



Новая рубрика журнала «Лики культуры» открывается статьями о музыке. Этот выбор не случаен. Со времен эпохи романтизма музыка считается высшим видом искусства по той же причине, по которой ранее она считалась искусством низшим — в силу ее допонятийности и иррациональности. Музыка высказывает больше, чем позволяют слова. Ее язык таит в себе вечную загадку, ее содержание глобально. При этом музыка обладает развитой теорией и сложнейшими грамматиками, открывающими закономерности психики, мышления, восприятия, общества, мироздания. Философия на протяжении многих веков изучает музыку как феномен, пытаясь разгадать ее тайны, раскрыть ее мистическую сущность, выявить причины столь сильного ее влияния на душевное состояние человека, обнаружить ее глубинные смыслы и истинное предназначение в мироздании.

ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА

В.П. ВИЗГИН

Начиная исследование соотношения между музыкой и философией, мы сразу же должны сказать, что между ними невозможно установить «вещеподобную» обезличенную связь, как, например, между электрической и магнитной составляющими электромагнитных полей. Такое исследование может быть плодотворным лишь при условии проникновения в личность философа. Одна и та же музыка, например, И.С. Баха, глубоко повлияла на философские взгляды и стиль мысли разных философов по-разному. Вот перед нами Карл Поппер, выросший в атмосфере венского музыкального мира. В молодости он всерьез думал о том, чтобы стать музыкантом, но почувствовал, что «недостаточно для этого хорош». Однако в течение всей жизни музыка сопровождала его, он занимался композицией, «ставя музыку Баха себе в качестве платоновского образца»¹. Поппер, кстати, цитирует этого композитора, сказавшего, что музыкант «должен создавать сладкозвучную гармонию во славу Господа», что в этом высшая цель музыки. Но к Богу Бах его, как можно было бы ожидать, не привел. Как подействовал Бах своей музыкой на философию Поппера? Продумывая соотношение Баха и Бетховена, Поппер пришел к важному для него противопоставлению «объективного» и «субъективного», что выразилось в различении им мира 2 и мира 3 («третий мир», по Попперу). А вот Габриэля Марселя, другого известного философа XX в., именно Бах больше других стимулов, по его собственной оценке, привел к христианской вере: «Безо всякого преувеличения, — свидетельствует французский философ, — я могу сказать, что “Страсти по Матфею” и “Кантаты” Баха бесконечно сильнее, чем “Мысли Паскаля”,

увлекли меня на путь, приведший к религиозному обращению»². И вся его философия, создаваемая под знаком Баха, прозвучала как религиозная мысль. Оба философа серьезно увлекались музыкой и одно время, в молодости, хотели стать профессиональными музыкантами. Сравнение Поппера и Марселя в этом отношении корректно и показательно для всей нашей проблемы. Прodelав его, мы убеждаемся, что отвлеченных, обезличенных «объективных закономерностей», описывающих соотношение философии и музыки, установить просто невозможно. Музыка действует так, как действует одна личность на другую. Одна и та же музыка кого-то воодушевляет, а кого-то может и угнетать. В ней нет фиксированных идей, доступных объективному анализу и способных однозначным образом воздействовать на интеллектуальную сферу. Музыка, как и философия, не существует как вещь или объект, а действует как субъект, как личность в конкретном культурном универсуме.

Вот мы слушаем музыку. При этом мы не слышим никаких слов, не воспринимаем никаких идей. В музыке их просто нет. А что в ней есть? Только сама музыка! Музыка нас захватывает тем как раз, что она только музыка. Куда она нас увлекает, как на нас влияет, этого, погружаясь в ее темпорально-сверхтемпоральный поток, мы просто не знаем. Анализ впечатления, оставляемого музыкой, приходит *post factum*, когда отзвучала последняя нота. Тогда, погружившись в *чувственно-сверхчувственный* мир, мы констатируем, что встретились с живым чудом. Такие парадоксальные сочетания здесь просто неизбежны. Мы уже сказали о том, что в музыке объединены время и сверхвремя (вечное). Музыка структурирует нашу волю, а воля как раз есть способность личности к структуризации нашего бытия как времени.

Музыка и чувства стоят в одном ряду, а в другом, «параллельном», находятся рассудок, логика, приемы научного познания мира. Такая констатация — трюизм. Но в чем конкретно состоит присутствие чувств и эмоций в музыке? Как, каким образом присутствует чувство в музыке? Ответ мы нашли у Габриэля Марселя. Оно присутствует в ней не поверхностными, теряющимися в неопределенности психосоматическими формами своего «бывания», а глубокими структурами своего бытия. Благодаря этому чувство в музыке, как говорит французский философ, «самопроясняется до того уровня, что становится структурой, структурой во времени и над ним»³. По-другому то же самое удачно выразил Андрей Белый, сказав, что «музыка — математика души», дающая «нам ясные переживания, которые, однако, не могут быть обложены словами»⁴. И все же какие-то «мостики», проходы-переходы от музыки к словам могут быть найдены, если философская мысль берет себе проводником *alter ego* музыки — поэзию с ее интуицией языка и культуры, в недрах которых она зарождается и возникает.

Прислушаемся теперь к голосам философии. В философии много слов и значительно меньше идей. Но сводится ли она к ним? Ником

образом! И уже в самой этой несводимости мы не можем не усмотреть некоторого ее подобия музыке, пусть и отдаленного. Философия немислима без свободного развития рефлексии как уяснения-прояснения любых актов и фактов сознания и мира. Рефлексия совершается в словах, питается идеями, но живет чем-то другим, ни в слова, ни в идеи не укладываемым. Что же это такое, как же оно тогда может получить выражение в словах? Только намеками, образами, уподоблениями, символами, а также тональностью, ритмом, стилем речи, т.е., если кратко сказать, вольно или невольно обращаясь и к таким средствам выражения, которые по сути дела подобны средствам музыкальной экспрессии. О выражении чего мы говорим, когда имеем в виду философию? Не о выражении ли в первую очередь воли к истине, скрытого желания раскрыть «тайну мира»? Назовем для простоты подобные средства сверхлогическими, имея при этом в виду, что логическими мы будем называть те инструменты мыслительной выразительности, которые невозможно отщепить от слов и идей, от логики и грамматики.

Сверхлогическими средствами философской речи выступают прежде всего ее интонация, ритм, стиль. Ритм *завораживает* не только человека, но и любое живое существо. Все говорят об этом — о «гипнотизирующей» функции музыки и поэтического слова, в которых ритм составляет главный структурный элемент, о мистической природе музыки и поэзии. Ритмами и их соотношениями живет космос, включая человека с его сознанием и творческой способностью. Нельзя забывать, что первые философы Греции были поэтами. Парменид выразил свою мысль в поэме, поэтической была и философская речь Гераклита. Философия только впоследствии стала отслаиваться как универсальная наука о понятиях и всеобщих законах от мифопоэтического мышления, каковым она была с начала своего возникновения. Поэтому озабоченность художественно-поэтическим и, рискуем сказать, мусическим ресурсом философской мысли отвечает стремлению к ее обновлению через обращение к ее истокам в надежде достичь растроченной ею, особенно в последние десятилетия, полноты жизненной силы. Такая саморастрата философии произошла потому, что она длительное время «не слезала с иглы» наукоцентристской ориентации. Престиж науки стал в последние два столетия таким неоспоримым и таким мощным, что наукообразию философии превратилось чуть ли не в главное средство ее социального оправдания.

Как различные средства выражения мысли участвуют в создании философии? Какое место среди них занимают те, которые мы назвали сверхлогическими? Как в случае их тематизирования они могут быть развиты таким образом, чтобы обновить, углубить и тем самым придать большую жизненность современной философии? Зададимся таким вопросом. Обычно существенным в философской речи считают лишь ее прямое логическое содержание, т.е. то содержание, которое схватывается, когда современный философ говорит, например, что

мы наблюдаем здесь у Гегеля такой-то ход мысли. Обычно профессионального философа мы узнаем по быстрому и точному рефлексивному схватыванию именно таких логических содержаний, претендующих на выражение итога мысли. Именно это и ничто другое признается единственно важным в претендующих на философский статус высказываниях, которые строятся на основе полагаемых универсально значимыми понятий. Но как тогда быть с ролью чувств, эмоций, «инстинктом» красоты, наконец, «духом музыки» в философском познании? Ответить на этот вопрос нам помогут такие философы, которые являются в прямом и косвенном смысле музыкантами в философии. Имена их известны. Среди них, например, Ницше и Марсель.

Музыкальный опыт Ницше позволил ему «косящим взглядом подозрения» подсмотреть подноготную работы философов, заглянуть на черный двор философской «кухни», чего не делали такие мыслители, как Кант или Гегель. Благодаря музыкальному, а значит, *культурно* чуткому уху, Ницше *слышал* философскую мысль во всем объеме ее явления, слышал ее подспудный тон, пафос, амбиции, мотивации, ожидания, надежды... Генеалогия морали раскрылась ему вместе с потайной генеалогией системосозидания и идеалостроительства, без которых нет цивилизационного проекта «Европа». Музыка дала Ницше невозможную до него свободу духа, персонифицированную в таком его концептуальном персонаже, как *Freigeist*, и позволившую ему острым слухом уловить то, что прежде не могло попасть в поле зрения философствующего ума. Незамечаемая прежними метафизиками повседневность вдруг оказалась чуть ли не в самом центре философского поля мысли. За безжизненностью германских идеалистических систем стала ощущаться сырость немецких интерьеров с характерным для них угольным отоплением... Это ведь он, певец Заратустры, сказал, что музыка «дает крылья мысли»⁵. Однако на «крыльях музыки» его мысль не устремилась ввысь, а летучей мышью влетела в сырые подвалы идеалистической Европы. Удивительно, парадоксально, но, как Орфея Эвридика, музыка увела его в подземелья европейского духа, а не на небо, которое он дерзостно объявил «пустым».

Совсем по-другому музыка вела философскую мысль Габриэля Марселя. В детские годы, да и позже, музыка в семье будущего философа заменяла отсутствующую в ней религиозную атмосферу. Первые, самые ранние его воспоминания доносят до него образ его матери, пианистки, аккомпанировавшей его отцу, который обладал прекрасным баритоном. Отец Марселя боготворил Шумана. Умирая, он просил положить рядом с ним в гроб партитуру сцен к трагедии «Фауст» Шумана. Именно этот немецкий романтик с самых ранних лет, прежде всего, внутренне связывал его с отцом. В возрасте 14–15 лет Марсель вынашивал идею стать композитором. Родители не были против. Его отец даже мечтал о карьере музыканта для своего единственного сына. Но учитель музыки посоветовал выбрать другую дорогу. И к этому времени случилось

так, что Марсель безоглядно увлекся философией, войдя в ее мир «со священным трепетом» как в религиозную веру. Решение было твердо принято: он будет философом. Много лет спустя Марсель смог трезво оценить отказ от карьеры музыканта: да, он мог бы стать композитором, хотя достигнуть высот в фуге и контрапункте ему действительно было бы очень непросто. Но он импровизировал на фортепьяно всю жизнь. Сразу после войны его мелодии на слова французских и немецких поэтов были записаны его женой, профессиональным музыкантом⁶. Их можно услышать и сегодня⁷.

Как же нити музыкально-философской переклички можно обнаружить, пытаясь ответить на вопрос о том, как музыка способствовала формированию мысли Марселя? Первый специфически марселевский концепт, который сразу же заставляет соотнести его с музыкой, это «ослепленная интуиция» (*l'intuition aveuglée*). Экзистенциальная онтология французского философа во многом основана именно на этом парадоксально оформленном понятии «незрячего узрения». Можно сказать, что этот гносеологический концепт предназначен как для пояснения возможности доступа к трансцендентному бытию, определяемому в случае Марселя, в конечном счете, христианской верой, так и для раскрытия характера и условий такой возможности. Его образное ядро задается по сути дела явлением музыки. Слепленная интуиция, или незрячее узрение, означает непосредственно-духовное проникновение в то, куда устремляется философский поиск. Вводя это понятие в свою философию, Марсель хочет сказать: бытие доступно невидящему зрению, потому что оно, как и само это зрение, духовно. Но доступность эта нами сознательно и рационально контролироваться не может; способность незрячим образом узреть то, что является высшей целью философского поиска, сопровождается негарантированностью такого «видения», моделью для которого по сути дела служит культивируемое музыкой слушанье мира изнутри него и сквозь него вниманье бытию и Богу. «Мне представляется, — говорит французский философ, — что подобной интуицией я был одарен благодаря музыке, благодаря тому, что хотелось бы назвать музыкальной достоверностью»⁸. «Музыкальная достоверность» — прообраз «экзистенциальной несомненности» (*l'indubitable existentiel*). Об этом сам философ не говорит, но мы не можем не провести параллель между этими действительно близкими концептами, из которых только второй вошел в собственно философский лексикон французского мыслителя.

Не высказываясь, впрочем, категорически, Марсель говорит, что благодаря музыке он перешел от философствования о свободе к философии бытия. Онтологический поворот в движении его мысли, оформившийся в начале 30-х гг., он связывает со своим музыкальным *background*'ом. Почему Марсель не высказывается здесь категорическим и однозначным образом? Потому что никак нельзя ограничиться указанием на эту связь, пытаясь дать максимально полный ответ на вопрос о факторах, привед-

ших к этому повороту⁹. Подводя итог рассказу о роли музыки в своей творческой жизни, Марсель говорит, что намного лучше, чем ходячая этикетка («философ-экзистенциалист»), к нему подошло бы название «человека вслушивающегося» (*un homme à l'écoute*). Дело обстоит так, что последних тайн и смыслов бытия он как философ «касается», подобно тому, как их «касается» музыка, например, Баха. В обоих случаях речь идет о символическом, непрямом «касании».

Ранее о «прослушивании» реальности, об ее «аускультации» внутренним «ухом» (метафора интуиции) говорил учитель Марселя – Бергсон. Марсель продолжает эту бергсоновскую «мелодию» в философии, обогащая при этом собственно музыкально-художественный ресурс философски значимых метафор и смыслов опытом театра. Музыка мы только слушаем. В театре же мы и зрители, и слушатели. Но Марселю и здесь особенно важна именно «аудитивная» компонента театра. Важна она, по его мысли, и для философии в целом, и для его собственной философии, которую он без нее не мыслит. Послание такой философии надо не просто читать глазами, «подключенными» к рефлектирующему рассудку, схватывая логические содержания, смыслы и прослеживая связи между ними сквозь сплетения силлогизмов и фигур аргументации. Философскую мысль надо *слышать* внутренним органом умного слуха, подобного тому, с помощью которого мы слушаем музыку, слышим ее и понимаем. В логической плоскости чисто дискурсивной развертки мысли трансцендирующие ее компоненты философской выразительности, которые мы имеем в виду, говоря об этом, не вмещаются. Они требуют «объемного пространства», в котором только и может быть полноценно расслышано послание философа. Такие компоненты философски значимой выразительности выступают как язык косвенной речи, язык тональностей и намеков. «Я сам, – пишет Марсель, – сравнительно поздно осознал, что философский язык там, где он раскрывает существование, экзистенцию как таковую, может иметь характер лишь намека»¹⁰. И дальше он говорит о неизбежной борьбе с логикой слов, с привычками обычного языка, продолжая тему борьбы со словами, начатую Бергсоном. В таких случаях обращение к музыке становится неизбежным, поскольку прежде всего именно она демонстрирует пример духовно значимой речи без слов.

Что здесь, при переключении нашего внимания со зримых вещей и объектов, постигаемых логикой рассудка, на мир звучания и слушанья важно? То, что с безличного, как бы «плоского» уровня реальности мы переходим к ее более глубоким, «объемным» личностным слоям. У лиц есть голоса, которыми они раскрываются миру. Голоса звучат. Звучат в разных тональностях, диапазонах и регистрах, ритмах и тембрах. Целый мир дополнительной экспрессивности сразу же добавляется к обычным логическим средствам выражения смысла, если философия переходит на личностно-голосовой уровень и *осваивает* его. Философия в таком

случае делает заметный шаг от привычной для нее ориентации на точные и естественные науки и переходит к тому, чтобы приблизиться к искусству в целом и к музыке в частности. Это происходит уже тогда, когда она отрывается от исключительно текстового своего представления, переставая быть только читаемой глазами и постигаемой грамматикой и логикой, и предстает в живых голосах философствующих лиц, в их драматически напряженных спорах и диалогах.

Марсель признает, что в понятийном языке почти невозможно схватить суть воздействия музыки на метафизический поиск философа. Тем не менее он пытается это сделать. И здесь перед ним встает кардинальная для философии тема: проблема истины. Как музыка воздействует на философию как поиск истины? Трудность, возникающая при попытке ответить на этот вопрос, коренится уже в самой природе музыки: она самоценна. Сколько бы ни превращали ее в средство для чего-то от нее отличного, например, в инструмент для отдыха, развлечения, украшения и т.п., вся эта инструментализация музыки в принципе поверхностна; в ней музыка скорее скрывается в своей подлинной сущности, чем раскрывается. Как говорит персонаж одной пьесы Марселя, певец Вернер Шнее, «музыка не является средством, она наделена ценностью в самой себе, большей, чем ценность любых идей»¹¹. Итак, цель музыки в ней самой. Но как тогда она может быть, как говорит французский философ, «носителем истины»? Для ответа на этот вопрос Марсель обращается к часто им применяемому различению между мыслящей мыслью (*pensée pensante*) и помысленной мыслью (*pensée pensée*), введенному Морисом Блонделем по примеру Спинозы с его *natura naturans* и *natura naturata*. В своей концепции истины Марсель отталкивается от этой оппозиции, которую можно истолковать как противоположность между истиной объективированной, «готовой» и потому значимой для всех разумных существ и истиной становящейся, ищущей саму себя и незавершенной и потому несущей присутствие творческой субъективности. В полном соответствии с такой концепцией мысль Марселя движется «квантами» символов, намеков, как бы импульсно задающих ориентацию познающей воли. При этом возникает характерная «мигающая» ритмика «просветлений» и «затмений». Истина только прерывистым образом указывается и никогда не становится полным достоянием ищущего ее субъекта. Это и означает музыкально-художественный характер философской мысли, устремленной к ней.

Таким образом, Марсель различает два класса истин. Есть истины как готовые объективированные знания, моделью для которых служат точные и естественные науки, и есть одна-единственная истина, иногда обозначаемая французским философом с большой буквы. Частные, специальные истины видимы в свете чего-то от них самих отличного, они объектны и вторичны, являясь «помысленными мыслями». А вот Истина как аналог «мыслящей мысли» светит сама, раскрываясь как

живая, все светом озаряющая и одаряющая духовная реальность. Высшее представление об истине воплощается именно в явлении *света как самосветящейся сверхреальности*. А частные истины — это предметные освещенности, а не сам свет, который все делает открытым, видимым, ясно зримым. Частные истины, считает Марсель, находятся вне музыкальной ауры, вне ее силового поля. Следовательно истина-свет есть «субъект» (как это радикально сформулировал еще Кьеркегор), животворящий «дух». И по большому счету музыка пролагает пути именно к ней: истина-свет ищется по музыкальному «компасу». И в этом смысле, как говорит Марсель, к христианской вере увереннее всего другого его направил, как мы уже сказали, Бах. Вот в этом и состоит суть его ответа на вопрос о вкладе музыки в философский поиск истины.

Идеи мы считаем вполне изложимыми в понятиях. Музыка, в отличие от идей, в них не может быть раскрыта. И философия, в конце концов, тоже нет. Философию иногда называют поэзией понятий. Можно назвать ее и музыкой понятий. Эти метафоры означают то, что в философии понятия и идеи инструментальны, являясь лишь средствами наряду с другими для ориентации познающего духа на сверхпонятийную и сверхидейную реальность. Но как к ней приблизиться, подойти, как возможно «касание миров иных», если с помощью логически оформленного языка с его понятиями можно отобразить — и то только до известной степени и при определенных условиях — лишь мир нашего обыденного и научного опыта? Подсказка философу при попытке ответить на этот вопрос приходит от поэтов и музыкантов. Для этого, — говорит Малларме, — нужно «не называть предмет прямо, а вызывать его в представлении, пользуясь словами, которые лишь косвенно указывают на него»¹².

Сформулированный французским поэтом принцип символизма разделял, к примеру, и такой захвативший Марселя еще в детские годы композитор, как Дебюсси. Символический, косвенный режим философствования означает, что раз оно не сводится к логике понятий и что в создании его интегрального значения так или иначе участвуют непонятийные средства. При этом надо иметь в виду и семантическую многозначность самих понятий, неизбежную «размытость» области их значений, что дополнительно повышает значимость музыкальной составляющей философской мысли. Вклад музыки в философскую поэтику и стиль мысли Марселя сказался в том, что он перенес, можно сказать и так, в свою философию приемы непрямого, символического мышления. Как музыканту и драматургу ему это было сделать легче, чем многим другим философам. Истина как светящееся бытие у таких музыкально ориентированных философов, как Марсель, сознательно ищется средствами непрямого, косвенного слова. Непрямое мышление такого типа можно назвать поэтическим, а можно, с еще большим правом, и музыкальным, что в случае Марселя особенно оправдано.

Французский философ обращал внимание на то, что в философии важна *интонация* речи. Философски важно, например, не просто сказать «мыслю, следовательно, существую», но осознать в сказанном свое *смысловое ударение*. В этом высказывании ударение можно сделать на мыслящем «Я»: *Я мыслю* (*cogito*). Но можно акцентировать «*существую*», и тем самым определить другой смысловой ракурс, а вместе с ним и фокус исследовательского интереса. И это важно, ибо выбор «существования» в качестве интонированного смысла открывает дверь в экзистенциальную мысль, уводя философию от рационализма и трансцендентализма, от интеллектуализма и новоевропейского идеализма, основоположником которых был Декарт. От выбора смыслового ударения как определяющего фокус и регистр мышления зависит, таким образом, не какая-то мелочь в философском хозяйстве, а целые направления мысли.

Помимо смыслового ударения указанного типа важен и *тон утверждения* философа. Обратимся опять к знаменитому положению Декарта (*cogito ergo sum*). Утверждение «я существую», говорит Марсель, подается Декартом как раз и навсегда удостоверенное в своей истине, и поэтому высказывается в тональности громогласного провозглашения. Но Марселю представляется уместным при произнесении такого утверждения совсем другой тон: «Нельзя произносить его в заносчивом тоне, с вызовом, но, скорее, нужно шептать в тональности смирения, страха и изумления»¹³. Здесь противопоставляются два тона для одного и того же утверждения о бытии самости (я существую, аз есмь) — тон самоуверенности, торжествующей утвердительности в констатации своего бытия, громогласно провозглашаемой публично, и тон скромного шепота внутри себя, полного смирения и удивления: я существую...

Значимость интонационного ресурса слов, понятий, суждений становится очевидной тогда, когда они приобретают смысл парадокса, антиномии. В качестве примера приведем рассуждение Вл. Соловьева об идее «сверхчеловека» у Ницше. «Одно и то же слово, — говорит русский философ, — совмещает в себе и ложь, и правду этой удивительной доктрины. Все дело в том, как мы понимаем, как мы *произносим* слово «сверхчеловек»»¹⁴. Звучит ли оно в тональности пустого притязания или произносится тоном «глубокого самосознания» нашей человеческой неполноты и онтологической неабсолютности — вот что определит смысл, направление мысли, которая выражена этим словом и всеми теми словами, что связались с ним в ткань одной концепции. Важна «намагниченность» всей философской вербально выстроенной конструкции в целом. Такой «магнетизм» неуловим обычными понятиями. Для описания этого и подобных явлений мы невольно склонны вспомнить такие понятия, как *интуиция, поэтика, пафос, стиль* мысли. Подошло бы, пожалуй, и выражение «музыка мысли». Именно его мы по сути дела имеем в виду, когда внимание переносится на перечисленный ряд понятий.

Кроме интонации существуют и другие музыкального типа выразительные средства, обогащающие спектр значений философского дискурса, такие, как, например, ритм. Интересные мысли о значении ритма в философии высказывал Бергсон. Ритм в его понимании можно представить как глубокую структуру длительности как творческого усилия. В одной из своих лекций о Декарте Бергсон показал, что чтение вслух «Рассуждения о методе», выявляя внутренний ритм мысли его автора, помогает глубже в нее проникнуть. Думается, эти и подобные наблюдения и высказывания Бергсона не остались незамеченными его учеником, Марселем. Условия и функции ритма и других аналогичных выразительных средств речи в философии еще предстоит исследовать.

Вот еще, какая музыкально-философская аналогия приходит на ум. В искусстве вокала высоко ценится голос с большим диапазоном. Такого же типа критерий оценки применим и к уму человека. Действительно, диапазон мысли можно представить как последовательность промежуточных инстанций между «телом» (аналог низкого звука) и «духом» (аналог высокого). Ум, который в единой мысли охватывает и телесное, и духовное измерения реальности является умом сильным и особенно ценным в философском творчестве. Его слово будет более долгоживучим, чем слово того ума, который, например, цепляется только за телесное и не может подняться над ним, или того, который, напротив, рвется в отвлеченную духовность, но не способен поддержать ее телесной «конкретикой».

Не только Марсель и Бергсон дают нам примеры использования художественных компонент выражения смысла в философии, но и такой мыслитель, как Уильям Джемс. Американский философ понимал, что при описании явлений внутреннего опыта мелькнувшая в нем мысль с логической стороны может быть темна, но, тем не менее, быть глубоко значимой и действенной. Он понимал, что значение философского слова нельзя уложить в прокрустово ложе чистой логики, как бы того ни хотелось представителям определенной традиции в философии. Мы знаем, что адептами чистой логики и противниками художественного начала в философии выступали, например, представители немецкой университетской философии. На знамени их программы неслучайно значатся как девиз такие слова, как *Wissenschaft* и *Logik*.

Присмотримся пристальнее к Джемсу, умевшему говорить косвенной речью, используя намеки, сравнения, образы и другие средства, которые не в чести у философов, верящих в силу чистой логики и строгой научности своей дисциплины. Вот, например, американский философ рассказывает о своем личном опыте мистического состояния сознания под действием закиси азота: «Основной чертой такого состояния всегда является примиренность, словно две противоположные стороны мира, столкновения между которыми составляют причину всех наших внутренних бурь и неурядиц, расплавились и образовали единое

целое. Они не принадлежат к одному роду, как два различных вида, *но один из видов* — более возвышенный — *сам становится родом* по отношению к противоположному виду и растворяет его в себе. Я знаю, что эта мысль с логической стороны темна, но я не могу избавиться от ее влияния на меня. Я чувствую, что в ней есть смысл, соприкасающийся с сущностью гегелевской философии¹⁵. Имеющий уши, да услышит»¹⁶. Концовка этого рассказа о лично испытанном прямо отсылает к евангельским словам, которые Спаситель произносит после своих притч и иносказаний. Плоская, прямолинейная логика при толковании такой речи рискует пройти мимо заключенного в ней смысла.

Искусство, музыка в частности, говорит, прежде всего, с нашими чувствами, со способностью чувствовать, переживать, т.е. с нашим «сердцем», а не с логическими навыками интеллекта. Джемс высказал одну важную мысль: «Никакого логического отношения нельзя установить между внешним событием и чувствами, ими возбуждаемыми»¹⁷. Ряд чувств и ряд логически оформленных мыслей как бы параллельны друг другу. Их генезис разнороден, ибо чувства рождаются не от логики с ее правилами и принципом причинности. Они рождаются вообще не от интеллектуальных операций, а, как говорит американский философ, «в животной и духовной жизни мыслящего субъекта». Итак, следуя за мыслью Джемса, мы видим, что выстраиваются такие ряды: интеллект — логика — рассудок — рассуждения; чувства — животная природа человека — его дух. К познавательной функции имеют отношение оба этих ряда, но по-разному. По-разному они участвуют и в философском познании, что нас здесь интересует в первую очередь. Можно предположить (чего не делает Джемс), что связующим звеном между указанными рядами служит интуиция. Здесь мы от Джемса перебрасываем мостик к близкому ему по духу философу, к Бергсону.

Что же такое философская интуиция по Бергсону, если кратко подвести итог его мысли о ней? Философская интуиция — это прикосновение к глубокому и существенному в самих «вещах». Немало проникновенных и существенных слов о ней говорит нам французский философ. Вот одна важная мысль: «Философ не повинуетя и не властвует; он стремится к симпатии»¹⁸. Бергсон рисует фигуру философа как антипода ученому. И такому философу подобает развивать в себе чувство симпатии к предмету его познания. Философская интуиция имеет дело, в конце концов, с самой «длительностью», с творческим становлением как реальностью, а не с мертвой неподвижностью. Отвлечемся от этой метафизики, обратив внимание на музыкальное сравнение, используемое Бергсоном для пояснения смысла интуиции. Музыка демонстрирует, можно сказать, устойчивость непрерывной творческой подвижности. По Бергсону, мелодия — это такое становление, «где само становление, будучи субстанциальным, не нуждается в подпоре»¹⁹. Бергсону важно сойти с тропы субстанциалистски ори-

ентированной аристотелевской эпистемологии, которую он считает оправданной преимущественно для таких дисциплин, как механика или геометрия. И опору в своем стремлении преодолеть ее рамки он видит в феномене музыки, прежде всего, в явлении мелодии. Мелодию мы непосредственно чувствуем, она для нас проста и неделима, хотя и предстает событием «во времени», что, казалось бы, неминуемо предполагает развертку в «пространстве». Но именно целостность мелодии и задает нам матрицу для понимания философской интуиции. Можно сказать, что интуиция — это остановленное в простоте непосредственного схватывания творческое время.

Логика имеет дело с понятиями. Искусство — с образами. Что такое образ, по Бергсону? Когда систему понятий «перемещают к интуиции, давшей ей начало, она сжимается в образ»²⁰. В этих немногих, но выразительных словах сформулирована суть бергсоновского интуитивизма, согласно которому в основе философского познания лежит начало, прямо отсылающее к искусству, особенно, к музыке. Понятия при этом раскрываются как вторичные образования, как вторичны неподвижные снимки с непрерывно изменяющейся реальности творческого становления.

Пруст и Бергсон привели Марселя к рассмотрению проблемы взаимосвязи философии и музыки сквозь призму времени с такими его «измерениями», как прошлое, настоящее, будущее. Речь при этом идет о духовной сфере человека, воспринимающего музыку. Марсель сравнивает в этом плане воздействие музыки таких композиторов, как Моцарт и Вагнер. Но все самое интересное начинается с суждения о музыке Стравинского: «Искусство Стравинского, — говорит Марсель, — тем, что оно отменяет всякое различие между поверхностным и глубоким внутри чистой подвижности, вступает в абсолютное противоречие с той философией, для которой бытие может быть схвачено на различных иерархизированных уровнях его интенсивности, или вернее, интериорности, усилием разной степени, осуществляемым активно работающим над собой сознанием. Мир Стравинского чужд сознанию»²¹. Для того философского постижения мира, которое близко Бергсону и Марселю и которое во многом разделяем и мы, необходимо улавливать ценностную разновысокость уровней бытия, различая тем самым глубокое и поверхностное, высокое и низкое. Глубокой философской мысли без презумпции иерархичности бытия нет. Раздумывая о музыке, Марсель как бы случайно, ненароком раскрывает свое понимание философии. Музыка вдруг бросила свет на то, что же это такое — глубокое философское познание. При этом возникшая применительно к философии тема «глубины» как бы рикошетом возвращается в индуцировавший ее мир музыки. И Марсель ставит свой главный вопрос: что такое глубокая музыкальная идея?²²

Отвечая на возникший вопрос, французский философ вводит нас в самую суть проблемы. В результате проясняются и философия, и сама

музыка. Вот его главное открытие: «Концентрации воли недостаточно для того, чтобы вызвать в нас чувство нового измерения, которое мы называем глубиной». В конце концов, нам открывается, что глубока та идея, которая лепит нас самих («эта идея лепит меня, она *придает мне форму*»). Идея, перешагивающая через повторы, механизмы, привычки, т.е. через все готовые формы нашей души, туда, где мы «уязвимы», так как еще только становимся самими собой, где передний край «само-сборки», на котором творится наше духовное самоизменение и само-оформление, вот только такая идея является действительно глубокой. Глубоки те идеи, которые способны активировать наше духовное обновление, быть может, точнее сказать: наше духовное возрастание. Это относится как к философским идеям, так и к музыкальным, о которых в первую очередь и говорит французский философ. Во внутренний мир человека глубокая идея проникает при условии его «расслабления сверху» (*relâchement par en haut*). Она как бы зазывает в него тоскующей пустотой нашей духовной недооформленности. Поэтому Марсель называет глубокую идею «форматирующей» (*formative*). Осмелюсь предположить, что в этой, кажущейся на первый взгляд незначительной газетной заметке 1925 г., к которой мы обратились в финале наших размышлений, Марсель высказывает музыкально промоделированный прообраз таких сформулированных впоследствии опорных понятий его философии, как «метафизическая обеспокоенность» (*l'inquietude métaphysique*) и «онтологическое требование» (*l'exigence ontologique*).

Этот результат размышлений французского философа о музыке и философии, представляющийся нам их главным итогом, можно дополнительно пояснить так. Неделимое центральное единство жизненно-духовного мира, лежащее в основе личности человека, оформляется, даже, можно сказать, творится воспринимающей и понимающей музыку душой. Подобную функцию способны выполнять и другие виды искусства, а также и опыт любви. Таким образом, искусство в целом и, в частности, музыка, как и любовь, выступают, основными силами, обустроивающими нашу духовную крепость. Философская мысль, принимающая ту же предпосылку иерархического устройства бытия, действует подобным образом. Стремление ввысь²³ и «расслабление сверху» равным образом необходимы для того, чтобы формообразующие волны музыки «небесных сфер» проникали в наши души и помогали нам духовно «лепить», оформлять самих себя. Напряжение стремящейся ввысь сознательной воли должно при этом дополняться ее расслаблением в готовности принять высокое и глубокое, пробуждаемое в нас любовью, искусством, философией, а также мистическим и религиозным опытом и традицией. Мистический опыт, угадываемый за гносеологическим интуитивизмом Бергсона, как и музыка, преодолевает интеллектуалистическую установку сознания. Согласно Марселю, глубокая идея, как в музыке, так и в философии, «дает сходу доступ туда, где я *обретаю себя самого*; и если

возможно обосновать мистическую силу музыки, то такое обоснование состоит как раз в этом»²⁴. Марсель видит в музыке и в философской мысли Бергсона, но отнюдь не в бергсонизме²⁵, возможность достижения личностью духовного союза (*des noces spirituelles*) с нею самой, а также с миром и, как можно предположить, с Богом. Интеллектуализм же с его «метафизикой понятия», подчеркивает он, не способен открыть нам путь для подобного духовного подъема и свершения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Поннер К.* Неоконченный поиск. Интеллектуальная автобиография. – М., 2014. С. 59.

² *Marcel G.* La musique dans ma vie et mon œuvre // Bulletin de l'Association «Présence de Gabriel Marcel». L'esthétique musicale de Gadriel Marcel. 1980. № 2–3. P. 98.

³ Ibid. P. 96.

⁴ *Белый А.* Ритм и действительность // Красная книга культуры. – М., 1989. С. 176.

⁵ Весной 1888 г. Ницше уходит от очарования Вагнером и открывает Бизе, музыка которого воодушевляет его, пробуждает творческие силы. И вот он говорит о том, что же дает музыка философу: «Заметили ли вы, что музыка делает свободным ум? дает крылья мысли? Что становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом? – Серое небо абстракции как бы бороздят молнии; свет достаточно силен для всего филигранного в вещах; великие проблемы близки к постижению» (*Ницше Ф.* Соч. В 2 т. Т. 2. – М., 1990. С. 529).

⁶ Жаклин Марсель, пианистка, увлекшаяся искусством органа, училась у Венсана д'Энди и впоследствии преподавала гармонию в организованной им парижской певческой школе (*Schola Cantorum*).

⁷ Например, не так давно, 8 апреля 2014 г., музыкальные сочинения Марселя исполнялись в консерватории Парижа (См.: Bulletin de l'Association «Présence de Gabriel Marcel». 2014–2015. № 22. P. 85).

⁸ *Marcel G.* La musique dans ma vie et mon oeuvre. P. 93.

⁹ Например, в беседах с Рикёром, рассказывая об этом повороте, Марсель вообще ничего не говорит о вкладе в него его музыкального опыта. Но этим указанная связь вовсе не отрицается. Музыка действует как бы «за спиной» многих осознаваемых культурных и интеллектуальных факторов философского творчества.

¹⁰ *Марсель Г.* Экзистенциальная доминанта в моем творчестве // *Марсель Г.* О смелости в метафизике. – СПб., 2013. С. 56.

¹¹ Пьеса «Жало» (*Le Dard*). Цит. по: *Marcel G.* La musique dans ma vie et mon oeuvre. P. 96.

¹² Цит. по: Музыкальный словарь Гроува. – М., 2001. С. 281.

¹³ *Marcel G.* Le Mystère de l'Être. Livre 2. Foi et réalité. – Paris, 1997. P. 34.

¹⁴ *Соловьев В.С.* Соч. В 2 т. Т. 2. – М., 1988. С. 628. Курсив мой. – В. В.

¹⁵ Гегеля Джемс видит как по сути дела мистического мыслителя, логика и рационализм которого служат лишь для внешнего оформления его мистической интуиции всепоглощающего и всепримиряющего абсолютного Существа.

¹⁶ *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта. – М., 1993. С. 303.

¹⁷ Там же. С. 121.

¹⁸ *Бергсон А.* Философская интуиция // *Бергсон А.* Избранное: Сознание и жизнь. – М., 2010. С. 178.

¹⁹ Там же. С. 179.

²⁰ Там же. С. 173.

²¹ *Marcel G.* Bergsonisme et musique // *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel.* Présence de Gabriel Marcel. Cahier 2–3. 1980. P. 39 (перевод мой. – В.В.). Опубликованный русский перевод немного отличается от нашего (*Марсель Г.* Бергсонизм и музыка // *Логос.* 2009. № 3. С. 215–216).

²² Строго говоря, в прямом смысле этого слова в музыке, как мы сказали, идей нет. Но метафорическое словосочетание «музыкальная идея» в данном контексте мысли вполне оправданно. Надо, видимо, снова и снова обращать внимание на то, что без метафор наше познание неминуемо тут же садится на мель. Искусство познания, в том числе и философского, предполагает развитое чувство такта, определяющее уместность и продуктивность конкретной метафоры.

²³ Символом духовного усилия у Марселя служит латинское слово – sursum (ввысь). Мимоходом отметим полярность отношений Марселя и Ницше к теме sursum. Так, в антивагнеровском памфлете «Казус Вагнер» Ницше, пусть и не без самоиронии, пародирует возвышенно-идеалистическую риторику своего кумира Вагнера с его призывами: «Чтобы возвышать людей, надо самому быть возвышенным. Будем парить над облаками, будем звать к бесконечному, обставим себя великими символами! Sursum!» (*Ницше Ф.* Соч. В 2 т. Т. 2. С. 537). Еще недавно пламенный вагнерианец он видит теперь в Вагнере символ упадка, декаданс с его ложью и безжизненными ходульностями под прикрытием высоких идеалов.

²⁴ *Marcel G.* Bergsonisme et musique. P. 41.

²⁵ О понимании соотношения Бергсона и бергсонизма Марселем см.: *Визгин В.П.* Пределы бергсонизма и величие Бергсона: Габриэль Марсель об Анри Бергсоне // *Логос.* 2009. № 3. С. 60–69.

REFERENCES

Bergson H. The Philosophical Intuition. In: Bergson H. *Consciousness and Life. Selected Works.* Moscow, ROSSPEN [Russian Political Encyclopedia], 2010, pp. 164-180 (Russian trans.).

James W. *The Varieties of Religious Experience.* Moscow, Nauka [Science], 1993. 432 p. (Russian trans.).

Marcel G. Bergsonisme et musique. In : *Bulletin de l'association "Présence de Gabriel Marcel"*. 1980. No 2-3, pp. 33-41.

Marcel G. La musique dans ma vie et mon oeuvre. In : *Bulletin de l'association "Présence de Gabriel Marcel"*. 1980. No 2-3, pp. 89-115.

Marcel G. *Le Mystère de l' Être*. Livre 2. Foi et réalité. Paris, Association Présence de Gabriel Marcel, 1997, pp. 5-206.

Nietzsche F. Writings in 2 volumes. Vol. 2. Moscow, Nauka [Science], 1990. 830 p. (Russian trans.).

Popper K. *Unended Quest. Intellectual autobiography*. Moscow, Praxis, 2014. 290 p. (Russian trans.).

The Grove concise Dictionary of Music. Moscow, Praktica [Practice], 2001. 1095 p. (Russian trans.).

Vizgin V. The Limits of bergsonism and Bergson's Grandeur: Gabriel Marcel about Henri Bergson. In: *Logos*. 2009. No 3, pp. 60-69 (in Russian).

Аннотация

Статья посвящена анализу связей между философской мыслью и искусством на примере музыки. Автор показывает, что при анализе этой проблемы невозможно отвлечься от личности философа. Одна и та же музыка, например, Баха, по-разному влияет на философское мировоззрение философа, как это имеет место, согласно автору, в случае Поппера и Марселя. В работе анализируется значение для философской мысли малоизученных применительно к этой сфере художественных средств выразительности (интонация, стиль речи и др.), близких к тем, которые характерны для такого искусства, как музыка. В этом аспекте автор анализирует и сопоставляет взгляды и практику таких мыслителей, как Бергсон, Джемс и Марсель и показывает творческую содержательную роль символического языка в философии.

Ключевые слова: философия и искусство, философия и музыка, символизм, Поппер, Марсель, Джемс, Бергсон.

Summary

The article is devoted to the analysis of links between the philosophical thought and the art by the example of music. The author demonstrates that the analysis of this problem it is not possible to ignore the personality of the philosopher. The author argued this statement comparing philosophical views of such thinkers as Karl Popper, from the one hand, and Gabriel Marcel, from the other. The problems of the artistic means of the philosophical expression like those which characterized the music (e.g. intonation of the discourse) stay in the center of author's attention.

Keywords: philosophy and art, philosophy and music, symbolism, Popper, Marcel, James, Bergson.