

ГАБРИЭЛЬ МАРСЕЛЬ

Бергсонизм и музыка¹

В некотором роде, нет ничего более противного духу философии Бергсона, чем та постановка вопроса, что составляет предмет настоящего исследования. Тому есть несколько причин; все они, впрочем, логически между собой связаны.

Без всякого сомнения, нет идеи менее бергсоновской по духу — не в обиду г. Тибоду² будет сказано, — чем идея «бергсонизма». Действительно, внутренняя трагедия этой столь сложной и столь мощной мысли — в ее неспособности (в силу собственных ее предпосылок) претвориться в систему, или, если угодно, завершиться, не опровергая этим саму себя. Разве, будучи высшим родом жизни или духа, она не несет на себе печать непредвиденности и непрерывного творчества? И не будет ли она тем самым осуждена (*condamnée*) — или освящена (*vouée*) — на то, чтобы оставаться всегда открытой, не в состоянии «замкнуться» или закруглиться, как церковный свод? Поэтому не может быть и речи о том, чтобы выделить из определенного набора высказываний, который назывался бы «бергсонизмом», тот или иной королларий, «относящийся» к музыке.

Кроме того, как мне кажется, идея теории музыки, самой возможности подобной теории, неспособна найти свое содержание в философии, которая неизменно обеспокоена тем, чтобы как можно лучше сохранить — как, например, философия Аристотеля или Конта — абсолютное своеобразие различных духовных областей, или, если угодно, форм опыта, и с тревогой и недоверием смотрит на все попытки *рационализировать* эти формы, поставить на их место абстрактные эквива-

¹ Перевод выполнен по: *Marcel G. Bergsonisme et musique // La revue musicale. Sixième année, 1er mars 1925. №5. P. 219–229.*

² Марсель имеет в виду вышедшую в 1923 г. книгу Альбера Тибоду «Бергсонизм» (см.: *Thibaudet A. Trente ans de la philosophie française. Le Bergsonisme. Paris: Ed. de NRF, 1923).* — *Прим. пер.*

ленты. Все то, что мы знаем о г. Бергсоне, позволяет нам сделать вывод, что если для него философия музыки возможна, то только как результат длительного исследования, подобного тому, которому он подверг биологию вслед за экспериментальной психологией. Другими словами, мы бы серьезно ошиблись, полагая, что сочинения, опубликованные г. Бергсоном на сегодняшний день, могут сами по себе послужить в его глазах достаточным основанием для того или иного суждения о природе музыкального вдохновения или того особого мира, который оно перед нами открывает. Кроме того, нужно понимать, что такое исследование не может состоять просто в добросовестном сличении фактов и сведений, имеющих отношение к психологии музыканта или же к его мастерству. Оно должно быть проникнуто тем живым дыханием, которое веет не только в самих книгах Бергсона, но и в его мысли, рассматриваемой как единство искусства и личности. Это, по сути, означает, что только *он сам* был бы способен провести такое исследование; *но он этого не сделает*. Другие, более важные, на его взгляд, задачи ждут его и будут его занимать в те предстоящие годы, которые он сможет еще посвятить философской спекуляции. Конечно, г. Бергсон настаивал на том, что вносит лишь частичный вклад в большое общее дело, которое другие продолжат вслед за ним. Пришло время, словно говорит он, когда философ должен отказаться от слишком честолюбивых синтетических построений, довольствуясь ограниченными, конечными результатами, которые бы постепенно организовывались — самым неожиданным образом даже для тех философов, кому принадлежит их формулировка. Если бы дело обстояло так, мы были бы вправе надеяться, что какой-нибудь последователь г. Бергсона однажды предложит нам ту философию музыки, которую сам автор «Материи и памяти» нам не оставил, но которая бы явилась продолжением его психологии. К сожалению, стоит опасаться, что такой оптимистический и социальный взгляд на усилие умозрения окажется в большей степени иллюзорным. Возможно даже, что он вступит в противоречие с учением о философской интуиции, которое Бергсон изложил, в частности, на Конгрессе в Болонье. Мы не должны полагаться на *учеников* Бергсона, и, несомненно, он сам — еще в меньшей степени, чем все остальные: те из них, что не хотят быть обычными комментаторами, станут виртуозами, разыгрывающими опасные вариации на темы, чью основательность и точную силу развития они не сумеют с уверенностью определить.

Все эти предварительные замечания могут показаться пустыми, но они необходимы для того, чтобы наиболее строгим образом сформулировать значение нижеследующих размышлений.

В действительности, читателю г. Бергсона чрезвычайно трудно удержаться от предположения — впрочем, неверного, — что теория конкретной длительности содержит в себе некую философию музыки. А потому, возможно, мы вправе, — не впадая при этом в иллюзию относительно конечной ценности такого исследования, — углубиться в про-

яснение самой этой философии, чтобы выявить, в какой мере она согласуется с непосредственным опытом.

* * *

С самого начала кажется сомнительным предположение, что г. Бергсон лишь по чистой случайности столь широко использовал образ мелодии для наглядного представления того, что он понимает под чистой длительностью. Перечитаем, в особенности, всем известную страницу из «Опыта о непосредственных данных сознания». «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше я просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали. Для этого оно не должно всецело погружаться в испытываемое ощущение или идею, ибо тогда оно перестало бы длиться. Но оно также не должно забывать предшествующих состояний: достаточно, чтобы, вспоминая эти состояния, оно не помещало их рядом с наличным состоянием, наподобие точек в пространстве, но организовывало бы их, как бывает тогда, когда мы вспоминаем ноты какой-нибудь мелодии, *как бы слившиеся вместе*. Разве нельзя сказать, что, хотя эти ноты следуют друг за другом, мы все же воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности? Это можно доказать тем, что если мы, например, нарушим такт и дольше, чем следует, остановимся на какой-нибудь одной ноте мелодии, нашу ошибку обнаружит не столько чрезмерная долгота ноты, сколько качественное изменение во всей музыкальной фразе»³.

Очевидно, что когда мы читаем такого рода пассаж, далеко не единственный в сочинениях г. Бергсона, мы склонны спросить себя, не лежит ли определенный осмысленный опыт музыки в основании его доктрины, не *поддерживает* ли он ее, если можно так выразиться? Однако здесь также необходима исключительная осторожность: разве не для того г. Бергсон обращается к музыкальному сравнению, чтобы избежать всякой двусмысленности, и разве не мог он с тем же успехом использовать в качестве примера *произносимую* фразу, в которой слова и отделяющие их друг от друга паузы организуются таким образом, чтобы сформировать единое целое? Я, со своей стороны, в этом абсолютно убежден. Конкретная длительность не является музыкальной по своему существу. Самое большее, что можно сказать, — используя, впрочем, такой язык, который, несомненно и справедливо, сам г. Бергсон бы не одобрил — это то, что мелодическая непрерывность дает нам пример, иллюстрацию чистой континуальности, которую философ должен постичь как такую, т. е. в ее одновременно универсальной и конкретной реальности.

³ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М.: Московский клуб, 1992. С. 93.

Это общее замечание не освобождает нас, тем не менее, от необходимости задать вопрос о том, в какой мере теория длительности, представленная в «Опыте», например, способствует прояснению природы того, что я осмелюсь назвать музыкальным фактом. Необходимо, впрочем, предварительно провести одно различие. Нам не кажется, что учение, изложенное в «Опыте», может предоставить какое бы то ни было прямое разъяснение *основных свойств музыки*. Оно совсем не помогает понять, каким образом звук может быть наделен неустраимой силой эмоционального воздействия. Следующая фраза, которую мы находим в первой главе книги, не позволяет нам разрешить это затруднение: «Разве можно было бы понять, — спрашивает г. Бергсон, — выразительную или, скорее, гипнотизирующую силу музыки, если не допустить, что мы внутренне повторяем слышимые звуки, что мы как будто погружаемся в психическое состояние играющего — состояние оригинальное, которое мы не в состоянии выразить, но которое внушается нам самими движениями, перенимаемыми нашим телом?»⁴ Я не думаю оспаривать то, что есть истинного в этом утверждении, но, возможно, было бы рискованным предполагать, как то, видимо, делает г. Бергсон, что звук исходит из психологического состояния, к которому он сам позволяет нам, путем своеобразного рикошета, вернуться.

Напротив, там, где речь идет о музыкальной идее, или, если угодно, о мелодии как таковой, «Опыт» представляется гораздо более поучительным. Оставим в стороне слова, возможно несколько неподходящие, на которые я попытался обратить внимание в предыдущей цитате. Анализ, подобный проводимому здесь Бергсоном, бесспорно, высвечивает — или, по крайней мере, позволяет нам определить — ту специфическую форму единства, которая свойственна мелодии: это единство одновременно неделимое и текучее, единство процесса, а не вещи. Однако, возможно — хотя я и не смею утверждать это со всей определенностью, — сложная реальность музыкального опыта каким-то образом превосходит то описание, которое ей дает Бергсон. Отмечу здесь вкратце один очень важный момент. Что происходит, в действительности, когда я *слежу* за развитием мелодии? Достаточно ли сказать, что ноты мелодии взаимопроникают и организуются между собой? Г. Бергсон говорит «о последовательных нотах мелодии, которые нас убаюкивают»⁵, что помогает нам понять, как он себе представляет — или, вернее, как он отказывается представлять — музыкальное становление. В конце концов, кажется, что для него слушание музыки сходно грезе, похоже на то, что в немецком языке называется «*hineinträumen*»⁶ — нечто вроде почти бесконечного расслабления жизненных сил, чистого внутреннего течения. И этот способ проживания мелодии, становления мелодией, должен быть проти-

⁴ Ср.: Там же. С. 69.

⁵ Ср.: Там же. С. 95.

⁶ «Предаваться мечтаньям» (нем.). — Прим. пер.

вопоставлен, согласно Бергсону, тому акту, посредством которого она будет представлена, изображена в качестве линии, т. е. опространствлена. Но я не уверен, что эта абсолютная оппозиция между переживаемой мелодией и мелодией изображенной является безусловно строгой. Следить за музыкальной фразой — не значит просто незаметно переходить от ноты к ноте; это также означает в какой-то мере управлять этим переходом, с чем г. Бергсон, конечно, согласится. Но акт, посредством которого я управляю мелодией и который ни в коей мере не является видом познания или мышления, — не есть ли он нечто такое, благодаря чему течение становится сознанием этого течения и, в известном смысле, представлением, изображением, хотя и не пространственным, становления? — Когда мы говорим о красоте мелодической линии, эстетическая оценка не касается внутреннего развития этой линии, но имеет в виду определенный объект, определенную, хотя и не пространственную, повторяю, фигуру — или же такую фигуру, которую протяженный мир представляет нам только в виде символов, чью неточность и неадекватность мы чувствуем. Все это, несомненно, требует длительных разъяснений; я прекрасно понимаю, что идея непространственной фигуры вызывает недоумение. Однако необходимо выяснить, не вынуждены ли мы, для того чтобы постичь музыкальный опыт, все же ввести такого рода понятие. По мере того как я перехожу от ноты к ноте, образуется некая целостность, создается форма, и она, разумеется, не сводится к организованной последовательности состояний, подобно тому как объект не смешивается с чувственными изменениями, которые его присутствие вызывает в субъекте. Природа этой формы такова, что она дана не только в длительности, но способна каким-то образом трансцендировать тот чисто временной модус, благодаря которому она обнаруживается. В этом смысле достаточно просто установить, что мы обычно подразумеваем под пониманием музыки: разве оно не тождественно тому акту, посредством которого образуется форма? Не понимать — разве не значит как раз оставаться на том уровне, где состояния сменяют друг друга, даже, если угодно, взаимопроникают, не подчиняясь при этом, однако, *действительной музыкальной целостности*? Мы, конечно, можем допустить, что понимание отсутствует в том случае, когда последовательные звуки не организуются между собой, а, напротив, остаются прерывными, — но тогда это будет скорее изъяном памяти, сознания, неспособного преодолеть чистую мгновенность. Как бы там ни было, я склонен считать, что именно такую интерпретацию г. Бергсон и стремился дать этому настолько же распространенному, насколько и слабо изученному факту. Учитывает ли такая интерпретация в полной мере то, что нам открывает сам опыт? В этом можно усомниться. С каждым из нас случались такие моменты озарения, когда фраза, за которой мы следили, не признавая за ней внутренней необходимости, раскрывает вдруг перед нами свою таинственную сущность. Но этот акт апперцепции — что-то подобное можно найти в сфере религиозного или мистическо-

го опыта — ни в коем случае не сводится к симпатии, которая позволяет мне следовать за фразой, переживать ее. Я бы охотно сказал, что это не *утрата воли* (abandon), а, наоборот, *владение* ситуацией. Не приходим ли мы тем самым к тому, что Бергсон называет интуицией? Возможно, но, по правде говоря, нет ничего более спорного. Разве интуиции не свойственно быть направленной на то, что создается, на творческое становление, схваченное в его фонтанировании? Однако то откровение, о котором здесь идет речь, не является ли оно скорее обнаружением порядка? Разумеется, не абстрактно *помысленного* порядка, но такого, о каком в то же время нельзя сказать, что он в строгом смысле нам *дан*? Все происходит так, как будто мы внезапно приобщаемся к воле музыканта, как будто эта воля, ставшая нашей, находит в идее свое единственное удовлетворение. Подобно тому, как философские решения не обладают собственной значимостью, а относятся к определенному способу ставить проблемы, так и здесь музыкальный порядок есть *разрешение* и раскрывается перед нами только при условии, что является, скажем так, *ответом на ожидание*.

Музыка, которую я не понимаю, — это, буквально, музыка, которая ни на что во мне не отвечает. И разве не очевидно, что здесь мы как раз вступаем в ту область, где мысль г. Бергсона готова нас принять? Мне кажется, что музыкант просит меня о том, чтобы я перенесся в некую духовную сферу, изнутри которой я смогу к нему *присоединиться*. «Служатель, — говорит г. Бергсон по поводу внимательного узнавания, — должен сразу войти в круг соответствующих идей и развить их в аудитивные представления, которые наложатся на воспринятые звуки, сами при этом включаясь в двигательную схему»⁷. Это высказывание, я полагаю, можно без особых натяжек использовать и здесь. Тот, кто не ухватывает развития музыкальной фразы, похож на того, кто слушает неизвестный ему язык. Он не в состоянии надлежащим образом разложить и реорганизовать ту слитную целостность, которая ему непосредственно дана. Только речь здесь идет, разумеется, не о воспоминаниях, соответствующих звукам и на них накладывающихся. Как известно, для г. Бергсона воспоминание совсем не является ослабленным воспроизведением восприятия, к чему пытается его свести ассоциационистская психология. Автор «Материи и памяти» постоянно предостерегал против подобной интерпретации, свидетельствующей, на его взгляд, о совершенном незнании духовной жизни: воспоминание и восприятие обладают абсолютно различной природой. И здесь стоит задаться вопросом, не исказим ли мы мысль г. Бергсона, полагая, что чистое воспоминание, т. е. воспоминание, полностью оторванное от актуализирующего влияния тела, является по своему существу неуловимым? Но это не значит, что мы можем составить себе образ чистого воспоминания; мы можем

⁷ Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. I. М.: Московский клуб, 1992. С. 93; 232.

воспринимать его лишь как границу, расположенную по ту или, вернее, по эту сторону представимого. Тогда не будет абсурдным, как мне кажется, предположить, что музыкант вызывает к нашим *воспоминаниям*, которые единственно смогут помочь нам, я не скажу *понять*, но, по крайней мере, его *услышать*. Можно показать, что любое подлинное музыкальное произведение нацелено в первую очередь на то, чтобы освободить нас от *какого-то прошлого*. Это настолько же верно в отношении Моцарта, как и в отношении Шумана, в отношении Вагнера, как и Дебюсси. И, мне кажется, мы не будем заложниками метафоры, если скажем, что гениальный музыкант — словно призма, сквозь которую анонимное и нейтральное (оптически нейтральное) Прошлое, составляющее основу каждого из нас, делится, уточняется, окрашивается в индивидуальные нюансы. Временная призма. Я осознаю не просто парадоксальный, но и почти что софистический момент в таком способе понимать новизну музыки. Но это связано с тем, что мы еще, в большинстве своем, далеко не усвоили наиболее оригинальные элементы учения г. Бергсона. Когда я говорю о разделении прошлого, можно подумать, что речь идет о его членении на *исторические периоды*. Моцарт переносит меня в Вену XVIII века, Монтеверди — в Мантую на полтора или два века ранее, и т. д.; впрочем, такого рода припоминание осуществлялось бы в процессе игры ассоциаций между бесконечно дифференцирующимися идеями. Но, в действительности, ничего такого я в виду не имею. Прошлое не является здесь тем или иным отрезком исторического становления, более или менее явно уподобленным движению в пространстве, кинематографической последовательности. Оно есть необъяснимое основание в себе, по отношению к которому настоящее не только упорядочивается, но, главное, приобретает качественные характеристики. Эти множественные части прошлого являются, по существу, чувственными перспективами, согласно которым наша жизнь может быть вновь прожитой, но не в качестве серии событий, а как неделимое единство. Только искусству или еще, наверное, любви, по силам постичь это единство.

Само собой разумеется, одним видам музыки эта схема подходит гораздо меньше, чем другим. Например, Стравинский, не имеющий ничего общего с такими некромантами, как Дебюсси или Форе, кажется, напротив, стремится к тому, чтобы отделить нас от нашего прошлого, ввести нас в усиленное настоящее — настоящее, осмелюсь сказать, космическое, в котором личность уничтожается.

В то же время у Вагнера, несмотря на кажущиеся параллели, дело обстоит, на мой взгляд, совсем по-другому. Он раздувает нашу память, наделяет ее теогонической способностью и восстанавливает непрерывность между индивидуальной длительностью и длительностью вселенной. Можно показать, что искусство Стравинского одним тем, что оно отменяет всякое различие между поверхностным и глубоким внутри чистой подвижности, вступает в абсолютное противоречие с философией, для которой бытие может быть схвачено на различных уровнях его интенсив-

ности, или, вернее, интериорности, при помощи усилия разной степени, осуществляемого сознанием, активно работающим над собой. Мир Стравинского чужд сознанию, я же сам склонен полагать, что он находится *по эту сторону* сознания. И только по этой причине о музыке Стравинского можно говорить, следуя за г. Шлёцером, как об «объективной музыке».

Эти указания, если их верно использовать, позволили бы отчасти прояснить, что мы понимаем под глубокой музыкальной идеей.

Глубокая идея предстает перед нами, я полагаю, в двух аспектах: с одной стороны, кажется, что она приходит *издалека*, с другой — она совпадает с ослаблением усилия, с тем, что я бы назвал *расслаблением сверху*. Я убежден, что если нам удастся проанализировать эти две характеристики глубокой идеи, мы сможем достичь основополагающей истины. Во-первых, поразительно, — я начну со второго пункта, — что концентрации воли недостаточно для того, чтобы вызвать в нас чувство нового измерения, которое мы называем глубиной. Такие произведения, как квартеты д'Энди, где эта концентрация доведена до предела, в этом смысле чрезвычайно показательны. Когда происходит ослабление, оно всегда сопряжено с разворачиванием, т. е. с механизмом. У величайших композиторов — я имею здесь в виду как Бетховена периода последних квартетов, так и Форе периода квинтетов, — это ослабление, можно сказать, реализуется в противоположном направлении и путями, которые обычно остаются непостижимыми для самих мастеров. Этому ослаблению соответствует, очевидно, тот факт, что наиболее глубокая идея есть в то же время и наиболее *естественная* идея. Однако это слово нужно использовать с осторожностью, поскольку оно может иметь два противоположных смысла. Например, если я слушаю сегодня произведение какого-нибудь талантливого ученика Дебюсси, все в нем мне кажется *естественным*, в том смысле, что все как бы укладывается в предданные рамки, — эта музыка не только не нарушает мои привычки, но даже спонтанно к ним приспосабливается, поскольку сама является результатом подражания. Но я использовал это слово в противоположном значении. *Отсутствие удивления* (non-surprise) проявляется в тот момент, когда *нет сопротивления*. Но это *не-сопротивление* (non-résistance) может и не быть следствием существования привычных форм, в которые облекается содержание. Оно может быть связано с присутствием во мне пустоты (которая, впрочем, не ощущается пока как таковая), активно-го отсутствия и чего-то вроде призыва со стороны самой этой пустоты. Что-то подобное происходит иногда в любви; такое можно встретить и в самом высоком искусстве. Здесь мы находим опыт удовлетворенного ожидания, находящегося в самом средоточии эстетического познания (intellection). В данном смысле глубокая идея — это такая идея, которая затрагивает меня там, где я наиболее раним, там, где отвердевание, происходящее под воздействием повторений, т. е. превращение моего Я в механизм, еще не до конца завершено; иными словами, эта идея лепит меня, она *придает мне форму*.

Но что это за расстояние, которое такая идея, по-видимому, преодолевает во мне? Здесь мы возвращаемся к тому, что я говорил недавно о функции прошлого в музыке. Однако, я полагаю, надо добавить, что сущностной характеристикой этого прошлого, из которого идея как бы фонтанирует, является его *неиспользованность*. И здесь Пруст может если не дополнить, то по крайней мере проиллюстрировать мысль Бергсона наиболее ценным образом. «В какой бы момент мы ни рассматривали нашу душу, — говорит Пруст, — вся наша душа целиком обладает почти что фиктивной ценностью, несмотря на многообразный синтез ее богатств»⁸. Глубокая идея обладает чудесным даром, который позволяет положить конец нашей *недоступности* для самих себя: она восстанавливает между моим Я и мною сообщение, которое я считал давно утраченным. Популярная психология дает нам здесь разъяснения. Я получаю письмо и открываю его с чувством смутного и как бы безличного любопытства. Но это письмо приносит тяжелое известие, которое производит на меня сильнейшее впечатление: под его воздействием мое Я словно *выходит за свои пределы*, будто вытесненное из самого себя. Эмоция — как открытие, что «в конце концов это и меня касается», короче говоря, она возвращает меня к сознанию моего собственного существования. Мне кажется, что здесь идет речь о чем-то подобном: глубокая идея вызывает внезапное *воскрешение в памяти меня самого*, при этом она не предполагает — по крайней мере теоретически — никакого представления *прошедшего события*, каким бы оно ни было. Она дает мне доступ сразу в ту область, где *я совпадаю с самим собой*; и если существует возможное обоснование мистической силы музыки, то, мне кажется, его нужно искать именно здесь. Мы тотчас же видим, насколько философия чистого качества, какой является философия Бергсона, содействует нашему пониманию внутреннего прогресса, этого продвижения в сторону духовного праздника, — в то время как ни одна метафизика понятия не способна дать нам почувствовать даже его возможность.

Надо ли добавлять, что моменты, на которые я попытался указать и чью недостаточность и смутность я сам осознаю, могут стать понятными только в процессе специальных исследований, посвященных музыкальному вдохновению великих творцов? Каждый из них как бы несет в себе послание, но без интеллектуального содержания, и всякий раз это послание оживляет и примиряет саму с собой душу, старающуюся его разгадать.

Перевод Ю. Подороги

⁸ Proust M. Sodome et Gomorrhe II. Paris: Éd. de la NRF, 1924. P.178. Ср.: «Когда бы мы ни принялись за изучение нашего внутреннего мира во всей его полноте, ценность его остается почти что мнимой, несмотря на наличие в нем несметных богатств, так как то одним из них, то другими мы не в состоянии воспользоваться, будь то богатства реальные или воображаемые <...>» (Пруст М. Сodom и Гоморра. М., 1992. С. 140. Пер. Н. М. Любимова). — Прим. пер.