

БЛАУБЕРГ ИРИНА ИГОРЕВНА

irinablauberg@yandex.ru

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института философии Российской академии наук

119991, Москва,
ул. Волхонка, д. 14/5

IRINA I. BLAUBERG

irinablauberg@yandex.ru

D. Sc. in Philosophy, Leading Researcher of the Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences

14/5 Volkhonka St.,
Moscow 119991
Russia

АННОТАЦИЯ

Бергсонизм в философии музыки: «негативная эстетика» Владимира Янкевича
В своей концепции музыкального творчества французский философ Владимир Янкевич (1903–1985) во многом опирался на идеи Бергсона, который полагал, что из всех искусств именно музыка наилучшим образом передает «чистую длительность». Музыка по самой своей сути — темпоральное искусство, и с этим связаны, по Янкевичу, присущие ей парадоксы: экспрессивности и неэкспрессивности, повторения и новизны и др. Музыка и философия сходны в том, что обе, каждая по-своему, пытаются «выразить невыразимое», нечто такое, что коренится в глубине человеческого опыта, самого существования. Тема невыразимого — одна из ведущих в творчестве Янкевича — восходит к мистической традиции. В его работах о музыке она выступила в особой форме, получившей название «негативной эстетики» (по аналогии с «негативной теологией»). По словам одного из исследователей, философ «противопоставляет чудо творчества империализму знания».

Ключевые слова: музыка, время, длительность, невыразимое, Бергсон, Янкевич, необратимость

ABSTRACT

Bergsonism in the Philosophy of Music: Vladimir Jankélévitch's "Negative Aesthetics"
In his concept of musical creativity, French philosopher Vladimir Jankélévitch (1903–1985) relied greatly upon the ideas of Henri Bergson, who believed that music expresses "pure duration" better than all other arts. Music in its essence is a temporal art, and this, according to Jankélévitch, is the cause of its inherent paradoxes: expressiveness and inexpressiveness, repetition and innovation, etc. Music and philosophy are similar: both, in their own ways, are trying "to express the inexpressible", something that is rooted deep in the human experience, in existence itself. The theme of the ineffable, one of the most important in Jankélévitch's work, goes back to mystical tradition. In his writings on music, this subject acquires a special form called "negative aesthetics" (on the analogy of "negative theology"). According to one of researchers, Jankélévitch "opposes the miracle of creativity to imperialism of knowledge".

Keywords: music, time, duration, ineffable, Bergson, Jankélévitch, irreversibility

Ирина Блауберг

БЕРГСОНИЗМ В ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ: «НЕГАТИВНАЯ ЭСТЕТИКА» ВЛАДИМИРА ЯНКЕЛЕВИЧА

Владимир Янкелевич (1903–1985) — известный французский философ, последователь Бергсона, автор одной из наиболее интересных работ о нем (1931). Он также и автор книги «Одиссея сознания в поздней философии Шеллинга» (1933), которая положила начало серьезным шеллинговедческим исследованиям во Франции в XX веке. Во всяком случае, Ксавье Тийет, опубликовавший в 1970 году фундаментальный 700-страничный труд «Шеллинг. Философия в становлении», с благодарностью вспоминал, что именно Янкелевич открыл новую эпоху в этой сфере знания, произвел подлинный прорыв в те времена, когда имя Шеллинга и его учение во Франции были заслонены Гегелем и оказались где-то в тени, вне области интереса исследователей (см.: [21, 65–66]). В. Янкелевич впоследствии долго преподавал в Сорбонне, не создал какой-то философской системы, не принадлежал ни к одной школе, не делал уступок интеллектуальным модам, в период взлета структурализма продолжал размышлять о вечных проблемах человеческого существования, в осмысление которых свою трагическую ноту внес экзистенциализм (к нему Янкелевич в чем-то близок). В центре его внимания — проблемы времени, человеческой конечности, морали, прощания. Восприняв многое из духа тогдашней французской философии, он

отчасти остался и «классическим» мыслителем, опубликовавшим в 1949 году двухтомный «Трактат о добродетелях».

Янкелевич — один из немногих в мировой философии (а во Франции, возможно, единственный) мыслитель, в чьем творчестве теснейшим образом переплелись философия и музыка, ставшие основными сферами его интересов. Он происходил из семьи еврейских эмигрантов, бежавших из царской России (с территории теперешней Украины) от погромов. Русский язык, таким образом, был для него родным; он хорошо знал русскую литературу, сочинения русских композиторов. Прекрасный знаток музыки, Янкелевич сам был хорошим пианистом. Он как-то вспоминал, что в детстве научился играть тайком, в те периоды, когда дома не было старшей сестры, которая тогда уже была виртуозом. И в дальнейшем игра на фортепиано составляла неперемнную часть его жизни. С долей иронии он замечал, что со временем осознал некоторое свое преимущество среди коллег: он умел делать то, чего не умели другие, — играть на фортепиано и говорить по-русски. В философских трудах Янкелевича постоянно встречаются музыкальные сравнения¹ или, в качестве содержательных примеров, отсылки к сочинениям разных композиторов (чаще всего — французских и русских²). Помимо этого, из-под его пера вышли книги, посвященные как общим проблемам музыкальной эстетики: «Музыка и невыразимое», «От музыки к безмолвию», «Ноктюрн», «Рапсодия», — так и творчеству конкретных композиторов: «Габриэль Форе, его мелодии, его эстетика»,

¹ Вот характерные примеры из замечательной книги Янкелевича об иронии: «Ироническая любовь <...> является вечным началом, она только играет и примеривается, не отдавая себя целиком, не доходя до страсти *appassionato*. <...> Не одобряя тяжеловесной серьезности жизни сердца, ирония утверждает права рафинированного и невесомого любительства, когда пальцы последовательно касаются всех клавиш. Естественным режимом иронии оказывается, стало быть, *pizzicato* или, вернее, *staccato*. <...> *Staccato* распыляет всегда готовое возродиться в своей патетической протяженности *legato*, юмористически приземляет нашу пылкость и рвение. Изысканное “Скерцо в манере Каприччио” “фа-диез-минор” Мендельсона есть в своем роде шедевр искусства говорить шепотом...» [12, 25, 70].

² Янкелевич часто упоминает также Альбениса; Листу посвящен один из томов работы «От музыки к безмолвию». А вот к немецким композиторам отношение его было сложным. После Второй мировой войны, во время которой он находился на территории Франции и участвовал в Сопротивлении, философ внутренне отстранился от немецкой культуры, забыл язык, который так много значил для него в ранних исследованиях о Шеллинге. Впоследствии осмысление связанных с войной переживаний привело его к написанию работ о прощении и непростом. Лишь немногие мыслители, и в их числе Шеллинг, сохранили для него свое значение. По словам Тийета, Янкелевич «изгнал из своего идеального одеона» Баха и других немецких композиторов, у которых, впрочем, нет недостатка в почитателях [21, 66]. В редкие моменты вспоминая о них, он противопоставлял им французов. Так, признаваясь, что Бах для него «недоступен», он замечал: «...немецкая музыка слишком подчинена небытию, слишком охвачена стремлением к грандиозному. <...> Я люблю, чтобы музыка не была глуха к пению ветра на равнине, нечувствительна к ароматам ночи» [18, 302]. Едва ли философ в таких суждениях справедлив, но трудно было бы требовать от него беспристрастности...

«Морис Равель», «Дебюсси и тайна». Как отмечал Тийет, Янкелевич не только «реабилитировал» Шеллинга, но и постоянно делал нечто подобное как писатель, возвращая из забвения композиторов (Эрика Сати, Альбениса и др.), поэтов (в частности Метерлинка), философов (например, Зиммеля, Шестова, Степуна). «...Благодаря ему мы по-иному слушаем или читаем Листа и Форе, Дебюсси и Равеля, Бальтазара Грасиана и Буура, Паскаля и Фенелона, Лермонтова и Толстого...» [21, 66].

В своей концепции музыкального творчества Янкелевич во многом опирался на идеи Бергсона, считавшего, что из всех искусств именно музыка наилучшим образом передает внутреннее время, «чистую длительность»³. Поскольку, по Бергсону, длительность является самой субстанцией вещей, основой универсума, понятно, сколь значимой в метафизике оказывается музыка в силу своей особой связи с этой основой⁴. Янкелевича особенно привлекли в философии Бергсона две темы, которые были ключевыми для самого великого интуитивиста, — время и интуиция. И на первом месте, как у Бергсона, оказалось время, разные аспекты которого Янкелевич постоянно осмыслял в своих работах. Как известно, традиция соотношения времени, особенно времени сознания, со звуком — давняя. Один из ярких ее представителей — Августин, чьи размышления по этому поводу в 11-й главе «Исповеди» стали важными ориентирами для Бергсона, Гуссерля, Рикёра и других философов XX века. Для Бергсона именно музыка — один из главных примеров той парадоксальной континуальности, той «прерывной непрерывности», которая составляет суть длительности и не может быть передана пространственно, линейным образом. Мысль Бергсона постоянно вращалась вокруг этой проблемы. Любопытно, кстати, какие перемены произошли у него в связи с переосмыслением сути времени в трактовке давней философской темы интуиции. Ведь само понятие интуиции этимологически связано со зрением, видением: это созерцание, внимательное разглядывание. А вот у Бергсона одно из определений интуиции — «духовное вслушивание» [13, 222]⁵. В тот период, когда длительность приобрела у него общеонтологическое значение, он писал о том, что с помощью интуиции

³ См. об этом [8], а также [6].

⁴ Это можно сравнить с характеристикой музыки у Шопенгауэра: «Музыка — это непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, множественное явление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» [10, 255].

⁵ Здесь Бергсон употребляет термин *auscultation*, «аускультация», который в медицине означает «прослушивание» (например, с помощью стетоскопа). У читателя возникает образ врача, который напряженно вслушивается, чтобы понять, что происходит с больным; такое вслушивание требует усилия. Эту мысль об усилии как раз и хочет передать Бергсон (см. об этом: [19, 65]).

сознание человека настраивается на определенный уровень вселенской длительности, как бы «звучит в унисон» с ним⁶.

Этот аспект бергсоновской интуиции стал очень существенным для Янкелевича, равно как и другой — невыразимость. Интуицию чрезвычайно сложно передать словами, здесь требуется иной, новый язык. Музыка и философия, полагал Янкелевич, сходны в том, что обе, каждая по-своему, пытаются «выразить невыразимое», нечто такое, что коренится в глубине человеческого опыта, самого существования. Это «невыразимое», но основополагающее для человека, эти предельные моменты опыта французский философ обозначал словами «невесть-что» (*je-ne-sais-quoi*) и «почти-ничто» (*presque-rien*) — так, кстати, называется одна из его книг (*Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, 1957). Они не могут быть переданы рационально, ускользают от всякого рода интеллектуализма и подвластны, возможно, лишь «логике сердца». «Это “невесть-что” — не отсутствующая вещь, а очарование, окутывающее все целое, <...> та сущность целого, которую нам открывает интуиция; эта неделимая сущность, представляющая собой тайну» [17, 59]. «Отсутствующее присутствие», «несуществующее существование» — так определяет автор эту таинственную, исчезающе малую сущность, в которой заключен смысл бытия всего целого.

Тема невыразимого — одна из ведущих в творчестве Янкелевича — восходит, как мы отметили выше, к бергсоновской концепции интуиции, а далее — к мистической традиции. Он обращается при описании этого *je-ne-sais-quoi* к Плотину, испанскому мистiku Хуану де ла Крус, к Боссюэ и Паскалю⁷. В целом он присоединяется к апофатической традиции в философии, отсылающей, например, к «ученому незнанию» Николая Кузанского и выразившейся в целом ряде концепций и в XX веке (назовем таких философов, как Л. Витгенштейн, М. Хайдеггер, С. Франк, П. Адо). В творчестве Янкелевича эта тенденция тоже связана с неисчерпаемостью, бесконечностью человеческого опыта, с тем, что «самое главное», корнящееся в глубинах бытия, всегда будет оставаться на горизонте, в перспективе, останется непознанным. А человеческое бытие, подобно бытию в целом, как доказывал Бергсон вопреки Аристотелю, — это становление, постоянная изменчивость. Янкелевич согласен с Бергсоном в том, что само становление онтологично; лежащая в его основе длительность, с присущим ей сложным взаимопроникновением прошлого, настоящего и будущего, оказывается особого рода субстанцией бытия. Всегда ускользающая сторона существования, связанная с проходящим, пролетающим временем,

⁶ См. подробнее, например: [1, 33; 4, 14].

⁷ В переводе «Мыслей» Паскаля это выражение передано как «Бог весть что»: «Тому, кто хочет сполна оценить всю меру суетности человеческой, достаточно подумать о причинах и следствиях любви. Причина ее Бог весть в чем. <...> А следствия ее сокрушительны. Это Бог весть что, такой пустяк, что его и определить нельзя, будоражит всю землю, государей, армии, целый мир. Если бы нос Клеопатры был покорооче, лик земли был бы иным» [7, 184].

с его необратимостью, с невозможностью предвидеть будущее, — предмет постоянных раздумий Янкелевича. Ощущение необратимости времени, которому Бергсон дал в своих работах философское обоснование и оценку, не оставляет Янкелевича, выплескиваясь на страницы разных его сочинений, в том числе посвященных музыке. Вслед за Августином, за Бергсоном он стремится постичь, что же такое время; размышляет о том, как с ним связана музыка.

Подобно Шеллингу и Бергсону, он полагает, что музыка по самой своей сути — темпоральное искусство: «Музыка — того же порядка, что и время, это волшебная темпоральность: время, околдованное музыкой, — в противоположность пустому времени, времени скуки» [14, 11]. Янкелевич неоднократно возвращается к мысли о том, что время музыки, время исполнения и слушания музыкального произведения противостоит времени обыденной жизни с ее хлопотами и заботами, банальности будней. Музыка живет внутри нас; напомним — там, в глубинах сознания, как раз и господствует, по Бергсону, длительность, конкретное время: «...мы проживаем музыку, как проживаем время, в плодотворном опыте и онтической причастности всего нашего существа. <...> Человек созерцает мир как фреску, а в музыке он погружен в становление» [16, 120–121]. Но именно поэтому всякая философия музыки остается под вопросом: она, по словам Янкелевича, есть «невыполнимая затея и непрерывная акробатика» [ibid., 118]. Часто цитируют слова Августина из «Исповеди»: он знает, что такое время, пока его не спрашивают об этом; а как только спросят — нет, он не знает. Янкелевич так же чувствует бесконечность, невыполнимость задачи: рассказать, что такое музыка. Ведь чаще всего мы, считая, будто говорим о музыке, рассуждаем о чем-то ином, что, конечно, имеет к ней отношение, но не есть музыка как таковая. Вот и о «чистом времени» мы не можем ничего сказать, именно потому, что сами мы — темпоральные существа, живем во времени, оно является глубинной основой нашего бытия. Полагая, что говорим о времени, мы рассуждаем в действительности о каких-то событиях, моментах своей жизни, но не о времени самом по себе. Точно так же, по Янкелевичу, нельзя сказать, объяснить, что такое бытие или смерть.

В работах Янкелевича о музыке тема невыразимого выступила в особой форме, получившей название «негативной эстетики»⁸ (по аналогии с «негативной теологией»). Музыка как таковая, по мысли философа, есть то самое неведомое-что, столь же непостижимое, как тайна творчества, — тайна, о которой мы можем знать лишь *до* или *после*: до, когда мы изучаем психологию, характер творца; после — когда описываем, анализируем созданное произведение. «Как мы можем постичь то божественное мгновение между ними, которое нам всего важнее было бы схватить и которое от нас наиболее упорно ускользает?» [16, 129]. Музыкальная реальность избегает

⁸ Так назвал эстетическую концепцию Янкелевича один из авторов рецензий на работу «Музыка и невыразимое» (см.: [22, 371–377]).

всякой локализации, всегда оказывается где-то в ином месте. Ведь музыка, темпоральный феномен, вообще неподвластна пространству.

Философ вспоминает одну из сказок Андерсена, «Колокол», которая, как ему кажется, хорошо поясняет его мысль: в лесу таинственно звучит колокол, и никто из окрестных жителей не знает, где находятся церковь и колокольня, откуда исходит чудесный звон. Люди идут в лес, чтобы выяснить, в чем дело, но это дано немногим: только у двоих хватает терпения и внутренней духовной силы, чтобы доискаться до истины. Оказывается, это огромная церковь природы и поэзии, она находится «везде и нигде» (обратим здесь внимание читателя на язык апофатической теологии, который часто использует Янкелевич); отсюда, из невидимой колокольни, льется «Аллилуйя». Второй пример, очень характерный для французского философа, — град Китеж в опере Римского-Корсакова. Образ Китежа символичен для творчества Янкелевича, он мог бы послужить «эпиграфом» к его эстетике, а может быть и к его философии в целом (не случайно К. Тийет озаглавил свои воспоминания о нем «Китеж души»). Невидимый град Китеж для Янкелевича — символ чистой музыки, неподвластной топографии; это родина очарования, которое находится не там или здесь, но повсюду и нигде. Очарование, *charme* (русское слово «шарм» не очень здесь подходит) — частое слово в лексиконе философа: это тоже невесть-что, почти-ничто, «метафизически неисчерпаемое»; его невозможно объяснить, но именно в нем кроется суть. Так нередко бывает в поэзии, где какое-то удачно найденное слово решает всё. Янкелевич приводит и пример из живописи, сравнивая изображение домашней жизни, домашнего уюта у Яна Вермеера и Питера де Хооха: у второго, считает он, все выглядит почти столь же таинственно, как у первого, но в этом «почти» заключено так много — целый мир. Подчеркивая различие между красным цветом у Хооха и «несравненным голубым» у Вермеера, французский философ пишет: «Ускользящее и точное, далекое и близкое, таинственное и привычное, загадочное как сокрытый Бог, но ясное как день: таковы противоречащие друг другу предикаты, которые негативная теология голубого у Вермеера должна была бы соединить, чтобы выразить невыразимое» [17, 83]. А в этом голубом цвете таится «сверхпространственное» очарование, побуждающее нас вновь и вновь смотреть на эти картины.

Но именно в музыке реальность такого очарования является, полагает Янкелевич, наиболее недоказуемой. Вместе с музыкой мы проникаем в сферу собственно сверхпространственную и внемирскую, в область нереальности, на родину «несуществующих вещей». Измените одну ноту в «Балладе» Форе, уберите диез или что-то еще поменяйте — и все станет банальным, плоским и прозаическим: исчезнет это очарование, это божественное «почти-ничто». Его невозможно «схватить» и удержать, хотя в нем и таится все самое важное. Поэтому изучение каких-то чисто технических аспектов, особенностей, по убеждению Янкелевича, не приблизит нас к пониманию музыки.

Проблему выражения в музыке он соотносит с тем, что нам приходится говорить о ней, о темпоральном искусстве, пространственным языком. Ведь язык, как это показал Бергсон, неразрывно связан с пространством, а потому противостоит времени. В сферу музыковедения постоянно и неизбежно вторгаются пространственные метафоры. Образы, вдохновленные пластическими искусствами, живописью или скульптурой, составляют сегодня, отмечает Янкелевич, модную фразеологию. Музыку понимают как некую магическую архитектуру, говоря о «структурах», планах и объемах, о мелодических линиях и инструментальном колорите... Три четверти музыкального словаря, напоминает философ, от рисунка до формы и от интервала до орнамента заимствованы из мира зрения. И дело не только в этом. Так, «мелодия, которая является внепространственной последовательностью звуков и чистой длительностью, подвергается заражению знаками, записанными горизонтально на нотном стане...» [16, 116]. На восприятие музыки влияют и кинестетические впечатления: так, мы видим, как руки пианиста летают по клавишам, как дирижер оперирует своей палочкой, как певица открывает и закрывает рот. Все это способствует созданию вокруг нас «гибридного» звукового пространства, в котором музыка, как кажется, приобретает специфические свойства: она отдаляется и приближается, обладает высотой и глубиной. Но идея объемности и глубины в музыке, по Янкелевичу, имеет совсем особый смысл: ее нужно вывести из-под власти пространственных коннотаций, попытаться истолковать в темпоральном аспекте, в отношении ко времени.

Он сам предпринимает такой опыт, стремясь показать, как возникает ощущение глубины при восприятии музыкального произведения. В его трактовке, это связано с усилием, которое совершает слушатель, проследившая, как постепенно раскрываются, проявляются скрытые вначале интенции автора: нужно выявить тему, отделив ее от вариаций, освоиться с «новой красотой», с гармонией, которая порой оказывается чуждой нашим слуховым привычкам. Ведь то, что сегодня воспринимается нами как диссонанс, завтра может стать утонченным удовольствием. Янкелевич сравнивает глубину музыки с богатством природы, ресурсы которой не оценишь с первого взгляда. За то недолгое время, пока исполняется музыкальное произведение, слушатель проделывает напряженную внутреннюю работу, и в этом процессе раскрывается богатство музыки, реализуются ее многообразные возможности. Итог такой работы зависит от собственных «ресурсов» слушателя: глубина произведения, поясняет философ, «вызывает к нашей глубине» [ibid., 92], то есть требует соответствующих душевных качеств, настроенности, внутренней готовности к восприятию музыки. Так в пространственном образе глубины преломляются темпоральные, по сути, сложные процессы.

Но если музыка темпоральна, а язык приспособлен для передачи преимущественно визуальных, а не слуховых опытов, имеются ли иные способы выразить то невыразимое, что несет в себе симфония, высказать

несказанное, которое заключено в сонате? По Янкелевичу, полностью адекватных способов не существует. Но значит ли это, что о музыке не стоит и пытаться говорить? Янкелевич часто вспоминает слова Бергсона из работы «Философская интуиция», где речь идет об уникальной интуиции, коренящейся в глубине всякого учения, которую его создатель на протяжении всей жизни стремится выразить в своем творчестве. Поэтому философ и продолжает говорить, пытаясь «с помощью усложнений, влекущих за собой новые усложнения, и объяснений, нагроможденных на объяснения, выразить со все большей точностью простоту своей первичной интуиции. Стало быть, вся бесконечная сложность его учения вызвана лишь несоизмеримостью между его простой интуицией и доступными ему средствами ее выражения» [3, 165]. Так и Янкелевич, сознавая недостаточность языка, все же пытается говорить о музыке, осмысляя ее сложную, двойственную природу, ее парадоксы.

Один из них — парадокс «неэкспрессивной экспрессивности». Так, музыка в целом «мощно экспрессивна», но вместе с тем не выражает нечто конкретное, поскольку является самым отвлеченным, общим из искусств. Янкелевич называет музыку миром «качественной абстракции», цитируя в связи с этим Шопенгауэра, писавшего о том, что музыка «выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще, как таковые сами по себе, до известной степени in abstracto, выражает их сущность без какого-либо побочного дополнения и без мотивов к ним» [10, 258]⁹. Французский философ добавляет, развивая эту мысль: на один и тот же текст можно написать бесчисленное множество совершенно различных музыкальных произведений; и наоборот, одна и та же музыка отсылает к бесконечному числу возможных текстов. Читая какую-нибудь поэму, мы никогда не сможем предугадать мелодию, которую создаст для нее композитор, — «таков секрет гениальной свободы, еще более таинственный, чем новизна грядущего времени» [16, 82]. Но еще менее возможно исходя из уже написанной музыки воссоздать текст или отгадать тот повод, из которого она родилась, — это все равно что выпить море, замечает Янкелевич. Интерпретация никогда не сможет пройти в обратном направлении путь творчества, не дойдет до истоков, до изначальной интуиции. Таким образом, делает вывод философ, с обеих сторон перед нами простираются бесконечное, возможное, неопределенное; больше нет простой данности, какой была первичная интуиция; есть лишь бесконечная сложность.

Итак, музыка неэкспрессивна не потому, что ничего не выражает, а потому, что она не выражает нечто конкретное: тот или иной пейзаж, обстановку, событие, — исключая все другие; музыка неэкспрессивна, поскольку предполагает бесчисленные возможности интерпретации, между которыми она позволяет нам выбирать. Эти возможности взаимопроникают, а не препятствуют друг другу, как это происходит в пространстве

⁹ Шеллинг тоже считал, что музыка — «наиболее общее искусство среди всех реальных искусств» [9, 208].

с непроницаемыми телами, каждое из которых занимает свое, особое место. Такая «неэкспрессивность» очевидна в случае «чистой» музыки; с программной музыкой дело обстоит сложнее, но заранее приписанный, выраженный в названии произведения смысл, по Янкелевичу, условен: название могло быть и каким-то иным. Сама программная музыка, полагает он, музыкальна именно потому, что не передает некий единственный смысл. К примеру, музыка Листа, заранее анонсирующего свою «программу», трогает нас чем-то иным, нежели поэтические сочинения, на которые он опирался: именно это невесть-что, нечто «божественное», чего нет ни в «Фаусте» Гёте, ни в сонетах Петрарки, ретроспективно выражает наиболее глубокую сущность произведений Листа.

Здесь ключевое слово — «ретроспективно». Тема, связанная с ним, тоже была навеяна Янкелевичу Бергсоном и его учением о времени. Стремясь с помощью своей концепции длительности обосновать человеческую свободу, Бергсон подчеркивал непредсказуемость, открытость будущего, не подчиненного каким-то строгим закономерностям. Ведь эволюция жизни вообще, как и жизни человека, — это «непрерывное творение непредвидимой новизны», в котором любое следующее мгновение изменяет смысл уже пройденного пути. Лишь ретроспективно мы можем судить о смысле целостного явления или события: «Обращаясь назад, настоящее все время заново организует прошлое, следствие — причину» [2, 162]. К этой идее Бергсона часто обращается Янкелевич, иллюстрируя ее, среди прочего, в своих работах о музыке. «Смысл в музыке, — пишет он, — создается для композитора в процессе творчества, для исполнителя и слушателя — в ходе исполнения» [16, 41]: во всех этих случаях он возникает, «эманурует» из «становления», то есть из произведения, которое развивается во времени. Философ подчеркивает здесь тесную взаимосвязь смысла произведения с самим актом сочинения, исполнения или слушания. Композитор творит не для того, чтобы выразить некий смысл, какую-то идею; творчество начинается само собой, непосредственно, спонтанно. Понять смысл законченного произведения, как и смысл человеческой жизни, можно лишь ретроспективно, задним числом. «Смысл музыки поддается единственно ретроспективным пророчествам; музыка что-то означает лишь в *futur antérieur!*» — заключает Янкелевич [ibid., 81]¹⁰. Высказывая эту идею в подчеркнута резкой форме, он утверждает, что музыка не является носителем смысла: нельзя сказать, что имеется некий предсуществующий смысл, который музыка выражает на своем языке. Можно признать, что у музыки есть своя логика, но логика эта особая: ей неведом закон противоречия, она может вести несколько «дискурсов» сразу; если люди начнут разговаривать все вместе, получится только шум, а совместное звучание инструментов создает гармонию. «Музыка — это “делание” в чистом состоянии, поскольку она пользуется звуками, которые сами по себе не имеют значения

¹⁰ *Futur antérieur* — грамматическое время во французском языке, могущее обозначать предположение по отношению к прошлому.

и поэтому остаются вечно новыми и незатертыми. <...> Одни и те же слова служат метафизике и гражданскому кодексу, поэзии и жандармам. А вот музыка не использует слов и не сообщает смысл» [18, 248]. Поэтому она может не бояться разного рода софизмов и экивоков; ей не приходится, как поэзии, вести борьбу со «стертыми» словами, нагруженными ассоциациями, ставшими стереотипными и банальными... А смысл, что все же присущ музыке, представляет собой неуловимое, невыразимое очарование (*charme*), в котором, как поясняет французский философ, заключается суть музыкального произведения. В случае же программной музыки, симфонических поэм, где смысл заранее задан, это очарование является, по Янкелевичу, «смыслом смысла», «квинтэссенцией сущности» — тем, что воплощает в себе музыкальную тайну, «плодотворное невыразимое жизни, свободы и любви» [16, 92].

В силу темпоральной природы музыки ее, считает Янкелевич, трудно назвать языком. Но иногда все же он сам употребляет применительно к ней это слово, поясняя, что если это язык, то язык чрезвычайно общий. Музыка поддается бесчисленным ассоциациям, воскрешает все то, что нам хочется вообразить. Поэтому «искусство звуков», по Янкелевичу, есть сокровеннейшая глубина других искусств: «...чтобы признать, что музыка передает самую суть ситуации и делает ее доступной восприятию нашей души, нет необходимости сообщать ей сверхфизическое значение... На деле физические звуки — это уже ментальная вещь, непосредственно духовный феномен» [ibid., 97]. Это подтверждается глубинной связью музыки с памятью.

Тему памяти, одну из важнейших в творчестве Бергсона, Янкелевич тоже не обходит стороной. Именно музыка, как это хорошо показал, например, М. Пруст в «Поисках утраченного времени»¹¹, является одним из главных наших проводников в мир воспоминаний; она способна мгновенно перенести нас в прошлое, воскресить былые переживания, тревоги, мечты. Музыка — подспорье памяти в ее стремлении противостоять необратимости, которую Янкелевич понимает не просто как одно из свойств времени, но как его подлинную суть. Он всю жизнь размышлял об этом, в разных работах так или иначе затрагивал эту тему. Не случайно одна из его книг называется «Необратимое и ностальгия» (1974). Необратимость времени — сигнал о конечности, смертности человека. Время неподвластно ему, и осознание того, что ход времени не повернуть вспять, вызывает меланхолию, ностальгию, которые являются реакцией на эту необратимость. Ностальгию Янкелевич, как видим, понимает не в пространственном, а в темпоральном значении: это, полагает он, тоска не по месту, а по времени, которое миновало. В места, где человек жил или бывал, он может в принципе вернуться, это не столь фатально, а вот время по-настоящему невосвратимо. Музыка играет здесь особую роль: она является, по Янкелевичу, протестом против невосвратного, а вместе с тем — и победой над ним. Обостряя до предела «невыразимый аромат воспоминаний», волнующих

¹¹ См., например: [5, 33–46].

душу, она помогает воскресить пережитое, извлечь его из глубин памяти. Музыка обладает удивительным свойством: будучи сама «стилизацией» времени, становлением, она все же, в отличие от них, предполагает повторение: ее можно слушать вновь и вновь. «Музыка <...> — пишет философ, — необратима, как жизнь; но, в отличие от жизни, музыкальное произведение допускает повторение: можно его опять сыграть или прослушать, вновь поставить пластинку столько раз, сколько угодно... В целом полчаса, называемые симфонией, — это необратимость, на удивление податливая, при которой лекарство дается нам одновременно с болезнью» [15, 375].

Из-за своей связи со временем музыка, по словам Янкелевича, «неуловимо ностальгична». Он показывает это на множестве примеров, среди которых — произведения Мусоргского, Дебюсси, Равеля, Чайковского. Так, в музыке Дебюсси ностальгия имеет характер «неопределенный и в каком-то смысле метафизический... тоска по стране не относится к той или иной стране: ее предмет повсюду и нигде, она ускользает от всякой географической локализации» [ibid., 377].

Еще один парадокс, помимо «неэкспрессивной экспрессивности», о котором говорит Янкелевич, — повторение и новизна. «Повтор» в музыке, по его убеждению, не является бесплодным, он не противостоит новизне. И это тоже связано с особыми свойствами конкретного времени, длительности, по самой своей сути предполагающей новизну и творчество. Ведь Бергсон показал в «Опыте о непосредственных данных сознания», как всякий удар колокола, следующий за предыдущими, качественно изменяет все прошлое того, кто его слышит. В музыке и поэзии повторение, полагает Янкелевич, оборачивается инновацией как у самого творца, так у слушателя и читателя, оно всегда несет в себе нечто новое, неожиданное, открывая прежде не замечавшиеся качества, отношения и соответствия, скрытую красоту, являясь источником неисчерпаемого удовольствия. Исполнитель играет всякий раз по-новому, как если бы это было впервые, как будто никто до него не совершал этого акта. Собственно, «повторение» здесь лишь относительно, на самом деле любой акт исполнения уникален. Именно в нем, в этом «магическом действе», в котором, каждый по-своему, участвуют создатель произведения, исполнитель и слушатель, разрешается, в конечном счете, по Янкелевичу, парадокс экспрессивности и неэкспрессивности, то есть бесконечной выразительности.

И в постижении музыкального «невесь-чего», очарования, первично само действие: исполнение и слушание. Оно эффективнее любой интуиции, поскольку благодаря ему мы в одно мгновение достигаем состояния благодати. Это мгновение может значить для нас больше, чем годы спокойного счастья. Музыка не дарует нам божественного блаженства, но, по словам Янкелевича, дает полноту существования; она способна на миг зажечь в каждом человеке искру радости, превратить его в полубога. Если бы даже музыка сводилась только к этому, она уже стоила бы труда. Она

открывает в нас глубокую, неведомую нам радость, сущностную радость¹², которая чаще всего скрыта под заботами и заслонена мелкими страстями. Янкелевич часто обращался в своих работах к теме творческого мгновения, изменяющего человеческую жизнь. Среди таких мгновений музыке принадлежит, полагал он, одно из главных мест.

Владимира Янкелевича иногда называют «философом-поэтом», чьи необыкновенно богатые по языку произведения напоминают импровизации, раскрывающие, каждая на свой лад, основные темы его творчества. «Его язык, разговорный и письменный, не был языком повседневности или привычной специальной терминологии, контрастируя с сухостью многих философских трактатов прежних и сегодняшних дней» [20, 577]. Прекрасно зная историю философии, в том числе античных авторов, хорошо ориентируясь в разных сферах искусства, Янкелевич сильно расширил рамки привычного философского изложения, создал особый стиль, насыщенный образами, аллюзиями, метафорами, которые часто черпал из области музыки.

Завершая, приведу слова одного из исследователей: В. Янкелевич «противопоставляет чудо творчества империализму знания» [22, 372]. Действительно, всю жизнь он был захвачен, зачарован чудом и тайной творчества, глубинное основание которого он, вслед за Бергсоном, видел во времени, а одно из главных, подлинных выражений — в музыке.

¹² «Радость», кстати, — не случайное слово в лексиконе Янкелевича. См. об этом: [11, 70–81].

Использованная литература

1. *Бергсон А.* Введение в метафизику / пер. В. Флёровой // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. V. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 3–47.
2. *Бергсон А.* Возможное и действительное / пер. с франц. И. И. Блауберг // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 151–163.
3. *Бергсон А.* Философская интуиция // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. С. 164–180.
4. *Бергсон А.* Смех / пер. И. Гольденберга // Французская философия и эстетика XX века. Вып. 1. М.: Искусство, 1995. С. 9–104.
5. *Майкапар А. Е.* Музыка у Пруста // В сторону Пруста... (Моне, Дебюсси и другие). М.: Художник и книга, 2001. С. 33–46.
6. *Марсель Г.* Бергсонизм и музыка // Логос. 2009. №3: Бергсон. С. 209–217.
7. *Паскаль Б.* Мысли / пер. с франц. Ю. Гинзбург. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1995. 480 с.
8. *Ровенко Е. В.* Анри Бергсон: «музыка Дебюсси — это музыка “la durée”» // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 8–33.
9. *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
10. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. I. М.: Московский клуб, 1992. 396 с.
11. *Ямпольская А.* О радости: Бергсон и Янкелевич // Логос. 2009. №3: Бергсон. С. 70–81.
12. *Янкелевич В.* Ирония / пер. с франц. В. В. Большакова // Янкелевич В. Ирония. Прощение. М.: Республика, 2004. С. 6–140. (Библиотека этической мысли).
13. *Bergson H.* Introduction à la métaphysique // Bergson H. La pensée et le mouvant. P.: Presses universitaires de France, 1966. P. 201–255.
14. Entretien // L'Arc. P., 1979. P. 7–12.
15. *Jankélévitch V.* L'irréversible et la nostalgie. P.: Flammarion, 1974. 396 p.
16. *Jankélévitch V.* La musique et l'ineffable. P.: Armand Colin, 1961. 198 p.
17. *Jankélévitch V.* Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien. P.: Presses universitaires de France, 1957. 266 p.
18. *Jankélévitch V., Berlowitz B.* Quelque part dans l'inachevé. P.: Gallimard, 1978. 320 p.
19. *Lawlor L.* The challenge of bergsonisme. L.: Continuum, 2003. 150 p.
20. *Svak J.* Vladimir Jankélévitch, cet incompris // Revue philosophique de la France et de l'étranger. 1985. T. 175. No. 4. P. 577–581.
21. *Tilliet X.* Une Kitiège de l'âme. L'éthique de Vladimir Jankélévitch // L'Arc. No. 75. Aix-en-Provence, 1979. P. 65–73.
22. *Vax L.* L'esthétique négative de Vladimir Jankélévitch // Revue philosophique de la France et de l'étranger. 1964. T. 154. P. 371–377.