ИГОРЬ ДУХАН

Искусство *длительности*: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент

Быть вплотную к видимому — этот стиль философии искусства Мориса Мерло-Понти и других французских мыслителей XX века был весьма далек от философских устремлений Анри Бергсона. Бергсон то сближался с непосредственностью видимого, то решительно от нее дистанцировался в поисках мелодии внутренней длительности и стремлении удержать ее в структуре дискурса. *Внешнее* — видимое пространство — угрожает непрерывности и формообразующей силе *внутреннего*. Если время и длительность — след духа, то пространство — его задержка. В сочинениях Бергсона можно обнаружить прямые инвективы «против» внешнего — пространства, которое описывается им как некая темная сила, стремящаяся захватить и подчинить тончайшую ткань жизни внутреннего и временного. Бергсон иногда просто одержим противоборством с пространством, расслаивающим длительность как непрерывность психического во множественность; пространство — чуть ли не первородный грех диссоциации. Из всех сил, иногда почти со страстной одержимостью пророка, мыслитель стремится преодолеть этот первородный грех, порок (*un vice originel*): «Уже само выражение, которым мы пользуемся, вскрывает глубоко укоренившуюся у нас привычку развертывать время в пространстве. Именно представление об этом однажды осуществленном развертывании дает нам термины, необходимые для выражения состояния души, еще не совершившей такого развертывания: эти термины, следовательно, запятнаны первородным грехом, и представление о множественности вне отношения к числу или к пространству никоим образом не может быть передано языком здравого смысла, хотя оно вполне ясно для мысли, углубляющейся в самое себя и отвле-

кающейся от всего внешнего»¹. Пространство — распад изначальной цельности: «...вещи, находящиеся в пространстве, образуют раздельную множественность, а всякая раздельная множественность получается путем развертывания в пространстве. Анализ нам показывает также, что в пространстве нет ни длительности, ни даже последовательности в том смысле, как это понимает наше сознание: каждое из так называемых последовательных состояний внешнего мира существует в отдельности, и их множественность реальна только для сознания, способного сначала их удержать, а затем рядопологать их в пространстве внешним образом по отношению друг к другу. Сознание сохраняет их благодаря тому, что эти разные состояния внешнего мира порождают состояния сознания, которые взаимопроникают, незаметно организуются в целое и вследствие самого этого объединения связывают прошлое с настоящим. Оно внеполагает их друг другу, ибо, вспоминая затем об их коренном различии (ведь каждое из этих состояний возникает в момент исчезновения прежнего), оно представляет их в форме раздельной множественности. А в результате оно выстраивает их в пространстве в ряд, в котором каждое из них существует отдельно. Пространство, используемое для этой цели, как раз и есть то, что мы называли однородным временем»². Однородное время — символическая проекция пространства. Бергсон же пребывает в поиске образа изначального музыкально-девственного сознания времени как длительности, мира как становления. Философ противопоставляет два «я». Первое из них — внутреннее «я» человеческого сознания (*le moi intérieur*) — он описывает в интонациях, передающих тончайшую изменчивость интимной жизни глубинного «я». В бергсоновских описаниях внутреннего «я» слышимы родственные интонации тончайшей психологической изменчивости, облеченной в формы времени, из современной Бергсону французской культуры — музыки Дебюсси или романов Пруста³: «внутреннее „я“, чувствующее, волнуемое, — „я“, которое рассуждает и колеблется, есть сила, состояния и модификации которой глубоко пронизывают друг друга и подвергаются коренным изменениям, как только мы их разделяем, чтобы расположить в пространстве»⁴. Но — и в этом трагическая обреченность внутреннего «я», — касаясь «внешнего мира только своей поверхностью»⁵, оно опространствливается из тончайшей внутренней изменчивости и длительности в однородную последовательность внешнего. Внутреннее «я» есть собственно виртуальное; оно совпадает с длительностью

¹ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 102–103.

² Там же. С. 102.

³ Kristeva J. *Le Temps sensible*. Paris: Gallimard, 1994.

⁴ Бергсон А. Указ. соч. С. 104.

⁵ Там же.

нашего потока-сознания и раскрывается в экстазах чистого становления. Касание поверхности мира ведет к фатальному преобразованию внутренне-виртуального в актуальное — пространство.

Соотнесение бергсонизма и визуально-художественных практик «пространственных искусств» должно поэтому показаться парадоксальным. В этом парадоксе, однако, раскрывается нечто принципиально существенное для нового визуального художественного опыта XX века, который преодолевает сдерживающие границы своей «пространственности», возникшей в лоне культурных практик классицизма и Просвещения и закрепленной в Лессинговом разделении искусств на «пространственные» и «временные».

Философия времени Анри Бергсона стала новым опытом жизни в длительности, и именно это сделало поиск Бергсона столь созвучным интенциям постклассического художественного эксперимента рубежа XIX–XX веков. Мыслитель стремился обнаружить и рефлексивно описать ту *непрерывность связи между пространством и временем*, которая была им названа длительностью и которая выражала новый перцепт бытия, постепенно складывавшийся в последние десятилетия XIX и в начале XX вв. и сохранивший свою актуальность сегодня. Его повседневно-художественными овеществлениями могут быть названы искусство фланирования (*flanerie*) — опыт диссоциативно-децентрированного восприятия новой городской среды-экспозиции, тонко подмеченный Вальтером Беньямином, развитие формы в кубизме, фотограммы и фотомонтажи Эль Лисицкого, искусство кино (в том понимании времени-движения и времени-образа, которое привнес Ж. Делёз) и многие другие художественные эксперименты. И все же в непосредственном соотнесении бергсонизма и новейшего искусства — выраженный парадокс. Если художественным практикам бергсонизм был «раскрыт» как интуиция и длительность уже авангардными теоретиками и критиками около 1910 года, то сам Бергсон оставался к современному ему художественному модернизму достаточно равнодушен. Хотя Марсель Пруст и стал для мыслителя его *alter ego*, в целом литературно-художественные интересы Бергсона оставались достаточно традиционными. Художник Жак-Эмиль Бланш вспоминал, что во время их общения в 1912 г. философ интересовался творчеством кубистов, однако этот интерес имел обычный для тех лет общекультурный характер⁶. Наиболее существенным является, однако, актуальное созвучие поиска Бергсона и художественных экспериментов XX века, и вот этот консонанс — в фокусе нашего внимания.

Длительность как непрерывная изменчивость — основная тема философии времени Бергсона — отражала тот новый стиль мира, который складывался во второй половине XIX века. Длительность — единая мелодия жизни сознания в «Опыте о непосредственных данных сознания» — будет расширена мыслителем до зрелища эволюции миров

⁶ *Blanche J.-E. Portraits of a Lifetime. London: J. M. Dent & Sons, 1937. P. 244–245.*

в «Творческой эволюции». Этот длящийся универсум Бергсона во многом соответствовал той новой динамически разворачивающейся реальности, которую несла урбанизированная цивилизация тех лет. Игра скоростей и непрерывного движения проявлялась во всем: в новом характере городской жизни с потоками транспорта, скорости коммуникаций, в живописи импрессионистов и т. д. Эмблематическим воплощением этого нового «движущегося» характера реальности, к которому стремились европейское человечество, стала «выставка столетия» — Всемирная выставка 1900 года в Париже⁷. Движущийся тротуар (будущий эскалатор), гигантское колесо обозрения, панорамы путешествий и другие экспонаты превращали экспо-1900 в единое зрелище мирового движения, восхищавшее современников Бергсона.

Состояние изменчивости должно быть названо одним из основным модусов поиска и эксперимента современной Бергсону науки. Этот новый интеллектуализм противостоял «тенденции видеть в явлениях природы продукты лежащей в их основе реальности, сохраняющей постоянство при всех трансформациях»⁸. Идеи сохранения энергии и термодинамики, обмена тепловой и механической энергией, связи между теплотой и электричеством постепенно вели к новому образу целого, в основе которого — игра энергийных превращений и нестабильности. Как писал И. Пригожин, «решающий шаг был сделан в 1847 г. Джоулем: он понял, что связи, обнаруженные между выделением или поглощением тепла, электричеством и магнетизмом, протеканием химических реакций, а также биологическими объектами, носят характер „превращения“. Идея превращения, опирающаяся на постулат о количественном сохранении „чего-то“ при его качественных изменениях, обобщает то, что происходит при механическом движении <...> Сохранение энергии при самых различных преобразованиях, претерпеваемых физическими, химическими и биологическими системами, стало путеводным принципом в исследовании новых процессов. Неудивительно, что закон сохранения энергии был столь важен для физиков XIX в. Для многих из них он был воплощением единства природы»⁹. Сам Джоуль дал яркую, восходящую к библейским образам, характеристику этому новому видению единства целого в его взаимопревращениях, в которых при «неисчерпаемом многообразии причин, следствий, превращений и выстраивания в определенной последовательности, тем не менее сохраняется идеальнейший порядок и все бытие послушно непререкаемой воле бога»¹⁰.

⁷ Орлов М. А. Всемирная парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях / М. А. Орлов. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1900.

⁸ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. С. 159.

⁹ Там же.

¹⁰ Joule J. Matter, Living Force and Heat // The Scientific Papers of James Prescott Joule. Vol. I. L.: Taylor & Francis, 1884. P. 273.

И философия Анри Бергсона, и художественные искания от импрессионизма до кубизма и футуризма пытались, резонируя духу времени, обнаружить непрерывное в энергийных взаимопревращениях мира. В мышлении Бергсона выражением этой непрерывности становящегося стала идея длительности, в художественных практиках этот эффект-состояние достигался по-разному, от «растянутого момента» перехода состояний в живописи импрессионистов — до особенной темпоральности пространственно-временного становления в кубизме Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Этот «дух времени» точно характеризовал Б. Л. Пастернак, говоря об образах символиста Поля Верлена: его поэтический мир стал выражением той действительности, которая «вся была в переходах и броженьи; вся она скорее что-то значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность»¹¹.

Уже в своих сериях конца 1880–1890-х годов Клод Моне выразил эту новую поэтику «превращений» и становящегося, которая характеризовала интеллектуальную и культурную атмосферу тех лет и была весьма близка духу раннего философствования Бергсона. Живописные серии Моне апеллируют прежде всего к визуальности пространства: Моне — это просто глаз, но, Боже, что это за глаз! — в восторге Поля Сезанна фиксируется и сознательное самоограничение живописной стратегии мастера. Однако визуальное пространство Моне — особое пространство, представленное в виде дрящегося сдвига, трансценденции одного состояния в иное. Что более значимо в этих образах — завораживающее видение миража-медитации или темпоральность временного сдвига, растянутая в длительность временности превращения?

В серии «Стогов» 1890–1891 гг. Моне работает над одним «статичным» мотивом, запечатлевая его свето-атмосферные превращения¹². Пространство видимого дематериализовано, вся серия представляет вибрацию имматериального — флюидов света, воздуха и тепла. В этой особенной визуальности Моне временность доминирует над протяженностью — здесь можно говорить даже о своеобразной «длительности», дрящемся образе пространства, рождающегося в сосредоточенной на изменчивости медитации. Парадокс растянутого во времени момента, дрящегося пространства получает новое звучание в «Тополях» (серия 1891 года). Один из самых удивительных визуальных эффектов здесь — визуализация «живой длительности» мира. В «Тополях» из Филадельфийского художественного музея время как будто путешествует по пространству: если вверху холста день только начинает уга-

¹¹ Пастернак Б. Л. Поль-Мари Верлен // Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака. М.: Радуга, 1990. С. 543.

¹² Tucker P. H. Monet in the 90's. The series painting. New Haven: Yale University press, 1990. P. 82–113.

сать, то чуть ниже уже загорается закат, а в самой нижней части полотна, на границе воды и земли тени сгущаются еще интенсивнее. И, наконец, в особенной плоскостности миража и нематериальной вибрации света и атмосферы «Руанских соборов» (1892–1894) намечается еще одно качество: мелос длительности запечатлен в самой вибрации и мерцании фактуры живописи — от пастозной и корпусной до лишь слегка прокраивающей холст. Почти шесть месяцев, проведенных Моне в лоне собора в процессе работы над серией, перетекали во внутреннюю медитативную длительность его произведений. Уже на первой выставке, представившей серию в галерее Поля Дюрана-Рюэля, критики и зрители отметили особенный эффект внутреннего движения в «Соборах» — каменная масса как будто оживала и росла подобно природному объекту¹³. Как писали арт-обозреватели, Моне «оживил сами камни» и искусство Моне стало самой природой¹⁴. В «Соборах» соединилось двойное переживание времени: вся серия как целое запечатлевала длительность дневного цикла во взаимопревращении состояний (причем, как отмечалось наблюдавшими, когда вся серия была представлена в едином помещении, можно было с точностью определить час суток, в который запечатлен собор) и в каждой отдельной картине разворачивалась внутренняя темпоральность.

Уже современник Моне, известный арт-критик Гюстав Жеффруа разъяснил принципиальный пространственно-временной эффект серийной живописи мастера, говоря, что в «Стогах» художник прежде всего хотел передать, как «постоянные объекты непрерывно получают все новые формы в непрерывном потоке меняющихся ощущений на фоне неизменного зрелища, где один образ сплетается с другим, в надежде соединить всю поэзию мира в ограниченном пространстве холста»¹⁵. При общем для Моне и символистов «замедлении» и «растяжении» момента видения-медитации, серии нашего художника передают тот характер замедленно-пассивной установки восприятия длительности, когда внимание и сознание не анализируют мир, а как будто спонтанно, естественно и немного «отрешенно» следуют его потоку и ритмам. Рождение *длительности* в близкой диссоциативно-рассеянной ситуации восприятия, когда сознание не анализирует, а живет собственной спонтанностью, описывал Бергсон в «Опыте» 1889 года: «Мы уже больше не измеряем длительность, но чувствуем ее; из количества она снова становится качеством: прекращается математическое измерение протекшего времени, уступая место смутному инстинкту, способному совершать грубые ошибки, но нередко действующему с поразительной точностью. Повседневный опыт должен был научить нас даже в состоянии бодрствования отличать длительность-качество, которую наше сознание постигает непо-

¹³ Ibid. P. 188.

¹⁴ Цит. по: Tucker P. H. Monet in the 90's. P. 192.

¹⁵ Цит. по: Ibid. P. 101.

средственно <...> В тот момент, когда я пишу эти строки, по соседству раздаётся бой часов, но по рассеянности я начинаю слышать эти звуки лишь после того, как уже пробило несколько ударов. Значит, я их не считал. И тем не менее достаточно усилила внимания и памяти, чтобы получить сумму четырех уже пробивших ударов и сложить их с теми, которые я слышу теперь. Если, углубившись в самого себя, я тщательно исследую то, что произошло, то замечу, что четыре первых звука задевали мое ухо и даже мое сознание, но ощущения, вызванные каждым из них, не следовали друг за другом, а сливались и придавали целому особую форму, как бы превратив его в музыкальную фразу»¹⁶.

Подлинная длительность, в понимании Бергсона, зарождается в естественном потоке сознания, когда «тысячи различных элементов сливаются, взаимопроникают, без точных очертаний, без малейшего стремления существовать в отрыве друг от друга»¹⁷. И хотя данная дефиниция длительности относится прежде всего к спонтанности внутреннего сознания времени, нельзя не заметить, что она соответствует чувственной стратегии живописных серий Моне, — мир предстает здесь в последовательной серии своих диссоциативных состояний, причем «внутри» этих состояний заметна определенная ослабленно-рассеянная позиция зрения, естественно следующая за внутренней изменчивостью образа предмета и среды. И хотя для Бергсона была принципиальна изменчивость как внутренняя характеристика сознания, не нуждающаяся во внешней изменчивости предмета и среды, именно Моне сделал видимой эту трансгрессию состояний сознания, при которой собственно изменчивость как выражение длительности становится категорией визуального. Мир серий Моне — длящийся мир, где предмет и среда предстают в той изменчивости и взаимопроникающей множественности состояний, которые образуют и бергсоновскую длительность *внутреннего*. Изменчивость и последовательность взаимопроникающих состояний как возможности выражения длительности получают у Моне визуальные проявления. Но ведь, едва соприкоснувшись с пространством, бергсоновская длительность как *внутренняя спонтанность* переживания времени замещается символическим образом однородного времени, умерщвляющим живую длительность. «Нарушая» бергсоновский принцип длительности как непосредственной спонтанности внутреннего, противостоящего овнешнению в пространстве, Моне, тем не менее, создал свой собственный визуальный язык длительности. Уже здесь намечается парадокс «длительности», заброшенной из бергсоновского *внутреннего* во *внешнее*, который проявится позднее в интуиции и длительности живописных опытов кубистов.

Изменчивость и растяжение временного момента в сериях Клода Моне и длительность Анри Бергсона — различные языки, в которых

¹⁶ Бергсон А. Указ. соч. С. 104–105.

¹⁷ Там же. С. 107.

визуальная культура и философская мысль выразила новый характер перцепции мира. Уже в первой своей большой философской работе — в «Опыте о непосредственных данных сознания» Бергсон развернул концепцию длительности как непрерывной мелодии живого сознания. Исследователь серий Моне 1890-х годов Поль Тюкер вполне справедливо отмечает, что хронологическое совпадение публикации в 1889 г. «Опыта» Бергсона и серий Моне — лишь следствие общего духа времени и что сам Моне вряд ли мог тогда прочесть сочинение Бергсона или как-либо заинтересоваться его философией¹⁸. Если говорить о непосредственных философско-литературных воздействиях на Моне в период создания серий, то здесь скорее стоит упомянуть Стефана Малларме и символистов. Литературные опусы последних художник действительно с интересом читал, а с Малларме — одним из лидеров символистского движения — был дружен начиная с середины 1880-х годов, т. е. как раз во время возникновения серийной живописи¹⁹. Объект-сновидение, объект-мираж, принцип атмосферической зыбкости и неопределенности сближают Моне 1890-х с символистами²⁰. И хотя сам художник стремился к прочтению своих произведений 1890-х годов под знаком символистской поэтики и даже исполнил один из своих портретов — портрет Сюзанны Хошеде с подсолнухами (1890) в программно символистской манере, воздействие символизма на серии Моне не должно преувеличиваться. В отличие от символистов, для Моне визуально-тактильный эффект всегда был первичен, и при близости его серийных образов замедленному времени медитации символистов художник оставался прежде всего «глазом», отмечающим тончайшие визуально-тактильные нюансы изменчивости мира, или же мира как изменчивости.

Если выйти за хронографические рамки, можно сказать, что в своих сериях Моне как будто соединил мелодию длительности Бергсона с актами момента гипостаза Эмманюэля Левинаса.

Несмотря на близость философских размышлений Бергсона художественным поискам конца XIX столетия и авангарда и на сам «авангардный» стиль его мышления, который А. Юд справедливо считает «очень близким искусству»²¹, непосредственные отношения Бергсона к актуальным художественным процессам, в том числе и с кубизмом, теория которого формировалась под прямым воздействием нашего философа, как уже говорилось, складывались эпизодически. «Влияние Анри Бергсона на кубизм остается загадочным, подобно улыбке Джоконды», —

¹⁸ Tucker P. H. Monet in the 90's. P. 101.

¹⁹ Ibid. P. 101–105.

²⁰ О темпоральности живописи символистов см.: Духан И. Н. Пространство, время, стиль в архитектуре и искусстве второй половины XIX века // Очерки истории теории архитектуры Нового и Новейшего времени / Российская академия архитектуры и строительных наук; НИИ теории архитектуры и градостроительства; под ред. И. А. Азизян. СПб.: Коло, 2009. С. 218–249.

²¹ Hude H. Bergson. Paris: Études européennes, 1989. С. 12.

иронично отмечает по этому поводу автор новаторского исследования о воздействии Бергсона на культурные стратегии первой половины XX в.²² Следует еще раз напомнить, что литературно-художественные ориентиры Бергсона действительно не вполне совпадали с идеалами и вкусами авангардистов. Хотя в литературе своим «зеркалом» Бергсон полагал романы Пруста, в широкой историко-культурной панораме его привлекали более «классические», нежели авангардные формы. В целом его литературные вкусы, как признавался сам философ, были близки классицизму Расина и Корнеля, из современных же ему авторов он любил классицизирующего Клоделя²³.

Путь художников-авангардистов, прежде всего кубистов, к философии длительности и жизненного порыва был опосредован литературно-художественными критиками. Первые теоретики кубизма — художники Альбер Глез и Жан Метценже — заинтересовались философией Бергсона благодаря философско-литературным публикациям известного символистского поэта и модернистского критика Танкреда де Визана. Возможно, именно де Визан и представил кубистов философу²⁴. Де Визан посещал лекции Бергсона уже около 1904 г., а в начале 1910-х годов увидел свет цикл его критических публикаций, посвященный рефлексии над философией Бергсона в различных культурных и литературных контекстах²⁵. Опубликованный в 1912 г. эссе-манифест кубизма Глеза и Метценже²⁶ уже был не только насыщен бергсоновской топикой (интуиция, длительность, развертывание живописной формы во времени, живопись как организм), но и нес целый спектр заново осмысленных под знаком философии Бергсона идей художественного времени.

Глез и Метценже непосредственно перенесли бергсоновскую идею длительности как волнообразного и экстатического саморазвертывания внутреннего времени во взаимопереходе его состояний на живописное формообразование: создание живописной формы состоит во внесении в нее динамики жизни: «Сочинять, строить, рисовать сводится к следующему: определять посредством нашей собственной активности динамизм формы»²⁷. Живописная форма не абсолютна и не статична, как она конструировалась в практике пост-ренессансного перспективизма²⁸, она раскрывается и разворачивается во времени. Картина — «самоорганизующийся» организм, в котором генерируется собственная длительность

²² Antliff M. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. P. 39.

²³ Блауберг И. И. Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 218–226, 387; *Arbour R. Henri Bergson et les lettres françaises*. Paris: Librairie Jose Corti, 1955.

²⁴ Antliff M. *Op. cit.* P. 44–45.

²⁵ Visan T. de. *La Philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain // Vers et prose 1910 April–June*. P. 125–140.

²⁶ Gleizes A., Metzinger J. *Du Cubisme*. Paris: Eugène Figuière, 1912.

²⁷ *Ibid.* P. 19.

²⁸ *Ibid.* P. 30.

и темпоральность. «Картина несет в себе свой смысл бытия. Ее можно поместить как в церкви, так и в салоне, как в музее, так и в жилой комнате. Сущностно независимая, обязательно целостная (*nécessairement total*), она не удовлетворяет немедленно дух, напротив, она увлекает его шаг за шагом в воображаемые глубины, в которых господствует всепоглощающий свет. Она не согласуется с тем или иным ансамблем, она согласуется с самим ансамблем вещей, с миром: это — организм»²⁹.

В переносе бергсоновской интуиции длительности на конструирование живописного пространства таилась глубокая внутренняя коллизия. Живопись неминуемо пространственна и материальна, она — *внешнее*. Как уже отмечалось, для самого Бергсона, особенно в «Опыте» и «Материи и памяти», пространство — та внешняя квантитивность, которая постоянно стремится «захватить» живую экстастику длительности внутреннего и перевести ее в схематизм внешнего. Бергсон неустрашимо ведет борьбу с пространством как *внешним*, стремящимся к захвату и подчинению своим закономерностям пульсации *внутреннего*.

Отношение Бергсона к способности *внешнего* — художественного произведения — «удержать» живую длительность противоречиво: с одной стороны, художник способен разорвать «искусно сотканное полотно нашего условного „я“ и открыть под внешней логикой его действительную абсурдность, показывая бесконечное взаимопроникновение и игру тысячи ньюансированных переживаний, с другой — разворачивая наше чувство в однородном времени и овнешняя его, художник создает только *тень* (выделено мною. — *И. Д.*) этого чувства»³⁰.

Внутреннее «Я» есть *виртуальное*, оно совпадает с длительностью нашего сознания и экстастикой чистого становления. Касание поверхности мира ведет к трагическому для виртуального «Я» преобразованию в актуальное. То, что мы определяем как нашу реальность, есть след этого касания — сцепления виртуального и внешне-актуального, когда «более глубокое „я“ составляет одно целое с поверхностным „я“»³¹. Виртуальное «я», данное в длительности и духовном синтезе, и внешнее «актуальное» «я» поверхности и пространства — «две стороны жизни сознания»³². Однако это внутренне-виртуальное «я» динамики саморазвертывания длительности, разнородные элементы которой взаимо-

²⁹ Ibid. P. II.

³⁰ Бергсон А. Указ. соч. С. 107.

³¹ Там же. С. 104.

³² «Итак, будем различать две формы множественности, два совершенно различных определения длительности, две стороны жизни сознания. Под однородной длительностью, этим экстенсивным символом истинной длительности, внимательный психологический анализ обнаруживает длительность, разнородные элементы которой взаимопроникают; под числовой множественностью состояний сознания — качественную множественность; под „я“ с резко очерченными состояниями — „я“, в котором последовательность предполагает слияние и организацию» (Бергсон А. Указ. соч. С. 105).

проникают, в значительной степени подавлено актуальным «я»: «Мы по большей части довольствуемся первым „я“, т. е. тенью „я“, отброшенной в пространство. Сознание, одержимое ненасытным желанием различать, заменяет реальность символом и видит ее лишь сквозь призму символов. Поскольку преломленное таким образом и разделенное на части „я“ гораздо лучше удовлетворяет требованиям социальной жизни в целом и языка, в частности, сознание его предпочитает, постепенно теряя из виду наше основное „я“»³³. Искусство живописи, на первый взгляд, имеет дело с «тенью», а не виртуальным «я», а потому задачей кубистов и футуристов как раз и стало возвращение делу живописи образа виртуального.

Миссией живописи должно стать удержание виртуального «я» живой длительности в формах живописного. В рефлексии Глеза и Метценже это — одна из принципиальных коллизий. В контексте родственных философии Бергсона идей сенсомоторного пространства Анри Пуанкаре и многомерных неевклидовых геометрий Лобачевского — Римана, Глез и Метценже говорят о новом, многомерном образе живописного пространства, возникающем в синтезе многообразных тактильных и моторных ощущений, — т. е. фактически о пространстве виртуальном, в отличие от количественно детерминированного и измеримого геометрического пространства линейно-воздушной перспективы.

Возможность раскрытия в живописном действии живой длительности намечается Глезом и Метценже в осмыслении творения художника как отправного пункта, предпосылки интуиции, когда явленное в произведении многообразно — посредством отсылок, намеков, пауз, умолчаний — направляет к бытию за пределами образа. Приведем один из пассажей на эту тему: «Сочинять, строить, рисовать сводится к следующему: определять посредством нашей собственной активности динамизм формы. Некоторые люди, и отнюдь не менее понимающие, усматривают цель нашей техники исключительно в изучении объемов. Если бы они добавили, что этого достаточно, поскольку поверхности являются границами объемов, а линии — границами поверхностей, что достаточно только сымитировать контур, чтобы представить объем, мы могли бы согласиться с ними; но они думают только лишь об ощущении рельефа (*à la sensation de relief*), а это нам представляется недостаточным. Мы не геометры и не скульпторы; для нас линии, поверхности, объемы — только нюансы понятия наполненности (*les nuances de la notion de plénitude*). <...> Между скульптурно выраженными рельефами давайте будем обнаруживать еле уловимые черты, которые не выражены определенно, а лишь предполагаются. Нужно, чтобы некоторые формы оставались имплицитными и рождались в конкретном виде исключительно в сознании (*esprit*) зрителя»³⁴. Живописное произведе-

³³ Бергсон А. Указ. соч. С. 105.

³⁴ Gleizes A., Metzinger J. *Du Cubisme*. P. 19–20.

дение должно открывать простор для того, что не выражено живописно, т. е. для того, что до-конструируется позже в сознании зрителя; оно должно направлять зрительскую интуицию к этому не выраженному живописно, сознательно выведенному за пределы живописного: «Разнообразие отношений между линиями пусть будет неопределенным; при таком условии это разнообразие получит новое качество, возникнут бесчисленные тонкие грани между тем, что мы различаем, и тем, что предсуществует в нас самих; именно тогда произведение искусства станет нас волновать»³⁵. Итак, подлинное произведение искусства рождается *между* живописным, сознанием и миром, и импульс к этому дает творческая интуиция. Глез и Метценже отмечают, что существует формальный способ интеграции произведения посредством ритма. Однако окончательное единство произведения конституируется в творческом порыве зрительского духа: «В соответствии со вторым методом, для того чтобы зритель мог по своей воле установить единство, мог постичь все элементы в порядке, обусловленном творческой интуицией, он должен оставить независимыми особенности каждой части (произведения. — *И. Д.*), разбив пластический континуум на тысячи неожиданных нюансов игры света и тени»³⁶. Как позднее обобщит Глез, «произведение искусства — это реальность духа»³⁷.

Нетрудно заметить в таком понимании произведения следы символистских тенденций интерпретации художественного образа. Кубизм унаследовал некоторые черты символистской спиритуальности³⁸. Высказывания Глеза и Метценже близки, в частности, к пониманию символистом Морисом Метерлинком творческого метода как постепенного движения от дискретных образов восприятия к их синтезу в новой целостности в творческом сознании зрителя. Близкий кругу кубистов де Визан развивал эти мысли Метерлинка с прямой отсылкой к бергсоновской идее интуиции³⁹. Итак, творческая интуиция зрителя как бы довершает, или заново реконструирует, эйдос живописного произведения; для этого само произведение должно обладать определенными структурными особенностями, а именно — включать паузы, отсрочки, многоаспектность как собственную композиционную стратегию. Именно здесь мы приближаемся к пониманию кубистского метода развертывания пластической формы через пространственно-временные кванты, с программными паузами и отсрочками.

В «Введении в метафизику» (И. И. Блауберг обоснованно называет это сочинение этапной работой, где прояснились ранние идеи нашего

³⁵ Ibid. P. 21.

³⁶ Ibid. P. 28.

³⁷ Gleizes A. Du Cubisme et des moyens de le comprendre. Paris: La Cible, 1920. P. 28.

³⁸ Robbins D. From Symbolism to Cubism: the Abbaye de Creteil // Art Journal. Winter 1963–1964. № 23. P. 111–116.

³⁹ Antliff M. Op. cit. P. 51.

философа⁴⁰) Бергсон намечает ход рассуждений, смысл которых видится в поиске связи между внутренней интуицией и внешней структурой форм. С одной стороны, интуиция программно противопоставлена аналитике разума: «Интуицией называется род *интеллектуальной симпатии*, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого. Анализ же, напротив, является операцией, сводящей предмет к элементам уже известным, т. е. общим этому предмету и другим»⁴¹. Интуиция — прежде всего активность нашей внутренней длительности⁴², но также и неизъяснимый акт совпадения-симпатии (в платиновском смысле) нашей внутренней длительности с *внешним*, и именно так понимали интуицию Глез и Метценже, отмечая необходимость завершения живописного акта в *esprit* зрителя. Бергсон, со значительными оговорками, сомнениями и уточнениями, намечает структурные аспекты развертывания интуиции во *внешнее*: «Развертывание нашей длительности известными сторонами походит на единство развивающегося движения, другими на множественность вырисовывающихся состояний, и никакая метафора не сможет передать один из двух аспектов, не жертвуя другим <...> Без сомнения, никакой образ не передаст в совершенстве то своеобразное чувство, какое я имею об истечении меня самого. Но нет также и необходимости в том, чтобы я пробовал передавать это чувство. Тому, кто не способен дать самому себе интуицию длительности, составляющей его бытие, ничто и никогда ее не даст, и понятия не более, чем образы. Единственной задачей философа должно быть здесь побуждение к известной работе, которую у большинства людей стремятся скопировать привычки разума, более полезные для жизни. Но образ имеет по крайней мере то преимущество, что он удерживает нас в конкретном. Никакой образ не заменит интуиции длительности, *но много различных образов, заимствованных из очень различных разрядов вещей, смогут путем сосредоточения их действия на одной точке направить сознание как раз в тот пункт, где может быть схвачена известная интуиция* (выделено мною. — И. Д.). Выбирая образы, по возможности не имеющие между собою связи, можно воспрепятствовать какому бы то ни было из них узурпировать место интуиции, которую он предназначен вызвать, ибо в таком случае он тотчас же будет изгнан своими соперниками. Заставляя все их, несмотря на различие их аспектов, требовать от нашего духа один и тот же род внимания и, так сказать, одинаковую степень напряжения, можно мало-помалу приучить сознание к совершенно спе-

⁴⁰ Блауберг И. И. Указ. соч. С. 273.

⁴¹ Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест. 1999. С. 1175.

⁴² «Существует, по меньшей мере, одна реальность, которую все мы схватываем изнутри, путем интуиции, а не простым анализом. Это — наша собственная личность в ее истечении во времени. Это наше я, которое длится» (Там же. С. 1176).

циальному и вполне определенному состоянию, такому именно, какое оно должно будет принимать, чтобы являться перед самим собою без покрова»⁴³. В этом понимании движения от множественности образов в их неопределенности к самости интуиции — ключ к трактовке кубистами пластической длительности, в которой множественность преломления образа в ракурсах-квантах его развивающейся формы соединяется с поэтикой неопределенности.

Начало интуиции намечается там, где нам предстоит не рационально сконструированная система символов — орудий аналитического познания, но — размытость и многозначность образа, с его открытостью живому духовному порыву: «...некий образ — посредник между простотой конкретной интуиции и сложностью выражающих ее абстракций, образ туманный и размытый (*image fuyante et évanouissante*), который неотступно сопровождает, оставаясь, быть может, незамеченным, сознание философа, следует как тень через все ходы и повороты его мысли. Не будучи самой интуицией, этот образ все же сближается с ней больше, чем концептуальное и неизбежно символическое выражение, к которому интуиция вынуждена прибегать в поисках возможностей „объяснения“. Приглядимся внимательнее к этой тени: мы различим положение тела, которое ее отбрасывает»⁴⁴.

Итак, диверсифицированная серия чувственных образов способна наметить движение от *внешнего* к *внутренней интуиции* длительности. Теория и практика кубистов и отчасти футуристов искали живописное воплощение этой проблемы — интуиции длительности как живописного метода, спонтанно развивая бергсоновскую идею серии многообразия форм (или — складчатости, в терминах Ж. Делёза) в их незавершенности и открытости.

В своих кубистских работах «Грустный юноша в поезде» (1911, Peggy Guggenheim Foundation, Венеция) и «Обнаженная, спускающаяся по лестнице (№ 2)» (1912, Филадельфийский музей искусств) Марсель Дюшан так конструирует движение, что перед нами явлены лишь его следы-состояния, причем сама фигура субъекта движения дана в неопределенности (нефиксированности) образа-движения и может быть реконструирована лишь ретенциально, в нашем сознании посредством прошлого. В исследованиях творчества Дюшана стало привычным анализировать эти работы в контексте фотографических серий, фиксирующих «по-моментные» фазы движения тела (например, фотосерий Эдварда Мьюбриджа (*Edward Muybridge*) «Этюды движения», «Перемещения человека» и др.). Однако живописные опусы Дюшана кардинально и концептуально отличны от фотосерий фаз-

⁴³ Там же. С. 1180.

⁴⁴ Философская интуиция (доклад на философском конгрессе в Болонье 10 апреля 1911 г.) // Путь в философию. Антология. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 120).

моментов развития движения: в его движении фазы непосредственно переходят друг в друга, причем «реальностью» становится именно этот *переход*, — подобно потоку, в котором отдельные волны немислимо вычленишь из целого. Дюшан воплощает саму «мелодию длительности», в которой значимы переходы и преодоление границ, а контуры оказываются неясными и размытыми. Мотив лестницы, блестяще введенный Дюшаном, — изначальный «гераклитовский» образ нераздельности фаз в движении вниз под воздействием сил тяжести, — усиливает *непрерывность* движения целого. Лестница как пластический мотив движения, интеграции различных пространств уже была открыта в архитектуре барокко, однако Дюшан наполнил этот барочный мотив новым пластическим смыслом непрерывности образа-движения, графема которого достраивается зрителем.

В «портретах» 1910 года Вильгельма Уде (собрание Дж. Пулицера, Сан-Луис), Амбруаза Воллара (ГМИИ им. А. Пушкина) и Даниэля-Анри Канвейлера (Художественный институт, Чикаго) Пабло Пикассо раскрывает художественную длительность как почти бесконечное многообразие свободных квантов-ракурсов формы — мельчайших *points de vue* наблюдения пространства. При этом мы (зритель) беспрепятственно движемся в этом потоке микроформ, внутри которого мерцает, как будто многократно отраженный в волнах, лик. Эстетика прозрачных мерцающих лессировок — то, что П. Кармел назвал «мерцающей кьяроскуро» кубистской живописи 1910–1911 гг.⁴⁵, здесь достигает филигранного изящества. В работах следующего, 1911 года, таких как «Играющий на мандолине» (галерея Бейелер, Базель) или «Поэт» (Peggy Guggenheim Foundation, Венеция), доминирует неопределенность волнения живописного целого, из которого лик уже почти не вычленим, и мы (зритель) целиком погружаемся в мерцающий поток кубистической драпировки, растворяющей корпусность и телесность. При этом Пикассо сознательно оставляет в этих работах «вход» для зрителя — несколько уходящих в бесконечность прозрачных пятен серо-зеленого или темно-охристого тона в центре картины, чтобы зритель мог как бы медитативно «вселиться» в метафизическое пространство картины и до-конструировать ее эйдос собственной интуицией.

У итальянских футуристов начала 1910-х годов — Умберто Боччони, Карло Карра, Джакомо Балла и других, при общих с кубистами подходах к форме как трансгрессии состояний тела-сознания и направленного движения от живописной поверхности к образной интуиции, значительно более выражен кинематографический способ мышления в том смысле, который ему придавал Бергсон, а именно — как аналитическое разложение формы на отдельные образы-кадры движения. Так, Боччони в «Симультанных видениях» (1911, музей Ван Дер Хейдт, Вупперталь)

⁴⁵ Karmel P. Picasso and the Invention of Cubism. New Haven; London: Yale University Press, 2003. P. 18.

разлагает урбанистический ландшафт на серию разномасштабных образов, данных в различных ракурсах. В этом экспрессивном многообразии выразилась скорее кадрированная дискретность разорванной динамики урбанистического бытия, нежели мелодия непрерывной длительности. В «Динамизме футболиста» Боччони (1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк) или «Скорости автомобиля» Балла (1913, Галерея современного искусства, Милан) объект растворен в следах состояний его движения, непрерывность длительности подчинена ритму стаккато. При общей интенции к передаче интуиции и длительности, Пикассо и Брак значительно поэтичнее чувствовали непрерывность образа-движения, внутреннюю мелодику картины в игре ясных фрагментов форм и прозрачных неопределенностей.

Хотя, как уже отмечалось, сам Бергсон не был активно вовлечен в среду авангардных художественных поисков, его оптика восприятия искусства постепенно эволюционировала к обнаружению в художественном творчестве особого модуса расширения поля реального, причем здесь философ прежде всего выделял роль живописи. В «Творческой эволюции» он описывает, как художник творит образ целого: «Вообще говоря, когда один и тот же предмет предстает, с одной стороны, простым, а с другой — бесконечно сложным, то оба аспекта имеют далеко не одинаковое значение, или, вернее, разную степень реальности. Простота в этом случае принадлежит самому предмету, бесконечная сложность — тем точкам зрения на него, которые мы формируем, когда вращаемся вокруг него, тем рядоположенным символам, в каких представляют этот предмет наши чувства и наш интеллект, — в целом, различного рода элементам, с помощью которых мы пытаемся искусственно имитировать этот предмет, но с которыми он остается несоизмеримым, ибо природа его совершенно иная. Гениальный художник нарисовал на полотне человеческое лицо. Мы можем имитировать его картину при помощи разноцветных квадратиков мозаики. И чем меньше будут наши квадратики, чем многочисленнее будут они и разнообразнее по тону, тем лучше мы воспроизведем изгибы и оттенки модели. Но понадобилось бы бесконечное число бесконечно малых элементов, выражающих бесконечность оттенков, чтобы получить точный эквивалент того лица, которое художник постиг как нечто простое, которое он захотел целиком перенести на полотно и которое тем более совершенно, чем полнее выражает единую неделимую интуицию». Далее философ утверждает, что возможны два способа создания мозаики — механистический, предполагающий тождественность синтеза множественности целому, и телеологический, полагающий соответствие множественности некоему плану, «но ни в том, ни в другом случае мы не постигли бы реального процесса, ибо соединенных квадратиков не существовало. Существует картина — простой акт, проецированный на полотно, — которая одним тем, что вошла в наше восприятие, сама распалась в наших глазах на тысячи и тысячи маленьких квадратиков,

представляющих в своем воссоединении удивительный порядок взаимного расположения»⁴⁶.

В «Творческой эволюции» Бергсон придает искусству особый статус интуитивного (бескорыстно-инстинктивного) преодоления плотной рациональной завесы бытия, — преодоления, ведущего к «самой жизни»: «Можно представить себе стремление к познанию, идущее в том же направлении, что и искусство, но предметом которого была бы жизнь в целом, подобно тому, как физическая наука, следуя до конца в направлении, указанном внешним восприятием, продолжает индивидуальные факты в общие законы. Очевидно, эта философия никогда не сможет так познать свой предмет, как наука познает свой. Интеллект остается лучезарным ядром, вокруг которого инстинкт, даже очищенный и расширенный до состояния интуиции, образует только неясную туманность. Но, не давая знания как такового, составляющего удел чистого интеллекта, интуиция поможет нам понять, чего недостает здесь в данных интеллекта, и предугадать способ их пополнения <...> Она заставит интеллект признать, что жизнь не охватывается полностью ни категорией множественного, ни категорией единого, что ни механическая причинность, ни целесообразность не выражают удовлетворительным образом жизненный процесс. Затем, благодаря взаимной симпатии, которую она установит между нами и остальным живущим, благодаря тому расширению нашего сознания, которого она добьется, она введет нас в собственную область жизни, то есть в область взаимопроникновения, бесконечно продолжающегося творчества»⁴⁷. Эстетическая интуиция застигает мир в его простоте и взаимопроникающей множественности. Через несколько лет, в «Восприятии изменчивости», Бергсон в одном из фрагментов подытожит эти наблюдения над искусством как первичным модусом интуиции, особенно отмечая миссию живописи: «Как можно требовать от тела или духа, чтобы они видели более того, чем они видят?» — задает философ вопрос и дает следующий ответ — существует исключение, а именно те, чей горизонт восприятия расширяет границы опыта: «Это художники. Чего добивается искусство, как не того, чтобы заставить нас открыть в природе и духе, вне нас и в нас самих, массу вещей, которые не обнаруживаются с ясностью нашими чувствами и нашим сознанием?»⁴⁸

Итак, искусство как первичный экстаз интуиции застает мир в тайне его взаимопроникающей длящейся множественности диссоциированных состояний. Бергсон не случайно в трудных местах раскрытия своего философского мира обращался к образам искусства. Собственно в *длительности* философ видел не только феноменальную особен-

⁴⁶ Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Кучково поле, 2006. С. 113–114.

⁴⁷ Там же. С. 185–186.

⁴⁸ Бергсон А. Восприятие изменчивости // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест. 1999. С. 932.

ность сознания времени, но и особое *искусство переживания*. Философский поиск Бергсона метафорически может быть назван искусством *длительности*, ибо ее главный нерв — в формировании той философии и поэтики переживания реального, которая делает *durée* возможной. Собственно *durée* возможна лишь в контексте бергсоновского философствования, и вынос за его пределы неминуемо означает кардинальную трансформацию смысла *durée*. Искусство авангарда, прежде всего кубистов, сформировало свой образ *длительности*, парадоксально сочетая бергсоновские интуиции со столь чуждым философу эросом пространственности. Вместе с тем, и в бергсонизме, и в художественной версии *durée* нельзя не отметить общее — переживание длительности рождается как эксперимент нового опыта перцепции времени как такового, «времени как оно есть». В поэтическом союзе с философией времени Бергсона творчество кубистов и футуристов искало выход за пределы обреченности быть искусством пространства, стремясь сформировать новый — временной — язык формообразования.