Ирина Игоревна Блауберг

irinablauberg@yandex.ru

Доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора современной западной философии Института философии РАН

109240 Москва,
ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Irina I. Blauberg

irinablauberg@yandex.ru

DSc in Philosophy, Leading Research Fellow in the Department of Contemporary Eastern Philosophy, Institut of Philosophy, Russian Academy of Sciences

12/1 Goncharnaya Str.,
Moscow, 109240,
Russia

Аннотация

О значении музыки в философии Анри Бергсона

Разъясняя главную идею своей концепции — идею конкретного времени, или длительности (la durée), Бергсон часто обращался к примерам из области музыки. Мелодия предстает в данном плане как ведущая метафора длительности, передающая непрерывное взаимопроникновение изменчивых состояний сознания, т. е., согласно Бергсону, временную организацию душевной жизни. Исследователи по-разному толкуют роль музыки в концепции французского философа. Некоторые из них полагают (и доказывают), что музыка принципиально, глубинным образом связана с учением Бергсона о времени. Другие утверждают, что примеры из сферы музыки скорее служат своего рода иллюстрациями, помогающими лучше понять суть его воззрений, но не имеют особого, метафизического значения, отсылающего к основаниям его учения. Автор статьи, опираясь на основные работы и переписку мыслителя, приводит ряд аргументов в пользу первого подхода, наделяющего музыку в трактовке Бергсона глубоким философским смыслом.

Ключевые слова: Анри Бергсон, длительность, образ мелодии, искусство, музыка, творческая эмоция

Abstract

On the Meaning of Music in the Philosophy of Henri Bergson

Explaining the main idea of his concept — the idea of a specific time, or duration (la durée), Bergson often turned to examples from the field of music. The melody appears in this plan as the leading metaphor of duration, transmitting the continuous interpenetration of changing states of consciousness, that is, according to Bergson, the temporary organization of psychic life. Researchers interpret the role of music in the concept of the French philosopher in different ways. Some of them believe (and prove) that music is fundamentally, deeply connected with Bergson's teaching about time. Others argue that examples from the sphere of music rather serve as a kind of illustration that helps to better understand the essence of his views, but have no special, metaphysical meaning, referring to the foundations of his teachings. The author of the article, relying on the main works and correspondence of the thinker, gives a number of arguments in favor of the first approach, which gives music in Bergson's interpretation a deep philosophical meaning.

Keywords: Henri Bergson, duration, image of melody, art, music, creative emotion

Ирина Блауберг

О ЗНАЧЕНИИ МУЗЫКИ В ФИЛОСОФИИ АНРИ БЕРГСОНА

А. Бергсон принадлежит к тем философам, в чьих концепциях музыка, ее особые свойства, характерный для человека способ ее восприятия занимают существенное место. Но какое именно место, чем она важна для французского мыслителя? В бергсоноведении имеются разные ответы на этот вопрос. Мы выделим два основных подхода. Сторонники первого полагают, что тема музыки глубинным, сущностным образом связана с идеями Бергсона, выражая основания его учения. Вторые же возражают: хотя для Бергсона обращение к музыке действительно важно, но лишь как иллюстрация его идей, делающая их более понятными. Мы попробуем внимательно присмотреться к аргументации обеих сторон.

Почему вообще возникают такие различия в трактовках? Дело в том, что Бергсон, в отличие от некоторых предшественников, современников и мыслителей последующих поколений, не создал философию музыки, хотя предпосылки для этого были — ведь музыка сопровождала его всю жизнь. Он, сын композитора и музыканта, с детства ее знал и любил. А на склоне лет, лишенный возможности посещать, как прежде, воскресные концерты, он часто слушал дома свои любимые произведения. В его работах мы встречаем немало музыкальных образов, сравнений, метафор. Так, в «Творческой эволюции» он сопоставляет внезапное появление неких впечатлений в сознании с ударами литавр, раздающимися время от времени в симфонии [6, *41*], а порядок астрономических явлений — с «удивительным порядком» симфонии Бетховена [6, *225*]. В очерке о своем учителе Феликсе Равессоне Бергсон пишет о великих душах, «настроенных в унисон с основной нотой универсума — нотой великодушия и любви» [4, *219*]; это выражение — «быть настроенным в унисон» — он часто использует в разных контекстах. Мы читаем в его работах о «непрерывной мелодии внутренней жизни»; порой он

употребляет и специальные музыкальные термины — например, crescendo[1] и decrescendo. Но если вспомнить Ницше и его сочинение «Рождение трагедии из духа музыки» или Шопенгауэра, который видел в музыке наиболее непосредственное выражение воли, лежащей в основе универсума[2], то станет очевидно отличие от них Бергсона. Ведь таких теоретических построений, таких высказываний мы у него не найдем. По воспоминаниям некоторых друзей, он хотел заняться когда-нибудь музыкальной эстетикой, написать работу на эту тему (см.: [11, *93*]). Но не написал: его жизнь, если судить, скажем, по письмам, была до предела заполнена иными, неотложными делами; потом, с середины 1920-х годов, все дополнительно осложнила неизлечимая болезнь. Возможно, Бергсон и писал что-то имеющее отношение к музыке, но после его смерти почти весь архив, в соответствии с его завещанием, был уничтожен. Так что приходится судить только по тому, что осталось.

Почему же исследователи говорят об иллюстрации, что́ именно иллюстрируется в работах Бергсона? Дело в том, что речь о музыке, а конкретнее — о мелодии заходит у него главным образом тогда, когда он излагает свои идеи о длительности и памяти. Известно, что ведущей в своей концепции он считал именно идею, или, как он выражался, «интуицию» длительности, т. е. осенившее его в начале философского пути озарение, открытие: мыслители, полагал он, до сих пор (а это значит — в течение двух с половиной тысячелетий существования философии) неверно понимали время, трактуя его, как это принято в науке, по типу пространства, выделяя во времени обособленные, раздельные моменты. Время представало как однородная среда, а его течение — как линейное. Это порождало, с точки зрения Бергсона, множество мнимых проблем, которые могут быть решены, если принять иное толкование времени. Данное открытие стало своеобразным «нервом» его концепции, той движущей силой, под воздействием которой развивались его идеи. Но суть этого озарения понять было нелегко. Сам философ неоднократно отмечал, что пришел к нему в результате внутреннего опыта, который сложно выразить, передать словами, но для него этот «внутренний эксперимент» чрезвычайно важен, к нему он постоянно возвращается. Ведь длительность, т. е. время, каким мы воспринимаем его в собственном сознании, представлялось ему как непрерывное взаимопроникновение изменчивых разнородных состояний, образующих единое целое, в котором сливается настоящее и прошлое. Но ведь время течет, движется вперед, а это значит, что оно предполагает какую-то последовательность, следование. А как можно представить себе подобную

[1] Вот один из примеров: «...следовать без остановки за *crescendo* чувств и мысли вплоть до пункта, который в музыке называется кульминационным, — вот в чем заключается искусство чтения вслух» [4, *147*].

[2] У Шопенгауэра читаем: «Музыка — это непосредственная объективация и отпечаток всей воли <...>. ...вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» [10, *255*].

последовательность, если речь идет о длительности в толковании Бергсона? Как можно совместить идею последовательности с идеей единого целого, состояния которого находятся в непрерывном взаимопроникновении? Бергсон осознавал, что его концепцию может по-настоящему понять тот, кто способен повторить его опыт, воспринять внутреннее время так, как он сам. Французский философ признавал, что поскольку его собственное восприятие длительности трудно выразить в словах, его приходится внушать. И он неоднократно предпринимал попытку ввести читателя (или, если речь идет о переписке, — адресата) в такое состояние сознания. Именно для этого он часто использует пример с восприятием музыки, мелодии. Мы встречаем его уже в ранней работе, в диссертации «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889). Здесь Бергсон подчеркивает, что «чистая длительность» являет себя, когда сознание, вспоминая прежние состояния, не помещает их рядом с наличным, актуальным состоянием, но организует 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» [5, *95*].

К этому образу мелодии, выражающему качественный синтез, единство музыкальной фразы, Бергсон неоднократно обращается в «Опыте о непосредственных данных сознания», поясняя свое новое толкование времени. И в других его текстах, где речь заходит о длительности, мы вновь обнаруживаем знакомые уже примеры. Так, в письме американскому философу Артуру Лавджою, в 1911 году обратившемуся к нему с просьбой разъяснить сложные моменты учения о длительности, Бергсон пишет: «...длительность есть по сути последовательность, но такая, которая не содержит внешние друг другу “до” и “после”. Вы можете ясно почувствовать всё это, когда слушаете мелодию, позволяя звукам убаюкивать себя — и отвлекаясь от всех визуальных образов, которые, против вашей воли, искажают слуховое восприятие, — визуальных образов нашей музыки, запечатленных на бумаге, визуальных образов музыкальных инструментов, начинающих и заканчивающих играть, и т. п. Вы заметите, что мелодия идет вперед, что она есть движение или изменение, нечто длящееся и, следовательно, не являющееся одновременностью; но в этой мелодии прошлое составляет одно целое с настоящим и образует с ним неделимое единство. <...> Возможно, эта мелодия, даже взятая в чистой длительности, кажется делимой, в том смысле что в любой момент она может остановиться; но если она действительно остановится, у нас будет попросту *другая* мелодия, тоже неделимая» [12, *412*].

Образ мелодии неоднократно встречается и в лекциях «Восприятие изменения», которые Бергсон прочел в Оксфорде по приглашению Лондонского университета в 1911 году. Вот один из таких примеров: «Когда мы слушаем мелодию, у нас возникает наиболее чистое ощущение последовательности, максимально далекое от ощущения одновременности, — и, однако, оно создается именно непрерывностью мелодии и невозможностью разделить ее на части» [2, *121–122*].

Во всех этих описаниях, в которых философ стремится передать то, что было пережито, испытано, воспринято им самим, Бергсон исходит из того, что время, каким оно предстает сознанию, есть качественная организация состояний, которая не может быть выражена в виде линии, постигнута чисто рационально, с помощью интеллекта. Вместе с тем, он полагал, следуя традиции Плотина и Августина, что лишь в сознании мы можем постичь истинное время, не сводя его к пространству: ведь только в сознании действует память, осуществляющая синтез всех «до» и «после», которые в пространстве распадаются на рядоположенные, обособленные моменты. Работу сознания, памяти как раз и выражает образ мелодии: ведь, слушая ее, мы слышим не отдельные звуки, но воспринимаем ее как организованное единство: восприятие и воспоминание действуют здесь вместе, сообща[3].

Хотя мы встречаем в работах Бергсона высокую оценку и изобразительного искусства, однако среди искусств особое, высшее значение он придает музыке. Ведь иные искусства — визуальны, основаны на зрительном восприятии, а значит, связаны с пространством. Если вспомнить о главной идее Бергсона, о длительности, станет вполне понятно, что именно музыка менее всего, как он полагал, несет в себе такую связь. Точнее здесь было бы сказать вообще о звуке, предполагающем слуховое восприятие. Подобную отсылку к звуку мы встречаем и у Августина [1, *175*], когда он рассуждает о времени. И Бергсон порой, излагая свои идеи о длительности, тоже привлекает в качестве примера не мелодию, а, например, звук колокола или долго тянущуюся фразу. Но для него особенно была важна временна́я организация, происходящая именно при восприятии музыкального произведения, когда в нашем сознании, в памяти продолжают звучать предыдущие звуки в чистом виде, сливаясь и образуя нераздельную целостность[4]. Друг и последователь Бергсона, философ Владимир Янкелевич так выразил эту особенность музыки: именно ей удается лучше всех других искусств передать эту целостность, взаимопроникновение, благодаря присущей музыке

[3] Проблемы взаимодействия восприятия и памяти подробно рассматриваются в книге Бергсона «Материя и память» (1896). Память приобрела в этой работе онтологический смысл, выступая как духовная реальность.

[4] Подобные аргументы использовал и Э. Гуссерль в работе «Феноменология внутреннего сознания времени»: «Когда звучит новый тон, прошедший не исчезает бесследно, в противном случае мы не могли бы ведь заметить отношение последовательных тонов, мы имели бы в каждый момент один тон, и тогда в промежутке до появления второго тона — незаполненную паузу, однако никогда не имели бы представления мелодии» [7, *13*].

полифонии. «Разве не полифония позволяет вести параллельно множество наложенных друг на друга голосов, которые звучат одновременно и согласуются между собой, оставаясь раздельными и даже противоположными? <...> Темы сталкиваются, смешиваются, сливаются друг с другом, и каждая из них несет на себе отпечаток всех других» [14, *9*].

Швейцарская исследовательница Надия Йала Кисукиди в сравнительно недавней работе «Бергсон, или творческое человечество», кратко рассмотрев контекст, в котором у философа появляются отсылки к мелодии, к музыке, делает вывод об их скорее иллюстративном характере. Она пишет: «...хотя следует признать глубокий интерес Бергсона к музыке, он прежде всего связан с гипнотическими основаниями его эстетики внушения, а не с приписыванием музыке космологического или специфически метафизического измерения. <...> Наделение музыки особым метафизическим статусом связано скорее с историей рецепции произведений Бергсона, чем с внутренней проблемой его философии» [15, *145–146*]. Некоторые авторы, полагает она, рассматривают эти темы у Бергсона сквозь призму философии Шопенгауэра с ее акцентом на музыке; но такой подход неправомерен[5].

Я не стану сопоставлять Бергсона с Шопенгауэром; известно, что можно найти и другие аргументы в пользу не только прикладной значимости музыки для концепции французского философа. Ведь он только в первых работах, особенно в «Опыте о непосредственных данных сознания», делал особый акцент на роли внушения в искусстве, и в частности, в музыке. Позже в его сочинениях зазвучала тема усилия, которое постоянно должен совершать человек, чтобы подняться над самим собой, преодолеть собственные границы, заданные, в том числе, социальной жизнью, языком, силой привычек и вкусов. Сам Бергсон, несомненно, был способен на это. В книге Е. В. Ровенко «Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон» приводится пример из личной жизни философа, как раз из области восприятия музыки. Поклонник Бетховена, Вагнера, Шопена, Моцарта, со временем он «вслушался» и в музыку Дебюсси, высоко оценил ее и даже назвал «музыкой la durée» [9, *327*], т. е. длительности, прямо соотнося, как мы видим, творчество Дебюсси со своей главной темой. К такому восприятию Дебюсси он пришел не сразу: как сам он признавал, ему пришлось этому учиться [там же, *473*]. Бергсон, сохраняя приверженность классическим вкусам, был, однако, готов совершать усилие над собой ради восприятия нового искусства, чего ожидал и от других. Таким образом, музыка оказывается для него очень сложным

[5] Речь о Шопенгауэре идет здесь потому, что концепцию Бергсона действительно нередко сопоставляли с учением немецкого философа. Эта тенденция особенно усилилась во время Первой мировой войны, когда в атмосфере националистических настроений ряд немецких авторов вообще обвинили Бергсона в плагиате. Сам Бергсон отмечал, что в молодости много читал Шопенгауэра. Однако в своих работах он упоминал о нем скорее в критическом плане.

явлением, ее действие вовсе не сводится к внушению, предполагающему пассивность реципиента.

Можно привести и иной аргумент. По Бергсону, длительность — глубинное состояние сознания, которое как-то взаимодействует с длительностью мира, универсума, находит отзвук в ней (ведь еще в «Материи и памяти», а позже — в «Творческой эволюции» (1907), длительность наделяется в концепции французского философа статусом онтологической основы Вселенной). Уже поэтому постоянная ссылка на мелодию при описании восприятия длительности приобретает гораздо более существенное значение, чем простая иллюстрация. В позднем сочинении Бергсона «Два источника морали и религии» (1932) читаем: «Выражает ли музыка радость, грусть, жалость, симпатию, мы в каждое мгновение являемся тем, что она выражает. Впрочем, не только мы, но также и многие другие, все другие. Когда музыка плачет, вместе с ней плачет человечество, вся природа» [3, *41*]. Эта «всеохватность» музыки может быть обусловлена именно тем, что она затрагивает глубокие онтологические основания мира, природы, поскольку прочно связана с длительностью[6].

Правда, здесь возникает одна проблема, которая была и является до сих пор предметом обсуждения в зарубежной литературе о Бергсоне. Ведь мелодия, которую иногда называют «главной метафорой» длительности, предполагает ритм, а он, в свою очередь, отсылает к мере, измерению, исчислению. Но для Бергсона длительность, а значит и выражающая ее мелодия, имеют чисто качественный характер; они неподвластны числу и мере, связанным с пространством (такую связь философ обосновал в «Опыте о непосредственных данных сознания»). Как же совместить это чистое качество с «числовым» характером ритма? В результате в учении Бергсона возникает определенная, как сейчас говорят, напряженность. Он сам придавал немалое значение ритму, безусловно, осознавал его роль в музыке. Более того, в «Материи и памяти» он писал о различных ритмах длительностей, иерархически представленных в универсуме, т. е. наделял сами ритмы онтологическим статусом. Философ, очевидно, осознавал и саму проблему, которую создавало для его концепции понятие ритма, а потому в «Опыте о непосредственных данных сознания» стремился вывести на первый план именно качественную сторону самого количества: «...звуки сочетаются и действуют, — пишет он, — не самим своим количеством как таковым, а присущим этому количеству качеством, т. е. ритмической организацией всего целого» [5, *95*]. Именно ритм становится здесь своеобразным инструментом внушения, суггестии, призванным «убаюкать» сознание, сделать его способным воспринять длительность как таковую, вне пространственных коннотаций. И все же, как подчеркивает Кристоф

[6] В упоминавшейся выше книге Е. В. Ровенко прекрасно исследованы эти темы. Называя мелодию «звучащим эквивалентом истинной длительности», автор приводит весомые аргументы в пользу высшего онтологического статуса музыки в концепции Бергсона [9, *288*; *467–529*].

Корбье, подробно исследовавший данный вопрос, у Бергсона «само определение ритма остается амбивалентным» [13, *298*].

Н. Й. Кисукиди, обосновывая свой тезис об «иллюстративном» характере музыкальных образов у Бергсона, обращается также к аргументам, связанным с трактовкой французским философом роли искусства вообще. У него нет специальных работ по эстетике, ведь даже небольшая книга «Смех» посвящена в первую очередь не эстетическим, а иным проблемам. Но художники, люди искусства всегда служили для него примером способности человека глубоко проникать в реальность, воспринимать то, что недоступно другим, а тем самым открывать людям новые возможности постижения мира. Отчасти эти темы в творчестве Бергсона связаны с наследием романтизма, но во многом он опирался на свою концепцию восприятия, изложенную в работе «Материя и память», на собственный опыт восприятия произведений искусства, на факты, которые черпал из современной ему психологии. У художников, считал он, способность восприятия гораздо больше развита, чем у обычных людей: ведь они менее зависимы от практических потребностей, а потому могут постичь мир глубже, объемнее, во многих ракурсах. Как Бергсон пишет в работе «Восприятие изменения», художники «рождаются *отделенными* <от практической жизни> какой-то своей стороной, идет ли речь о сознании или об одном из чувств; и в зависимости от того, свойственна эта отделенность сознанию либо тому или иному чувству, они являются живописцами или скульпторами, музыкантами или поэтами. Стало быть, в различных искусствах мы обнаруживаем более непосредственное ви́дение реальности; и это потому, что художник не думает о том, чтобы с пользой применить свое восприятие, но воспринимает большее число вещей» [2, *113*]. Тем самым искусство показывает путь философии: коль скоро это возможно для избранных, значит, можно и нужно совершенствовать такую способность восприятия, развивать интуицию, позволяющую проникнуть в суть реальности. Но для Бергсона все же именно философия наделяется прерогативой давать истинное познание; в этом смысле она стоит выше искусства, хотя должна усваивать в том числе и его опыт, ведь она призвана быть обобщением целостного опыта, в который входит и опыт науки, религии, мистики. Эта позиция Бергсона и дает Кисукиди основание отвергать мнение о том, что в его концепции искусство, а стало быть, и музыка имеет собственно метафизическое значение. Характерно, что одна из глав ее книги носит название «Искусство как неполный триумф творческой жизни».

Думаю, это не вполне верное — или, точнее, одностороннее — суждение. Я соглашусь скорее с одним из ведущих современных бергсоноведов Фредериком Вормсом, автором многих работ о французском философе, в том числе «Словаря Бергсона». Для Бергсона, пишет он, искусство является «носителем метафизической истины», хотя оно использует иные средства и методы, чем философия; вместе с тем, творчество философов и мистиков в определенной степени тоже эстетично [16, *12–13*]. Тем самым, поясняет

Вормс, «эстетическое» измерение оказывается в той точке, где чувственное восприятие, свойственное искусству, перестает быть чисто психологической функцией и обретает метафизическое предназначение.

В «Двух источниках морали и религии» — главном произведении позднего периода творчества, написанном под сильным влиянием христианского мистицизма, Бергсон тоже часто обращается к теме музыки, но в ином, чем раньше, аспекте. Рассуждая о природе творчества, он пишет об особой, сверхинтеллектуальной эмоции, связанной с глубинными пластами духовной жизни человека и способной порождать нечто новое — новые смыслы, чувства. Об эмоциях, в том числе эстетических, он писал и в ранних работах, размышляя о том, как благодаря глубокой, богатой, своеобразной эмоции, вызванной в нас художником, мы обретаем способность *пережить* то, что он не мог бы нам объяснить. «Тогда падает барьер, который время и пространство воздвигли между нашим сознанием и сознанием художника. И чем богаче представлениями, ощущениями и эмоциями то чувство, в которое нас вводит художник, тем большую глубину или возвышенность заключает в себе выраженный им образ прекрасного» [5, *58*]. В поздний период Бергсон возвращается к этим темам, описывая, как эмоция, единственная в своем роде, рождается в душе художника и затем, постепенно распространяясь благодаря его произведениям, передается другим людям, вызывая тем самым потрясение в их душах. Творческие открытия художника, в том числе музыканта, проистекают, полагает Бергсон, из этой эмоции, которую неверно было бы отождествлять с простым чувством. «Что может быть более сложным, более изощренным по своему построению, чем симфония Бетховена? Но на протяжении всей своей работы по аранжировке и отбору, осуществлявшейся в интеллектуальном плане, музыкант обращался к пункту, расположенному вне этого плана, ища в нем принятия или отказа, направления, вдохновения; в этом пункте располагалась неделимая эмоция, которой ум, несомненно, помогал выразиться в музыке, но которая сама по себе была чем-то большим, чем музыка и чем ум» [3, *272–273*]. Бергсон особо подчеркивал, что новые чувства, порожденные новой музыкой, не извлекаются искусством из жизни, а выражают собой новизну творческой эмоции, неподвластной детерминизму, но свидетельствующей о духовной свободе творца. Тема новизны, непредсказуемости будущего, вытекающая из трактовки длительности, всегда была важна для французского философа. В описании творческой эмоции она нашла особое выражение.

Сверхинтеллектуальная эмоция рассматривается теперь Бергсоном в особом контексте, связанном с этико-религиозной проблематикой, и предстает как основание динамической, христианской морали, как «энтузиазм движения вперед», благодаря которому эта мораль может распространиться в мире. Рассуждения о творческой эмоции нужны Бергсону для того, чтобы прояснить суть «мистической души» — духовного энтузиазма христианских мистиков, следование призыву и примеру которых, как

он полагал, способно поднять человечество к новым судьбам, покончить с враждой, войнами, несправедливостью. Эта поздняя концепция завершает его философскую деятельность, а потому частое обращение в «Двух источниках» к темам, связанным с музыкой, также говорит о собственно философском, метафизическом значении музыки в его концепции.

Музыка, по Бергсону, особенно ценна в своей, так сказать, «чистой форме», без словесного сопровождения, которое может помешать восприятию. Ведь язык, согласно его концепции, тоже имеет пространственную природу, поскольку состоит из отдельных, дискретных элементов, а значит, не может выразить нераздельную непрерывность, которая является характерной чертой длительности, подлинного времени. Приведем здесь один интересный отрывок из письма Бергсона его постоянной корреспондентке графине Мюра. Вспоминая о состоявшейся незадолго до того беседе о Вагнере и Бетховене, он замечает: «В сущности, невозможно распределять по рангам двух гениев, которые оба чересчур велики, чтобы мы могли их измерить. Впрочем, когда я пытаюсь понять, почему, слушая Вагнера, порой испытываю замешательство, то догадываюсь, что оно связано с тем, что я предпочитаю музыку без слов. Это у меня своего рода слабость: слово производит на меня впечатление докучливого субъекта, который вклинивается между музыкой и мною. Но это очень личная предрасположенность, которую я не вправе принимать в расчет, чтобы судить о значении музыки и композитора» [12, *1484*][7].

Здесь тоже, как видим, Бергсон описывает собственный внутренний опыт восприятия музыки. Такой опыт, конечно, во многом индивидуален. Известный французский философ Гастон Башляр, критиковавший бергсоновскую концепцию времени с позиции дисконтинуализма (т. е. делая акцент на дискретности моментов времени), соответственно выдвигал на первый план, исходя из собственного восприятия музыки, не непрерывность мелодии, а ритмическое членение музыкальной фразы [13, *309*]. Современник и друг Бергсона, французский экзистенциалист Габриэль Марсель, философ и драматург, автор целого ряда работ по музыкальной эстетике, в очерке «Бергсонизм и музыка» (1925) также отмечал в этом плане свои согласия и несогласия с Бергсоном. Он описывает здесь собственный опыт восприятия музыки, отличный от бергсоновского, хотя некоторые совпадения все же находит. Марселя, как и некоторых иных интерпретаторов, не

[7] Интересно, что Шопенгауэр, с другой философской позиции и используя иную аргументацию, в этом вопросе отчасти сходен с Бергсоном. С его точки зрения, текст оперы «никогда не должен выходить из своей подчиненной роли и становиться чем-то главным, не должен делать музыку лишь средством для своего выражения: это — дурная, превратная практика и большое заблуждение. Ибо музыка выражает всюду только квинтэссенцию жизни и ее событий, но вовсе не самые события, поэтому различия их не должны непременно влиять на нее. <...> Если <...> музыка чересчур следует за словами и приспосабливается к событиям, то она силится говорить не на своем родном языке» [10, *259*].

устраивало, среди прочего, подчеркивание суггестивных свойств музыки, он считал более существенным указание на активность слушателя.

Марсель тоже, кстати, размышлял о том, о чем шла речь выше, — мог ли Бергсон написать философию музыки. «...Нужно понимать, — пишет он, 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» [8, *210*]. Так в действительности и получилось, хотя суждения о музыке, музыкальной эмоции в «Двух источниках морали и религии», в том числе приведенные выше, очевидно, свидетельствуют о том, что в поздний период философ углубленно размышлял на эти темы. И до сих пор исследователи всё ищут и находят у Бергсона следы этой ненаписанной философии музыки, что позволяет открывать в его концепции новые, важные смыслы.

Использованная литература:

1. *Августин Аврелий.* Исповедь // *Августин Аврелий.* Исповедь. *Абеляр П.* История моих бедствий. М.: Республика, 1992. С. 7–222.
2. *Бергсон А*. Восприятие изменения // Философия творчества. Ежегодник / Ред. Смирнова Н. М., Бескова И. А. М.: ИИнтеЛЛ, 2017. С. 107–128.
3. *Бергсон А.* Два источника морали и религии. М.: Канон, 1994. 384 с.
4. *Бергсон А*. Избранное: Сознание и жизнь. М.: РОССПЭН, 2010. 399 с.
5. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // *Бергсон А*. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. 327 с.
6. *Бергсон А.* Творческая эволюция. М.: Канон-пресс; Кучково поле, 1998. 384 с.
7. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // *Гуссерль Э.* Собр. соч. Т. 1. М.: Гнозис, 1994. 162 с.
8. *Марсель Г.* Бергсонизм и музыка // Логос. Философско-литературный журнал. 2009. №3. С. 209–217.
9. *Ровенко Е. В.* Время в философском и художественном мышлении: Анри Бергсон, Клод Дебюсси, Одилон Редон. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 840 с.
10. *Шопенгауэр А*. Мир как воля и представление // *Шопенгауэр А*. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. 395 с.
11. *Benrubi I.* Souvenirs sur Henri Bergson. Neuchâtel; Paris: Delachaux et Niestle S. A., 1942. 136 p.
12. *Bergson H.* Correspondances / Textes publiés et annotés par A. Robinet. P.: PUF, 2002. 1705 p.
13. *Corbier C*. Bachelard, Bergson, Emmanuel. Mélodie, rythme et durée // Archives de Philosophie. Vol. 75. No. 2 (2012 Avril–juin). P. 291–310.
14. *Jankélévitch V.* Henri Bergson. 4e éd. P.: Quadrige, 2015. 300 p.
15. *Kisukidi N. Y.* Bergson ou l'humanité créatrice. P.: CRNS Editions, 2013. 308 p.
16. *Worms F.* Le vocabulaire de Bergson. P.: Ellipses Editions Marketing S. A., 2000. 65 p.