

**ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)**

Институт философии

Кафедра Культурологии, Философии Культуры и Эстетики

Зав. кафедрой

Культурологии, Философии Культуры и
Эстетики

Соколов Борис Георгиевич

Председатель ГАК,

Профессор

_____ Ф.И.О.

Выпускная квалификационная работа на тему:

«Длительность и время в музыке»

Специальность 030101 – Философия

Профиль – Социально-Аксиологический

Рецензент:

к.ф.н., старший преподаватель
кафедры онтологии и теории познания
И.И. Мавринский

_____ (подпись)

Выполнил: студент

Сергеев Андрей Павлович
_____ (подпись)

Научный руководитель:

к.филос.н.
М.Н. Могилевич
_____ (подпись)

2016 г.

Оглавление:

Введение	3
Вступление	5
Раздел 1. Сим-патическая интуиция, к длительности: беседы с Бергсоном. 9	9
Фрагмент 1. «Опыт о непосредственных данных сознания»	12
Фрагмент 2. «Материя и Память»	16
ИНТЕРЛЮДИЯ: Габриэль Марсель слушает музыку	21
Фрагмент 3. «Творческая Эволюция».....	24
Фрагмент 4. Длительность и одновременность.....	29
Раздел 2. Услышать Орфея.....	32
Отдел 1. Искусство музыки	32
Отдел 2. Звучащее.	34
Отдел 3. Пение	39
Примечание. Речь.....	42
Раздел 3. Настроенность.....	45
А. Темп.	47
В. Повторение	49
Заключение	51
Список использованной литературы.....	53

Введение

Актуальность данной работы состоит в попытке применения концепта «длительности», разработанного Анри Бергсоном к анализу феномена музыки. Во многих из работ Анри Бергсон описывает «длительность» через опыт слушания мелодии или звука. Отсюда перед некоторыми читателями Бергсона и задается вопрос: есть ли та «длительность» - само музыкальное явления, можно ли его применять при разработке философии музыки. Или звучание, музыка - «метафора» длительности. Например, Габриэль Марсель считал, что «длительность» не постигаема через слушание музыки, музыка – указания к опыту как таковому.

Целью работы «Длительность и время в музыке» является прояснение оснований музыки на основе экспликации феномена времени как длительности. «Объектом» исследования является опыт музыкального восприятия, «предметом» исследования – темпоральный аспект опыта восприятия.

Задачами работы являются следующие: рассмотрение понятия длительность в философии Анри Бергсона, определение через рассмотренную длительность музыки как феномена времени, попытка прояснения данности и ситуативности музыкального опыта.

Работа «Длительность и время в музыке» состоит из трех разделов. Первый раздел работы: «Сим-патическая интуиция, к длительности: беседы с Бергсоном» необходим для объяснения и прояснения понятия длительности, разработанного французским философом Анри Бергсоном. Раздел делится на 4 фрагмента, каждый из которых – рассмотрение проблемы на основе отдельной книги «Опыт о непосредственных данных сознания», «Материя и Память», «Творческая Эволюция», «Длительность и одновременность». В середине раздела помещена интерлюдия, ее задача, опять же, в прояснении понятии

длительности, но через критическую статью Габриэля Марселя, в которой рассмотрена связь длительности и музыки.

Второй раздел работы, начинающийся после прояснения понятия длительности: «Услышать Орфея» необходим для понимания феномена музыки на основе длительности. Он состоит из 3 отделов и одного примечания. В первом отделе понимание музыки строится через попытку определения феномена музыки, во втором, центральном отделе работы, через понимание феномена звука и времени в музыке, в третьем – через роль музыкального пения. Примечание к третьему отделу разбирает речь как метафору музыки. Во втором разделе работы привлекаются И. Кант, С. Кьеркегор, М. Хайдеггер и М. Бланшо.

В третьем разделе работы, «настроенность», осуществляется попытка экспликации времени слушателя музыки. Он состоит из двух под-частей: темп и повторение. Первая – ставит задачу объяснение взаимосвязи у слушателя длительности, времени и темпа и вводит концепт «настроенность», вторая – объяснение феномена настроенности как повторения.

Вступление

Здравствуй, Читатель! Я приглашаю Тебя в путешествие. Не пугайся, если иногда в этом путешествии я буду писать не о тебе и себе, а о нас. Въедливо в выражении «мы полагаем» вовсе не «мы», а устойчивый механизм полагания. В фильме Эжена Грина «Живущий Мир», если Ты помнишь, если Ты его посмотрела, Львиный Кавалер отвечает на речь Пенелопы («*Мы одни*») такой фразой: «*странно, как мы можем быть одни, если мы вдвоем*». И Пенелопа сказала: «*грамматика позволяет*». И я рад, что грамматика позволяет в этой работе мне писать «мы». Да, в нашем путешествии могут возникать обрывы, но протяни мне руку, доверься, и эти обрывы не смогут разорвать непрерывность путешествия, непрерывность движения.

Путешествие названо: «Длительность и время музыки». «Длительность» – одно из важных (вместе с интенсивностью, свободой, творчеством, интуицией) «?понятий?» Анри Бергсона. Поэтому в тот момент, которые есть ожидание путешествия, важно познакомиться с Бергсоном. В ящике лежит текст, написанный после нескольких встреч с Бергсоном. Возьми его к себе, почитай, подумай.

А потом свяжи «длительность» с музыкой и временем. Как музыкальное произведение, льющееся, с изменчивыми скоростями, выдающее разные шаги-ритмы, но удерживающееся в потоке выражений. Как Орфей, держа мелодику молчания, встречается с Эвридикой, проводит ее из смерти. Эту связность не стоит полагать, как полагают время из пространства, как набор шагов-последовательностей, осуществляемого плана, сюжетных линейностей. И послушай последние печальные песни Орфея, они не рассказывают о потере Эвридики, а звучат как искания и потерянности, оставленности Эвридикой. Это песни одиночества и неуместности, а не драматические сюжеты.¹ Быть может,

¹ И стоит ли здесь быть ясней? Драма, в отличие от музыки, показывает извороты-изменчивости и повороты-ображения, она ведет сказ к изменениям, то есть ведет счет продолжительности и пребыванию. Переживается

спасем Орфея? Но тогда придется изменить миф, отправить Орфея в новое, но остающееся и первым, путешествие в Аид. Он получает повтор-разрешение взять Эвридику с собой, но в этот раз, уводя ее от смерти, он играет на музыкальном инструменте. Звучит музыка Орфея – Звучит и танец Эвридики с этой музыкой. Происходит их встреча: музыка-танец. И они расстаются, не только от того, что Орфей взглянул на возлюбленную. Своим взглядом он остановил ту льющуюся музыку, с которой можно танцевать. Вместо нее звучит: взгляд-марш, лицевость, под который Эвридика подстраивается, теряя свой стиль. Встреча завершается, и Эвридика исчезает, так как она будет возможной, если Орфей не отправится в новое путешествие: за повторением, во тьму, в смерть как умирание дней-пределов-разметок, в борьбу с людоедом, с необратимым временем. За повторение, утрачивая все наличное. Где закончится наше приключение? Тогда, когда мы сможем взглянуть на музыку. Взглянуть? И расписать ее? Короче, в заключении, чей сюжет – остановить поток, выдернуть из него что-то устойчивое, камни, и показать: музыка – это то и то. Вспомним фильм «Пустой Дом» Ким Ки Дука (и к чему ты, писатель, приводишь уже второй кинематографический пример, а ни одного примера музыкальной композиции, кроме метафоры Орфея, еще не было?). Герой, становление-невоспринимаемым, иссекает на мотоцикле в корейском городке. На ночь останавливается в оставленных домах. Приводит их в порядок. И фотографируется вместе с одной из «достопримечательностей» домов. Полиция, задержав становящегося, смотрит те фотографии. Но ни разу в фильме становящийся их не смотрел. Дома, отметки, рубцы или наконечники, то есть то, что остраняется и выделяется из движения-порядка, наносятся героем, делают след. Но ему не нужно вновь обращаться к ним. Только полиция делает заключение заключенного, основу строя из фотографий.

она в последовательной установке пространства богами, героями или людом. Конечно, в древнегреческой драме нет никакого линейного времени, но изъявление ее образования пошло с заботой к логосу. *“И только драма делает идею человеческой судьбы и ее движения с необходимыми подъемами и спадами, перипетией и катастрофой своим формообразующим принципом, которому она обязана своей стройной композицией”*. В. Йегер - «Пайадея»; Москва, изд. «Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина» 2001г, стр. 301

Понятно, что эти «выводы» и «заключения» не верны. Изъятые из движения вещи – артефакты для домыслов и замыслений.

В путь? Вопрос о музыке в текстовом приключении будет звучать так: «музыка есть-?»; или «музыка есть что?». Если поставить вопрос как «что есть музыка?», то есть возможность найти однозначный ответ, который избавит тебя и меня от трудностей. Тот ответ, от которого можно строить четкую, устойчивую схему. Она бы показала устроенность музыки, связи деталей и что к чему ведет, а затем, если бы победила в соперничестве за королеву других участников, то стала бы надстроенностью для пытающихся созидать по ее правилам, по ее тексту. Обратно, мы в путешествии будем пробовать идти к переплетающемуся, сплетающемуся и ускользающему. Немыслимому?

Метод, используемый мной в путешествии, я назвал «набрелание». Тебе известно, Ты читала Гадамера, что взятие с собой метода-данности препятствует путешествию, останавливает вопрошание, замыкает его². Ничего нового с методом-данностью мы не услышим. Вспомни Гадамера.

А как следует задать нам вопрос о времени? Мы попробуем спасти Орфея, вновь спросив о возможности повторения. Он станет нашим другом в соперничестве с линейным пониманием времени.

Получается, что вопрос о чистом времени наше путешествие не сможет задать. Мы уже связываем его с музыкой. Пусть он выглядывает к Тебе, читателю, так: «музыка?-?время». Или же так: «о возможности и связанности времени и музыки». Настройся к такому вопрошанию. Опыт путешествия по прошлой курсовой работе «Музыка как настроенность» важен. Неточности от недостаточности в точном про-из-ведении таких пониманий, близким к концептуальностям как «надстроенность», «устроенность» и «настроенность» мы попытаемся исправить в третьей, последней части нашего путешествия. Она

² «Никакой плодотворно работающий исследователь не может в глубине души сомневаться в том, что хотя методическая чистота неизбежна для науки, но одно лишь применение привычных методов в гораздо меньшей степени составляет сущность всех исследований, чем нахождение новых, — и за этим стоит творческая фантазия исследователя». Х.-Г. Гадамер :«Истина и метод»; М.: Прогресс, 1988, стр. 615-616

различится со второй как попытка прояснения связностей, извод их к концептам времени. Вспомни Анри Бергсона и ошибку прошлой работы, когда не был замечен переход-исхождение времени в пространство. Иными словами, радикальное различие между временем и пространством, бывшее в прошлом тексте, теперь должно быть охвачено множеством тонких линий-подвижностей. Следует показать три различных движения меж связностью времени и пространства. Первым шагом, как тому, что видно сперва останется «надстроенность», вторым станет «устроенность». А третье, последнее, но первое исходящее – настроенность. В ней есть и место, топос. Если мы проберемся к ней, то Орфей будет спасен? А путешествие – успешно-в-удержании?

Раздел 1. Сим-патическая интуиция, к длительности: беседы с Бергсоном

«I begin to draw a figure and the world is looped in it, and I myself am outside the loop; which I now join—so—and seal up, and make entire.»³

Virginia Woolf – Waves

В первом разделе данной работы идет рассмотрение концепта длительности Анри Бергсона. Анализируются четыре его работы: «Опыт о непосредственных данных сознания», «Материя и память», «творческая эволюция», «длительность и одновременность». Также рассматривается критическая работа Г. Марселя по концепту длительность Бергсона. Раздел делится на фрагменты. Каждый фрагмент – диалог с одной работой Анри Бергсона. Понятие «фрагмент» имеет следующий смысл: отображение целой книги сквозь диалог и рассмотрения с точки зрения «длительности». Разбирается следующее: Длительность, время.

Не было спрошено у Вирджинии Вулф, знакомилась ли самостоятельно она с Анри Бергсоном. Публичная традиция, историография, твердит о знакомстве с Бергсоном Марселя Пруста. Публичная традиция, литературоведчество-жанрология, надписывает над Вирджинией Вулф и Прустом: «модернизм». Была ли знакома Вирджиния Вулф с Анри Бергсоном или не была – графия играет: или расчерчивая время, или оставляя на нем зарубки-памяти, или по тонкой пунктуационной линии показывает рассечение неизвестного на то, чье название ускользает, и то *a*, о чем доступны сборки; посылки, ссылки и рассылки.

³ Virginia Woolf : «Waves»; London: Hogarth Press, 1931 г, стр. 5

Симпатичен Бергсон, симпатична Рода Вирджинии Вулф. На Мгновение, со:-временность-актуальность, сюз-патос *The figures mean nothing now. Meaning has gone. The clock ticks. The two hands are convoys marching through a desert. The black bars on the clock face are green oases. The long hand has marched ahead to find water. The other, painfully stumbles among hot stones in the desert. It will die in the desert.*⁴

Временности литературного про-изведения⁵ присущ момент, присущ крик-возглас, и вращение предметами. Один вызов, вздох – и Рода уже будет спасена в конечном. *The world is entire, and I am outside of it, crying, “Oh save me, from being blown for ever outside the loop of time!”*⁶.

К чему название бумаг, к которым ты прикоснешься, так чудно зовется? Понятие сим-патия (и уместно ли здесь писать «понятие», звать интеллектуального идола) важно для Анри Бергсона как выражающее со-становления со-временности страстного. Симпатия как обращенность путем-временем. Симпатия интуиции. Симпатия инстинкта. Симпатия интеллекта⁷ (и здесь есть черта несогласия с Г. Марселем, считавшим, что теория интеллекта у А. Бергсона слаба и груба⁸. Напротив, рассказ о границах, о замедлении, остановлении, переделывании времени радикальным интеллектом у Бергсона блестящ, и что такое овременение и опространствование Дерриды как не показательство замедления, остановки, пере-делывания времени интеллектом). Замедляя Бергсона, интеллект оформляет, прочерчивает, систему. Останавливает и показывает взаимодействие движений в книгах Бергсона, его геометрию. Кажет, что Бергсон считал так-то и так-то на все времена, кажет

⁴ Там же, стр. 5

⁵ И блестяща игра Бибикина в переводе текста М. Хайдеггера «вопрос о технике», разъединяющая два указание на смысл произведения: Про-из-ведение и про-изведение (о поставлении наличного и истощении его запасов)

⁶ Там же, стр. 5

⁷ *Интеллект - будь то интеллект адвоката или врача, промышленника или коммерсанта, - всегда есть тот поток симпатии, который возникает между человеком и предметом*, А. Бергсон: «Избранное: сознание и жизнь»; М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. - стр. 266

⁸ «бергсоновская оппозиция интеллекта и инстинкта, или интуиции, никогда меня не удовлетворяла. Мне всегда казалось, что она предполагает чрезмерно узкое понимание интеллекта и не позволяет уделить достойное место «уму тонкому» (*esprit de finesse*) в паскалевском смысле» Г. О. Марсель: «О смелости в метафизике»; СПб.: Наука, 2013., стр. 57

развитие идеи, а не многообразность и не тождественность идеи развития. Официальное строительство систем и структур, делящих историю текстов А. Бергсона по кускам-моментам развития и вынашивания «в себе» идей, неуместно в беседах. Осталось от четырех бесед по фрагменту, брошенному мерцающему изображению-подвижности *длительности*.

Фрагмент 1. «Опыт о непосредственных данных сознания»

«Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше «я» активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями, им предшествовавшими»⁹

Следует вопрошать этот фрагмент, удерживая в руках, дать ему переливаться. Первый вопрос – о чистоте. Если есть длительность чистая, то какой ей еще возможно быть? Грязной, выраженной пространственными определениями¹⁰. Уставшей от скольжения вне маршрутов, безбрежности, приходящей в общежитие: общее место жительства с кем-то, где ей стоит со-образовываться-разделять пред-ставления. Короче, когда ей форма устанавливается пространством-характером однородности, помощнике для мест общего пользования. Возьмем часы. Каждая ими считываемая точка-удар функционирует как поддержка со-образования-обустройства места, разделяемого мной и другим. Другим могу быть и я, если точка-место пробрасывается в неизведанность, в будущее. Например, когда я понимаю, что через три часа нужно ехать в университет, я ставлю в сейчас от будущего я-местности границу, сообразываясь с которой, не выхожу предел-стыковку с ней в следующем. Тогда эта точка непрерывно стягивает сейчас и потом, или определяет своим «потом» поток из сейчас-возможности действий, то есть заслоняет невозможное к сообразованию с потом. Так я со-существую с другим я, которому нужно ехать в университет, и каждый новый взгляд часов раскрывает мне границу, то есть меня, который должен ехать в университет. Это со-существование располагает меня. Расположенное со-существование и

⁹ А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. Стр. 750

¹⁰ «В самом деле, существуют, как мы это покажем ниже, два возможных понятия длительности: одно чистое, свободное от всяких других элементов, а другое, в которое контрабандой входит идея пространства» ibid

есть эта грязная длительность. Для грязной длительности нет специальных различий между установкой-сейчас и установкой в-сейчас потом, есть только широта-разница обустройства опыта. Чистая длительность автономна, самостоятельна. Другая длительность та, что была названа «грязной» - символическая, в ней есть ширина, граница, определенность, момент.

Не стоит путать чистоту и очищенность от-. Очищенное «время» отделено от длительности, положено как линия. Отождествлением начерченной линии со «временем», совершается, как сообщил Бергсон, ошибка «введения причины в следствие»¹¹ (*la cause dans l'effet*¹²). Хитрый перевод этого словосочетания ставит усиленный вариант: этапность причины-точки (пункта а) и следствия-от-нее-точки (пункт б), проведении обратной линии (из б к- а) в очищенном пространстве. То есть сама ошибка совершается в поле «очищенного времени». Но если убрать полагание причины из следствия, убрать черчение линии назад из поля «очищенного времени» не будет осуществлен выход. Конечно, следствие, l'effet, можно толковать как след, но и тогда возникает взгляд обращенности назад. Переведем его как «действие, эффект», тогда ошибка будет раскрываться как классическое новоевропейское мышление: «ошибка введение причины в действие/эффект». Действие, которое, есть не след прошлого, сейчас и *так* становится, переводят в пространство и (переводя) полагают-выбирают-подбирают ему причину из данных пространством «прошлых моментов»; механизм перевода стирает качественную разнородность ощущений в количественную однородность

¹¹ «ежеминутный опыт, начавшийся с первых проблесков сознания, продолжающийся в течение всей нашей жизни, показывает нам, что определенной величине раздражения соответствует вполне определенный оттенок ощущения. Поэтому мы ассоциируем определенное качество следствия с определенным количеством причины». Ibid Стр. 704-705 ;

«Мы замечаем изменение только тогда, когда возрастание или уменьшение внешнего света достаточны для того, чтоб создать новое качество. Таким образом, изменения блеска данного цвета — если отвлечься от аффективных ощущений, о которых мы говорили выше, — сводятся к качественным изменениям. Чтобы в этом убедиться, стоит только отказаться от привычки вкладывать причину в следствие и заменять наше наивное впечатление данными опыта и науки.» ibid. стр. 714

¹² Необходимо отметить, что собеседник Бергсона не знает французского языка, но путь сопоставления страниц и использования словарей помог найти нужное словосочетание, которое дальше будет интерпретировано. Использовалось электронное издание «опытов» Бергсона: Henry Bergson: «Essai sur les données immédiates de la conscience» URL:

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/essai_conscience.pdf (16.04.2016)

одного из-, точки-состояния; разность между состоянием в точке-теперь и вспомненной-прошлой полагается не в охвате-проникновении состояния во множественные ощущения, а в возрастании-осуществлении одного состояния, как если бы прошлое состояние было неполноценным. В чистой длительности нет пространственного символизма, она не нуждается в рассказе о себе, сама становится сказом. Сказом кого? Свободы¹³. Свободы от- механических действий, свободы как места, где глубинное «я» – художник, тождественный себе по удерживанию в месте-топосе (но не тождественный по содержимому, творящемуся в этом топосе). Что это за глубинное я? И его работа – свобода?

Философы ныне обвешивают не-философов двумя ярлыками: новоевропейское понимание времени и психологизм. Расписав линейность как классическую ошибку новоевропейского мышления, необходимо добавить: сейчас к новому времени как к периоду истории она не относится. У Бергсона были единичные соперники, истолковывающие время как пространство. И он мог их назвать. Тематизация Хайдеггером новоевропейского мышления с подписью под каждым куском эпохи «Декарт» не ясна. Получен миф, который удобен-к-примечанию.

А «глубинное я» - не есть ли психологизм? Психологизм – столь же неявный миф, как и «новоевропейское». Под глубинным я не стоит понимать личность/определенность. Определен момент. Извлечение из длительности момента-состояния есть переход в- пространством мышления, аргументация из которого не ощутит длительность, формляющаяся по-другому, формляющаяся действующим глубинным «я»? Можно ли длительность заменить на становление? Или «я» на длительность? Нет, длительность есть неостанавливающаяся форма-сборка тем глубинным я. То есть, вопрос о длительности – вопрос о форме. И упорядочивание в форму пространства – от длительности. Но ее границы, о ее форму само-стоятельную можно ли

¹³ «первые две главы, исследующие понятия интенсивности и длительности, служат введением к третьей главе». В третьей главе Бергсон размышляет о свободе
А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. стр. 671.

выразить? Нет. Она сама выражается. Она становится, но не есть становление, так как становления нет как чего-то наличного, оно – процессуальности, а становления – процессуальности множественного, тысячи подвижностей подвижного¹⁴, и те их отношения и образования, интенсивные качества, формируются в я-глубинное. Длительность – форма ко-времени их существования, их возможных смещений, остатков, уходов и возникновений. Можно ли выразить глубинное я? Нет, только написать то, чем оно не является. Оно не полагает различия в пространстве. Оно ощущает интенсивность. Не сводится ли тогда оно только к ощущениям? Но свободное действие не определить через выбор, как выборку из ощущений. Автоматическая, самозаконотательная речь таинственного смысла, выражение непрерывности мышления-сознания? Но нужно ли выражаться глубинному я? Какие глупости. Оно существует и все. Глубинное я – первая форма, первый порядок существования. Но как я сохраняется и становится вновь новым, беседует с книгами, падает в автобусы и новости? Длительность – та форма, что позволяет сохранять, удерживать, глубинное я как непрерывное. А значит, это и форма-вбирание, бесконечная широта к определяющимся становлениям. И неопределенность. Вобранные ощущения продолжают бесконечное становление во тьме к геометрическим и арифметическим порядкам. А сколько музыкальных песен еще звучит во мне? Ни одной. Они прерываются, они не выступают. Между действием вбирания и удержания нет обрыва, хотя характеризуется они разносторонне. вбирание – действие, открыты восприятия, оно положительно. Удерживание отрицательно – действие, не позволяющее прыжок и слом ритма. Удерживающаяся и становящаяся мелодия переливается, звучит. Длится. То я - становление мелодии? Мелос?

¹⁴ «тысячи проникающих их ощущений, чувств или представлений; каждое из них, таким образом, единственное в своем роде состояние, неопределимое» Ibid, стр. 685

Фрагмент 2. «Материя и Память»

«Всякое восприятие занимает некоторую толщину дления (durée¹⁵), продолжает прошлое в настоящем и тем самым причастно памяти»¹⁶

При втором посещении, второй беседе, Анри Бергсон много больше рассказывал о теле (corps¹⁷). Почему? В предыдущем тексте Бергсон показал не-со-стоятельность опровержения Зеноном движения, опровержения, происходившем на уровне логики и рассудка. А это значит, что Ахиллес встретит черепаху и убежит от нее. Зададим абсурдный вопрос Бергсону: нужно ли для встречи и Ахиллесу и Черепахе иметь тело? А если Ахиллес берет ее в свою ладонь и бежит с ней куда-нибудь к морю? И где здесь длительность, где свобода, где время? И что это некоторая, или по подсказкам словаря, о-пределенная-ограниченная (или определенно-известная)¹⁸ толщина есть, которую длительность имеет, которая ей принадлежит?

Поскольку все вопросы рекут вслед первому, дополняют его, то попробуем с Анри Бергсоном, инфекционистом свободы-творчества, открыть первый вопрос. И тут же встретим не черепаху с Ахиллесом, а кажущееся противоречие: Ахиллес уже бежит, существуется, и замечание им черепахи есть примечание ее как точки-объекта? Но тогда Ахиллес должен не замедлиться, а остановиться. Понять, кто есть перед ним. И вообще, нужно ли в этом примере

¹⁵ Перевод «Опыта о непосредственных данных сознания», использовавшийся в первом фрагменте был выполнен Б. С. Бычковским, а перевод «Материи и Памяти» - А. Баулером. Они различным словообразованием раскрывают указание "duree" Бергсона. Первый – как длительность, второй – как дление. «Длительность» и имя Анри Бергсона уже связаны т.н. «научной средой», поэтому для внятности в работе duree и трактуется длительность, как существительное (и во французском оно – существительное). Но дление, как глагол, - изысканный и утонченный перевод.

¹⁶ Ibid, Стр. 662

¹⁷ При сличения перевода и оригинального текста было использовано это издание текста Бергсона: Henri Bergson: «Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit»; URL:

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf

¹⁸ «Toute perception occupe une **certaine épaisseur de durée**, prolonge le passé dans le présent, et participe par là de la mémoire» ibid

Ахилессу понимать, что перед ним черепаха, а не какой-нибудь другой зверь? Нет, образ (самое таинственное¹⁹ в «Материи и Памяти» слово-образ, определенное только вослед четырем главам, в заключении²⁰) Ахилесса и черепахи выбраны как радикализация тезиса о неподвижности. Поэтому замедлим пример, назовем идущего где-нибудь человека «черепахой», а того, кто идет позади него, на расстоянии – «Ахилессом». Может ли образ «черепахи» быть бестелесным? Да, но тогда он будет Ахилессом поставлен только в представление, если тело мы определим только как растяженное. Нет, если последуем за Бергсоном и тело представим как сборку, корпус²¹. А если идущая спереди черепаха есть фиктивный образ, чудовище? И как определить фикцию? Мы не можем убрать ее, переместить в другое положение, но и впереди идущего человека, не видящего нас, как мы можем поместить в другое положение? Замедлиться? А если замедлится и он? Он – чудовище? Чудовище преследует меня день, и даже вечером оно со мной, в комнате. Просыпаюсь – и оно сидит на моей кровати, наблюдательно приветствует меня. Пытаюсь его схватить, но оно отходит от меня ровно на то же расстояние, на которое подхожу к нему я. Ответ Бергсона будет замечательно-теоретичен, но не успокаивающий: что это чудовище, я не смогу понять до того момента, как оно перестанет быть чудовищем. Либо я почувствую от него боль, оно как-то прикоснется ко мне, и тогда – это не чудовище²² и тогда для встречи то, с кем я встречаюсь должно обладать телом, протяженным, либо мое действие-воспоминание – пока что механистично, есть нарушение чувственно-двигательной функции тела и ориентирования, и оно сопровождает любой внятый образ²³, а новый образ, на который воспоминание не сможет

¹⁹ Начало первой главы текста: «Итак, я нахожусь в присутствии образов, — принимая это слово в наиболее широком смысле,» А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. стр. 416

²⁰ «Что всякая реальность имеет сродство, аналогию, отношение с сознанием, это мы уступили идеализму, назвав вещи «образами». Ibid, Стр. 647

²¹ «Тело мое — предмет, предназначенный для передвижения других предметов, — есть, следовательно, только центр действия»; ibid, стр. 419

²² «Следовательно, есть, должен быть определенный момент, когда боль наступает: когда затронутая часть организма вместо того, чтобы принимать возбуждение, его отталкивает. Таким образом, различие между восприятием и чувством не только в степени, они различны по существу;» ibid, стр. 458

²³ «воспоминание, как мы покажем ниже, становится настоящим, только заимствуя тело какого-нибудь восприятия, в которое оно внедряется» Ibid, стр. 470

инстинктивно ответит, пробудит волю и «сломает» чудовище. Ночь отгоняет чудовище от нас.

Допустим, «черепаха» - не чудовище, а человек. Тело «черепахи» - образ «черепахи». Этот образ дан в непрерывности изменения (непрерывность изменения – не только узнавание чего-то нового на его поверхности, но и непрерывности изменения всей охваченной сборки образов с «черепахой») пока Ахиллес идет за «черепахой». Сборка-становление, чей центр-стяжатель есть тело, есть восприятие, различение-соединение-выборка в котором выводится воспоминаниями. Непрерывность вида похода «черепахи» - непрерывность памяти-движения, автоматическая, отождествив однажды я взял эту фигуру так, что в непрерывной сборке воспоминания о черепахе не покидают восприятие Ахиллеса, а незаметно и механистично поддерживаются в нем. Так, Ахиллес может обогнать черепаху, не встретившись с ней, а образ «черепаха» какое-то время еще будет поддерживаться, перейдет в теневое-возможное пролагание сборки. Если Ахиллес заинтересован в том, чтобы обогнать черепаху, то образ «черепахи» будет удерживаться и различаться, с движением тела к «черепахе» движение воспоминания на восприятии будет шириться и различать ее образ больше и больше. Но после того, как Ахиллес обойдет черепаху, ее образ опять отступит в теневое-возможное, быть может, чуть более различенный-оберегаемый воспоминаниями. Есть ли это опережение – встреча? Нет, как показано ранее, для встречи нужно тело растяженное. Бергсон показал свободу и движение, но как в движении может быть встреча? Дальнейшее объяснение будет попыткой обоснования одного важного указания²⁴ Бергсона.

Восприятие есть движение установлений-различений. Чем сильнее к нему припадает (а значит, тем больше ставит различий) дух (то, что было названо глубинным «я» в опыте о непосредственных данных сознания), тем больше восприятие замедливается к происходящему. Не замедляющееся,

²⁴ «можно было бы, в некоторой мере, освободиться от пространства, не выходя из протяженности, и в этом был бы возврат к непосредственному, потому что мы действительно воспринимаем протяженность, между тем как мы только составляем концепцию пространства на манер схемы»; *ibid* стр. 602-603

автоматическое восприятие – у животного. В этом замедлении, мечтателем будет тот, кто комбинирует воспоминаниями через восприятие, но не выходит к действию, тот, кто не знает своего тела. Но тот, кто в восприятии различает множественное, удерживая его и раскрывая, и в то же мгновение действует с телом²⁵, не подражая складывающемуся в-восприятие, а дополняя его своим действием, то есть ощущает материю по ту сторону геометралей и линейностей, тот и действует в длительности, не представив из пространства – время. «Восприятие занимает некоторую толщину длениа»²⁶ - оно о-пределено, о-граничено телом-корпусом, оно не может выйти за свой предел, но превосхождение-открытость осуществляется телесным-протяженным действием, встречающим новые и новые ощущения. В длительности движется и сохраняется тело и оно, как постоянно присутствующий центральный образ, удерживает-поддерживает воспринимание как внятия, как внимание, которое обращается к телу вновь-вновь²⁷.

Дление, длительность, таким образом не только есть *форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше я активно работает*²⁸, как в опыте о непосредственных данных сознания, где ее можно открыть и как усилие мечтания, но и в том времени, что поддерживает и переоткрывает тело. Это Удерживающееся время, выходящее и к новому творению восприятия и к новому ощущению-продолжению телесной жизни.

Встреча между Ахилессом и черепахой есть, если они со-временники. Если длительность их в месте сгустка-напряжения, теле, сходится и обнимает новое со-в-местное творение. Такая длительность уже не есть только музыка, мелодия, она есть танец, в котором движения партнера не проброшены в будущее как результат привычки, результат вычислений, а со-временны твоим

²⁵ «мое тело есть центр действия, место, где полученные впечатления разумно выбирают пути для превращения в свершенные движения: оно, следовательно, действительно представляет актуальное состояние моего осуществления (*devenir*), то, что в моем длении (*durée*) образуется». ; *ibid*, Стр. 551

²⁶ См. начало фрагмента

²⁷ «настоящий смысл восприятия, в целом, заключается в стремлении тела двигаться» *ibid*, Стр. 446

²⁸ *ibid*, Стр. 750

движениям, и ведение танца – обоюдное, доверительное. Но этот танец существует с музыкой, которую и дает нам время.

ИНТЕРЛЮДИЯ: Габриэль Марсель слушает музыку

«Неверна мысль о возможности открывании длительности как музыкальной игры» - такая вывелась мысль, после прочтения рассуждения Габриэля Марселя о не-об-основанной связи-сплетенности конкретной длительности и музыки.²⁹ Наверное, стоит выбросить уже написанный текст, забыть его, ведь невозможно верное выведение из внимательных бесед с Анри Бергсоном понимания музыки. Что значит невозможность? Что любая изведенная от работ Анри Бергсона мысль о музыке будет противоречить содержанию (этих) работ и постулировать себя как мечтанием, про-изведенным от невнимания к мерцанию текстов Анри Бергсона. А может, стоит продолжать писать? И почему Ты, Габриэль Марсель, через какие аргументы, пытаешься вывести меня из грезы-сна?

Аргумент 1. «Если вместо звучания мелодии-музыки поставить звучащую речь, то мы встретим ту же длительность. Музыкальная мелодия есть лишь метафора длительности»³⁰. Об отличии речи от музыки будет сказано позднее.³¹

Аргумент 2. «Музыка есть греза. Расслабление жизненных сил, плавание-предугадывание порядка, который формится»³². А конкретная длительность – внимание-делание к настоящему, к непредсказуемому». Этот аргумент соответствует Бергсону в «Материи и Памяти». В акте-действии прибавляется

²⁹ «В действительности, читателю г. Бергсона чрезвычайно трудно воздержаться от предположения — впрочем, неверного, — что теория конкретной длительности содержит в себе некую философию музыки» Г. Марсель: «Бергсонизм и Музыка»// Логос. 2009. №3 (71), стр. 210,

³⁰ «разве не для того г. Бергсон обращается к музыкальному сравнению, чтобы избежать всякой двусмысленности, и разве не мог он с тем же успехом использовать в качестве примера произносимую фразу, в которой слова и отделяющие их друг от друга паузы организуются таким образом, чтобы сформировать единое целое»? *ibid*, стр. 211

³¹ См. раздел 2, примечание

³² «музыкальный порядок есть разрешение и раскрывается перед нами только при условии, что является, скажем так, ответом на ожидание. Музыка, которую я не понимаю, — это, буквально, музыка, которая ни на что во мне не отвечает». *Ibid* Стр 214; «музыкант взывает к нашим воспоминаниям, которые единственно смогут помочь нам, я не скажу понять, но, по крайней мере, его услышать. Можно показать, что любое подлинное музыкальное произведение нацелено в первую очередь на то, чтобы освободить нас от какого-то прошлого» *ibid* стр. 215

всегда что-то, что нельзя предсказать, предугадать. И в нем есть собственное воление, собственное обустройство, есть новь

Марсель сообщает, что схватив идею, «непространственную фигуру» музыкальной композиции, есть позволение музыке обосновывать-обустроить нас в том месте, которое уже пред-сказано³³ или место для которого освобождено³⁴. Композиция расцветчивает-формлирует место более и более. Акт становления-слушающим – акт позволения_быть_оформленным порядком музыкальной композиции. И здесь мы согласны, музыка работает с длительностью как с грезой. Но этот аргумент, выведенный из материи и памяти, не разрушает внимания к длительности, данного Бергсоном в «опыте о непосредственных данных сознания». «Опыт» прекрасен, тем что завершается показательством внутренней свободы, находимой меж ощущениями и действием-движением тела, переводя на язык «материи и памяти» там, где дух начинает творчески играть с восприятием.³⁵ Иными словами, в опыте показано освобождение от любого пространство-строения так, что если Ахилес будет стоять и не двигаться, то через понимание-предположение, что у него есть такое же формоустройство – длительность, которое есть и у нас, то мы предположим ему и свободу.

Есть еще третий аргумент Марселя, содержательно похожий на второй, но разбирающий не структуру-темпоральности музыки, а ее суть - давать нам топос.³⁶ В «Опыте» место свободы – место сливания «я»-стоятельного и я

³³ «если я слушаю сегодня произведение какого-нибудь талантливой ученика Дебюсси, все в нем мне кажется естественным, в том смысле, что все как бы укладывается в предданные рамки, — эта музыка не только не нарушает мои привычки, но даже спонтанно к ним приспособливается, поскольку сама является результатом подражания.» *ibid* стр. 216

³⁴ «Но это не-сопротивление (*non-résistance*) может и не быть следствием существования привычных форм, в которые облекается содержание. Оно может быть связано с присутствием во мне пустоты (которая, впрочем, не ощущается пока как таковая), активного отсутствия и чего-то вроде призыва со стороны самой этой пустоты» *ibid* стр. 216

³⁵ «Внешние обнаружения этого внутреннего состояния именно и будут тем, что мы называем свободным актом, ибо само «я» является его творцом, раз оно выражает это «я» в его целом» А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. стр. 804

³⁶ «Она дает мне доступ сразу в ту область, где я совпадаю с самим собой; и если существует возможное обоснование мистической силы музыки, то, мне кажется, его нужно искать именно здесь» Г. Марсель: «Бергсонизм и Музыка»// Логос. 2009. №3 (71)стр. 217

«глубинного»³⁷. Это «сливание» может быть дано в поступке, но опять же укажем на непроработку в «опыте» тела. Основной вопрос опыта – рассказать о свободе, свободе как основании жизни, вопрос что. Длительность – внутреннее действие, не обязательное действие направленное на телохождение³⁸. Но как происходит динамический акт, как движения существляют наши тела – это рассмотрено Бергсоном в «Материи и Памяти», которая, проблематизируя тело, открывает связь длительности и толщи, протяжения. «Материя и Память» - танец. «Опыт» - музыка. И греза?³⁹

³⁷ «Наши поступки тем более свободны, чем больше динамическая группа переживаний, к которым они принадлежат, стремится отождествиться с нашим основным «я». А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. Стр. 805

³⁸ «внутреннее «я», чувствующее, волнующееся, — «я», которое рассуждает и колеблется, есть сила, состояния и изменения которой тесно проникают друг друга и подвергаются глубокой перемене, как только мы их друг от друга отделяем с целью их развертывания в пространстве» *ibid*, Стр. 771

³⁹ «сон, главным образом, соединяет поверхность сообщения нашего «я» с внешними вещами. Мы уже больше не измеряем длительности, но чувствуем ее; из количества она снова становится качеством: прекращается математическое измерение протекшего времени» *ibid*, стр. 772

Фрагмент 3. «Творческая Эволюция»

Время (le temps)⁴⁰ — это творчество или же оно — ничто.⁴¹

Какие-то странные беседы с Анри Бергсоном получаются у нас. Фраза направляет, импульсирует письмо-вопросание.

Этот предложенное Бергсоном положение к размышлению, встреченное в тексте «Творческой Эволюции» можно было бы представить как бросок-вызов соперникам физикам-кинематографистам, осуществляющийся в последующих за ним предложениях, как риторическое восклицание без восклицательного знака. Но слушатель, обращенный Бергсоном к проблеме «ничто» на предыдущих (до этого положения) страницах текста, возможно, завлечен этим внезапным, неожиданным возникновением превзойденного вопрошания о ничто, в котором «ничто» было показано Бергсоном как мысль об отсутствии полезности⁴², об открытии интеллектом, связанным фабричной работой, лакун в представленном порядке. Еще одно удивление, следующее быть указанным, появляется по тематике «Творческой Эволюции» в сравненности с предыдущими фрагментами, из обращенности Бергсона от «единичного» сознания, «единичной» длительности-опыту к разворачиванию «космического» времени. Оба удивления пересекают и собираются временем, которое *le temps*, которое и ключится: «*время— это творчество*» и «*время (le temps) – это ничто*».

Пожалуй, стоит продолжить рассуждение с разбора следующего: почему и *время – это ничто*. Ничто, рассказывает Бергсон, есть акт в полагании

⁴⁰ «*Le temps est invention ou il n'est rien du tout*» 8. Henry Bergson: «L'évolution créatrice»; URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.pdf (23.04.2016)

⁴¹ А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. Стр. 380

⁴² «*ничто, о котором здесь идет речь, представляет не столько отсутствие какой-либо вещи, сколько отсутствие какой-либо полезности*» *ibid*, Стр. 329

отсутствия: порядка⁴³; существования предмета; совокупности вещей⁴⁴.

Покажем как эти «ничто» связаны со временем.

Беспорядок, неупорядоченность обнаруживается, когда время, опространствленное интеллектом, полагается через ретроспективное представление: через: - неудачи в стяжении будущего, у которого два вида: вид проброса в будущее, разошедшийся с им, т.е, пробросом, называемой «реализацией»; вид расходящихся тропы возможного будущего у прошлого; - вид отсутствия у настоящего состояния сильной связности в сравнении с прошлым состоянием, вошедшим в виртуальное настоящее представления⁴⁵. В обоих случаях мы видим время как пространствоположение, но оно выведено интеллектом из течения времени, а акт «ничто» - переброс времени в пространство. Иными словами, и это будет ближе к языку Бергсона, есть порядок становления-времени, есть извлеченный из него порядок-представления. и когда представление не обнаруживает соответствие становящемуся, то становящееся уничтожает/уничтожается полагаемое/полагаемым предстановление/представлением, становящееся дисгармонично представлению, и если мы из времени выводим пространство, то дисгармония – фиктивность представления.

Существование предмета. В этом случае «ничто», отсутствие предмета, уже вброшено в пространство-представление, и время есть акт перехода из одной опространствленности в другую. Перед расписыванием акта стоит вспомнить о двух видах пространствоположения⁴⁶. Момент от эволюции: в «материи и памяти» первое пространство уже есть **с-виртуальное-**

⁴³ «мы говорим о беспорядке во всех тех случаях, когда мы имеем пред собой тот из двух порядков, которого мы не искали» А. Бергсон: Творческая эволюция. Материя и память; Мн.: Харвест, 1999г. Стр. 302

⁴⁴ «что ничто, в смысле отсутствия всей совокупности вещей, если не существует прежде всех вещей, то, по крайней мере, должно бы предсуществовать им» ibid Стр. 330

⁴⁵ «Концепция пустоты происходит тогда, когда сознание при некотором запоздании связывается с воспоминанием о прошлом состоянии, хотя уже явилось другое состояние. Эта концепция представляется лишь сравнением между тем, что есть, что могло бы или должно было бы быть, между наличностью одних вещей и наличностью других» ibid стр. 312

⁴⁶ «мы помещаем эти возможные соединения и разложения в их совокупности позади реального пространства, в другом однородном, пустом и безразличном пространстве, на котором зиждется первое. Это второе пространство прежде всего является схемой нашего возможного действия на вещи» ibid стр. 174

возможностное, с образами, различными интеллектом. А однородное пространство, извлекаемое из него, задается схематичностью и линейностью. В «творческой эволюции» есть **реальность** у первого пространства, которая задана невозможностью быть без утверждаемости,⁴⁷ смутные интеллектуальные виды, не расходящиеся и извлекаемые из актуальности, а со-вместные с ней⁴⁸, это то, что в «материи и памяти» было бы путешествием к вне-пространственной протяженности.

Итак, вернемся к утверждению ничто о существовании предмета как акту времени: заключаемость отсутствия предмета в существовании «здесь», в первом пространстве есть усилие вспоминания, арифметическое добавление предмета от второго пространства к первому⁴⁹. Здесь же можно вспомнить и отрицание атрибута у существующего-расположенного предмета как акт перехода-добавления между теми же уровнями.⁵⁰

Осталось разобрать ничто как отрицательность, как представлении о до-существовании вещей, пустоту и его связность актом времени. Это похоже на рассмотренное ранее представление-беспорядком, связанное с представлением об отсутствующем предмете. Дисгармоничность есть фиктивность представления, возникающая от бессвязности и наличия лакун в представлении, лакун, заполняемых из воспоминаний о прежней предметности. Таким образом, пустота есть и исчезновение вещей и исчезновение отношений, она есть

⁴⁷ «Предположите, например, что язык уничтожен, что общество распалось, что у человека атрофировалась всякая интеллектуальная инициатива, всякая способность к раздвоению и суждению о самом себе. Тем не менее, влажность почвы будет существовать и будет способна автоматически запечатлеваться в ощущениях и посылать некоторые неопределенные представления этому слабому интеллекту. При этом интеллект будет нечто утверждать, хотя бы и неясно» стр. 323 *ibid*

⁴⁸ «Мы ощущаем окрашенное, сопротивляющееся пространство, разделенное по линиям, обрисовывающим контуры действительных тел и их действительных элементарных частей» стр. 174 *ibid*

⁴⁹ «Отсутствие существует только для тех, кто способен к воспоминаниям и ожиданию. Он вспоминает о каком-либо предмете и, быть может, ожидает его встретить; но он встречает другой предмет и он выражает свое разочарование, порожденное в нем воспоминаниями, говоря, что он наталкивается на «ничто». *Ibid* Стр. 311

⁵⁰ «отрицание отличается от утверждения, в собственном смысле слова, тем, что оно представляет утверждение второй степени. Оно утверждает нечто относительно какого-либо утверждения, которое утверждает нечто о самом предмете» *ibid* стр. 318

представление о незаполненности.⁵¹ Представление об отсутствии как связности, так и предметности, по Бергсону, выглядывает в ситуативности бесполезности присутствующего, упорядочивания первого пространства как невозможного как бесполезного, откуда без замечания существующих вещей переходят к фиктивной идее-полаганию второго пространства как «ничто» и равновозможного, как двигателя представления и времени. Время (le temps) ничто - это дефективное время, овремененное, опространствленное, не собственно-абсолютное, оно есть темп людоеда из «Живущего Мира» Эжена Грина, происходящего в построенном замке-дворце, пожирающее то, что происходит вне его устойчивости⁵². А людоед, который может творить, а не совершенствовать механизмы, производя один из них из другого, - фикция, интеллектуальный конструкт.

Из одного интеллекта с его отсылками и пробрасыванием в будущее не вывести время. И это уже было показано в предыдущих фрагментах. Сейчас стоит обратить другое удивление: в «Творческой Эволюции» Бергсон охватывает цельный живущий мир, и его абсолютное и реальное время его есть и длительность *la duree*,⁵³ и темп, *le temps*, и жизненный порыв. Можно ли как-то различить длительность и от темпа и от жизненного порыва? Пусть указание на «плохой перевод» не служат оправданием следующего рассуждения, попробуем пойти по методу Бергсона⁵⁴, и за первоначальной симпатической интуицией, проникновением в текст Бергсона, различить и выделить три понятия: длительность, время-темп и жизненный порыв. Но эти различия не

⁵¹ «Так как эта операция [отрицание] может практиковаться над какою угодно вещью, то мы предполагаем, что она происходит по очереди над всеми вещами и, наконец, над всей совокупностью вещей зараз. Таким образом, мы получаем идею об абсолютном «ничто»» *ibid*, стр. 327

⁵² «интеллект прежде всего стремится к производству. Производство имеет дело исключительно с неодушевленным веществом, так что даже если оно употребляет органический материал, то поступает с ним, как с мертвыми вещами, не обращая внимания на свойственную им жизнь» *ibid*, стр. 171

⁵³ И вновь нужно указать на слабость переводов Бергсона, в этот раз – слабость перевода творческой эволюции. Длительность (*duree*) заменяется на время и реальное время, а еще появляется абсолютное время, которое есть и *temps* и *duree*

⁵⁴ «Как только философ получает необходимый толчок от интуиции, он должен отбросить ее и полагаться уже на самого себя, продолжая движение своей мысли, т. е. выдвигая одни понятия за другими» *ibid* стр. 263

есть разделение жизни на части-моменты, они выделяют особенные черты-оттенки несущегося непрерывного становления времени.

Начнем с нового, того, что не было сказано Бергсоном в предыдущих книгах, то есть с жизненного порыва. Он и есть то усилие к новому, толчок⁵⁵ новизны, разливающийся по жизненному миру с разным сопротивлением. Толчок и дающий быть-движению и ширяще-вбирающий в непрерывном формо-творчестве будущее в настоящее, которое становится прошлым. Порыв есть и начало жизни и ее сказ о границе-превосхождениях. Движение порыва, раскинутое по живущему миру, есть абсолютное со-гармоничное (не гармоничное и не дисгармоничное) время-становление всех живых, ?да смертных ли?, существ. Так, абсолютное время есть непрерывное выражение жизненного порыва. *Время – это творчество*, жизненный порыв движет новь. Но выделенный интеллектом от мира как организма человек имеет свое отдельное время. Его время становится опространствленным, дефективным. Длительность это чистое время⁵⁶, не перешедшее в пространство, это темпоритм интуиции, превосходящей и закрытость видимости инстинкта с его скоростью-реакцией, приспособленной только к настоящему моменту, и пустоты-отделенности прерывистой ритмичности интеллекта, с жизненным порывом-творением, раскидывающимся вширь. Это больше не танец, а поэзис, открываемый и открывающийся человеком.

⁵⁵ «Так здание все лучше выражает идею архитектора, по мере того, как подвигается постройка. Наоборот, если единство жизни целиком заключается в порыве, толкнувшем ее в поток времени, то гармония ляжет не впереди, а позади» *ibid* стр. 120

⁵⁶ «Таким пунктом является чистое время (*la duree*), в котором непрерывно движущееся прошлое постоянно наполняется абсолютно новым настоящим». *ibid* Стр. 221

Фрагмент 4. Длительность и одновременность

«Но если бы нужно было решать во что бы то ни стало, то, приняв во внимание теперешнее состояние наших сознаний, я остановился бы на гипотезе единого и универсального материального времени»⁵⁷

Этот фрагмент не собирает переизложение опыта интерпретации Анри Бергсоном теории относительности, построения формул. Новая беседа с Анри Бергсоном в-новью удивила. Строго, это была уже не беседа. А сообщение, не как процессуальность, данная «Творческой эволюцией»⁵⁸, где труд ученых стремился к экспликации в научном сообществе, со-гармоничном труде, гипотетической информации о реальном, едином, универсальном времени. Сообщение, устремленное к сознательным-внимающим существам, людям.⁵⁹ О едином и универсальном времени. Разочаровывающее прежние тончайшие проработки-концептуализации времени. Как появилось *оно*, единое универсальное время? Гипотетически. Через сообщаемость как момент общего вкушания-разделения части, выделения в разделенной-части, которая есть скорее не танец, а общий план-вид, момента тождества в течении сознательного устройства относительно этого вида, наделения этим устройством всех следующих, способных по природе к разделению. Разделяемое всеми, нечто безличное, и будет единым временем. Слабая картинка, в ряд складывающаяся последовательность.⁶⁰

⁵⁷ А. Бергсон: «Длительность и одновременность» М.: Добросвет, Издательство „КДУ“, 2013, Стр. 43

⁵⁸ «В отличие от так называемых систем, из которых каждая была цельным созданием одного гениального человека, которые можно целиком принять или целиком отвергнуть, она может выработаться только коллективным, прогрессирующим трудом многих мыслителей, а также наблюдателей, дополняющих и исправляющих друг друга» *ibid* стр.13

⁵⁹ «Все м человеческим сознаниям свойственна одна и та же природа, все они воспринимают одинаковым способом, текут **с одной и той же скоростью и переживают одну и ту же длительность**» *ibid* стр. 43

⁶⁰ Так как ритм длительности обоих рассматриваемых сознаний, одинаков, то он должен быть одинаковым и у обоих опытов. Однако, некоторая часть обоих опытов общая. При помощи этого соединительного звена они сливаются в один опыт и разворачиваются в одной длительности, присущей любому из двух соседних сознаний. Это же самое рассуждение можно повторять и, дальше, и таким образом одна и та же длительность распространится на все события материального мира после этого мы можем элиминировать человеческие сознания, <...> в результате у нас останется безличное время, в котором протекают все вещи. <...> Такова гипотеза здравого смысла. *Ibid* стр. 44

Припишем связность, память, вслед за Бергсоном. Но почему мысль полагается мысль об универсальном времени – не ясно. Получается ли такое единое время, как время вещей, пространством, порождающим длительность? Нет, потому что мы в представлении конструируем по аналогии вне-сейчас-опытное, то, что не можем пережить, испытать (под испытанием не понимается эксперимент и любой другой пространственный механизм проброса в будущее), то, что «отчасти больше и отчасти меньше»⁶¹, добавочное, виртуальное. Или мы вновь упустили различие между временем и длительностью? Не фиктивно ли это различие? Может, что гипотеза о едином времени, не как объединяющем и со-гармоничном, или абсолютном, а как универсальном, данным юниверсума человека, есть только положение о единой длительности, становлении «человеческим» времени? Каковы условия понимания мной, но и не только мной одновременности события? Кажется, на этот вопрос Бергсон так и не ответил. Замечания к теории относительности – замечания, что нельзя представлять время, раздваивая и перемешивая представление, вмещающая чужое тело и в свое представление, в свое пространство.⁶² В тот узор, который вырисовывает поток, «одновременное мгновенное восприятие»⁶³ и память⁶⁴. Фиксация одновременности, положения в восприятии есть, в сообщении Бергсона, теперь часы и моменты. Танца нет. А время – это представление, человеческое положение и его подтверждаемость, упорядоченность длительности человеком.⁶⁵ Есть виды и видения. И

⁶¹ Ibid Стр. 135

⁶² *Что же увидит физик, находящийся на железнодорожном полотне в точке М? Он констатирует одновременность двух молний. Он, однако, не будет в состоянии находиться также в точке М'. Он, самое большее, может сказать, что он представляет в точке М' констатирование неодновременности двух молний»* ibid, стр. 92

⁶³ «Я называю «одновременными» все мгновенные восприятия, постигаемые одним и тем же актом сознания, независимо от того, раздваивается ли при этом наше внимание или нет» ibid, стр. 48

⁶⁴ «Итак, одновременность двух мгновений принадлежащих двум внешним [часы, явление] по отношению к нам движениям есть условие возможности измерения времени, но лишь одновременность этих моментов с моментами, отмечаемыми ими на течении нашей внутренней длительности, превращает произведенное таким образом измерение в измерение времени» ibid, стр. 51

⁶⁵ «Чтобы найти абсолютное время [le temps fondamental.], нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего в последующем и непрерывный переход, множественность без различенности и последовательность без отдельности. Такова непосредственно воспринимаемая нами длительность, не зная которой, мы не имели бы никакого представления о времени [idée du temps]» ibid стр.

литература, которая работает последовательно с видами одновременности, как скользящим восприятием потоков, так и восприятию видов-мгновений .
*Однажды улица приняла вид миссисипского проселка <...> Дорога была просторная, грунтовая, но, как видно, наезженная. Он увидел несколько негритянских домов, разбросанных вдоль нее, потом увидел, примерно в полумиле, дом побольше.*⁶⁶

Взяв литературу, повторения музыкального опыта Орфея не получится, установятся следы от его движения. И есть ли повторение как акт, не как возможность в полагаемом пространстве. Бергсон бы ответил: нет, есть становление, есть новь. Повторение – гипотеза. Будущее положительно, полагается в длительности, вносит то, чего не было. А если ограничится предсказанием, то будущее – непредсказуемо.⁶⁷ Но Бергсон читает повторение⁶⁸ как воспроизведение, как механистичность. Но есть другое повторение, рыцарское, не высказываемое, Gjentagelse. О нем умолчим, как и Йоханнесс. И отправимся в путешествие Орфея.

⁶⁶ У. Фолкнер: «Свет в августе»; М.: АСТ МОСКВА, 2009г., стр. 179

⁶⁷ «в свое время мною было доказано, что по отношению к астрономической и физической материи предвидение есть на самом деле видение» 1. А. Бергсон: «Длительность и одновременность» М.: Добросвет, Издательство „КДУ“, 2013 г , стр. 59

⁶⁸ «Ведь повторение возможно только в абстракции: то, что повторяется, представляет одну из сторон действительности, выделенную нашими чувствами, а главным образом умом, именно потому, что действия, к которым направлены все усилия нашего ума, могут иметь дело только с повторениями» А. Бергсон: «Избранное: сознание и жизнь»; М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016, стр. 60

Раздел 2. Услышать Орфея

Раздел 2 работы направлен на прояснение возможности понимания концепта «длительность» А. Бергсона через музыку. Раздел делится на отделы, отдел - что есть извлечения умом неразделимых деталей музыкального восприятия из цельного опыта. Привлекаются работы И. Канта и С. Кьеркегора для понимания и определения музыки как искусства. Разбирается следующее: Музыка, звук, звучание, тон, импульс, пение, искусство.

Отдел 1. Искусство музыки

Не история-драма Орфея завлекла нас в путешествие, а его искусство, исчезнувшая музыка. Можем ли мы как-то определить музыкальный опыт, различить его среди других техник, деятельностей? Известно разделение Кантом в третьей критике эстетического искусства на приятное и изящное, где удовольствие от первого типа искусства связано ощущениями, а от второго – рефлексивно-познавательными играми.⁶⁹ И предостережение: что из изящных искусств музыка ближе всего к приятным⁷⁰, к искусствам, вкушающим непрерывно обожаемое, заинтересованных в продлении существования обожаемого. Обожаемого, отдающего ощущению наслаждение.⁷¹

Музыка есть и приятное и изящное искусство. Одновременно? Попробуем определить музыку через ее делание, то есть то, что она делает. Прежде этого нужно понять, что такое музыкальное произведение/композиция. Как ее выделить? Например, я включаю какой-то трек, допустим “To Here Knows When” (группы My Bloody Valentine). Он начался, он звучит, он

⁶⁹ «В первом [приятное] случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как ощущениям, во втором [изящное] – чтобы оно сопутствовало им как видам познания» И. Кант: «Критика способности суждения»; СПб.: Наука, 2006г. Стр. 236

⁷⁰ «Из всех изящных искусств музыка занимает низшее место (так же как, быть может, самое высшее место среди тех искусств, которые ценятся в то же время за их приятность)» *ibid* стр. 257

⁷¹ «А то, что мое суждение о предмете, в котором я признаю его приятным, выражает заинтересованность в нем, ясно уже из того, что через ощущение оно возбуждает желание обладать такими предметами <...> поэтому о приятном не только говорят: оно нравится, но и говорят: оно наслаждает» *ibid*, стр. 150

продолжается. Он звучит и длится. Но если я включу его с условной середины, разве он перестанет быть музыкальным произведением? Нет. Он останется им, изменится мое восприятие этого трека. Я не могу сказать сейчас, когда он начался. Я слышу его сейчас как непрерывно звучащий поток звучаний. И удерживаю к-сейчас его прошедшие звучания. Трек завершится, когда прервется аффектирующий меня поток звуков. А как же Джон Кейдж? Поток звучания шумов места прерывается по завершению их высвобождения музыкантом. Длительность, как форма времени, - непрерывно звучат и вбираются в память звуки. И одни звуки вытесняются другими. Но произведение как-то сохраняется, еще звучит. Я слышу текучую, изливающуюся, непрерывность от аффектирующих потоков, которая расходится еще на несколько одновременно звучащих ветвей, шумов, удерживаю-въединяю слушающим вкушением, и допускаю, что не смог внять каждый поток – это я слушаю сейчас музыкальное произведение? Музыка темна. Демоническое искусство. Слагаемые и вылавливаемые звуки не расскажут нам о том, музыка есть что. Во тьме играет Персефоне Орфей. А если музыка – искусство в непрерывности пребывания в звучащей тьме? Двоящееся искусство, в котором пребывают слушатели, вкушающие во тьме, умеющие ее внимать, и музыканты, ведущие тьму, умеющие ей внимать?

Очищенные музыкальные произведения, например, произведения, полагаемые классицизмом, предаются музыкальному вкушению, тем, что из звучащего потока доступнее выделяются-внимаются-оформляются нови яркие и сильные звуки. Яркостью входят в гармоничное представление музыкального произведения, удивляют геометрическими красотами.

Так, музыка есть самое глубочайшее из искусств, погружающих в длительность. Прекрасное в незаметности погружения. Изящное в игре сокрывающе-представляющей погружение. Следует отдельно разобрать звучащее и поющее в этом искусстве, а также речь как отражение музыки.

Отдел 2. Звучащее.

Или шумящее?

Возможно, кого-то из читателей охватывало разочарование от наступающей нови фильма или литературного произведения: текст неожиданно повернул не ту да, что и разобщился настрой, стиль и шаго-ритмика так, что рассуждения не разорвались, а вывернулись, приобрели другую линию направленности, так, что все удерживающее как предыдущее окрашивается новой направленностью. Четвертая, последняя, беседа с Бергсоном, в которой он был одержим здравостью гипотезы о едином материальном времени, отдающемуся всякому существу (и, быть может, одержимость смягчилась: отдача идет ?только? к человеческой здравости) – была такой разочарованностью, которую Бергсон бы смог объяснить неправомерностью проброса в будущее. Обратное, и прекраснейшее из четвертой беседы было услышано: звук уже содержит какое-то качество, тон. Сравнение музыкальной мелодии с длительностью есть ображение длительности, где *«слишком много качеств, слишком много определенности»*⁷².

Как можно отличить звук от шума? Внятия звука без вида допустимо, но безрассказывание о нем оправдывают «просветленные» сложностью переустройства, он и вручат мирооправданность понимания как механизма.⁷³ Несения звуков как ображений - не способ-к-разомкнутости, им, заявляют,

⁷² «Мелодия, которую мы слушаем с закрытыми глазами, не думая ни о чем другом, почти что совпадает с этим временем, представляющимся самой текучестью нашей внутренней жизни; но у мелодии еще слишком много качеств, слишком много определенности» А. Бергсон: «Длительность и одновременность» М.: Добросвет, Издательство „КДУ“, 2013 г. Стр. 41

⁷³ «Требуется уж очень искусственная и сложная установка, чтобы "слышать" "чистый шум". Что мы однако ближайшим образом слышим мотоциклы и машины, есть феноменальное свидетельство тому, что присутствие как бытие-в-мире всегда уже держится при внутри мирно подручном, а вовсе не сначала при "ощущениях", чья мешанина должна сперва якобы оформиться, чтобы послужить трамплином, от которого отскочит субъект, чтобы в итоге добраться до "мира"» М. Хайдеггер: «Бытие и Время»; М.: Академический проект, 2013г. стр. 164

будет изворачивающе-обращенное молчание⁷⁴. Вопрос остается подвешенным, привешивая к себе и оформленность звучания букв⁷⁵. Но шум и звук – не различимы и не отличимы. Звук отличается от шума. Отличением, выделением, звучащим-ображением импульса раскрывается новая река-темпизация, дающаяся импульсивностями из необъятной тьмы. Неизъяснимая музыкальная тьма заканчивается, когда мы перестаем удерживаться звучащим в непредсказанности. Звучащее несется к изнурению, избавляющему от выделенности.

Само звучание, взятое вне наделенностей – скорость, темп, несущий атрибутивности. Значит, следует различать звук от звучания. Но не в том, что есть какой-то чистый звук, а звучание есть его искажение. Звук выделяет звучание, но в звучании звук и есть. Звука без звучания нет, нет и звучания без звука. Звучание уносит с собой звук, отдающийся в звучание. Звучание – это темп. Звучания – то, что длит звуки. Звук, если мы мысленно попытаемся остановить, ускользнет от нас, конечно. Но с выделением-импульсивностью (например, при плавном нажатии на клавишу фортепиано), включающийся звук отдает себя темпу в атрибутивности интональности. А выделение звука – всегда процесс импульсивности. Понятно, что звук и звучание – отделения в неразделимом. Но вернемся к вопросу об одновременности изящной и приятной музыки. И их одновременном разграничении. Что такого в музыке, что мы не хотим расставаться с ней, что хотим ее слушать и слушать?

Здесь вновь стоит вспомнить Канта, и разделение в его Третьей Критике эстетического искусства на приятное, застревающего на ощущениях, и изящное (к познавательной игре). Основа внимания музыки как изящного искусства – к

⁷⁴ «Только в настоящей речи возможно собственное молчание. Чтобы суметь молчать, присутствие должно иметь что сказать, т.е. располагать собственной и богатой разомкнутостью самого себя» *ibid*, стр. 165

⁷⁵ «Данное графическое различие (а вместо е), данное маркированное различие между двумя записями явно голосовыми, между двумя гласными, остается чисто графическим: оно пишется или читается, но не слышится» Ж. Деррида: «Различение»: «Голос и феномен и другие работы по теории знака»; СПб.: Алетейя, 2014г. стр. 170

игре ощущений тонов⁷⁶, или к игре тональных ощущений. От игры ощущений тона – к познанию (настрою души?) – к ощущению (настрою?) тела⁷⁷. От этого гармоничного процесса игры, ритмично-математически-слаженных темпизаций интональностей, музыка может располагать к здоровому ощущению.⁷⁸ Тогда – она изящное искусство. Кант и греки! Кант⁷⁹ и греки Кьеркегора, не знавшие чувственность как исключительное⁸⁰. Чувственность как исключительное – импульсивности страстного желания.

Получается, что мы уже ввели то, что недопустимо для изящного искусство – импульсивности, связанные желанием. И здесь начинается покинутость музыки как только (то есть чистого) изящного искусства, не слушающего импульсы. Импульс музыки - **произвольное** обращение звука. Импульс, страстный порыв – то, к чему обращается музыка. И то, как она вводится. Усиление и множественности ощущений не сокрываемые под прекрасным изяществом игры⁸¹.

В шкафчике, не в том, который был изготовлен под Регину Ольсен, перевозимом Кьеркегором из дома в дом, если доверить Хансу Оуэну, лежат заметки господина А, найденные (и изданные) Виктором Эремитой. Не будем воспроизводить изложенность прошлым годом одного из этих сочинений («Непосредственные стадии эротического»), а попробуем вновь осмыслить.

⁷⁶ «Искусство изящной игры ощущений (они возбуждаются извне и тем не менее эта игра должна обладать всеобщей сообщаемостью) может касаться только соотношения различных степеней настроения (напряжения) того [внешнего] чувства, к которому относится ощущение, т.е. [может касаться только] его тона» И. Кант: «Критика способности суждения»; СПб.: Наука, 2006г.стр. 252

⁷⁷ «В музыке эта игра идет от ощущений тела к эстетическим идеям (к объектам для аффектов), а от этих идей обратно к [ощущению] тела, но с возросшей силой» *ibid*, стр. 260

⁷⁸ «Всякая сменяющаяся свободная игра ощущений (которые не имеют своей основой никакой цели) доставляет удовольствие, так как она поощряет чувство здоровья», *ibid*, стр. 259; Следовательно, можно, как мне кажется, согласиться с Эпикуром, что всякое удовольствие, если даже поводом к нему служат понятия, которые будят эстетические идеи, есть животное, т.е телесное, ощущение, и этим ни сколько не ущемляется ни духовное чувство уважения к моральным идеям <...> ни даже не менее благородное чувство вкуса» *ibid*, стр. 262

⁷⁹ Кант третьей критики

⁸⁰ «Чувственное само не полагалось как принцип, но вот принцип души, служивший основой прекрасного индивида был невысказан без чувственного» С. Кьеркегор: «Или-Или. Фрагмент из жизни»; М.: Академический проект, 2014; стр. 85

⁸¹ Когда Кант видит музыке быть способной к изящному искусству и приятному искусству, он (области искусства) разграничивает так: (изящное) – **прекрасная игра** ощущений; (приятное) – игра **приятных ощущений**. То есть: в первой области свобода-игра; во второй - свобода-ощущения.

Первым же осмыслением не понимаем: что такое музыкальная идея. Нет, не какова она. А что это такое – идея. Музыкальная⁸². Короче, вопрос в том, чем музыка отличается от музыкальной идеи. Указание, что чувственная гениальность есть идея, а музыка есть то, где проявляется она как идея и выражает одновременно сущность музыки коварно.⁸³ Оно как бы устраняет время звучания музыки. Ход: искусство музыки временно, от этого оно не только в один момент чувственно,⁸⁴ но его сущность не в выражении времени⁸⁵, а в выражении (идеи) чувственной гениальности, импульсивном непосредственном порыве страсти-желания. Или же таков «Дон Жуан» Моцарта, что он и музыка и выражение как бы «сущности» музыки (определяемая через то, как она вводится и то, как она обращается) в этом порыве, в порыве-страсти импульса, упорядочивающимся темпом и ритмом? Слишком много выражений.

А нужно разобраться с что импульс есть. Мы выделили его от звука как то, что обращает звук, чем и во что оборачиваются темпы-звуковых интональностей. Нужно отойти от Дон Жуана где импульсивности цельны со звуками, где в гармоничной паутине непосредственности жизни, где замечается то, чему и есть расположенность. Импульсация есть только ли порыв? Как порыв она есть то, что отдает звуку звучать. Но, импульсация – это порыв-открытие, звуковыборка из плоскости беззвучностей-желающей-тьмы, и озвучивание-носимое-звук, но она же и сквозит вдоль ритмики и темпизаций интональностей к порыву-действию. Неверно относить озвучивание только к речи, к тому, что было думается, но не высказано. И к акту музыканта. Слушая музыку, я озвучиваю ее, широко вбираю, но то, что способно к подрыву-

⁸² И здесь появляются еще вопрошания на следование указания различий между Кантом и тактичностью его эстетических идей и идей господина А.

⁸³ «Единственная среда, которая способна дать ей [чувственная гениальность] выражение, - это музыка Музыка выступает [в дон жуане] не просто как сопровождение, но проявляя идею, проявляет одновременно и свою сущность» *ibid*, Стр. 80-81

⁸⁴ «Но то, что она разворачивается во времени, также служит отрицанию впечатлений, опирающихся на чувственность» *ibid* стр. 91

⁸⁵ «музыка несет в себе временной элемент, но не случается во времени, разве что совсем в уж несущественном смысле», *ibid* стр. 80

расстройству всякой мелодики – импульсация, она сокрытая несется звуками, и только тело встречает ее как действие. Импульсация – то, что открывает желания.

Отдел 3. Пение

Есть подмечания изгибов движений одного, второго музыкального инструмента, примечая их как пение: пение скрипки, пение гитары, пропела и убежала свирель. Но «голоса» этих вещей укладываются в темпику звучащих интональностей-импульсивностей, упорядоченную ритмикой. Способность быть установленным в ряд данных инструментов есть и у голоса, обыкновенно выдающего слова другим голосам, при ведении беседы-диалога меж двумя местами или разговоре из общего места. Его «словесность» задает и иной способ-образывание мелодии: пение как песнь, как сказ, отличный от звучащего словесным укладом⁸⁶.

И мы предлагаем вспомнить, почему здесь оказались. И к чему этот текст есть. К Орфею, поющему песни в роще среди зверей? Или к тому Орфею, кто спускается в Аид, кто желает возвращения Эвридики, кто желает повторения? Какая эта – песнь Орфея?

Если бы на какое-то мгновение уйти от мучающего различения, и Хайдеггерского изображения, время-картины сущего (критика слушания звучания без образов опирается на так-то и так-то данность изначального фонетического представления любых звуков, то есть на акустические образы-реакции), между пением гитары и пением, того, кто подобно Орфею может петь ?из-начально? словами, а не вслушиваясь изображает звучание мира, к пению песни, к звучащему голосу поющего в песне. И понять, что есть пение не как еще один ряд, а то, что отлично от него. Может, все эти звери и инструменты, кружащие через нас, пением очаровывают? Очарованные пением мы вступаем в их непрерывность, ту, что отправляет нас на смерть, к Сиренам? Так почему бы Улиссу не вступить в соревнование-соперничество с Сиренами? Не спеть свою

⁸⁶ Как написать это ясней? Думается, что в осмысливании музыкальные инструменты, кроме как звучащие, подводятся и как голосащие, более – как сказывающие, что подведет к установлению слушающим различия между пением-словом и пением-звукообразом. Сейчас же мы принимаем особенность сказывающего, не звучащих природных животных и не технических инструментов для сказывающего, быть и поющим голосом.

песню? Не быть привязанным к мачте. Что это за удержание от музыки? Не перечитали ли мы Бланшо, что ответом станет: его песнь есть песнь о нем. Рассказ и превращения.⁸⁷ А песнь Орфея – обращение? Не как обращение к смерти, а актуально: обращенность смертью, изгнание из пространства, расстояния и представление. Обращенность тем и обращение того, что в этой тьме, импульсивностей, интональностей, – есть пение? Выведение бесконечного? Песня завершается, когда заканчивается пение. Смерть непрерывности – высказанность? Или несдерживаемость, взгляд, который есть крик, вопль, обрыв о прекращении притяжения, жаждущий непосредственности? Или это вопль, вышедший наружу, к защите от которого время есть и сложено.

Стало быть, пение – то, что удерживает в песне⁸⁸? Песнь поется, слова складываются? Нет, слова песней обращаются. Непрерывность песни – непрерывность ее обращения, ведения импульсивностей, она укрощает⁸⁹, песнь удерживает Орфея во тьме. А льющиеся слова песни – поэзис и творческий порыв, дыхания, выдерживающие пульсации. Слова–маски, выдерживающие дыхание. Ритмичность скоростей. Образ образа, позволяющий услышать длительность.

Непрерывность укрощает Орфея и его желание. Какое пространство, какой закон у этой песни? Не понять. Есть ли взгляд Орфея – как пожелавший предела – миг, священное мгновение, тьма беспредельная? Или это желание –

⁸⁷ «Рассказ связан с тем превращением, на которое намекают Улисс и Ахав. Действие, которое он делает по-настоящему наличным, есть действие превращения -- на всех уровнях, до которых оно может добраться; Хотя Сирены и были побеждены силой техники <...> Улисс не был ими, однако, покинут. Они завлекут его еще туда, куда он не хотел попасть, <...> в то плаванье -- счастливое, несчастное, каковое есть плаванье рассказа, пение теперь уже не непосредственное, но рассказанное, сделавшееся тем самым с виду безобидным, ода, ставшая эпизодом ». М. Бланшо: «Пение Сирен»; URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (29.04.2016)

⁸⁸ «изначальная ночь, сакральная ночь, которую он удерживает чарами песнопения, которую он умещает в пределах и пространстве, отмеренных песней» М. Бланшо: «Пространство литературы»; М.: «Логос», 2002.; стр. 179.

⁸⁹ «Сакральная ночь укрывает Эвридику, укрывает в песни то, что превосходит песнь. Но она и сама утаена: она несвободна, она лишь следует по пятам, - сакральная сила, укрощенная обрядами, а это слово означает порядок, правило, закон, путь Дао или ось Дхармы» ibid, стр. 178.

желание дня, безумие дня в установлении предела беспредельному. Помним критику ничто Бергсона, но не рассудочна ли она сейчас? Нет, взгляд и есть тьма дня, тьма остановившегося желания дня.⁹⁰ Жизненный порыв, принимаемый как до-временное. Как то будущее, которое станет настоящим. Взгляд Орфея – взгляд Медузы, предел, убивающее . Но «Взгляд» времени, ставящий предел, помещающий пространство в песню, непрерывность, искусность – про-из-ведение – обратимое как повторение процесса творческого, но неповторимое? Орфей, который вывел Эвридику из Аида, день обернул в ночь⁹¹. Он не может взглянуть этим днем: она погибнет. Он не может взглянуть днем ночи: она погибнет. Есть только место для творения? И повторение – только эстетическое?

⁹⁰ «Темное должно увидеть свет и стать светом» *ibid*, стр. 190

⁹¹ «превращать ночь в дневное творчество, превращать ее в труд, в обиталище» *ibid*, стр.172

Примечание. Речь

Отражение тьмы в дне: речь. Преломления света. Не музыка, а архитектура, мимо которой идет днем Хайдеггер. Фактичность, в- и от- которой историчность и язык есть.⁹²

Обернемся к Соссюру⁹³

Было ли различие языка и речи у него различием? И где, по Соссюру, проходит различие? Или вопрос о «где» различения- не(у)местен? И в курсе общей лингвистики мы движемся только по местности языка? *Его (язык) можно локализовать в определенном отрезке рассмотренного нами речевого акта, а именно там, где слуховой образ ассоциируется с понятием.*⁹⁴ Ассоциация образа и понятия, по Соссюру, про-из-вольна и спонтанна. Ее невозможно уловить. Видны лишь ей положенные в ряд продукты-знаки, оформленные с другими продуктами-знаками в отношении различий, гармоническо-геометрических напряжений-противопоставлений. Итак, различия видны среди знаков, а среда акустических образов и среда понятий только дифференцирует, то есть выделяет и расставляет, свои единицы. Да, пока идет только пересказ одного места из Курса общей лингвистики.⁹⁵ Но это место – об оформлении через язык мест, о его роли как оформителя пространственного. Нет противопоставления одного образа другому, или одного понятия – другому, но есть положение их, работа отличий. Язык знаками строится, город? И не случайно мы выпускаем грамматические правила построения – если бы язык был главным архитектором, мэром,

⁹² «С фактичным присутствием как бытием-в-мире есть всякий раз и миро-история» М. Хайдеггер: «Бытие и Время»; М.: Академический проект, 2013г, стр. 393

⁹³ Данная часть работы излагалась в сочинении-вопросании для зачета по философии языка

⁹⁴ Фердинанд де Соссюр: «Курс общей лингвистики»; М.: Едиториал УРСС, 2004, Стр. 52

⁹⁵ «Какую бы сторону знака мы ни взяли, означающее или означаемое, всюду наблюдается одна и та же картина: в языке нет ни понятий, ни звуков, которые существовали бы независимо от языковой системы, а есть только смысловые различия и звуковые различия, проистекающие из этой системы» <...> Два знака, каждый из которых содержит в себе означаемое и означающее, не различны (*différents*), а лишь различимы (*distincts*). Между ними есть лишь противопоставление» Ж. Деррида: «Различение»: «Голос и феномен и другие работы по теории знака»; СПб.: Алетейя, 2014г. Там же, стр. 153

верховным правителем, то он бы превратился в субстанцию, что ввело бы противоречие мысли Соссюра о языке как форме, а не субстанции. Не язык строит здание за зданием в городе, а здание появляется (наглядно, как акустический образ), ?от речей?, и оформляется-именуется (понятийности) в многосложной городской структуре отношений, отделяясь от шума строителей мыслей архитекторов. Язык – и условие города и то, что делает его данным. Нахождение в одном и том же городе – возможность для коммуникации, совместной прогулки по городу с его изменением, с его раскладыванием и устройением, поскольку прогулка – это становление. Гуляя даже по мертвым языкам мы изменяем их ландшафт, изменяем отношение между их зданиями, создаем особый порядок, например: прогулка Хайдеггера по древнегреческому языку.

Неизменяем город после описи города мертвецом, что есть извлекающая данное из данного реакция.⁹⁶ Без про-из-вольности и спонтанности.

Прогулка по городу – и есть речь, *индивидуальный акт воли и разума*⁹⁷. Существует два вида прогулки: письмо и говорение. Письмо по Соссюру чаще является прогулкой городских бухгалтеров, официальных экскурсоводов, и составителей⁹⁸ справочников (за что потом Соссюра критиковал Деррида). Говорение – прогулка более естественная, более близкая к жизни города, так как она ближе к звучанию. И здесь можно обнаружить противоречие: если говорение ближе к звучанию, к шуму-строителю, не к составлению справочников, то она – больше чем письмо способна к изменению облика города. *Так, обычно полагают, что при отсутствии письменности язык*

⁹⁶ «Но чаще всего это впечатление, вместо того чтобы потрясать все мое сознание, подобно камню, упавшему в воду бассейна, ограничивается тем, что приводит в движение идею, так сказать, окристаллизованную на поверхности, т. е. в данном случае идею о том, что мне нужно встать и взяться за обычные занятия. Это впечатление и эта идея впоследствии друг с другом связались; действие поэтому следует за впечатлением и оно совсем не задевает моей личности: я в данном случае превращаюсь в сознательный автомат, и я таковым остаюсь, ибо мне это выгодно». А. Бергсон: «Творческая эволюция. Материя и память»; Мн.: Харвест, 1999г.. стр. 806

⁹⁷ Ibid Стр. 152

⁹⁸ «Итак, хотя письменность сама по себе и чужда внутренней системе языка, все же полностью отвлечься от письменности нельзя: ведь это та техника, с помощью которой непрестанно фиксируется язык;» ibid, стр. 62

*изменяется быстрее. Нет ничего более ошибочного!*⁹⁹ Может, не в консервации и новизне отличие между письмом и говорением. И что за естественность есть в говорении, которой меньше в письме? Историографической, формирующей споры «мой авторитет был рожден раньше»? Вовсе нет. И здесь стоит вспомнить вопрос о различии Соссюром языка и речи в речевой деятельности. Если язык есть то, что есть условие и что показывает как знаками строится город, а речь – прогулка, случайная сборка, то различие их идет через два образа движения. Первый - движение-деятель времени как пространства, территории, местности (язык). Историография города выделяет диахронический закон, мы осваиваем исторический опыт и традицию, синхронический закон же подобен согласованию часов с нынешним городским ритмом. А второй - движение-деятель времени как образ длительности (речь). Не даем ли мы ей опять новизну и изменения? Фиксация изменения как раз происходит в пространстве. Поэтому несет ли говорение больше новизны или нет – вопрос пустой. Но если речь – модус речевой деятельности как организации образования длительности, то не говорение, а письмо постоянно подбивает длительность в чистое пространство (вспомним Деррида и овременение). Для языка письмо – подобие деятеля пространства, для говорения – подобие образу времени как длительности.

Таким образом, значение различия речевой *деятельности* у Соссюра на язык и речь – различие двух времен, в одном из которых возможен показ различия знаков и дифференциации образов и понятий, их пространственная развертка, а во втором – образование спонтанного, случайного и непредсказуемого времени, пользующееся языком и производящее язык.¹⁰⁰ Речит страстное звучание, вытягивается из длительности, мерцающий образ ТЬМЫ.

⁹⁹ Ibid Стр. 63

¹⁰⁰ «язык одновременно и орудие и продукт речи» *ibid*, стр. 57

Раздел 3. Настроенность

В разделе 3 идет закрепление понимания музыкального опыта и обращение к внимающему музыкальный опыт, то есть к слушателю. Разбирается следующее: настроенность, темп, место, повторение. Указывается на возможность этического осмысления концепта «настроенность»

Волнующее различие, которое было высказано, обозначено, написано между работами Бергсона в первом разделе – между пониманием длительности как формы внутреннего опыта (но формы, которой обращается последовательность состояний) и длительности как субстанции, как ?аналогичному? единому времени¹⁰¹. В фрагменте о «Творческой Эволюции» была записана гипотеза о том, как выделяется длительность и время, как отличается длительность человеческого от длительности только животного и растительного. Но, опять же, повторю Тебе, что французский язык не образует улицы мышления, а перевод- не ясен. отсюда рядами пойдут ошибки, которые признает автор, если найдется переводчик или язык, и установится: различие «приписано» Бергсону.

Во втором разделе текста было описано слушание музыки как слушание: что звук, звучание, тон, импульс и пение есть. Опять же, выпущены моменты, которые бы нашел искусный читатель, вопрошая: а зачем тебе нужен Кьеркегор, если для него музыка – что-то незначительное как временное, что сказывается и высказывает о времени, несет мессадж, идею, непередаваемую другими искусствами. Причем, в своем бесконечном кружении времени Дон Жуан – идея скачка от времени. Момента страсти. Но не протекания времени музыки.

Искусство чтения в чем-то схоже с искусством музыкальным, но удержание в непрерывности чтения требует большей изящности: музыка, как

¹⁰¹ Идею о субстанциальности изменения, которое отождествляется с длительностью в ее онтологическом значении, раскрытом в ТЭ, Бергсон подробно изложил и обосновал в лекциях «Восприятие изменчивости» А. Бергсон: «Избранное: сознание и жизнь»; М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.г стр. 361, примечание №6

заметил Кант, бывает невежлива во вторжении, внезапна¹⁰². Сейчас она способна-в-невежливости не только к соседям, а и к слушателю, например, когда из волн нойз-гитар выделяется одна и начинает звучать громко и строго, а с книгой же нужно вовремя попить кофе, пойти прогуляться, пригласить ее на свидание, разругаться, вспоминать, простить за бестактность и пригласить в гости вновь. В кого превратился Орфей, когда автор последовал за ним? В медузу.

Третий раздел этой работы обращен к длительности времени слушателя музыка, не к длительности музыки. И состоит он из двух под-разделов (настроенность, повторение).

¹⁰² «музыке не хватает вежливости, поскольку она, главным образом в зависимости от характера своих инструментов, распространяет свое влияние дальше, чем требуется (на соседей)... И. Кант: «Критика способности суждения»; СПб.: Наука, 2006г.стр. 257

А. Темп.

Настроенность не может начаться, она есть. Слушая музыку мы близки к ней. Но она не длительность «непосредственных данных сознания» Бергсона, но, опять же близка ей. Она загорожена отношениями надстроенности и устроенности, в первом время ставится в ряд, принимается как линия и прогресс, как слагаемость и сумма. В ниоткуда надстроенности будущее пробрасывают и ставят перед нами, заслоня мгновение настоящего, так, надстроенность, под которую приходится подстраивать настоящее время, есть линия-смерть как студента: дедлайн, установленный срок сдачи дипломных работ, откуда: озабоченность студента.

Слушать музыку как надстроенность невозможно, она дается такой только в указаниях и описаниях, к примеру: длительность трека такая-то или жанр трека такой-то. Она – работа чтения без чтения, реакций. Не только автоматическая память тела, но и в автоматическом продолжение, непрерывность без освоения, движение мира из данности мира. Надстроенность устраивают-истолковывают как «линейное время», тематизируют ее как характеристику «новоевропейского» мышления.

Взаимное установление сроков, разметка-борьба положений, напряжения и натяжения движений: устроенность. Слушать музыку как устроенность, устраиваться с музыкой – искусство, и состязательство в искусстве гармонии, геометрии и размерностей.. Подмечать моменты, восхищаться виртуозными движениями гитар соразмерными цельной композиции. Про-из-ведение про-из-ведения.

Слушать музыку: быть искусством в непрерывности пребывания в звучащей тьме. Музыка погружает в длительность, но есть длительность. Настроенность не выпадение, а пропадание в длительность, отдача длительности. Длительность, которая не есть форма состояний, а форма течения, из бесконечной приложимости к которой отшатываются

установленные состояния. Настроенность, следовательно, есть и пребывание в этой длительности, течения которой импульсируют и интонируют, с этим и звучат. Настроенность есть выдерживаемость в длительности, быть всегда на грани, в неопределенных темпах потоков, быть у того, где они их источник бытует: в импульсах. Настроенность есть и удержание-интенсивность протеканий этих темпизаций импульсаций. Сами темпизации – неописуемые. Не овладение ими, что потом совершают гармоника и ритмики, волящее сознанием, а удержание протеканий-темпизаций, выдерживание касаний-импульсаций. Импульсация есть всегда присутствующее начинание потока, она произвольна в своей избранности, но уже есть то, что открывает желания, она – открытая тьма. Поэтому импульсы неуловимы: они откуда-то есть, и они уже обращены темпизацией импульсивностей.. Они – прошедшее в безвременное, они и память, и то отчего есть, и то, без чего не быть. Темпизации длительности как проходящие и настающие, кружащиеся и ширящиеся, смешивающиеся потоки, - они и есть время, начало которого неуловимо, а конец у которого безграничен, неопределяем, открытость будущего. Темпы есть время, длительность – форма темпов, обращающих произвольные импульсивности, как форма протекания времени, овладеваемая ритмом, укрощаемая гармонией. Настроенность – быть этой длительностью, быть этим временем, быть в том месте. Слушать музыку: открывать ее импульсивностями, быть настроенным, обращать себя музыкой. Темп – не мера времени, напротив темп – «мера» импульсов, «мера» темпа есть время.

В. Повторение

С тем, что повторение возможно только в эстетическом мог бы поспорить Копенгагенский Стражник. Он взял повторение за серьезность отношения, и во взятии опирался на взятия вдохновения назад, возобновления вдохновения поэтом, другом Констанция. И там и там – повторение: у друга Констанция – повторение эстетическое, поэтическое ликование, настроение у стражника - серьезность¹⁰³ о себе¹⁰⁴. И там и там, повторение оказывается не тем, что можно воспроизвести, доказать, а отношением к-, которое и есть длящееся место собственное, не установленное, а устанавливающееся в непрерывности. Но кем? Поэтом – природой, произвольностью, желанием, творческим порывом. О повторении эстетическом можно сказать в этой работе: настроенность, быть в том времени-топосе длительности. Повторение этико-религиозное – в особом, понимающем отношении к временному и непосредственному. И то и то повторение спорят с тем, что ушло и не вернуть. Эстетическое – через попытку найти место в отчаянии безместности. Этико-религиозное – через невозможную возможность. Ясно, что произвольность и жизненный порыв Бергсона, желание господина А – поле эстетическое, а поэтому и поле времени и длительности. В длительности как внутреннем состоянии сознания можно оказаться вновь. Орфей, спускающийся в ад за Эвридикой, шел за невозможной возможностью, держал ее за руку, быть может, танцевал. Но всякое воспевание поступка упирается в эстетическое.

Но эстетическое повторение: быть настроенным на дление. Здесь нет невозможного. А только втянутость и отдача, требующая усилий, но не от их причинностно-механистически зависящая. Опять же, это повторение не темпов, а места, где они есть. Кто такой Орфей? Он тот, кто провожает в путь к эстетическому, посредник, музыкант, который спускается во тьму и проводит

¹⁰³ «Серьезный человек серьезен именно благодаря оригинальности, посредством которой возвращается в повторение» С. Кьеркегор: «Понятие Страх»; М.: Академический проект, 2012г. стр. 178

¹⁰⁴ однако вопрос состоит в том, стал ли человек прежде серьезен относительно предмета серьезности. Такой предмет присущ каждому человеку — ибо это он сам

через музыку нас, отчаянно бесконечных, к грезе, к моменту. Танцу? Но как письма.

Заключение

Цель работы «длительность и время в музыке», прояснение оснований музыки через экспликацию феномена времени как длительности, была выполнена. Этими основаниями являются настроенность, непрерывность, темп – «мера» импульсов, и «мера» темпа - время. В работе дается объяснение музыки как искусства непрерывного темпорального пребывания в звучащей тьме.

В первой части работы успешно рассмотрен концепт «длительности» в нескольких трудах Анри Бергсона, проведено различие между изложением этого концепта в каждой из работ, так, в «опытах о непосредственных данных сознания» длительность есть форма времени, форма состояний сознаний, в «материи и памяти» появляется тело, как то, что граничит и удерживают эту форму, в «творческой эволюции» длительность – это темпоритм интуиции человека, выходящий к творению и абсолютному времени жизни, в «длительности и одновременности» - универсальное человеческое время.

Во втором разделе работы успешно определен феномен музыки, а так же осуществлена проработка того, что есть пение для музыки и временной структуры музыки.

Третий раздел работы через концепт «настроенность» объяснил возможность музыкального опыта как отдачи, удержания в непрерывности опыта и выдерживания его границ: импульсов, неизвестных начал, и открытости, экстазирования у будущего, а также выявил возможность повторения, того что есть опыт длительности, что и есть настроенность.

Дальнейшая проработка этой темы, соответственно, не может не охватить: А) размышления о темпоральности Гуссерля и Хайдеггера Б) этическую разработку-взгляд на длительность В) изучение французского и

немецкого языка. Поэтому данная работа может считаться успешно свершившейся, но не совершенной (в смысле: идеально точной)

Список использованной литературы

1. А. Бергсон: «Длительность и одновременность» М.: Добросвет, Издательство „КДУ“, 2013 г.
2. А. Бергсон: «Избранное: сознание и жизнь»; М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016 г.
3. А. Бергсон: «Творческая эволюция. Материя и память»; Мн.: Харвест, 1999 г.
4. М. Бланшо: «Пение Сирен»; URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (29.04.2016)
5. М. Бланшо: «Пространство литературы»; М.: «Логос», 2002.
6. Х.-Г. Гадамер :«Истина и метод»; М.: Прогресс, 1988 г.
7. Ж. Деррида: «Голос и феномен и другие работы по теории знака»; СПб.: Алетейя, 2014 г.
8. В. Йегер: «Пайадея»; М: «Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина» 2001 г.
9. И. Кант: «Критика способности суждения»; СПб.: Наука, 2006 г.
10. С. Кьеркегор: «Понятие Страха»; М.: Академический проект, 2012 г.
11. С. Кьеркегор: «Или-Или. Фрагмент из жизни»; М.: Академический проект, 2014
12. Г. Марсель: «О смелости в метафизике»; СПб.: Наука, 2013 г.
13. Г. Марсель: «Бергсонизм и Музыка»// Логос. 2009. №3 (71)
14. Фердинанд де Соссюр: «Курс общей лингвистики»; М.: Едиториал УРСС, 2004 г.
15. У. Фолкнер: «Свет в августе»; М.: АСТ МОСКВА, 2009 г.
16. М. Хайдеггер: «Бытие и Время»; М.: Академический проект, 2013 г.
17. Henry Bergson: «Essai sur les données immédiates de la conscience»; URL: http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/essai_conscience.pdf (16.04.2016)

18. Henry Bergson: «L'évolution créatrice»; URL:

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.pdf (23.04.2016)

19. Henri Bergson: «Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit»;

URL:

http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf (19.04.2016)

20. Virginia Woolf : «Waves»; London: Hogarth Press, 1931 r