

ФИЛОСОФСКИЕ НАУКИ

Научная статья

DOI: 10.15593/perm.kipf/2023.3.01

УДК 111.1:[78.01+364.624.6]



МИФОЛОГЕМА УЖАСА В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

В.Н. Железняк

Пермский национальный исследовательский политехнический университет, Пермь, Россия

О СТАТЬЕ

Поступила: 09 августа 2023 г.

Одобрена: 09 октября 2023 г.

Принята к публикации: 01 декабря 2023 г.

Ключевые слова:

музыка, время, бытие, сущее, страх, ужас, музыкальный миф, этернализм, презентизм, «все время» (Zeitinbegriff), дионисийское, аполлоническое.

АННОТАЦИЯ

Тема статьи – музыка и время. Но поставленная проблема не сводится к музыкальному времени. Музыка сопрягается с дионисийским началом (как культурно-историческим архетипом). А время понимается как высшая бытийная характеристика сущего. Вопрос, следовательно, стоит так: как может быть выражена вся полнота бытия и какую роль в этом может играть музыка, понимаемая в предельном мифо-символическом смысле? Материал, представленный в статье, существенным образом трансформирован побочной темой – вопросом об экзистенциальном ужасе. Теоретический сюжет представленной работы в этом случае выглядит так: ужас (страх) есть состояние, открывающееся человеку, предстоящему всей полноте бытия в мире, всему времени, включающему в себя прошлое (свершившееся), будущее (возможное, судьбу сущего) и настоящее (действительность, исчезающую в беге мгновений); дионисийское искусство – то, которое в состоянии приручить вселенский, космический ужас, превратить его в своеобразный восторг падения в бездну бытия; время несет в себе разгадку постигающей силы искусства, и прежде всего музыки – искусства временного, выходящего за пределы визуальных образов и вербальной семантики. Структура времени совпадает с темпоральной схемой модальности (Кант), реализованной в музыке как процессуальном феномене. Время обладает колоссальной негативной энергией, стирающей всякую определенность и устойчивость. Именно этим объясняется присутствие экзистенциального ужаса в великих музыкальных творениях. В статье также затронуты вопросы антитетики ужаса, природы очищающего (катарсисного) восторга, сопровождающего переживание красоты, присутствие бытийных границ в темпоральной размерности будущего (все это также относится к феноменологии ужаса).

© ПНИПУ

© **Железняк Владимир Николаевич** – доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии и права, ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9071-0468>, e-mail: shlezo2@gmail.com.

© **Vladimir N. Zheleznyak** – Doctor of Sciences (Philosophy), Full Professor, Head of Philosophy and Law Department, ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9071-0468>, e-mail: shlezo2@gmail.com.

Финансирование. Исследование не имело спонсорской поддержки.
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Вклад 100 %.



Эта статья доступна в соответствии с условиями лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

THE MYTHOLOGEM OF HORROR IN THE STRUCTURE OF MUSICAL TIME

Vladimir N. Zhelezniak

Perm National Research Polytechnic University, Perm, Russian Federation

ARTICLE INFO

Received: 09 August 2023
 Revised: 09 October 2023
 Accepted: 01 December 2023

Keywords:

music, time, being, existence, fear, horror, musical myth, eternalism, presentism, "all time" (Zeitimbegriff), Dionysian, Apollonian.

ABSTRACT

The topic of the article is music and time. But the problem posed is not limited to musical time. Music is associated with the Dionysian principle (as a cultural and historical archetype). Time is understood as the highest existential characteristic of being. The question, therefore, is: how can the fullness of being be expressed and what role can music play in this process, understood in the ultimate mythological-symbolic sense? The material presented in the article is significantly transformed by a side topic – the one of existential horror. The theoretical plot of the work in this case looks like this: horror (fear) is a state that reveals itself to a person facing the fullness of existence in the world, all of time, including the past (what has happened), the future (the possible, the fate of things being) and the present (reality, disappearing in the rush of moments); Dionysian art is able to tame universal, cosmic horror and transform it into a kind of delight in falling into the abyss of existence; time carries within itself the key to the cognizing power of art and, above all, music – a temporary art that goes beyond visual images and verbal semantics. The structure of time coincides with the temporal scheme of modality (Kant), implemented in music as a procedural phenomenon. Time has colossal negative energy, erasing all certainty and stability. It is precisely this that explains the presence of existential horror in great musical creations. The article also touches on the issues of the antithetics of horror, the nature of the cleansing (cathartic) delight that accompanies the experience of beauty, and the presence of existential boundaries in the temporal dimension of the future (all of this also relates to the phenomenology of horror).

© PNRPU

В настоящей статье мы утверждаем, что музыкально-дионисическая природа творчества укоренена в структуре времени. *А бездна времени и дух времени* – это темнота будущего и неотвратимое движение всего сущего к концу. *Ужас* коренится в самом времени как бытийной размерности. Настоящий текст, таким образом, стремится прояснить экзистенциальную природу страха и ужаса.

1. *Страх и ужас*. Начиная с Кьеркегора страх и ужас (Frygt и Angest – дат., Furcht и Angst – нем.) осознанно различаются. И дело не в количестве пережитых эмоций, а в степени близости к бытию. Точнее сказать, дело в направленности души. В отношении этого противопоставления, ставшего столь известным благодаря Хайдеггеру, нас подстерегает опасность. Это различие можно свести к простому нюансу, не придавая ему принципиального значения. С нашей точки зрения, у Хайдеггера нет фиксированной противоположности Furcht и Angst – есть один и тот же экзистенциальный комплекс, ориентированный или на здесь-бытие, или на экзистенцию (но мы-то понимаем, что исходный феномен один – явление бытия в здесь-бытии). Точно так же, как, скажем, у Спинозы любое понятие может быть интерпретировано или с точки зрения модусов, или с точки зрения субстанции. Или еще пример, любой элемент сознания у Канта может быть рассмотрен или в плане phenomena, или в плане noumena. Но, с другой стороны, подобного рода диалектику ни в коем случае нельзя игнорировать, ибо на ней держится вся концептуальная логика систем.

Страх и ужас различны по существу. Но категорически нельзя превращать это различие в мелодраму. Сколько-нибудь фиксированная аффектация философских понятий страха и ужаса недопустима. Бытовые страхи, разумеется, аффектированы, экзистенциальный страх – нет. Экзистенциальный «страх», страх Божий, ужас небытия, роковая непроницаемость судьбы и т.п. – это не аффекты, это человеческие страсти, которые открываются нам в совершенно отстраненном созерцании. Здесь присутствует холод, явно идущий с той стороны трансцен-

дентной границы, к которой мы так страстно стремимся, и тем больше, чем меньше мы склонны ее признавать. К сожалению, мелодраматическое отношение к теме ужаса достаточно широко распространено.

2. *Генеалогия страха. Пять антиномий.* Ужас осознается и переживается таким образом, что органично включает в себя элемент восторга и мощного катарсиса, поскольку знаменует собой выход к предельной границе бытия. Космическая бездна, смерть и неумолимость рока по-разному входят в человеческую душу. Мы принадлежим к той партии исследователей, которые на первое место в системе медиумов бытия ставят *искусство*, а в царстве искусства – временные искусства, а из них – музыку. Не вдаваясь в собственно проблемы эстетики и философии музыки, заметим, что во всей генеалогии прекрасного музыка благодаря своей сущностной связи со временем ближе всего подбирается к истоку бытия (поэзии для этого еще предстоит взломать предметные связи языка и родить мелодию). Музыкально-дионисический предел человеческого опыта, как мы говорим, не просто ассимилирует ужас существования – он заключает его в себе в качестве энергетического ресурса. Такой подход становится более убедительным, если мы определим феномен страха через следующие антиномичные антитезы.

а) *Блаженная невинность и первородный грех.* Сёрен Кьеркегор открыл дверь в современную философию тем, что решительно отверг гегелевское снятие противоположностей. Блаженно-наивная райская невинность и тяжесть первородного греха не могут быть «сняты». На этот счет не может быть никаких иллюзий. Скорее всего, нужно научиться жить со грехом. Сомнительно, что это может быть максимумом для религии, включая каноническое богословие, или для традиционной этики. Но насущным остается вопрос, может ли быть выходом искусство (а в сфере мысли – философская этика)? Во всяком случае *ужас в том, что грех фатален, чудовищен и неизбежен.*

б) *Эстетика – и этика, подкрепленная религией.* Эстетизм как мироощущение и жизненная стратегия противоположен этическому ригоризму и пуританской сладости нравственного чувства. Искусство может восприниматься как искушение, а его пророческий дар как иррациональный бред. Эстет и художник берут на себя все антиномии жизни – этик и проповедник решительно встают на одну из сторон. Но может ли музыка благодаря своему мифо-символическому синкретизму служить выходом из этой ситуации? *Ужас в том, что всякий эстетизм если не греховен, то во всяком случае нравственно сомнителен.*

в) *Аполлон – и Дионис.* Ницше ввел в оборот универсальную схему аполлонического и дионисийского. Широко распространено мнение, что речь идет о радикальной противоположности, выражающей сущностный разлом в человеческой природе. Но это не так. Ницше, по существу дела, выдвинул принцип взаимопроникновения аполлонического сна и дионисического опьянения. В этом взаимопроникновении, собственно, и состоит «дух музыки». Но верно и то, что антиномизм аполлонического и дионисийского начал (рациональности и изначального ужаса) не может быть снят, обе противоположности могут быть только парадоксальным образом совмещены. Может быть, миссия музыки в том, чтобы осуществить их органический синтез? Во всяком случае ясно, что *весь ужас в том, что этот разлад нельзя снять, заколдовать, заговорить.*

г) *Закон – и беззаконие свободы.* В конечном счете все дело в нашей *свободе*. Свобода фатальна – отсюда все проблемы. Коренной антиномизм человеческого существования сосредоточен в даре свободы: выпасть из рая по собственной вине; разыграть спектакль по мотивам жертвоприношения Авраама, но не по велению Божию, а по собственному произволу; распять Бога вместе с разбойниками... В роковом характере человеческой свободы, воистину, заклю-

чается нечто ужасное. И *весь ужас в том, что конечный выбор для человека невозможен, но категорически необходим.*

д) *Настоящее и будущее* (парадокс мгновения). Время заключает в себе отрицательную энергию чудовищной мощи. И никакие ссылки на математические и физические теории не помогут. Эйнштейн родился, работал и умер. Это – не теория, это – сермяжный факт. Сведение времени к чистому математическому счету (а музыки – к искусству счета) вполне продуктивно. Но с таким же успехом время можно свести к совершенно алогичному процессу вечного становления, как об этом любил рассуждать А.Ф. Лосев. Время превращает все в мгновения, уничтожая всякую определенность и устойчивость (а музыку превращает в чистую мифологическую стихию). *Весь ужас в том, что все сущее обречено*, а мелодрама счастья – наивнейшая иллюзия.

Таковы пять антиномий, в коих была осознана парадоксальность человеческого существования¹. Феномен ужаса, как с его субъективной, так и с объективной стороны, является внутренним эффектом этой диалектики, не допускающей никакого «снятия». Разумеется, приведенные формулировки скорее лишь обозначают подход к проблеме, чем дают ее развернутую картину. Попытка дать такую картину содержится в нижеследующих пояснениях. Правда, в рассуждениях о страхе и ужасе есть одно узкое место.

3. *Узкое место.* Бывают у людей патологические страхи и даже состояния гипнотизирующего ужаса. Но в обычном, нормальном и здоровом, состоянии, человек, хоть и боится разных вещей и напастей, но не позволяет страхам парализовать его жизнь. Размышляя на тему ужаса, мы должны ясно представлять себе, собственно, *предмет* или *объект* нашего размышления: где, в какой ситуации и каким образом мы сталкиваемся с *ужасом*. Очевидно также, что так называемый экзистенциальный, или космический ужас, когда человека охватывает пограничный, запредельный страх, люди испытывают нечасто. Может быть, только великие художники, святые визионеры и провидцы знают, что такое настоящий ужас, поднимающийся из недр небытия. Может быть, только они и могут жить с этим ужасом, выносить его или даже нуждаться в нем.

В нормальном состоянии страх и ужас *вытесняются* из человеческой души. Ужас бытия остается в забвении, как и сам вопрос о бытии. Может быть, действует какая-то схема *сублимации* страха, по которой энергия страха из отрицательной превращается в продуктивную – в род вдохновения и энтузиазма? Такое решение быстро приходит в голову, но представляется слишком элементарным и даже расхожим. *Рыцарь ужаса*, побывавший на краю бездны и заглянувший в самую глубину ее, хранит этот страшный опыт, не позволяющий ему раствориться в обыденной безмятежности, потеряв все свое благородство и все свое избранничество. Нам представляется, что нужен более глубокий подход к делу.

Человек не заморожен ужасом. Достоинство человека скорее всего измеряется бесстрашием. Или человек наивно и безмятежно просто не желает ничего знать ни о каком ужасе (кроме того, к его услугам литература и фильмы ужасов, где из страхов уже приготовили консервы). Художник и святой, несомненно, знают и видят весь ужас бытия, постоянно пребывая на самом его краю. Но каким образом, войдя в медиум художественного сознания, ужас теряет свою негативную мощь или даже превращается в свою противоположность? Нам кажется, что *это вопрос о красоте*.

Чтобы заглянуть в бездну, ее нужно увидеть. Не всех людей впечатляет звездное небо над головой (и, тем более, моральный закон). Как известно, есть две Афродиты: одна царству-

¹ Благодаря М.М. Бахтину страх часто противопоставляют смеху. В этом случае речь должна идти о *гротескном смехе*. Эстетическая характеристика гротеска и место его среди других эстетических категорий не входит в нашу задачу. Верно, однако, что гротеск нельзя противопоставлять страху механически: «...в смеховых проявлениях главное – непреодоленный страх» [1].

ет повсюду, а другая скрыта. Урания и есть сама исконная, изначальная бездна. Видеть прекрасное в его трансцендентном истоке – значит пытаться заглянуть в самую глубину. Взгляд в бесконечность, разверзающуюся по границе сущего, сопровождается эффектами, формирующими уникальный опыт. Эти эффекты (моменты определенного целого) вполне возможно зафиксировать *phänomenologisch sinnvoll*:

1) Эпитет «бездна» указывает на прехождение границ конечного (что касается пространства) или открытие горизонта возможного будущего (что касается времени). Это – не сама бесконечность, это только порог ее, за которым и развертывается пропасть. Представим себе, что мы оказались на краю гигантского карьера, который ранее не был замечен из-за рельефа местности, а теперь вдруг стал виден во всей своей циклопической мощи. Граница бесконечности и вечности вполне доступна нашему земному опыту (в классической эстетике такой опыт обнимается категорией возвышенного). 2) То, что мы *видим*, стоя на пороге бездны, *невыразимо*. Собственно, «эффект порога» выражается в параличе рассудка. Остаются лишь мифо-символические средства для выражения ситуации потери всех основ и оснований. 3) Такое резкое падение в безосновное (*Ungründliche*) и есть ужас². 4) Но человек устроен так, что испытываемый им предельный или, точнее, беспредельный ужас и наполняет душу восторгом. *Восторг*, видимо, порождается тем, что мы радикально выходим за границу наличного бытия. 5) Диалектика при этом такова: ужас тождествен переживаемому восторгу, а восторг полностью слит с холодным, мистическим ужасом космоса. В этом корень прекрасного, которое в таком случае тождественно возвышенному. 6) В это последнее обстоятельство следует всмотреться пристальней. Исходный феномен состоит в том, что конечное, смертное существо предстоит вечности и бесконечности (а также тому, что может быть в них явлено или скрыто). Человеку изначально открыт этот горизонт – в магических, религиозных, метафизических и, наконец, научных откровениях. Но исток изначально остается одним и тем же. Человек начинает видеть бездну звездного неба и осознавать себя существующим во времени (обретает историческое бытие). Конечное человеческое существо падает в бездну. Человек выпадает из наличного бытия, как птенец из гнезда. Это, если угодно, антропологическая данность. В основе такой способности лежит исполненный восторга, захватывающий ужас красоты. С феноменологической достоверностью мы можем наблюдать это в самих себе. Мы не вытесняем ужасы и страхи – мы изначально определены ими. Можно сказать и так: природа и космос сами по себе никакого ужаса в себе не несут, ужас входит в мир через человека, как сартровское ничто. Эта изначальная форма ужаса желанна и сладостна, ибо представляет собой высшую форму эйдетического эроса. Эти соображения подкрепляются обращением к трехмодусной структуре времени (выражающей тотальность прехождения и власть мгновения). Музыка (и отчасти поэзия) выявляет негативную функцию времени, обрекающую все существующее на уничтожение. Кажется, что рок не несет в себе ничего сладостного, важно, однако, что роковое и неизбежное всегда обладало и обладает гипнотической силой для искусства. В природу красоты входит ее мимолетность, недостижимость и иллюзорность. Ужас в этом смысле представляет собой фермент, позволяющий растворить непроницаемость заурядной повседневности.

Пусть мы редко испытываем космический ужас. Но зато обыденные страхи тучей роятся вокруг нас. «Узкое место» нашего исследования состоит в том, что его *объект* вытеснен из нашего непосредственного опыта. Сказанного достаточно, чтобы закрыть вопрос. Можно лишь добавить, что страхи – следы исконного родового ужаса существования, живущего на

² «Страх можно сравнить с головокружением. Тот, чей взгляд случайно упадет в зияющую бездну, почувствует головокружение» (С. Кьеркегор. Понятие страха [2, с. 160]).

периферии совокупного человеческого опыта и в своей исконной форме отданного в удел художникам, пророкам и мыслителям.

4. *Дионис и музыка.* В связи с этим следует поразмышлять над устойчивым концептуальным образованием, широчайшим образом представленным в европейской и русской философии и культуре. В мифо-символическом обрамлении это построение выглядит так: дионисийская стихия тождественна музыке (прежде всего ритму – до развитой тональности и гармонии); музыка в мифо-символическом ключе может быть просто тождественной Дионису; внедрение образности (пластического выражения) и оформленного смысла, т.е. появление лирики, уже знаменует появление аполлонического начала; стихия Диониса наполняет глубокое подсознание культуры и искусства, ее обнаружение вызывает ужас – экзистенциальный, мистический, космический, – означающий явление бытия во всей его глубине. Самое важное и интересное в этой мифологии – корреляция трех понятий: *дионисийство – музыка – ужас*. Последний элемент берется не в виде эмоции или чувства, но как состояние души, способной вместить в себя всю бездну бытия (может быть религиозный, метафизический или чисто «музыкальный» вариант).

Как известно, искусство (ритмы и наскальная графика) – исключительно древний атрибут человеческого существа, может быть даже более древний, чем оформленная, прагматически фундированная речь (в этом смысле полноценная речь кристаллизуется из изначального мелоса – выразительного, экспрессивного интонирования). Вполне можно допустить первичную интонацию ужаса, в которой выразился открывшийся человеку мир: бесконечная даль за горизонтом, бесконечная высь неба, загробный мир и сама вечность. Чтобы выйти за пределы мифо-символической оболочки этого идейного комплекса а заодно избавиться, хоть отчасти, от назойливого ницшеанского влияния, попытаемся прочесть сюжет с Аполлоном и Дионисом в более традиционных и спокойных философских категориях.

Дионисийское и аполлоническое – универсальные символы. Их легко подвести под столь же универсальные метафизические понятия. Дионисийское в этом смысле – это праматерия, коллективная жизнь мира, витальная мощь, неизведанная глубина. В самом высоком своем измерении дионисийский экстаз – первичный гилетический состав творческого порыва, первичное *уплотнение* чистой эйдетической формы. В столь же высоком измерении аполлоническое (пластическое) выражение – это форма, простое числовое единство, несущее в себе всякое уяснение, рефлексию и ясность. Но и в более «низких» измерениях обе противоположности сохраняют свою природу: вибрирующая, поющая, стонущая материя, влечения тела, напряжение труда и динамика космических сил – с одной стороны, и организованные интонации (счет, метр, звуковысотные интонации, речь), цели, планы и расчеты, калькуляторы и органайзеры, рецепты и процедуры – с другой. Правда, мы снова должны вспомнить об «узком месте» и спросить: *где в этих измерениях живет ужас?*

Здесь нам не обойтись без некоторой дифференциации понятий. 1) Человек – конечное живое существо, ему, как и всему живому, присущ первобытный ужас, который наводит бродящая вокруг смерть. 2) У современного человека слишком много спокойной безопасной жизни, но к его услугам мастерски смоделированные ситуации леденящего страха – в литературе и кинематографе. 3) Страх смерти, присутствующий в повседневных ситуациях. 4) Россыпь рутинных страхов и опасений, наполняющих быт. 5) Экзистенциальные страхи, бесчисленными способами описанные в художественной литературе и введенные в номенклатуру экзистенциальной философии. 6) Ужас бытия (равен ужасу небытия) в индивидуальной и родовой форме, живущий в религии, большой метафизике и искусстве. 7) Человек явно или не-

явно может вставать в уникальную позицию по отношению к бытию, в которой ему открывается разлитая в мире красота. 8) В высших формах эстетического опыта (прежде всего в беспредметной музыке) человек может переживать предельный катарсисный эффект. Мы можем безопасно для жизни *падать в бездну*, и при этом – в абсолютную метафизическую бездну. *Восторг и ужас* этого падения переживается в музыкальном экстазе. Известны пять платоновских форм красоты, но на самом деле их может быть множество. Все они представлены в разнообразном мире музыки. Нам кажется, что нет другого выхода, как приписать высшую форму переживаемого человеком ужаса – катарсису прекрасного.

Но камнем преткновения для философской эстетики является вопрос о синтезе дионисического и аполлонического (у Ницше присутствует даже снятие этих противоположностей в «дорической трагедии»). Мы, следуя критическому духу современного мышления и собственным убеждениям, запрещаем какое-либо «снятие» противоположностей. Отчаянная борьба вокруг этой задачи прослеживается в философии музыки А.Ф. Лосева: от дипломной работы («О мироощущении Эсхила», 1915) через «Музыку как предмет логики» (1926), повесть «Трио Чайковского» (1933) до работ о Рихарде Вагнере 60–70 годы. Мы тоже рискуем высказать по этому поводу несколько соображений.

Исходный постулат – снятие (*Aufheben*) запрещено. Следовательно, «третье», «синтетическое» состояние было бы философским трюизмом. Дионисийство не может быть побеждено аполлонизмом, музыка и пластика не могут слиться друг с другом, иррационально-чувственное не может быть «снято» интеллектом, а сущее без остатка раствориться в смене мгновений. Дионис и Аполлон не только обуславливают друг друга, но и в известном смысле порождают друг друга. То же можно сказать и о других ипостасях этой ключевой антиномии. С нашей точки зрения, было бы вполне тривиально сказать: диалектический синтез дионисийского и аполлонического и есть прекрасное. Гораздо вернее обратное: красота во взаимном удержании аполлонического сна и дионисийского опьянения, формы и живого содержания. Эффект прекрасного (как некоторой смысловой полноты) невысказанно-немыслим вне опредмечивания, без внедрения эйдоса в вещество жизни – то есть вне эстетического (интонационно-пластического) *выражения*. Но это последнее не есть снятие. Наоборот, каждый акт рождения прекрасного доказывает, что дионисийские бездны и аполлонический порядок не снимаемы ни при каких усилиях. Красота есть эффект борьбы этих начал. Этим объясняется трагическая мгновенность прекрасного, взлеты к мистическим высям и падения в мистические бездны – т.е. все то, что так наглядно проявляет себя в музыке. Экстасис прекрасного – в выходе за все возможные пределы сущего – туда, где нас поджидает особый эстетический ужас, не сопряженный с набором здесь-бытийных страхов, но представляющий собой музыкально-дионисический *восторг*.

Неснимаемая полнота бытия (т.е. выход за границы конечного сущего) допускает мифо-символическое выражение, поэтому адекватно воплощается в художественной форме, лишь ограниченно поддающейся рациональному анализу. Строго говоря, мифологично все – от варки борща (миф, создающийся опытным ведущим кулинарного шоу) до научной картины Вселенной (в бесчисленных научно-популярных рассказах и мистификациях). Музыка в наиболее полной и чистой форме воплощает в себе эйдо-диалектическую формулу бытия. Такой же полнотой и чистотой отличается и ее миф. *Миф музыки* имеет свою структуру, коррелируемую с логикой музыкально-философских и эстетических категорий (эйдосов, ключевых антиномий, «триад», «тетрактид» и проч.). Не поднимая в данном месте сложный вопрос философского истолкования беспредметной музыки, мы можем, руководствуясь высказанными

соображениями об эстетической сущности музыки, а также слушательской практикой, наметить общий контур музыкального мифа:

1) Безмятежная, веселая пастораль. 2) Жуткие подземные силы прорываются наружу. 3) Сошествие героя в бездну. 4) Безмятежный сон закончился, тьма поглощает мир. 5) Или оптимистический вариант: тихое, созерцательное, исполненное безмолвного экстаза растворение в бездне. Разумеется, мыслимы различные конфигурации такой или подобной мифологемы. Вечным героем музыкального мифа остается *Орфей*. В версии Стравинского (балет «Орфей» 1947 г., сценарий Стравинского по Овидию, оркестровая сюита): хороводы с нимфами заканчиваются катастрофой, Орфей спускается в ад и побеждает его магией своей музыки, но совершает ошибку и гибнет от рук служек Диониса, Аполлон возносит на небеса лиру Орфея. В любом случае есть страшная бездна, в которой живет наша темная судьба, и музыка знает о ней. Из этого духа музыки, как известно, возникает трагический катарсис – единственная улада человека. Но откуда берется дух музыки?

5. *Бездна времени*. Музыка – искусство времени и счета. И это не только известные определения А.Ф. Лосева [3, с. 299, 292], это – «летучие мысли», появившиеся в разные времена при разных обстоятельствах. Музыка – предельное и изначальное искусство, поскольку она представляет собой искусственно смоделированный временной процесс в наиболее чистом виде (сразу же после трансцендентального счета, лежащего в основе числа). Именно в этом виде музыка входит в философию времени – как пример феномена времени в наиболее полном выражении. Время как счет мгновений овеществляется в конкретном движении, например в звуковых потоках (в музыке, мелосе, речи). В таком конкретном воплощении мы слышим возникающие в определенном темпе звуки, качественно определенные по тембровым характеристикам, живущие и исчезающие, обладающие мощной выразительностью и, следовательно, своеобразной интонационной пластикой. Музыкально-временные структуры могут быть чрезвычайно сложными, но суть в том, что это – непрерывно текущий поток, из безмолвия начала – к молчанию конца. Музыка предполагает применение счетных инструментов (метрономом, часы), требует, чтобы душа музыканта и слушателя умела считать (не выпадала из объективного времени в свою дурную субъективность). То есть так выраженное (овеществленное) время – наиболее чистая, совершенная форма жизни. Итак, время это прежде всего развитая процессуальность.

Однако отстраненный счет метронома или равномерный бег секундной стрелки хронометра немедленно теряют свою математическую автаркию, как только мы переходим к трехипостасной структуре времени (при так называемом презентистском подходе contra этернализм). Время приходит из будущего и образует в человеческой памяти хвост событий, уходящих в прошлое. Мы исходим из того, что трехмодульная структура времени абсолютно объективна (по крайней мере для всякого конечного сущего, а для человека так и вовсе носит роковой характер). Для нас этерналистское время связано прежде всего с трансцендентальным счетом (чтобы не беспокоить все большую физику). Но чистый математический счет также абсолютно реален благодаря часам и компьютерным процессорам. С помощью часов можно измерить и определить любой процесс. Но вся благость тотального органайзера немедленно рушится, как только мы – люди – попытаемся заглянуть в будущее. Мы небольшие любители цитат, но одно положение А.Ф. Лосева здесь невозможно не привести: «Время, как *иное* числа, есть *бесформенное множество*, в котором всякое “ничто”, всякое “сущее” расплавляется, растворяется в алогическом потоке, и в этом потоке уже нет

никаких “сущих”. Тут “сущее” и “не-сущее” слито до полной неразличимости» [3, с. 328]. Попробуем уяснить смысл этого заявления.

Из всего множества проблем, связанных со временем, мы поднимем здесь несколько. Прежде всего, *негативную функцию* времени, наиболее ярко проявляющуюся в *настоящем* (как медиуме времени), а также вопрос, откуда приходит время (т.е. вопрос о времени как форме явления и, следовательно, о модусе *будущего*). Время – инобытие числа. В своей *негативной* функции время противоположно упорядоченной, т.е. счетной, дифференциации и дискретизации. Но отсюда не вытекает, что время – это только нечто инобытийное по отношению к часам и процессорам. Балансный узел механических часов и компьютерный процессор осуществляют счет мгновений с определенной *частотой*, которая указывается в документации как основной показатель эффективности этих приборов. Конечно, часы можно остановить, а компьютер выключить, но виртуальное течение мгновений, на которое они ссылаются и которое они отображают, остановить невозможно. Диалектика инобытийных полаганий означает, что обе стороны проявляют и обнаруживают друг друга. Так, в современной технике цифровая дискретизация стремится в математическом пределе совпасть с непрерывной «аналоговой» волной. Так часы, считающие секунды, делают явным сплошной, качественный поток времени. И что же открывается нам? – *Что все проходит*. Время в этой своей инобытийной крайности выражает тотальность прехождения, существенным моментом которого является *абсолютная* неудержимость потока. Прехождение, исчезновение, растворение в небытии нельзя не только остановить, нельзя ни на миг замедлить. Таинственные шаги, бег, иступленные ритмы, постукивания, трески и всхлипывания наполняют музыкальные творения, звуковая материя которых течет столь же неудержимо, как и само время. Но время инобытийно по отношению к себестождественному единству числа, как и абсолютная целостность числового множества инобытийна чистому прехождению. Музыка знает, как об этом говорил цитированный выше А.Ф. Лосев, фигурную целостность числа. Музыка дает понять, что все уже в конечном счете сосчитано и взвешено. Музыка в этом смысле наиболее полная сигнатура судьбы.

Как временное искусство, музыка в некотором смысле «иное» пространственных искусств. Экзистенциальный приоритет музыки состоит в ее временной природе, в продуцировании чистых смысловых интонаций – внеречевых и даже доречевых, в ее беспредметности. И хотя музыка, как мы только что сказали, глубоко структурна, ибо несет в себе композиционно-числовую «фигуру», именно музыка демонстрирует относительность пространственных структур и даже их иллюзорность. Всякая устойчивость иллюзорна, поскольку предполагает в той или иной форме выпадение из времени, из судьбы, из лона экзистенциального ужаса, короче говоря, – из музыки. А если вы хотите отдаться интуиции времени, как это делал А. Бергсон (который был меломаном и ассоциировал «длительность» с музыкальной фразой), то вы должны полностью очистить время от числа и пространства [4, с. 97–98]. Бергсон был неправ, потому что так понимаемая длительность – только абстрактное «иное» пространства. Более того, выпадение из времени (в том числе с помощью часов и счетной техники вообще) является важнейшим условием возникновения и прогресса мыслящего Я. Но в том-то и дело, что «ядро самосознания», интеллигенция, социальная автономия личности и прочее – иллюзорны и мифологичны в бытийном смысле. Просто потому, что все проходит³. Выпадение из времени, чему так противится музыка, лежит в основе цивилизационного забвения, сублимации и вытеснения бытийного ужаса.

³ Последние слова Будды передают по-разному, но чаще всего так: «Все существующее, о бхикшу, преходяще и подобно иллюзии».

Таким образом, трехипостатная конфигурация времени предполагает два вектора, направленных от конкретного сущего к его экзистенциальным границам. Если смотреть в прошлое, то все, что мы там (в исторической памяти) находим, было и прошло. Не нужно путать этот аспект темпоральной функциональности с герменевтической ретроспективой изнутри культурно-исторической традиции. Речь у нас идет о бытии сущего как такового – от человеческого существа до звезд и галактик. Речь идет о феномене времени, практически тождественном здесь-бытию, но вряд ли сводимом к нему, поскольку чистое ньютоновское время может оказаться вполне реальным, и время, таким образом, может обрести субстанциальные черты. Мы также не можем игнорировать статус времени в научной картине мира, где экзистенциальное («презентистское») время может казаться субъективной иллюзией. Однако независимо от того, на каком понимании времени делать акцент, вектор прошлого для конечного сущего (а ничего другого в мире нет) определен однозначно: все обречено на то, чтобы пройти и исчезнуть. Это – негативная, *ничтожащая* функция времени (есть и другие, например время, которое не «уходит», а «входит», открывая бытийные возможности – Seinskönnen, как говорил М. Хайдеггер). Негативная функция времени столь же всеобъемлюща и неумолима, как сама смерть. Это – дух времени, ветер времени, уносящий все существующее, делающий призрачным все, что казалось вечным, – порождающий у человека *ужас тотальной обреченности*.

Если же, во-вторых, смотреть в будущее («экзистировать»), то нам откроется непрерывный поток становления – столь же темный и столь же алогичный, как и смысл ушедших времен. Человек, будь то индивид или общественный субъект, пытается заглянуть в будущее или постичь смысл исторического прошлого. Эти два вектора, по существу, совпадают; и в том, и в другом случае люди пытаются расшифровать знаки судьбы (в том числе и прежде всего рационально-научными средствами). Время, даже если его понимать как алогичное становление эйдоса числа (А.Ф. Лосев), тем не менее сущностно связано с чистой рациональностью совокупного матезиса (потому-то и музыку допустимо, в частности, определить как искусство счета). В настоящем же случае мы имеем дело с функцией времени, тесно связанной с идеей судьбы – темной и зловеще непроницаемой (есть, как мы говорили, и другие функции: возможности предвидения, планирования, прямого генерирования времени в деятельности, создания жестких органайзеров и др.). Но дух времени неотделим от идеи судьбы, экзистирование из которой всегда под вопросом, потому что трудно представить «выбор себя» из темноты собственного будущего. На этой почве возникает *синдром Кассандры*: суметь заглянуть в будущее так далеко, что окажется видимым подступающее небытие, после чего останется только окаменеть от ужаса. Темны, «объективны» и исторические судьбы народов. Это проявляется в том, что люди чают получить одно, но в конечном счете получают прямо противоположное. Разумеется, не все так мрачно. Но дух времени – в непроглядной тьме грядущего, что и порождает ужас тотальной неизвестности, активно вытесняемый научно-техническим прогрессом, но с колоссальной мощью воспроизводимый искусством, выполняющим роль коллективной Кассандры.

Искусство мифологично и символично. Тем не менее именно оно позволяет заглянуть в будущее. Беда в том, что художественный гений видит слишком далеко. Синтез прекрасного и возвышенного (в нашем случае это не «категории», а скорее «экзистенциалы») выражает эффект «парения над бездной». Как мы уже говорили, элемент ужаса в творческих переживаниях художника как раз и порождается этим символическим комплексом. Художник заморожен ничто, зияющим по границам сущего. Отсюда фатальная роль смерти и гибели у

поэтов и музыкантов. Художественный гений трудно обратить в оптимистическую веру. Достаточно сослаться на творчество «величайшего художника эпохи социализма» – самой оптимистической эпохи в истории. Вспомним 4, 8, 14, 15-ю симфонии Д.Д. Шостаковича, его 13-й квартет, 2-е трио... Бездна тьмы и ужаса подстерегает тихую, запредельную лирику. Сильно упрощают дело те, кто просто ссылаются на исторические реалии, окружавшие творца. Как правило, великий художник далек от «злобы дня», ибо миссия его намного сложнее и страшнее. Откуда берутся странные зловещие ходы – стрекозы смерти – в 3-й симфонии С.С. Прокофьева⁴, мистические ритмо-фигуры, сквозной нитью проходящие через творчество И.Ф. Стравинского (скрипичный концерт, Персефона)? Разгадка парения над бездной и всей мифологии музыки – в природе времени.

Звуковая ткань музыки текуча. Музыка – вся бег мгновений. Можно заставить оркестр замолчать, можно выключить проигрыватель, но «выключить» музыку невозможно, потому что музыка и есть само время (его полный аналог). Музыкальный *opus* определяется временем звучания (важнейший параметр для дирижеров и обязательная атрибуция треков музыкальных записей). Музыкальная композиция течет от начала к концу. В этой непрерывной смене (синтезе численного единства) нечто является, ибо если есть смена, то есть и то, что меняется. В последовательности музыкальной композиции воплощается «все время».

Как известно, по Канту, все категории рассудка, а *prìogì* конструирующие любой возможный предмет, сводятся к форме времени (этот «концепт» входит в аналитику основоположений, в частности, в знаменитую главу о схематизме). А именно: *временной ряд* (количество), *содержание времени* (качество), *порядок времени* (отношения) и, наконец, *Zeitimbegriff* (модальность)⁵. Это последнее временное определение в каноническом переводе Н.О. Лосско-го обозначается как «совокупное время» [7, с. 127]. Для нужд нашего изложения это значение следует уточнить. Речь идет о буквально наивысшем проявлении времени, собственно о времени, о времени как таковом, о самом феномене времени в его сущности и единстве (как и должно быть для категорий модальности). Рассмотрим в этом смысле временной поток ощущений и восприятий (прежде для слушателя «объекта», затем для композитора, «субъекта»). Мы получаем: количество – последовательное схватывание музыкальных мгновений и, соответственно, синтез музыкального времени; 2) качество – вся полнота музыкальной материи, данная в сумме ощущений; 3) отношения – последовательности музыкальных элементов и формирование целостных единств; 4) и, наконец, схема модальности – *само время* как коррелят совокупного музыкального предмета вообще. Соответственно, последний пункт включает в себя: поток музыки, начинающий звучать и входящий в сознание слушателя («возможное» будущее), наличная музыкальная ситуация в протенциально-ретенциальном обрамлении («настоящее»), и, наконец, уже отзвучавшее музыкальное произведение, теперь воспринимаемое как свершившийся факт («необходимость»). То есть здесь музыка тождественна музыкальному времени: разворачивается по конечной категориальной схеме как феномен бытия, как феноменальный мир. Соответственно дело выглядит и со стороны композитора: музыка возможна относительно трансцендентальной музыкальной формы, медиумом которой является ее творец; музыка действительна как то, что может звучать, может быть извлечено из музыкальных инструментов и реально звучит; музыка необходима как воплощенная в звуковую

⁴ Известно впечатление молодого С. Рихтера от этого эпизода: «В третьей части, скерцо, струнные играют какую-то отрывистую фигуру, которая как бы летает, точно летают сгустки угара, как если бы что-то горело в самом воздухе». Небезынтересно и дальнейшее свидетельство: «Последняя часть начинается в характере мрачного марша – разверзаются и опрокидываются грандиозные массы – “конец вселенной”...» [5, с. 459].

⁵ А 145 [6, с. 244].

материю музыкальная идея. Теперь несколько слов о том, что нам дает этот экскурс в кантовскую аналитику основоположений.

Мы получаем очень серьезный аргумент в пользу вывода о том, что музыка и есть, собственно, время – его чистый аналог (чище только свободная игра воображения с временными схемами или виртуальное становление числового множества). Это подкрепляет наше положение о том, что музыка в состоянии вместить в себя *все время* (Zeitimbegriff) – бездну, откуда является все, что существует, и куда уходит все, что перестало существовать. В музыке воплощается вся структура времени как формы явления, причем так, что все четыре темпоральные схемы реализованы в ее звучащей стихии одновременно. Поскольку категориальная структура на уровне схем воображения не включает в себя никаких *понятий* и как таковая свободна от *языковой семантики*, то бытие может разворачиваться в музыке в виде грандиозной мифо-символической реальности.

Вернемся к теме ужаса и подведем итог. Как мы уже намекали выше, ужас бытия, обрачивающийся меональной негацией всякого здесь-бытия, в искусстве – и прежде всего в музыке – *приручен и укрошен*. Экзистенциальный ужас превращается в восторг, который охватывает душу, пытающуюся вместить в себя всю полноту прекрасного.

6. Некоторые историко-философские аллюзии.

1) С. Кьеркегор. «Временность и конечность – вот вокруг чего все вращается» [2, с. 48]. Рыцарь веры и рыцарь самоотречения не может и не должен отказываться от конечного, превращая себя в пустую абстракцию. Как и П.А. Флоренский в «Столпе...»⁶ спустя много лет, Кьеркегор связывает веру с *абсурдом*. Рыцарь получит принцессу силой абсурда [2, с. 49]. У самого Кьеркегора это не получилось, и не потому, что он слабо верил или был соблазнен чувственностью и «эстетикой», а потому, что бытие конечного, временного существа неизбежно трагично. Первый грех – не просто вина, как и исконный ужас – не просто страх. Все это – внезапный прыжок, уникальный, мгновенный, загадочный, совершенно чуждый гегелевской количественной постепенности [2, с. 47]. Может быть, Кьеркегор и не был «рыцарем веры», но он был первым рыцарем свободы, которому открылась ее «экзистенциальная» сущность. *Свобода* – вот слово, которое точно описывает человеческую ситуацию: человек любит страх и одновременно от него ускользает; он невинен, потому что пребывает в неведении – в ужасном Ничто неведения [2, с. 62]. Через много лет этот же образ мыслей повторит Н.А. Бердяев, дополнивший ветхозаветную историю Авраама ужасом Голгофы⁷. Человеческое существо распластано в бытии, в сонме антиномий и парадоксов. Миссией Кьеркегора была вера, а земным призванием поэзия и красота.

2) Ф. Ницше. Разрушая, как и Кьеркегор, спекулятивную логику тотального снятия, Ницше движется в противоположную сторону: от веры – к искусству и эстетике. Остановимся на некоторых важных положениях «Рождения трагедии...» Искусство зрительных образов и стоящее за ним *влечение* образует диалектическую противоположность с музыкой, которая может обходиться без зрительного восприятия. Первое – аполлоническое, второе – дионисийское. Оба влечения взаимно иницируют друг друга, пока не сольются в V в. до н.э. в аттической трагедии. Эта диалектическая фигура аранжирована в виде гегелевской триады [10, с. 59]. Тем не менее инновационный акцент на дионисийском начале указывает на раздробление триады и на конечную судьбу индивидуальных созданий. «В высшей радости человек испускает крик ужаса» [10, с. 64], а особенный страх и ужас возбуждала дионисийская

⁶ «...истина есть суждение само-противоречивое». «А подвиг рассудка есть вера, т.е. само-отрешение» [8, с. 137].

⁷ «Когда снимается бремя свободы, распятая правда не может уже быть воспринята, она становится видимой вещью, царством этого мира» [9, с. 197].

музыка. Известно, что, не считая Лу Саломе, главным преткновением в жизни Ницше был Рихард Вагнер, уж слишком очевидным образом он годился на роль дионисийского гения. Отныне мифология и символика музыки, наряду с поэзией – искусством временным, но отягощенным вербальной конкретикой – начинает играть существенную роль в протоэкзистенциальных мировоззрениях. Для аполлонических состояний необходимо *пластическое выражение*. Для дионисической музыки, как полагал Ницше в то время (1872), характерно «могущество тона», мелос и гармония. Это кажется странным, поскольку именно в этом и может проявляться своеобразная музыкальная пластика. Но что верно и важно, так это освобождение в музыке «всех сил символизации» и достижение человеком полноты самовыражения [10, с. 65] (скорее всего, благодаря незрительному характеру музыки). При этом дионисийская сущность лишь маскируется аполлоновским покрывалом – к ужасу нового человека (Ницше говорил об эллинах VI–V вв. д.н.э., но объективно выражал тенденции современной ему эпохи). Это позволяет ему пророчествовать о совершенно авангардных вещах: «существование и мир оправданы только как эстетический феномен»; художественный гений одновременно и субъект, и объект, и поэт, и актер, и зритель [10, с. 76]. Закончить следует существеннейшим *отличием музыки от лирики*. Музыка не нуждается ни в понятиях, ни в образах; музыка обладает безграничной всеобщностью, выражая Первоединое, и ничто другое не может добраться до ее глубочайшего ядра [10, с. 78].

3) М. Хайдеггер. Ф. Лаку-Лабарт в работе «Musica ficta» [11], посвященной рецепции Вагнера несколькими поэтами и философами, среди которых М. Хайдеггер, замечает, что объем сказанного Хайдеггером о музыке стремится к нулю. Собственно, все сводится к замечанию о борьбе Ницше с Вагнером, которая имеет историческое значение. По этому поводу Лаку-Лабартом сказано все что можно [11, с. 125–164]. Тема вагнерианства важна. А.Ф. Лосев, к которому мы еще вернемся, имел претензии к Скрябину и Прокофьеву в связи с характером их религиозности, но при этом оставался фанатичным вагнерианцем. Ни историческая рецепция Вагнера, ни философия искусства Хайдеггера прямо не касаются нашего текста. Но нам важна *тема страха и ужаса* в «Бытии и времени»⁸, чтобы прояснить употребляемые нами понятия «экзистенциальный ужас», «предельный ужас», «ужас бытия» и проч. Сущее (здесь-бытие) находит себя в мире. В этом состоянии найденности оно и открывается себе и миру. Сущее открывается всему тому, что уже существует в мире и может вызывать страх. Но есть фундаментальное, основное и исконное, состояние нахождения себя в мире – не относительно внутримирового сущего, а относительно целостного феномена *бытия-в-мире* (основной объект хайдеггеровской экзистенциальной аналитики). Такого рода открытость и есть *ужас*. Ужас (Angst) первичен и делает возможным страх (Furcht), хотя фактически оба феномена могут не различаться, когда «ужас» обозначает то, что оказывается страхом, и наоборот.

Сущее оказывается «падшим» в мир – в сферу тотального отчуждения «Man». Отказ от падения в мир нельзя понимать как бегство от мира, фундированное страхом перед внутримировым сущим. Такой отказ, напротив, основан на «ужасе» (который делает возможным и «страх»). Но перед кем или чем этот ужас и откуда он идет (das Wovor)? *Источник страха и ужаса – бытие-в-мире как таковое*. Ужас не видит какого-либо определенного «здесь» или «там», откуда приближается нечто угрожающее. То, что угрожающего нет *нигде*, как раз и характеризует Wovor ужаса. Принципиально не известно, что это такое, чего страшится ужас. Это «нигде» не является ничем, простым отрицанием; здесь открывается пространство мира вообще, его открытость для In-Sein (момент «в-бытии») – центральный элемент феномена бы-

⁸ § 30, 40 [S. 140-142, 184-190] Страницы в изданиях перевода Библихина [13] совпадают с приведенным оригиналом.

тия-в-мире), которое существенным образом пространственно. Угрожающее уже заведомо «здесь» и одновременно «нигде» [12, с. 184–186].

Этого вполне достаточно для развернутой ссылки «на авторитет». Ужас, о котором идет речь в настоящей статье и который, конечно, реально проявляется и переживается не в философской рефлексии, но в искусстве, и прежде всего в музыке – это граница небытия, ничто, пролегающая не где-то по границам Вселенной или в глубине черных дыр, но *здесь* – там, где сущее находит себя в этом мире, в обрамлении бесчисленных страхов, забот и тревог.

4) *А.Ф. Лосев*. В 1915 году. А. Лосев написал дипломную работу «О мироощущении Эсхила» [14, с. 781–880]. Работа построена на совершенно ницшеанской методологии, поскольку прямым синонимом дионисийского оказывается термин «музыка», а сам Эсхил оказывается носителем дионисийского ужаса. В этой юношеской работе, демонстрирующей, впрочем, феноменальную научную зрелость, есть несколько важных идей. Сложные интеллектуальные переживания страха следует отличать от простых аффектов. Эсхил жил холодным мистическим ужасом. Лосев вводит понятие «*растворяемости ужаса*»: этим поглощающим все аффекты ужасом проникнуто все, что происходит. Руководящее образное представление здесь таково: 1) зеркальная поверхность, т.е. некоторая видимость, за которой; 2) уходит в бесконечность мгла и экстаз; это последнее и есть музыка. Ужасное самого ужаса – его спокойная аполлоническая оболочка. Уже здесь появляется у Лосева «дионисийски бесформенная множественность» [14, с. 809–810] столь знакомая под титулом «*алогического становления*» в более поздних работах. Венчает эти выводы замечательная мысль о *самой себе довлеющей музыке*, не зависящей ни от какой драмы и трагедии [14, с. 797]. Между прочим, получается, что так понимаемая музыка ни от кого и ни от чего не зависит. Позволим себе привести цитату, которая хороша тем, что удивительным образом перекликается с куда более поздней и зрелой философией музыки Лосева: «...самый этот страх как какая-то направленность чего-то на что-то, как довлеющая себе музыка бытия, как живущая сама собою своеобразная процессуальная качественность бытия» [14, с. 798].

Из всего теоретического и феноменологического многообразия «Музыки как предмета логики» здесь уместно привести самый известный сюжет – миф музыки (важнейших для нас положений о музыкальном времени мы уже касались вскользь выше). Прежде всего следует отметить относительную ценность сравнения чистой музыки с речью, хотя музыка одарена пластикой живых интонаций и всегда нечто выговаривает. Лосев настаивал на мифо-символическом коде музыкального высказывания. К этому нужно отнестись очень серьезно. Музыку недостаточно воспринимать (или даже недопустимо воспринимать) как обычную речь. Само схватывание музыкальной «речи» ориентировано на живущий в ней *миф*. Можно как-то кодифицировать понимание Лосевым музыкального мифа [3, с. 234]: 1) то, о чем музыка, должно принципиально восприниматься как *тайна* (тайна – это не незнание, это – невыразимое знание); 2) тайна – предмет музыки, она нерасчленима и невыявляема (это кажется непонятным, потому что музыка, за исключением крайне модернистских опусов, структурна и дифференцирована по многим направлениям, однако нужно иметь в виду, что речь идет о том, что скрыто за внешними звучащими структурами; речь ведь может идти не только о мифе, но и о чистом эйдосе музыки); 3) говоря о катарсисных переживаниях музыки в этом и в других местах, Лосев склонен конструировать эпитеты из двух составляющих – из муки и наслаждения (мучительно-сладкое кипение в сердце – это еще слабое выражение, пригодное разве что для барокко и раннего классицизма); 4) музыка – вечный хаос вещей и в то же время их исконная сущность; 5) несмотря на всю дифференцированность и даже пространственную выраженность, для музыки характерна мистическая слитность и взаимо-

проникновение. Эти уникальные особенности музыки находят свое объяснение в эйдетике числа и времени, о чем уже отчасти говорилось выше.

В 1933 году была написана повесть «Трио Чайковского». Возможно, что основной сюжет был реализован еще на Медвежьей горе, а вставки, толкующие музыкальные произведения, – уже в Москве. Так или иначе, но произведение распадается на две или даже на три части: любовная история и трагический финал; практически чистая философия музыки от первого – лосевского – лица, вложенная в уста персонажей; и толкование произведений. В этом тексте оценка феномена музыки столь высока, что переходит все и всяческие границы (выше всех искусств, выше даже религии, выше философии, выше общественной жизни и чуть ли не самой жизни). Остановимся на понимании «концепта» музыки, высказанном участниками музыкального собрания. Музыка не субъективна, ибо у нее собственный субъект. *Музыкальный субъект* независим от человеческого субъекта и его чувственности. Но музыкальный субъект не зависит скорее всего и от музыкального объекта, даже если это абсолютное существо. С точки зрения реального земного, социального индивида, музыка совершенно иллюзорна, она – фикция. Получается, что музыка есть особого рода реальность (или сверхреальность), открытая человеку и абсолюту. Отсюда вытекает, что «музыкальный субъект с начала и до конца трагичен» [15, с. 125]. А это означает, что «судьба – подлинная реальность для музыкального субъекта... вечный прибой и отбой бытия» [15, с. 125]. Это – темная бездна, непроглядное будущее, сама судьба бытия – логическое и даже трансцендентальное следствие онтологического статуса музыкального субъекта.

Если музыка и время объединяются в некой универсальной мифологеме, то нельзя ли ее увидеть, хотя бы в каком-либо воплощении или сюжете? В 1968 году в «Вопросах эстетики» была опубликована статья Лосева «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера», а в наше время текст опубликован полностью. В тексте разбирается «Кольцо Нибелунгов» и выделяется мифологическая схема, которая, как нам кажется, соответствует общей направленности материала в настоящей работе. История мира «Кольца» такова: 1. «Домировое, до-логическое Ничто и Все, безликая и безсамостная Бездна». 2. «Царство пространственно-временных оформлений». 3. Гибель всего оформленного в аморфной и безликой Бездне [14, с. 684, 688, 691].

Итак, музыка подбирается к прамифу о бытии. Это возможно и это не удивительно. Ведь музыка так близка к схематике и диалектике времени, что почти совпадает с ней.

Список литературы

1. Тело-гротеск. М. Бахтин и возрожденческая теория страха [Электронный ресурс]. – URL: <https://fil.wikireading.ru/h3ya7IUOST> (дата обращения: 04.10.2023).
2. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
3. Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
4. Бергсон А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М.: Московский клуб. – 336 с.
5. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. – М., 1961 – 708 с.
6. Kant I. Kritik der reinen Vernunft. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1979. 1022 S.
7. Кант И. Критика чистого разума. – М.: Мысль, 1994. – 591 с.
8. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины : опыт православной теодицеи – М.: АСТ, 2003. – 640 с.
9. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
10. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – 829 с.

11. Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta* (Фигуры Вагнера). – СПб.: Аксиома: Азбука, 1999. – 224 с.
12. Heidegger M. *Sein und Zeit*. – Tuebingen: Max Niemeyer Verlag, 2001. – 445 s.
13. Хайдеггер М. *Бытие и время*. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 452 с.
14. Лосев А.Ф. *Форма. Стиль. Выражение*. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
15. Лосев А.Ф. *Я сослан в XX век...* В 2 т. Т. 1. – М.: Время. – 576 с.

References

1. Telo-grotesk. M. Bakhtin i vrozhdncheskaia teoriia strakha [The body is grotesque. M. Bakhtin and the Renaissance theory of fear], available at: <https://fil.wikireading.ru/h3ya7IUOST> (accessed 04 August 2023).
2. Kierkegaard S. *Strakh i trepet* [Fear and Trembling]. Moscow, Respublika, 1993, 383 p.
3. Losev A.F. *Iz rannikh proizvedenii* [From early works]. Moscow, Pravda, 1990, 656 p.
4. Bergson A. *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh. Tom 1* [Collected works in four volumes. Vol. 1]. Moscow, Moskovskii klub, 336 p.
5. Prokofiev S.S. *Materialy. Dokumenty. Vospominaniia* [Materials. Documentation. Memories]. Moscow, 1961, 708 p.
6. Kant I. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1979, 1022 p.
7. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of Pure Reason]. Moscow, Mysl', 1994, 591 p.
8. Florensky P.A. *Stolp i utverzhenie istiny: opyt pravoslavnoi teoditsei* [The pillar and affirmation of truth: the experience of Orthodox theodicy]. Moscow, AST, 2003, 640 p.
9. Berdyaev N.A. *Filosofia svobody. Smysl tvorchestva* [Philosophy of freedom. The meaning of creativity]. Moscow, Pravda, 1989, 608 p.
10. Nietzsche F. *Sochineniia v 2 t. T. 1* [Works in 2 volumes. Vol. 1]. Moscow, Mysl', 1990, 829 p.
11. Lacoue-Labarthe F. *Musica ficta. (Figury Vagnera)* [Musica ficta. (Wagner's figures)]. Saint Petersburg, Axioma, Azbuka, 1999, 224 p.
12. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tuebingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, 445 p.
13. Heidegger M. *Bytie i vremia* [Being and time]. Moscow, Ad Marginem, 1997, 452 p.
14. Losev A.F. *Forma. Stil'. Vyrazhenie* [Form. Style. Expression]. Moscow, Mysl', 1995, 944 p.
15. Losev A.F. *Ia soslan v XX vek...* V 2 t. T. 1 [I was exiled to the 20th century... In 2 volumes. Vol. 1]. Moscow, Vremia, 576 p.