

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ ЭСТЕТИКИ В ИНТУИТИВНОЙ ФИЛОСОФИИ БЕРГСОНА

К. А. СВАСЬЯН

Анри Бергсон (1859—1941) — один из крупнейших представителей реакционной «философии жизни» — продолжает занимать внимание многих зарубежных и советских исследователей. Интерес к нему диктуется не только сугубо философской проблематикой его наследия, но и едва ли не в большей мере экстраординарностью — с традиционной точки зрения — самой представленности этой проблематики. Этим в значительной степени и объясняется наше обращение именно к эстетике французского философа.

Всякий исследователь эстетики Бергсона неизбежно сталкивается с парадоксом, вызвавшим многочисленные споры, недоразумения и точки зрения и требующим попытки своего разрешения. Дело в том, что Бергсон, оставивший неизгладимый след в развитии современной буржуазной эстетической мысли, философски обосновавший появление многих авангардистских течений в искусстве (кубизм, унизм, пароксизм, импрессионизм, роман «потока сознания» и т. д.), строго говоря, не написал ни одной работы по эстетике. По всем его книгам разбросано огромное количество «отрывков», посвященных самым разнообразным эстетическим проблемам, но тщетно мы попытаемся найти у него если и не специальное исследование, то хотя бы теоретическое обоснование этих проблем. Правда, перу философа принадлежит изысканно написанное эссе «Смех», в котором рассматриваются вопросы, принадлежащие сфере собственно эстетики, но считать эту работу сколь-нибудь отвечающей нормам строго-теоретической дискурсии у нас нет никаких оснований. Речь идет об *эстетической теории*, а не о произвольном обыгрывании тех или иных эстетических проблем. Если в «Творческой эволюции» и в «Двух источниках морали и религии» Бергсон дал или сделал попытку дать теорию жизни и социальную теорию, то в отношении систематического изложения эстетической теории им не сделано ничего или, по крайней мере, почти ничего. Парадокс усугубляется тем, что касается он философа, о котором зачастую трудно сказать: принадлежит ли он области «философии как строгой науки» (Гуссерль) или относится к разряду тех мыслителей, которых Гегель объединял в сфере «мечтательства», и уж во всяком случае философа, который именно в эстетическом видении, а не в логической дискурсии находит смысл и оправдание своего учения. Вся философия Бергсона пронизана духом эстетики: казалось бы именно он *должен* был создать единую и целостную *систему* эстетики. Но в то время как современники его (Коген, Липпс, Христиансен, Кроче), философские построения которых не носят на себе—

по крайней мере очевидные — следы *художественного мирозерцания*, предлагают систематические и трансцендентально оправданные эстетические концепции, Бергсон ограничивается тем, что в какой-то из своих книг или статей, посвященных перцепции изменчивости или духовной энергии, мимоходом, на нескольких страницах или даже в нескольких фразах дает читателю понять: что значит для него эстетика. Трудно, почти невозможно разобраться в интуитивной философии Бергсона, нащупать скрытые двигатели ее, не разрешив предварительно проблему его «эстетики».

Впечатление, произведенное бергсоновской философией на современников, было огромным. Швейцарский философ Гранжан определил ее как «удивительную философию, равную которой нелегко найти среди минувших философий»¹. Эдуард Лё Руа — видный математик и философ — так охарактеризовал «Творческую эволюцию» — главный труд Бергсона: «Он отмечает дату, которую история никогда не забудет; с него начинается новая фаза в развитии метафизической мысли; он выдвигает принцип развития, предел которого невозможно установить; да, именно после холодной рефлексии можно, с полным сознанием справедливости слов, заявить, что революция, которую он производит, равна по важности кантовской или даже сократовской революции»². Молодой Франсуа Мориак обнаруживает в интуитивизме самые широкие возможности и предельную перспективность: «Сегодня, Бергсон, философ, к которому мы прислушиваемся, восстанавливает интуицию по ту сторону интеллекта и раскрывает перед нами бесконечные ресурсы нашего внутреннего мира»³. Жак Маритен, ученик Бергсона, впоследствии резко порвавший с ним, называет его «великим обновителем духа»⁴. Талантливейший критик Шарль Дю Бо писал в своем «Дневнике»: «Бергсон был и остается для меня, быть может, наиболее великим и неиссякаемым из всех источников экзальтации, которые я встречал в своей жизни»⁵. Подобные высказывания мы находим у многих видных европейских — и не только европейских — деятелей культуры: к упомянутым именам можно было бы присовокупить также имена Шарля Пегги и Тейяра де Шардена, Унамуно и Джемса, Жильсона и Макса Шелера. Любопытно здесь то, что почти все эти мыслители шли своими, порой даже резко противоположными бергсонизму путями: это, однако, ничуть не помешало им увидеть в Бергсоне «мэтра», человека, совершившего «революцию в философии» и окончательно освободившего ее от догматических предрассудков. В чем же заключалась эта «революция» и что явилось причиной столь могучего воздействия ее на умы — это и попытаемся мы выяснить.

¹ Ф. Гранжан, Революция в философии. Учение Анри Бергсона, М., 1914, стр. 1.

² E. Le Roy, Une philosophie nouvelle. Henri Bergson, Paris, 1913, p. 3.

³ F. Moriac, La jeunesse littéraire („La Revue hebdomadaire“, 6 avril, 1912, p. 64).

⁴ J. Maritain, De Bergson a Thomas d'Aquin, Paris, 1947, p. 13.

⁵ Цит. по кн.: R. Arbour, Henri Bergson et les lettres françaises. Paris, 1955, p. 397.

Бергсонизм возник в эпоху, когда в странах Нового Света господствовал спенсеровский позитивизм, а в Европе все сильнее распространялся исходящий из Германии призыв «возвращения к Канту». Молодой Бергсон испытал немалое влияние как Спенсера, так и Канта: оба мыслителя поставили его перед вопросами, определившими развитие его философских взглядов. От Спенсера он взял проблему эволюции, от Канта — проблему метафизики. Спенсер был органически преодолен им; Канта он не преодолел, живописно его опровергнув. Дело в том, что кантовское неприятие метафизики как абсолютного знания критикуется Бергсоном с позиции интуиции. Метафизика возможна лишь через интуицию, но *такую* интуицию, вопреки Бергсону, Кант считал невозможной. Здесь — две исходные точки, противоположные, но нисколько не опровергающие друг друга логически.

Реакция Бергсона на кантовскую философию правомочна в иных отношениях. Бергсон стремится дать *миросозерцание* в буквальном смысле слова, которое, согласно Канту, невозможно, а согласно некоторым из его последователей (Виндельбанду, напр.), даже не нужно. Кант обращает внимание философии на выяснение собственных сил: неуловимый же фантом, называемый им «вещью в себе», имеет в его философии скорее регулятивное, чем экзистенциальное значение. Важна для нас не столько подлинная природа этой «вещи», которую познать мы не в состоянии, сколько понимание ее нами как *правила*, сообразно которому наши представления получают всеобщий и необходимый характер⁶. Бергсон резко отрешивается от этого пути: «вещь в себе» понимается им, в духе наивного реализма, как онтологическая реальность, а задачу философии он усматривает единственно в постижении этой реальности, навсегда закрытой для Канта.

Таким образом, задача, поставленная Бергсоном перед теорией познания, представляется нам правомерной и правомочной. Неприемлемы для нас средства, привлеченные им для ее разрешения, или — вернее сказать — не столько средства, сколько методологическая гипертрофированность степени их применения. Средства сами по себе — автономны и лишены какой бы то ни было идеологической направленности; идеологизация средств непосредственно зависит от их методического оформления: метод же Бергсона — насквозь идеалистичен. Поэтому, соглашаясь со многими частными положениями его философии — в особенности, с критикой механицизма и ограниченного рационализма, — мы не можем принять его концепцию с мировоззренческих и методологических позиций.

Механистические и ограниченно рационалистические концепции, с одной стороны, сильнейшая экспансия неокантианства, с другой, лишили философию ее главного объекта: жизни, живой действительности. Механицизм, хотя и направленный на эту действительность, искажал ее

⁶ И. Кант, «Критика чистого разума» (отдел «Трансцендентальная дедукция чистых понятий рассудка»), Соч. в 6-и т., т. 3, М., 1966.

до неузнаваемости, разлагая все в ней на мертвые точки, поддающиеся лишь измерению и не выходящие за пределы собственно четырех арифметических действий. Что касается неокантианства, оно изъяло действительность из сферы философии вообще и сделало предметом своего рассмотрения либо логическую структуру науки как источника единства научного знания («трансцендентальный метод» Когена и Наторпа), либо нормативное сознание: уяснение норм, «от которых зависит ценность и общеобязательность всякого мышления» (Виндельбанд, Риккерт), Бергсон был одним из первых, кто резко восстал против этих господствующих направлений, и ему лучше, чем кому-либо, удалось подвергнуть уничтожающей критике механицизм и обойти неокантианство не менее уничтожающим молчанием. В его лице возродилось все то, что было захоронено в пустых и абстрактных схемах механицистов. Прежде всего, самая жизнь. Всю силу своего мышления Бергсон направляет против укоренившегося мнения, будто рассудок один способен постигнуть жизнь во всем ее многообразии. Жизнь в его понимании всегда торжествует над попытками втиснуть ее в заведомо уготовленные схемы и формулы: она неизбежно ускользает от внимания того наблюдателя, который пытается подогнать данное ему в чувственном опыте под искусственные и условные термины своего интеллекта. Эти термины фиксируют всегда лишь фальшивые купюры того, что в действительности не может быть фальшивым, и выдают их за подлинные. Но подлинное недоступно интеллекту с его тягой к анализу, расчленению, схематизации, классификации, обобщениям и пр. Жизнь — это непрерывное движение, поток, *творческая эволюция*: ей свойственно лишь новое и непредвиденное, поэтому всякие попытки подвести ее под каузальные, телеологические и прочие «слишком априорные» определения имеют с ней столько же мало общего, сколько различаются между собой живое, визуально *пережитое* впечатление от Швейцарии и географическая карта Швейцарии с графическим изображением ее достопримечательностей⁷.

Бергсон жаждет *абсолютного* знания. Ему чужд и враждебен всякий агностицизм (кантовского или спенсеровского толка). Единственную возможность достижения абсолюта он усматривает в интуиции, понимаемой им не в духе новой философии (напр., Спинозы или Шеллинга), но уходящей своими корнями в эпоху александрийского неоплатонизма, то есть интуиция для него не просто интеллектуальное усмотрение истины, как у рационалистов XVII в., и не самосозерцание интеллекта, как у Шеллинга, но высшая сверхинтеллектуальная способность, возносящая нас над феноменальной действительностью и открывающая нам ноуменальные глубины мироздания. Это — «видение, которое едва отличается себя от созерцаемого объекта: познание, которое есть контакт и даже совпадение»⁸. Бергсон никогда не скрывал громадного влияния, ока-

⁷ Это сравнение принадлежит Спенсеру, хотя и может в известном смысле быть обращено против него самого, с позиций бергсонизма.

⁸ H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, 1966, p. 27.

занного на его интуитивизм Платином. Вся философия Бергсона насыщена сильнейшими спиритуалистическими стремлениями. Только *дух*, целостный и нерасчленимый в себе, «схватывает» последние основания жизни, ибо сама жизнь духовна в высшей степени: она, собственно, и существует лишь за счет своей причастности духу, сообщаемому ей *порыв* и освобождающему ее от мертвости и окостенения.

Рихард Кронер — видный немецкий неогегельянец, в целом отрицательно воспринявший интуитивизм французского мыслителя, — следующим образом объясняет громадный успех учения Бергсона: «Его философия есть оппозиция против механизирования и овеществления мира, реакция против холодной рассудочной работы математического естествознания и протест против обезличения и обесценивания жизни. Жизнь сама должна восторжествовать над интеллектом, восстать против порабощения со стороны абстрактного рационализма и атомизма; тут выступает *художественный акт* (курсив мой—К. С.) с требованием оправдания и признания своего содержания и претендует быть лучшим истолкователем мирового смысла, чем теория, которая все существующее разлагает на мертвые точки, движущиеся в пространстве; свободная нераздельная воля утверждает здесь свою независимость от материи, свою первичность и индивидуальность в противоположность круговороту вечно равных частиц, следующих вечно неизменным законам»⁹.

Роль и значение эстетики в интуитивной философии Бергсона начинают выясняться, собственно говоря, уже с рассмотрения причин популярности и влияния этой философии.

Заранее оговоримся, что термин «эстетика» в применении к бергсонизму амбивалентен и требует своей строгой экпликаци. С одной стороны, это сумма всех умозрений философа, касающихся непосредственно эстетических проблем: известная обработка этой «суммы» дает нам в итоге ясную, хотя и неполную, во многом недоговоренную картину бергсоновского истолкования искусства, красоты, художественного восприятия и других вопросов эстетики; с другой, — имеется в виду «внутренняя» эстетика: лейтмотив, прорезывающий всю философию Бергсона, сила, обуславливающая самые важные положения этой философии. В задачи предлагаемой статьи входит рассмотрение именно последнего плана: мы и будем употреблять слово «эстетика» в его «внутреннем» значении у Бергсона.

В своей оценке бергсоновского мировоззрения Кронер был прав: это именно *художественный акт* с претензией на лучшее истолкование мирового смысла. Реакция Бергсона на отвлеченное дискурсивное мышление и его требование конкретной «философии жизни» при более пристальном, *физиогномическом* всмотрении, несомненно, подтверждают это предположение. В лице Бергсона имело место возрождение некоторых фундаментальных принципов немецкого романтизма. Не случайно, что само

⁹ Р. Кронер, Философия «Творческой эволюции» (Анри Бергсон) («Логос», М., 1910, кн. I, стр. 88—89).

выражение «философия жизни» было впервые выдвинуто Фридрихом Шлегелем, главой романтической школы и великим эстетиком. Одной из важнейших идей, провозглашенных немецкими романтиками, была идея *панэстетизма*: принцип безусловного примата искусства над наукой. убеждение в том, что «поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого» (Новалис)¹⁰. Бергсон принял эту идею. Почти во всех своих произведениях он прямо или косвенно повторяет, что интуиция поэта более точно открывает действительность, чем анализ ученого или метафизика. В современных же ему научных и философских построениях его возмущало, как мы уже отметили, либо полнейшее отсутствие действительности, либо грубое искажение ее. Если мы обратим внимание на слово «жизнь» в употреблении Бергсона, мы поразимся несколько необычному (в специально философском смысле) соотношению: насколько это слово пропитывает все учение Бергсона, насколько избыточно, богато и динамично его содержание, настолько же оно лишено философски хоть сколь-нибудь удовлетворительного определения. Бергсон сознательно избегал всякого философского определения жизни: он попросту считал его невозможным. Определение всегда есть полагание, установление предела, а жизнь беспредельна: это — поток, порыв, творчество, стремление. Все «определения» Бергсона художественны, *метафоричны*: согласно его убеждению, не мертвый термин, а только живая метафора способна охарактеризовать жизнь. Термин скован формой и в этом смысле неподвижен; метафора — сколь бы внешне ни казалась она «формальной» — свободна и динамична: форма в метафоре лишь условная необходимость, делающая возможным функционирование метафоры; действующая же метафора аморфна — *sensu eminenti*: налагаемая на предмет своей интенции, она не сковывает его безжизненно-априорной неизменностью, но, сообразуясь с его природой, динамически его постигает. Метафора всегда *разомкнута*, она имеет свойство *безграничного расширения* и жизненна в безусловном смысле слова. Истинное несчастье философии, согласно Бергсону, в основном заключается в том, что она пренебрегла этим волшебным средством и обратилась к схоластически-выпренным и абстрактнейшим словообразованиям. Уже поэтому искусство, пользующееся метафорой, есть более высокий способ познания, чем философия или наука — «более непосредственное видение реальности»¹¹.

Раймон Байе, крупнейший французский эстетик, заметил, что «у Бергсона эстетик взыскивает философа. Вы — художник, Бергсон! — сказал ему как-то другой мыслитель его поколения»¹². Несомненность этого замечания делается очевидной при ближайшем рассмотрении уже бергсоновского *стиля*. Бергсон добился в философии того, что Анатоль Франс требовал от литературы: «ясности, ясности и еще раз ясности»¹³.

¹⁰ «Литературная теория немецкого романтизма» (документы), Л., 1934, стр. 121.

¹¹ H. Bergson, *Le Rire*, Paris, 1908, p. 161.

¹² R. Bayle, *Essai sur la méthode en esthétique*, Paris, 1953, p. 8.

¹³ А. Франс, Собр. соч. в 8-и т., М., 1960, т. 8, стр. 18.

и это знаменательно еще в другом отношении, именно: если мы вспомним афоризм Вовенарга, гласящий, что «ясность — добросовестность философов», и учтем, что в этом смысле далеко не все философы были добросовестными. Необходимо, однако, заметить, что стиль здесь является не причиной, а следствием, т. е. не он определил эстетичность бергсоновской философии, но, напротив, именно эта эстетичность вызвала его к жизни. Поэтому, нам представляется чрезвычайно важным исследовать саму эту эстетичность. Но здесь возникает ряд вопросов, ответы на которые и выяснят «роль и значение эстетики в философии Бергсона». Почему и в силу чего искусство имеет примат над философией и наукой? Чем объясняется *претензия* художественного акта на лучшее истолкование мирового смысла? И как возможен этот художественный акт? И если он возможен, в чем гарантия его непогрешимости? Обладает ли он «всеобщностью и необходимостью», т. е. мыслим ли он как *синтетическое суждение априори*? Бергсон сделал попытку разрешить некоторые из этих вопросов, и хотя не во всех случаях ему удалось найти полные и удовлетворительные ответы (иные вопросы были даже попросту им обойдены), все же именно в этих ответах находит его философия свой смысл.

Одним из основных убеждений бергсоновской эстетики является мысль об эстетичности самого мира, его первооснов. Согласно наблюдению Р. Байе, у Бергсона «сущность вещей эстетична»¹⁴. «Не является ли мир,— восклицает сам Бергсон,— несравненно более богатым произведением искусства, чем произведение величайшего художника»¹⁵. В этом пункте находит свое пояснение также глубочайший пассаж «Творческой эволюции», гласящий, что гармонию следует искать не впереди, но *позади*, т. е. она есть не цель, но *импульс*, от которого исходят, чтобы к нему же возвратиться. Бергсон и здесь обнаруживает свою связь с немецким романтизмом, особенно с Шеллингом, для которого «объективный мир есть лишь еще первоначальная бессознательная поэзия духа»¹⁶. «Идеальный мир искусства и реальный мир объектов суть продукты одной и той же деятельности, которая, творя бессознательно, создает действительный мир природы, а, творя сознательно, эстетический мир искусства. Весь мир есть живое произведение искусства»¹⁷. Так характеризует мысли Шеллинга Куно Фишер. Близок Бергсон также и к Ницше. Тезис Ницше — «мир может быть оправдан лишь как эстетический феномен» — отвечал сокровенным воззрениям французского философа, хотя ему и претила резкость подобных выражений.

Но если мир эстетичен, его нельзя постигнуть иначе как эстетическими же средствами. Отсюда примат искусства над научными способами познания. Что касается философии, она должна либо максимально при-

¹⁴ R. Baugé, указ. соч., стр. 9.

¹⁵ H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, p. 113.

¹⁶ Ф. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Л., 1936, стр. 24.

¹⁷ Куно Фишер, История новой философии, т. 7, СПб., 1905, стр. 527.

близиться к искусству, либо отказаться от своих стремлений найти умопостигаемые основы бытия. Бергсон сделал все возможное, чтобы поднять *свою* философию до уровня искусства. «Философия, такой какой я ее понимаю,— заявил он в одном из своих интервью,— приближается скорее к искусству, чем к науке. Ее слишком долго рассматривали как науку, иерархически наиболее вознесенную. Но наука дает лишь неполную или, скорее, отрывочную картину действительного; она улавливает его лишь посредством крайне искусственных символов. Искусство же и философия, напротив, соединяются в интуиции, являющейся их общей основой. Я скажу даже, что философия — это жанр, видами которого являются различные искусства»¹⁸.

«Философия жизни», таким образом, неразрывно связана с «философией искусства». Жизнь, если мы повторим мысль Шеллинга, бессознательно творит *то же самое*, что и искусство, которое творит сознательно. В основе жизни лежит возникновение вечно нового, непредвиденного, особенного, неповторимого, *индивидуального*. В чем, по Бергсону, основной грех науки? В том, что она небескорыстна и в силу этого улавливает в действительности лишь общее, не замечая или не желая замечать конкретное и индивидуальное. Искусство же «всегда добывается индивидуального»¹⁹. Оно не преследует никаких практических целей, ее цель в бескорыстнейшем созерцании жизни, которое устраняет все то, что «скрывает от нас реальность, для того, чтобы поставить нас лицом к лицу с самой реальностью»²⁰. По словам Э. Кассирера, Бергсон считает, что «искусство — это бегство из поверхностного и ограниченного мира. Оно ведет нас назад: к самим источникам действительности. Коль скоро действительность есть «творческая эволюция», мы должны именно в творческой силе искусства добиваться фундаментальной манифестации творческой силы жизни»²¹.

В этом, согласно Бергсону, и заключается великое преимущество художественного акта. «При созерцании античного мрамора,— говорит Бергсон,— в глазах подлинного философа может раскрыться более сосредоточенная истина, чем если бы он искал ее в многословии целого философского трактата»²².

Но как возможен этот художественный акт и в чем гарантия его непогрешимости? Ответ Бергсона на первый из этих вопросов ясен и недвусмыслен. Художественный акт возможен через интуицию, а осуществляется он посредством *внушения*. Интуиция есть способ «вживания» в предмет: через интуицию «мы переносимся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем уникального и, следовательно, невыразимого»²³. Эту же интуицию Бергсон называет «божественной», т. е. в ко-

¹⁸ H. Bergson, *Écrits et paroles*, t. 2, Paris, 1959, p. 354.

¹⁹ H. Bergson, *Le Rire*, p. 165.

²⁰ Там же, стр. 161.

²¹ E. Cassirer, *An Essay on Man*, New-York, 1956, p. 205.

²² H. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, p. 260.

²³ Там же, стр. 181.

вечном счете, «обосновывает» ее через необосновываемое. Что касается внушения, то философ придает ему первостепенную важность и строит на нем все свое понимание искусства. По Бергсону, «чувство прекрасного не есть какое-либо особое чувство... Всякое испытываемое нами чувство может приобрести эстетический характер, если только оно будет нам внушено»²⁴. Непонятно, однако, каким образом чувство, испытываемое нами, приобретет эстетический характер, если нам будет внушено противоположное, т. е. что-либо не эстетическое?! И, наконец, второй вопрос: в чем гарантия того, что интуиция, делающая возможным художественный акт, дает нам истинную картину жизни, и того, что гипнотизер, внушающий нам ту или иную идею, застрахован от ошибки или сам не находится в состоянии *иного* гипноза? На этот вопрос Бергсон так и не ответил, хотя сознание неизбежности ответа и вынудило его дать косвенным образом кое-какие объяснения, настолько же, впрочем, неудовлетворительные, насколько изящные и живописные. Бергсон мог бы возразить, что не имеет смысла требовать доказательств там, где доказательства не нужны и невозможны. Истина не доказывается, но *переживается*; она вечно ускользает от силов, расставленных ей понятийным аппаратом, и то, что удастся оформить в понятие, есть не что иное как ее мертвый или фальшивый дубликат. Но это возражение как бумеранг поражает и самого Бергсона. Ибо, будучи последовательным, ему оставалось не писать книги, так или иначе попадая во власть критикуемых им понятий, которых, несмотря на его метафорическое мышление, у него предостаточно, но последовать примеру своего инспиратора Плотина, проведшего всю жизнь в безмолвных переживаниях и экстазах. «Созерцай и молчи!» — в этих словах можно выразить, пожалуй, суть бергсоновского интуитивизма, но «созерцать и говорить», неизбежно прибегая к понятиям, — значит созерцать не то, что говоришь, и говорить не то, что созерцаешь. Так думал сам Бергсон и так сам же нарушил основное требование своей интуиции.

Последнего вопроса — обладает ли художественный акт «всеобщностью и необходимостью» — Бергсон даже не коснулся. Ему был в принципе чужд кантианский образ мышления, с которым связана подобная постановка вопроса, хотя осмысление Канта, как мы уже заметили, сыграло немаловажную роль в формировании его собственных взглядов. И поэтому столкновение его с кантианством не привело бы ни к чему ни: ту, ни другую сторону. Разговор велся бы в разных плоскостях и без взаимопонимания. Бергсон, по-видимому, создавал это и избегал прямых и непосредственных дискуссий с современными ему последователями Канта. Да он и не смог бы ответить им что-либо удовлетворительное с их позиций. Если, согласно Риккерт, «основную проблему эстетики можно сформулировать как вопрос о возможности *всеобщей интуиции*»²⁵,

²⁴ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris. 1911, p. 13.

²⁵ H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen, 1911, S. 84.

то «эстетика» Бергсона грешит отсутствием именно этой «основной проблемы». Решить ее — означало для Бергсона стать на кантовскую точку зрения и провозгласить *априорность* интуиции, подобно тому как Кант провозгласил *априорность* форм чувственности и рассудка — позиция, Бергсоном резко отвергаемая. Он не мог принять также тезис неокантианцев о «нормативности» и «общеобязательности» истины: основной характер произведения искусства для него, как и для Шеллинга, состоит в «бессознательной бесконечности» (ср. аналогичные воззрения П. Валери), предоставляющей каждому наблюдателю воспринять это произведение индивидуально и по-своему. На заявление неокантианцев о том, что «истина есть истина лишь поскольку она носит всеобщий и общеобязательный характер», Бергсон, верный своим убеждениям, мог бы возразить, сославшись на следующее утверждение: «кто достигает всеобщезначимой правды, не понимает себя».

Как уже было отмечено, в задачи данной статьи не входила детальная критика бергсоновской эстетики. Нам нужно было выяснить лишь роль и значение ее у Бергсона. Несомненно, что она и является тем фундаментом, на котором воздвигается вся бергсоновская философия, и что любая трещина в этом фундаменте (а некоторые трещины мы попытались обнаружить) катастрофически отдается на всем здании и даже разрушает иные его части.

В заключение скажем: убеждение в том, что «сущность вещей эстетична», необходимо повело к эстетизации самой гносеологии, и нам представляется положительным именно этот факт в целом, независимо от отдельных ошибочных последствий. Но пока трудность заключается в объяснении этого факта с позиций строго философского анализа. Может ли эта трудность послужить достаточным основанием для того, чтобы отказаться от этого факта, или, напротив, должен ли он остаться непоколебимым, несмотря на разрушительные «критические» атаки? Как знать! Во всяком случае, мысль об эстетичности мира роднит Бергсона с такими умами, как Гете и Китс, Пуанкаре и Джордано Бруно, Эйнштейн и Ганди. Попытка Бергсона так или иначе заслуживает того, чтобы быть продолженной: конечно, взятая в иной тональности, в иных целях. Мы знаем уже, в чем и как он ошибался и заблуждался. Причиной тому была в значительной степени предельная метафизичность его философских построений. Но, возможно, что именно урок, извлеченный из его ошибок, послужит определенной гарантией плодотворности дальнейших исследований.

ԲԵՐԳՏՐԻԱՆՅԻ ԴԵՐԻ ԵՎ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ Ա. ԲԵՐԳՍՈՆԻ

ԻՆՏՈՒԻՏԻՎ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Կ. Ա. ՍՎԱՍՅԱՆ

Ա Վ Փ Ն Փ Ն Ա Մ

Բերգսոնի փիլիսոփայության յուրահատկությունն առաջին հերթին պայմանավորված է մտածողության ավանդական-սպեկուլյատիվ մեթոդների հերքմամբ: Ըստ Բերգսոնի՝ արամարանությունը կյանքի շափանիշ լինել չի

կարող, և, հետևարար, իսկական «կյանքի փրկիստփայությունը» պետք է դիմի սովելի «կենսական» միջոցների: Դրանցից բարձրագույնը նա համարում է էսթետիկական ինտուիցիան: Այստեղից բխում է, որ փրկիստփայությունը իրականությունը լիարժեք ճանաչելու իր ձգտման մեջ պետք է ծայրագույն շահով մոտենա արվեստին: Բերգսոնի փրկիստփայության էսթետիկականությունը նշմարվում է նրա աշխարհըմկալման՝ որպես արվեստի հիասթափ ռատեղծագործության մեջ, որը ճանաչվում է միայն էսթետիկական ինտուիցիայով: Հետևարար, անհնարին է հասկանալ Բերգսոնի ինտուիտիվ փրկիստփայությունը, նախապես շրացահայտելով նրա էսթետիկական էությունը: Այդ փրկիստփայությունն առավել ուժեղ է այն հարցերում, որոնցում ամուր են նրա ներքին էսթետիկական հիմքերը և առավել թույլ՝ երբ այդ հիմքերը երերուն են և ոչ համողիչ: