

## МЕТАФИЗИКА МУЗЫКИ: ИНТУИЦИЯ ДЛИТЕЛЬНОСТИ

М. Ф. Литвинов, А. Г. Гаврилова

*Воронежский государственный университет*

Поступила в редакцию 10 февраля 2023 г.

**Аннотация:** *вопрос данного исследования состоит в интерпретации одного из ключевых понятий в философии А. Бергсона – длительности, понимаемой через призму музыкальной реальности. В задачи анализа входит попытка осмыслить специфику связи между музыкой и действительностью, а именно – между тем, в чем разворачивается музыка, вращая в живую ткань длительности, и тем, в чем длительность, ритмически организуясь в то или иное музыкальное произведение, дается переживанию. Таким путем проявления одного в другом, в диалоге между этими двумя реальностями каждой удастся указать не столько на свою собственную сущность, сколько на своеобразие динамичной целостности и качественной разнородности того вечно движущегося потока, что обнаруживается как в жизни в целом, так и в сознании.*

**Ключевые слова:** *длительность, музыка, усилие, континуальность, композиция, превосхождение, ритм, мелодия, поток, жизнь, выражение.*

**Abstract:** *the research focuses on the problem of interpretation of «duration», one of the key concepts from A. Bergson's philosophy, that can be understood through the music. The purpose of the analyses is to consider the connection between the music and reality, specifically, between developing the music into reality with consequent reflection of the experience gained through rhythmically organized duration. This way, the presence of one in the other, as two communicating realities, helps to identify the dynamic originality and diversity of the vital flow of life and conciseness as whole.*

**Key words:** *duration, music, effort, continuity, composition, transcendence, rhythm, tune, flow, life, expression.*

Философия – это метафизика. Так случилось, что философское прозрение, проникающее в глубины мироздания и жизни, так или иначе отмечено музыкальной интуицией. Философствование пронизано соответствующей мелодикой, без нее вслушивание в истину бытия, компоновка созерцаний, протекающих в строгом соответствии с этой истиной, выражение истины – всё это было бы едва возможным. Что бы мы ни условились взять в качестве начала мысли, будь то философский гений Аристокла-Платона, или пифагорийцев, проторивших путь к платоническому мышлению численно идентичного, пусть даже ионийцев с их замороженностью приливами, отливами, беспрестанным противоборством стихий, процессами сгущения и разрежения, – всюду влечение к мудрости, возвышение до уровня истинно сущего тематизируется соответствующим образом и через музыку. Ergo, музыка всецело метафизична, а метафизика сплошь музыкальна.

Следуя открыто проявляемому интересу к осмыслению музыкального жанра, пронизывающему пои-

ски Платона, Шопенгауэра и Ницше, определим ключевые моменты рядоположения метафизики и музыки. Таковыми являются строй, требующий настроенности, а также усилие, связанное прежде всего с выражением, а затем – и с превосхождением выраженного, через которое исходно положенное получает развитие. Так, касаясь мусических искусств в целом и музыки в частности, Платон фокусируется главным образом на продуцируемом ими настроении, призванном о-благородить мятущуюся душу, возвысить ее до непредположительного, увенчанного тем, что в качестве ἀγαθόν эту душу основывает, полагая меру всему. Отсюда такое подчеркнутое внимание к сисситиям как основному формату отношений между гражданами разумно устроенного полиса. Назначение музыки для Платона заключается в поддержании устанавливаемого законами порядка, исполнение чего определено тем, что музыка в сущности своей есть (со-)размерность, налагаемая и возлагаемая в поэссе на соответствующий субстрат. А философия есть высшая музыка. Такова генеральная басовая линия метафизики платонизма, которым оказывается про-

© Литвинов М. Ф., Гаврилова А. Г., 2023



Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.  
The content is available under Creative Commons Attribution 4.0 License.

никнута и волюнтаристская, даже антиплатоническая мысль. Для Шопенгауэра музыка есть ни больше, ни меньше подлинная философия, адекватный полноте действительности язык, который, в случае умения с таким обращаться, мог бы позволить познающему постичь непостижимое, схватить неуловимое, не довольствуясь только схематическим отождествлением вещи в себе и платоновской идеи. От настроения, психологически поднимающего душу к идентичному самому себе существу, волюнтаризм переходит к метафизике настроя объективирующей, выражающей себя в нем и через него воли. Размерность не подлежит отрицанию в таком переходе, но отходит на второй план, уступая усилию по претворению не знающей себя воли в жизнь. Аналогом метафизически истолкованной воли становится музыка в качестве реальности, одновременно и подающейся формализации, и оживляющей каждый свой элемент длительностью, тем избытком, что неместим ни в какую формальную систему знаков. Речь идет о таком специфическом языке, который не столько вербализует музыкальные переживания, схематизируя, а то и упрощая музыкальное произведение, зачастую подгоняя его под субъективные лекала слушателя, сколько в самом своем самовыражении утверждает интенцию на отказ от вербализации. Греза о таком, сливающимся с существованием языке, Шопенгауэр вдохновляет Ницше на поиск того, что выше истины. Оттолкнувшись именно от музыки, из духа которой рождается трагедия, мысль последнего обретает основание в искусстве, однако, не растворяясь в нем полностью, но кристаллизуясь с его помощью в сияющий бесконечным множеством граней афоризм о вечном возвращении воли к власти. Так, музыкальная интуиция приводит мысль Ницше к необходимости впечатать бытие в становление.

Строй, усилие выражения и превосходения образуют предпосылки для подлинно музыкального мышления. Именно музыкальностью можно с уверенностью охарактеризовать мышление Анри Бергсона. Безусловно, было бы ошибкой возводить эти предпосылки бергсонизма только к именам Платона, Шопенгауэра и тем более Ницше, с которым Бергсон, если что и разделяет, так это общую установку на осмысление жизни. Здесь эти фигуры лишь обозначают знаковые тенденции, претворившиеся в концепцию длительности. В ее полифонии каждому моменту отводится его законное место, каждому мотиву дается возможность быть выведенным на первый план, но на время и в свое, предусмотренное логикой композиции, время. Именно время имеет решающее значение в осмыслении жизни. Именно временем нельзя пренебречь в прояснении всех следствий из закона сохранения энергии, если речь идет о живом организме. Время же, представляясь чем-то самопо-

нятным, предстает камнем преткновения для всякого мышления. А всякая неразрешимость есть прерогатива философии, подступ к которой подготавливается математическим знанием о предположительном. Так, следуя математическому интересу разрешить апории Зенона, Бергсон подступает к философской теме усилия, дления, намечая этим выход за рамки одностороннего позитивизма с присущим ему механицистским способом объяснения. Влиянием математики также проникнуто стремление Бергсона избавить мысль от ложно поставленных проблем и противоречий, к которым те приводят. На этом пути, отталкиваясь от экстремумов материи и памяти, Бергсон воссоздает строй мироздания, определяя всякое тело как образ, достигая этого с помощью соответствующего различению феноменологического настроя, помогающего подняться над точкой, ниже которой располагается мир человеческого (в чем считается наследие Канта-Шопенгауэра). Наконец творческая эволюция, наряду с развиваемой в ней темой свободы, вопрос о длении переводит с уровня выражения на уровень самопревосхождения. Таким образом, музыка как математика, а математика как музыка, эти существенные составляющие квадриума, встраивая длительность объективирующего и опространствливающего осмысления в объемлющую ее длительность жизни, демонстрируют возможность познания наиболее адекватного своему предмету. Избегая той механистической статики, в которой замыкается корреспондентская теория истины, предполагающая тождество, но не способная в идентичности разглядеть отношение; предупреждая изолированность познающего и познаваемого, ритмическая структурированность мелодического потока, сущностная как для сознания, так и для основывающего его бытия, презентует собою то, как основанное в другом может быть заброшено на объемлющее его Другое в попытке осмысления. А благодаря тому, что Бергсон разоблачает небытие, следовательно, и тишину как стойкие иллюзии, лишь выдающие себя за нечто изначальное, всякое ритмически определенное тело, то есть образ, удастся распознать через его соотношенность с толщей бытия, с тем, что Мерло-Понти именуется плотью мира, т. е. с тем, что неподвластно феноменологии. На эту толщ указывает музыка, именно ее она выражает своей пульсирующей мелодикой.

В рядоположении метафизики и музыки в первую очередь на себя обращает внимание композиция. Композиционная задача – это первое, с чем сталкивается рефлексия, извлекающая человека из непосредственной погруженности в музыкальное переживание. Касается ли дело слушателя, конечно, если его отношение к музыке сознательно не ограничено одним только развлечением, или композитора, находящегося в самом начале творческого акта, или же ис-

полнителя, только знакомящегося с музыкальным текстом, – в любом случае в связи с музыкой сознание исходно занимает вопрос о музыкальном композите как проблеме, первоначальное представление о котором является с необходимостью абстрактным. Своеобразие сочленений, причудливость переходов, обманчивая приятность созвучий, даже если речь идет о диссонансе, – всё это либо поражает экзотичностью, свежестью первого впечатления, и потому требует объяснения, либо составляет фронт предстоящей работы. Бедность схематизма и абстрактность первоначального представления о содержании музыкального переживания, будь то уже состоявшегося, или же только подготавливаемого, даже в случае упрочнения этой бедности силой привычки, провоцирует переход с восходящих путей обработки чувственных данных на нисходящие. Имеется в виду открывающийся чуждостью или холодностью материала выход к рефлектирующей способности суждения, вынужденной полагать ответы, то есть соответствующие материалу формы (сочленения), в условиях их принципиального отсутствия. На этом пути привычное и ожидаемое подлежит декомпозиции, то есть пересмотру, переоценке. Так, вопрос о композите оборачивается критикой интеллектуализма, этого легитимированного результата привычки и опыта.

Критика иллюзий одностороннего интеллектуализма осуществляется Бергсоном с помощью [метода] интуиции, помогающей расширить горизонты нашего познания и обнаружить тот импульс творческой жизни, который являет жизненный поток [уже-]длящихся, наслаивающихся друг на друга и пронизывающих друг друга мотивов. Существенно то, что «наша длительность не является сменяющими друг друга моментами» [1, с. 42]. Фрагментированное деление длительности на четко очерченные сектора, в которых интеллект сталкивается с миром идентичности кватерниада, прежде поспособствовав его упрочнению в дроблении жизненного потока, лишает мысль о действительном самом существенном, то есть импульсе, ему присущего. Интеллект, упираясь в поставленную перед ним предметность, несет с собой сужение реальности, в то время как действительность ускользает от постигающего мышления и длит себя в темноте, лишенной света, исходящего от «органа познания», фиксирующегося лишь на том, что способствует поддержанию жизни. В длительности, так или иначе ритмически определенной, то есть очерченной рамками настоящего, звучит мотив того прошлого, которое этому настоящему никогда не было знакомо, вплоть до того прошлого, которое Левинас в пределе бесконечности ряда динамически организованного мира характеризует никогда-не-бывшим прошлым, иными словами прошлым, предпосылаемым мысли в качестве бытия. Этот источник не может быть дан

представляющему мышлению *par excellence*. Мы имеем дело с тем потоком жизни, что с необходимостью объемлется прошлым, ускользающим от нас, но настойчиво заявляющим о себе в нашем настоящем; прошлым, не столько подвластным памяти, сколько ее формирующим в качестве одной из существенных способностей живого организма, для выживания которого время реакции имеет решающее значение.

Притязания интеллекта на то, чтобы схватить динамику длительности, самонадеянны и недостаточны. Монизм различения – такова генеральная канва мысли Бергсона. Мотивы сталкиваются, обособляются на фоне друг друга в общем потоке жизни, а проживание перехода одних состояний в другие остается по эту сторону для рефлексии. Жизненный поток заявляет о себе *ex abrupto* (внезапно), подрывая устоявшееся, привнося новое, казалось бы, в неизбывное, или же вечно возвращая к едва прожитому, надежда на которое давно уже в прошлом. Внимание к непознаваемости, «хаотичности» потока акцентируется здесь не для того, чтобы выхватить из длительности какое-то одно конкретное состояние и утвердить его в качестве субстанции, но для того, чтобы распознать в нем приобщенность к исходной тотальности жизни, несущей в себе принцип различия. Состояния, проходя череду изменений в этой «потоковости», неуловимы для интеллекта (или едва уловимы, если иметь в виду опыт музыкально-математического мышления самого Бергсона, специфика которого заключается в прочерчивании виртуальных линий к тому, что остается за кадром внимающего сознания). Интеллект как способность оформляется в свете результатов своей собственной деятельности по упорядочению и фиксации того, что предстает благодаря ему как реальность. А самому интеллекту доступен только результат изменения. Становление представляется интеллекту столь пугающим, что его первым естественным стремлением становится движение к полаганию неизбывного и неизменного. В этом отношении музыка предъявляет к устоявшемуся и узаконенному интеллектом требование декомпозиции, реконструируя связующие нити между привычными, фрагментированными моментами. Музыка, таким образом, перестраивает наше мироощущение (по крайней мере, в этом ее предназначение), выталкивая из области приобретенных с опытом схем [восприятия], подталкивая к задействованию рефлектирующей способности суждения. Однако, такое отклонение от габитуального, практикуемое в музыке, вовсе не означает окончательного разрыва с опытом и прошлым. Речь идет именно о клинамене. Прошлое музыкальной ткани продолжает присутствовать в настоящем, а привычное остается в мелодии, но будучи актуализируемыми, то есть получающими развитие. Не вне, а в самой переживаемой реальности

происходит наложение на генерал бас (то есть и на имеющийся опыт) отдельных локальных мотивов и партий, мелодик, созвучий и нот, сколь экзотичных, столь и требуемых логикой музыкального течения. В этом хаотическом лишь по видимости потоке нет места для небытия, для освобождающих от опыта абсолютной пустоты и тишины, поэтому первостепенное значение имеет здесь то, как переживается длительность той или иной психической организацией, задающей ей естественные пределы или ритм. Точнее, значение имеет строй [мироздания], для своего осмысления требующий соответствующего настроя переживающей и выражающей его реальности.

Следуя музыкальной интуиции, Бергсон отмечает: «Длительность – это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперед. Но если прошлое растет непрерывно, то оно и сохраняется бесконечно» [1, с. 42]. Отсюда можно вывести образ мира как такой *консерватории*, где психическое и космическое не отсечены друг от друга непроходимым экраном, но где психическое утверждено в космическом, причем таким образом, что для психического оказываются возможны как закрытость в субъективном, так и открытость экзистирования к бытию. Закрытость, согласно Бергсону, в своем установлении вовсе не отменяет течения времени и памяти, но учиняя над последней насилие, заставляет ее на время умолкнуть; открытость же, благоволя свободному течению актуализации, не нуждается в призывах к тому, чтобы помнили. В любом случае, наложение психической длительности на космическую, или настрой, настроенность одного на другое, позволяя настоящее соизмерить с прошлым, обрести в нем нечто длящееся, утраченное, означает со-бытие, неважно, следует ли за ним механическое купирование памяти авторитарным, подавляющим государством, или же предпочтение по праву отдается демократической свободе актуализации. Открытость, узаконенная уже самим течением времени, стоит ли она за революцией, в итоге всегда вынужденной мириться со своим разрушительным образом лишь на открытках, или же за последовательным осуществлением того виртуального, что заложено в текущих социальных процессах, предполагает прерывность и задаваемую ей ритмику, улавливаемую в соответствующем настрое. Не случайно, аргументируя свободу, Бергсону достаточно лишь острия настоящего и толщи стоящего за ним прошлого для того, чтобы оставить место для непредзаданного будущего, которого, как всем хорошо известно, нет. Хотя проживание действительности как потока в неистощаемой длительности конечно же обращено не назад, а вперед, подразумевая спаянность памяти и восприятия. В разомкнутости, бежит ли от нее человек или нет, в рваной ране настоящего

(имеется в виду знаменитый бергсоновский образ перевернутого конуса) сжатое до типического прошедшее как заявляет о своем присутствии, так и ускользает от нас, обрекая на поиски утраченного. На этой стадии декомпозиция экзотической мелодики длительности, наталкиваясь на бессилие выработанных интеллектом схем в ее истолковании, обращается к непосредственно проживаемому, т. е. к пульсации и ритмике, к той витальности, что соразмеряет психическое с космическим в чередовании компрессии и декомпрессии витальных процессов. (Прусту, например, обрести утраченное время помогает литературное письмо и соответствующая ему размерность, помогающая уловить не столько достоверность психических процессов, сколько реальность!)

Прежде чем суметь оценить услышанное, важно настроить себя на слушание музыкального произведения: гармония звуков, раскрывающаяся нам в акте звукоизвлечения, встраивается в канву заданной континуальности определенного музыкального произведения, прочерчивая далее ту самую длительность, в контексте которой эта гармония актуализируется и завершается. Это продление в прочерчивании длительности мелодии задается ритмом, последовательностью компрессий и декомпрессий звуковых волн. Однако здесь стоит оговориться, поскольку звучание, которое находит отклик в нашей душе, вызвано все же не столько действием ритмического рисунка, сколько присутствующей в нем пульсацией, чем-то гораздо более витальным в музыкальном произведении, чем ритм. Ритмический конструкт – это задача интеллекта, имеющего дело с уже определенными объектами, играющими в данном случае роль означающих предметностей и презентующих каркас самого плана содержания (мелодии), без которого звучание не смогло бы стать тем, чем мы его воспринимаем. Сконструированный ритмический рисунок, задающий пределы длительности, начинает звучать только через обладающего логосом и голосом человека – художника, исполнителя, слушателя. Стало быть, на этом уровне музыка выражает себя посредством означающих средств, подвластных человеку. Но прежде чем перейти к специфике музыкального языка, сохраняющего в той или иной мере внечеловеческую чуждость музыкального произведения, задержим свое внимание на том, что в пульсации поддерживает жизненный тонус: обратимся к усилению, с помощью которого нечто только и может себя длить, будь то музыкальная мелодия, психические процессы, связанные с ее прослушиванием, исполнением, сочинением, или же космическая составляющая жизни, дающая мелодии и слуху осязаемую плоть.

Пульсация в музыке черпает силу своего воздействия на слушателя/исполнителя/композитора в проживании им длительности, напрямую обращаясь

к его усилию быть. Через усилие постижению дается динамизм, отмеченный неустанным движением, трансформационными размежеваниями, наслоениями, возвращающими нас к пульсирующему источнику жизни. Усилие есть способ постижения того, что длит себя через усилие, проживает и выражает себя в усилении. Это отражение *quid* и *quod* друг в друге, совпадение чуждого существующего со способом существования, являющимся также и способом постижения окружающего, в чистом, сублимированном виде обнаруживает себя в музыке. Именно через артикуляцию длительности в музыке сущность бытия, жизни становится доступна осмыслению. В этом и состоит метафизическая сущность музыкального. При обращении к миру музыки, в напряжении артистических способностей к внятию, человеку открывается способ бытийствования, определенный в соответствии с принципом *la durée*, трансцендирующим пространственным образом понимаемое время, то есть отдельные временные мгновения, пронизывая их длительностью. При этом, несмотря на движение трансцендирования, музыка вовсе не освобождает от тяжести существования, но, по видимости, отвлекая от тягот мира сего, живет и звучит воспроизведением усилия, только сильнее утверждая слушателя в континуальной ограниченности или вневременной конечности. Иначе музыка не выражала бы наиболее адекватно трагическую суть бытия. В пульсации и ритме музыкального произведения усилие длени размыкает в жизнь разумного существа ту форму, ту образность мироустройства, что в привычных декорациях частного существования затемнена экраном сознания. «Природа этой формы такова, что она дана не только в длительности, но способна каким-то образом трансцендировать тот чисто временной модус, благодаря которому она обнаруживается» [2, с. 213]. Музыкальное произведение живет в такой длительности, которая своей ритмикой прокладывает путь из непосредственно переживаемого и обязывающего к частному усилию, в сферу, где прорисовываются все возможные силовые линии, проходящие сквозь ту привилегированную точку, которой является наше тело за вычетом сознания, затемняющего всю совокупность траекторий давящих на него образов. Музыка выводит из усилия, не порывая с ним, но сублимируя и умножая его интенсивность – так воздействует на слушателей мелодия Вентейля из «Поисков» Пруста, давая несбыточному переживанию плоть, превращая его в нечто осязаемое, объемлющее, заполняющее собою всё. Длительность заведомо предполагает конечность длящегося, но дело в том, что когда мы говорим о музыке и ее проживании, эта конечность оборачивается потерей ощущения времени. Именно поэтому здесь использован оксюморон «вневременная конечность» как характеристика

наивысшей интенсивности проживания длительности, когда время сжимается в точку. Речь идет о состоянии абсолютной интенсивности, где принцип темпоральности есть, а времени, по сути, нет. Музыкальная длительность переводит нас в поле «*nunc stans*» – вечного, пребывающего сейчас: «Чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше “я” просто живет, когда оно не устанавливает различия между наличными состояниями и теми, что им предшествовали» [3, с. 93].

Усилие реализуется с разной степенью интенсивности, будучи фактором, зависимым от времени. Музыкальная длительность требует концентрации, которая сопряжена с выжиданием и удержанием себя в состоянии напряжения. Так, прослушивание симфонии не является праздным времяпрепровождением – оно сталкивается с множеством периодов, где всякий музыкальный фрагмент требует напряжения, которое только и может позволить *остаться* в *континуальности* звукового потока. Усилие предвзвешивает путь к познанию. С одной стороны, ему точно незачем надеяться на спокойное и обстоятельное созерцание своего предмета, поскольку длительность, которая его интересует, есть пульсирующий динамизм, до конца несхватываемый эйдетически: «...всё, что дано нам, как правило, бывает окружено ореолом, – это ореол неопределенно определимого, и он обладает своим способом “раскрывающегося» приближения к взору”» [4, с. 208]. С другой стороны, кроме обстоятельного рассмотрения изучаемого предмета познанию больше не на что опереться. От переживания подвижности и беспрестанной текучести жизни в творческом порыве, подразумеваемом усилием как таковым, мысль о длительности музыки, опять-таки с помощью усилия, не может не перейти к тому, что эту длительность выражает. На этом этапе анализ вынужден двигаться дальше звучащего и затихающего, продлевающего себя в очередной взятой ноте, а именно к музыкальным знакам, тексту, объятых стихией неподвластного мышлению музыкального языка, своеобразного горизонта из горизонтов. Безусловно, музыкальная длительность, будучи открытой всякому живому существу в непосредственности самоощущения, континуальна, но всё же как нечто экзотическое она есть то, с чем сталкивается мысль, подаваясь ее фрагментирующему представлению, вынужденно рассыпаясь под ее взором на составляющие элементы, вступая в сферу «освященного круга данности», как сказал бы Эдмунд Гуссерль. Феноменология с эйдетическим созерцанием застревает на очевидности стробоскопического видения; философия жизни Анри Бергсона ведет редукцию за пределы очевидного, данного в своей презентности. В единстве этих двух ориентаций кроются необходи-

мые условия для понимающего истолкования музыкального произведения. В реконструируемой темноте, обретаемой с помощью прочерчиваемых в виртуальность силовых линий, сознание и жизнь синхронизируются в едином потоке языка, в бессознательной стихии которого есть место как для означающего [длительность музыки], длительного самого по себе, так и для означаемого [музыкальной длительности]. «Si le langage parvient à exprimer la durée c'est parce qu'il renferme de multiples possibilités de signification : si la signification conventionnelle divise ce qui est identique, la signification polysémique fusionne ce qui est distinct<sup>1</sup>» [5, p. 133]. Без усилия выхода к музыкальному языку человеку грозит забвение континуальности и, как следствие, неспособность понять музыкальное произведение.

«Музыка, которую я не понимаю, – это, буквально, музыка, которая ни на что во мне не отвечает. [...] Тот, кто не ухватывает развития музыкальной фразы, похож на того, кто слушает неизвестный ему язык. Он не в состоянии надлежащим образом разложить и реорганизовать ту слитную целостность, которая ему непосредственно дана» [2, с. 214]. Прочитанные слова Габриэля Марселя подчеркивают важность и потребность в усилии, которое ведет мысль к пониманию услышанного и прочувствованного. Музыка не всегда может на что-то отвечать, она по большому счету и не должна этого делать. Если мы готовимся воспринять музыку, уже подходя к ней с установкой на то, что она должна ответить на нашу, к примеру, экзистенциальную потребность любого рода, это будет означать, что мы уже от нее чего-то ждем. Пока мы ожидаем определенного смысла от музыкального произведения, мы снимаем с себя ответственность перед диалогом, который может состояться между нашей душой и музыкой, окружающим миром, другим. Иными словами, вслушиваясь, перестраиваясь на нисходящие пути обработки чувственных данных, постигающая мысль отклоняется от заикленности на себе самой и становится свидетельницей непредзаданного ею события смысла. Музыка есть собственная стихия для рефлектирующей способности суждения, где границы, отделяющие внутреннее от внешнего условны, а исходное, всё разъясняющее понятие принципиально отсутствует. «Музыка беспредметна, ее нельзя однозначно отождествлять с какими-либо моментами внешнего мира, но у музыки как таковой в высшей степени определенное содержание, она членораздельна и как следствие этого вновь соизмерима с внешним миром, с общественной действительностью, хотя бы и очень

опосредованно. Музыка – это язык, но не язык понятный» [6, с. 44]. В усилии проживания единства с музыкальным потоком для мысли открывается реальность взаимопроникающих аспектов гетерогенной целостности различия. Однако каким образом совершается переход от психически переживаемого к действительному?

Постижение предмета, чьим прообразом является язык, утверждает мысль к семиотическому анализу. Музыкальная семиотика, основывающаяся на достижениях структурной лингвистики Фердинанда де Соссюра, подчеркивая формализующую функцию самого языка, соразмеряет множество музыкальных фрагментов, утверждаясь к структуре музыкальной стихии как таковой, в которую интервалами укладывается особая континуальная ограниченность того или иного отдельного мотива, отдельной мелодии, композиции. В этом плане семиотика детализирует то, как психическое переживание реальности соотносится с трансцендентальной структурой действительного, будучи одним из результатов ее актуализации, а не чем-то существующим всецело автономно. «Языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ. Этот последний является не материальным звучанием, вещью чисто физической, а психическим отпечатком звучания, представлением, получаемым нами о нем посредством наших органов чувств» [7, с. 99]. Таким видится начало семиотического анализа по Соссюру, полагающему в знаке лишь движение по формированию ориентира, указывающего на то, что этот знак обозначает, отсылая к той или иной переживаемой реальности. Акустический образ есть запечатленное в чувственном психическое движение к соответствующему ему понятийному содержанию, нуждающемуся в оформлении и закреплении в знаке. Но поскольку это движение проживается и осознается тем, кто встроено в ткань общего для всего и всех материального мира, характеризующегося в бергсонизме движением как таковым, его психическая природа не может быть гиперболизирована настолько, чтобы предстать в качестве субстанции. Аффективные импульсы, пронизывающие воспринимающее тело, в центре его нервной системы трансформируемые в эфферентные импульсы, обрисовывают картину глобальной целостности мира, при том, что аффективные состояния, в которых тело действует на самого себя, легко поддаются учету и исключению в случае фиксаций на объективном. В этом отношении, музыка, будучи подверженной семиотическому анализу, разлагающему мелодику на интервалы, возвращает мысль к движению, намечая выход из замкнутости рассудочного, конечного мышления, предполагая связь между отдельными интервалами. Более того, музыка, неважно, развлекательная она или серьезная,

<sup>1</sup> «Если языку удастся выразить длительность, то потому что он содержит множество возможностей означения: если обычное означение разбивает то, что идентично, полисемическое значение объединяет то, что обособлено» [5, с. 133].

никогда не замкнута на саму себя; она не просто отражает жизнь, в том числе общественный ее срез, но указывает на свое внешнее самой спецификой процессов, происходящих по поводу музыки с психикой и с тем, что таковую венчает, то есть с сознанием. «То обстоятельство, что столь многие отвергают специфический общественный момент как некую примесь, внесенную социологической интерпретацией, и по сути дела рассматривают только данные нотного текста, имеет свое основание не в музыке, а в нейтрализации сознания. Нейтрализованное сознание воздвигло стену между музыкальным опытом и переживанием действительности, в которой музыка обретает, хотя бы и полемически, свое место и на которую она откликается» [6, с. 60]. Мелодия находит свое выражение и законченность в интервальности музыкального сказывания. Однако в нем смысл музыкальной фразы еще только заявлен в качестве наброска. Его обретение требует сознательного усилия продлить присущую ему длительность, включив соответствующее Erlebnis в охватывающий поток, продолжающий нести его затухающие вибрации, повторяя его бесконечное множество раз на все лады, утверждая его в языке, сознании и бытии. Так, на пути к языку абстракция музыки замещается ее собственным содержанием, а «утраченное» первого прослушивания или творческого набрасывания обретается.

Действительность воспроизводима с помощью музыки, а длительность, составляющая ее нерв, пре-

красно иллюстрируется вслушиванием в музыку. Метафизика музыки вместе с единством потока психической/космической жизни улавливает изменчивость, преходящесть множества мотивов, но таким образом, что они, вопреки всей своей возможной несхожести, к определенному моменту обречены сойтись в контрапункте.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М. : ТЕРРА : Книж. Клуб : КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.
2. Марсель Г. Бергсонизм и музыка / Г. Марсель // Философско-литературный журнал. – М. : Логос, 2009. – № 3 (71). – С. 209–217.
3. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания / А. Бергсон // Собр. соч. : в 4 т. – М. : Моск. клуб, 1992. – Т. 1: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. – С. 45–155.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль. – М. : Академ. проект, 2009. – 489 с.
5. Cherniavsky A. Exprimer l'esprit. Temps et langage chez Bergson / A. Cherniavsky. – Paris : L'Harmattan, 2009, – 210 p.
6. Адорно Т. Избранное : социология музыки / Т. Адорно. – М. ; Спб. : Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 446 с.
7. Соссюр Ф. Труды по языкознанию / Ф. Соссюр. – М. : Прогресс, 1977. – 695 с.

*Воронежский государственный университет*

*Литвинов М. Ф., кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии и культуры*

*E-mail: litvinov@phipsy.vsu.ru*

*Воронежский государственный университет*

*Гаврилова А. Г., студентка философского отделения факультета философии и психологии*

*E-mail: anastasis.gavrilova@yandex.ru*

*Voronezh State University*

*Litvinov M. F., PhD, Associate Professor of the Department of History of Philosophy and Culture*

*E-mail: litvinov@phipsy.vsu.ru*

*Voronezh State University*

*Gavrilova A. G., Student of the Philosophical Department of the Faculty of Philosophy and Psychology*

*E-mail: anastasis.gavrilova@yandex.ru*