

А. Ф. ЛОСЕВ

**МУЗЫКА
КАК ПРЕДМЕТ
ЛОГИКИ**

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая работа состоит из нескольких очерков, писавшихся в разное время и по разным поводам и читавшихся в свое время в виде докладов в Государственной академии художественных наук и в Государственном институте музыкальной науки. Первый очерк был составлен еще в 1920-1921 гг., второй – в 1924 г., третий и четвертый – в 1925 г. За шесть лет, прошедших со времени написания первого очерка, взгляды мои во многом изменились, хотя и без существенных перемен. И теперь я стал бы музыкальную эстетику излагать иначе, потому что и предлагаемые здесь очерки также не есть единая цельная система, но ряд самостоятельных изложений, трактующих предмет каждый раз заново, в параллель к предыдущим очеркам. Думается, что это вполне позволительно для столь молодой науки, как музыкальная эстетика, хотя бы для меня тут многое и представляло уже только исторический интерес.

А. Лосев

Москва. 25 ноября н. с. 1926 г.

I

**ФЕНОМЕНОЛОГИЯ АБСОЛЮТНОЙ,
ИЛИ ЧИСТОЙ, МУЗЫКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ
АБСТРАКТНО-ЛОГИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ**

1

А. Снятие категорий рассудка

Чистая феноменология и в особенности диалектика могут быть усвоены лишь в результате особой культуры ума. Попробуем, поэтому, сначала освоиться со всей чистотой феноменолого-диалектической природы музыки на основании схем и конструкций, близких всякому и не-феноменологическому, не-диалектическому уму. Возьмем какую-нибудь не-феноменологическую и не-диалектическую систему категорий рассудка, конечно, по возможности наиболее полную, и попробуем посмотреть, что такое музыка с точки зрения этой системы. Разумеется, поступать так мы можем только при условии фиксирования подлинного эйдоса музыки и при условии хотя бы и не систематического его конструирования. Но все-таки это фиксирование и это конструирование будет происходить у нас не для специфически и

самостоятельно существующего эйдоса музыки как такового, но для той его стороны, по которой он сравнивается с *абстрактно-логическим предметом вообще*. Мы берем мир математического естествознания с его необходимыми категориями и берем музыку с *ее* категориями и – сравниваем. Исследование, преследующее только лишь цели сравнения и конструирующее предмет только лишь с точки зрения его сравнительной данности, разумеется, не есть полное исследование. Но мы должны сначала научиться видеть музыку в мысли, а потом уже дадим всю систематику ее специфической предметности.

Итак, что такое музыка в своем эйдосе – в отличие от окружающего нас пространственно-временного, механического мира?

Музыка, рассматриваемая в эйдосе, уже есть нечто вне-пространственное. Однако не это, конечно, характерно для музыки в специальном смысле. Вообще все, в том числе и пространственный предмет, раз он рассматривается в эйдосе, есть тем самым нечто вне-пространственное. Этот стол, как предмет физического мира, занимает пространство и состоит из отдельных частей, но, рассматриваемый в своем понятии, в своей

сущности, в эйдосе, он не состоит из частей, а есть нечто простое и вне-пространственное. Поэтому вне-пространственная эйдетичность музыки не есть что-нибудь для нее специфически-характерное. Важнее другое. Эйдос стола, будучи вне-пространственным, есть все же эйдос пространственного предмета. *Есть ли эйдос музыкального бытия также эйдос пространственных предметов? Музыкальное бытие есть ли бытие физическое? Тождественны ли эйдосы бытия музыкального и бытия физического?*

Так, на пороге феноменологии музыкального бытия, мы встречаемся с проблемой лже-музыкальных феноменов.

1. К. вопросу о лже-музыкальных феноменах

1. Реальное явление музыки возможно лишь благодаря воздуху и колебаниям воздушных волн. Есть ли это *физическое* основание музыки ее истинный и подлинный феномен? Нет, не есть. Слушая музыку, мы слышим отнюдь не воздух и не колебания воздушных волн. Если бы мы не учились физике, то мы бы и не знали, что звук порождается особыми воздушными волнами. Колебание воздуха не есть объективное основание музыки. Слушая увертюру Рихарда Вагнера к

"Тангейзеру", мы вовсе не думаем в это время, что вначале ее звуковые волны имеют одну форму, а в конце другую, а если и думаем, то, конечно, тогда мы уже не слушаем музыку "Тангейзера", а слушаем научный физический анализ каких-то звуковых волн вообще. Разумеется, можно сколько угодно изучать физическое основание музыки. Но это будет физика, химия, механика, физиология или какая-нибудь другая наука о материи, но ни в коем случае не наука о музыке. *Воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой*, как не имеет никакого отношения к эстетическому впечатлению от картины живописца анализ химического состава тех красок, которыми живописец в данном случае воспользовался.

2. Реальное явление музыки невозможно, далее, без *физиологических* процессов, возникающих в результате воздействия звуковых волн на нервную систему человека. Есть ли это *физиологическое основание* музыки ее истинное бытие? Нет, не есть. И опять – потому, что в музыке мы ничего не воспринимаем такого, что хоть отчасти бы указывало на процессы в нервной системе. Ни своего слухового аппарата, ни процессов в мозгу мы не видим и не слышим и никакого знания о них в моменты слушания

музыки не имеем. Это – научные понятия, почерпнутые нами из книг или лабораторий, и *они ровно никакого отношения к истинному феномену музыки не имеют*. Тот, кто стал бы говорить, что физиологический процесс и есть истинный феномен музыки, тот должен был бы доказать или показать, что, слушая фугу Баха, мы слышим именно то, как воздушные волны такой-то формы и величины ударяют в нашу барабанную перепонку, как при этом начинает действовать Кортиев орган или основная перепонка, как возникают процессы разложения и соединения в нервных тканях и центрах, и притом какие именно процессы, т.е. какой формы, величины, силы и т. д. Об этом точно сказать, вероятно, не возьмется даже ученый-физиолог. А мы почему-то ясно и отчетливо воспринимаемое музыкальное бытие должны сводить на эти неустойчивые и неясные гипотезы о тончайших процессах, происходящих в нервной системе, физиологические процессы музыкального восприятия – лже-музыкальный феномен, хотя и в натуралистическом смысле необходимый. Ведь также и в математике пришлось бы вместо анализа отношений, царствующих в математическом бытии, и построения соответствующих аксиом, теорем и пр. изучать

физиологические процессы, происходящие в мозгу математика, когда он доказывает свою теорему или решает задачу. Бытие числа в арифметике и пространства в геометрии совершенно не находится ни в какой связи с физиологией восприятия числа и пространства. Это – особое математическое бытие, в котором царствуют свои особые законы. Так же и в музыке.

3. Наконец, реальное явление музыки немислимо и без процессов *психических*. Есть ли *психологические* основания музыки – ее подлинный феномен, ее подлинное бытие? Нет, не есть. Представим себе, что мы сидим на концерте после целого дня тяжелой умственной работы. Мы устали и плохо воспринимаем давно знакомую и любимую вещь. Что это – подлинный феномен музыки? Симфония, услышанная мною в состоянии усталости и потому поверхностно воспринятая, есть действительно поверхностная симфония? Или еще так. Я, скажем, патриот. Услыхавши музыку, близко напоминающую мне напевы родного народа, я пережил ее гораздо сильнее и ярче, чем мой сосед. Значит ли это, что прослушанная мною музыка действительно ярка и сильна? Конечно, для оценки эстетической яркости и силы нужны другие критерии, хотя и нельзя спорить о том, что самое

функционирование этих критериев невозможно без наличия бытия психического. Феноменология музыки не есть психология музыки, ибо в таком случае ей пришлось бы исследовать все те разнообразные законы, которые управляют нашей психикой в явлениях ассоциаций, апперцепций, внимания, эмоций и т. д. и т. д. А феноменология как раз не исследует конкретных *hic et nunc* и не связывает их в отвлеченные законы, но фиксирует каждое *hic et nunc* в его сущной природе.

4. Весь физико-физиолого-психологический антураж музыки может рассматриваться и в совершенно общей форме, независимо от тех различий, которые существуют между физическим, физиологическим и психологическим бытием.

а) Законы физико-физиолого-психологические совершенно одинаковы как для музыки, так и для всех прочих областей. Законы акустики в принципе совершенно одинаковы и для музыкального произведения, и просто для звуковых ощущений, ничего общего с музыкой не имеющих. Психологические законы равным образом ничего не дают особенного, что отличало бы музыкальное переживание от всякого иного переживания. *Разница между музыкальным и не-музыкальным переживанием не есть разница*

психологическая, как она не есть и разница физическая и физиологическая. Те наблюдения в психологии, которые заменяют собой точные научные законы, напр., относительно ассоциаций, апперцепции, внимания и т. д. и т. д., все это имеет совершенно одинаковое значение и для музыки и для живописи, и для эстетического и для не-эстетического переживания. Современная психология и эстетика обломала много перьев, стремясь построить разнообразные психологические теории "вчувствования", "внутреннего подражания", "ассоциативного фактора" и пр., и ни одна из этих теорий не смогла даже отдаленно прикоснуться к подлинно эстетическому феномену искусства, так как "вчувствование" есть в любом эстетическом, как и не-эстетическом переживании, "внутреннее подражание", "мимика" есть и в отношении искусства, и в отношении любого познаваемого и воспринимаемого объекта, и пр. Где же то *специфическое*, чем эстетические переживания отличаются от не-эстетического, и — в сфере эстетического — музыкальное от живописного, поэтического и т. д.?

Психологически эти все переживания не отличаются друг от друга. И те ученые, которые строят физические, физиологические и психологические теории музыки, занимаются не

теорией *музыки*, а просто физикой, физиологией и психологией. И они не имеют никакого права считать себя теоретиками *музыки*, не имеют никакого отношения к музыке как таковой. С таким же успехом они могут считать себя теоретиками пищеварения или потовыделения, потому что то и другое, будучи дано в переживании, подчиняется тем же самым психологическим законам апперцепции, ассоциации, внимания, памяти и т. д. Если есть тут какая-нибудь разница, то не в психическом переживании как таковом, а в самом предмете, к которому психическое переживание относится, т.е. разница тут не психологическая.

б) Однако предположим, что существуют особые специфически музыкальные законы в акустике, в физиологии, в психологии и т. д. Предположим, что когда человек слушает музыку, то его слуховой аппарат действует совершенно особенно, совершенно несравнимо с своими функциями во вне-музыкальных областях, и положим, что законы этого специфически музыкального действия слухового аппарата совершенно ясно и точно *физиологически* формулированы, так что не остается ни малейшего сомнения в совершенно особой *физиологической* специфичности этих законов. Что это нам даст для

определения истинного феномена музыки? Если даже такие специфические законы существуют – в физике ли, в физиологии или в психологии, – то и тут нет никаких сомнений, что *музыка по своему эйдосу, т.е. по своему специфическому смыслу, никакого отношения к этим законам не имеет.* Положим, что для пахучести роз требуется особое унавоживание почвы, на которой растут розы. Положим, что запах роз *причинно зависит* от степени и качества унавоживания почвы. Значит ли это, что запах роз должен быть запахом навоза? В психологии и в эстетике все время твердят о том, что музыка, ее характер, свойства, воздействие всецело зависят от тех физических, физиологических и психологических законов, которыми они управляются. Я совершенно, конечно, не спорю против этого. Да, конечно, музыка *причинно, фактически* зависит от законов физики, физиологии и психологии, и специальное действие ее зависит от специальной ситуации в каждой из этих трех областей. Но, несмотря ни на какую специфичность закона или даже ситуации в области физической, физиологической или психологической, подлинный феномен музыки никакого отношения не имеет к этим законам или ситуациям. Раз навсегда мы должны запомнить: обсуждение предмета по его *смыслу* ни в какой

мере не зависит от обсуждения его по его *факту*, т.е. по его *происхождению*, по его *причинным связям*, хотя реально, фактически смысл можно иметь только при помощи фактов и их наблюдения. Вообразите, напр., что я – философ. Чтобы стать философом, я должен был прежде всего родиться. Моя философия *причинно и фактически* зависит от факта моего рождения. Но чтобы мне родиться на свет, акушерка должна была быть около моей матери и разными своими средствами и приемами помогать мне родиться на свет и облегчать состояние моей матери. Моя философия, следовательно, *причинно и фактически* зависит от действий акушерки. Мало того. Особенности моего философствования *причинно и фактически* зависят как от многого другого, так, в частности и прежде всего, от особенности действий акушерки при моем появлении на свет. Вообразите, напр., что случилось бы, если бы меня, новорожденного младенца, уронили бы на пол и повредили бы мой мозг. Вероятно, я философствовал не так бы, как философствую сейчас, а может быть, и совсем даже не философствовал бы. И если бы кто-нибудь спросил обо мне: "почему этот субъект вырос душевнобольным?" – то были бы совершенно вправе ответить: "*потому что* его

уронили маленьким на пол". Теперь я и спрошу: значит ли все это, что моя философия есть гинекология и мои философские методы суть методы гинекологические? Насколько мне известно, едва ли это так. А между тем моя философия несомненно зависит от гинекологической обстановки и условий моего рождения. Так и в области музыки. Как бы ученые разнообразных толков ни кричали в исступлении о том, что "без физических законов не было бы и самой музыки", что "если бы у вас не было ушей, то для вас не было бы и никакой музыки", что "если бы не было переживаний музыки, то вся музыка была бы в виде печатных нот и, следовательно, не имела бы никакого реального существования", – все это – только ослепление стихией фактичности и тот материализм, который давно уже получил справедливую критику со стороны диалектиков. Это полная неспособность понять существо музыки, полная немзыкальность восприятия музыки. *Смысл музыки, т.е. ее подлинный явленный лик, ее подлинный феномен, никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими.*

с) Однако попробуем уступить и здесь. Предположим, что физические явления не только

специфичны для музыкальной сферы, но что они входят также и в эйдос музыки, не только в ее факт. И эта наша уступка ни к чему не привела бы. В самом деле, что такое воздушные волны, действующие на нашу барабанную перепонку? В чем их собственный *эйдос*? Если бы мы обладали достаточно тонкими органами чувств, мы *увидели* бы воздушные *волны* – той же формы, как это рисуют в руководствах по физике, но лишь в соответственно измененном размере. Эйдосом *физического* явления звука была бы эта *чисто оптическая* картина колеблющейся среды. Пусть к этому мы прибавили бы еще воздействие этих воздушных волн на барабанную перепонку, со всеми последующими явлениями в ухе, вплоть до химических явлений в соответствующем мозговом центре. Допустим, что все это известно с абсолютной детализацией. И что же? Обладая соответствующим органом зрения, мы *видели* бы и волны и их действие в черепе воспринимающего. Была бы *чисто оптическая* картина, имеющая определенную форму, вид, *эйдос*, смысл. Теперь и спрашивается: какое же отношение *этот* – чисто оптический – смысл и эйдос имеет к смыслу и эйдосу *музыки*? Где тут музыка? Можно ли, *видя это*, воспринимать музыку? И какая вообще связь между тем и этим?

На все эти вопросы не может быть никакого ответа. Ясно и младенцу, не ослепленному "научными" предрассудками, что физические и физиологические явления по своему *смыслу* не имеют ни малейшей связи с музыкой по *ее* смыслу. Истинный феномен музыки лежит вне физики и физиологии, хотя причинно и реально и невозможен без них.

d) Но вот уже несколько затемняется вопрос, когда выдвигают психологию. Говорят, музыка, конечно, не изображает физических или физиологических явлений, но она изображает *психические* явления и сама есть всецело *психическое* явление. 1. Тут надо, прежде всего, разграничить вопрос о существовании музыки и вопрос о характере изображаемого ею предмета. Это два совершенно различных вопроса. Музыка, конечно, *может* изображать душевные явления и даже очень часто только этим и занята. Но, во-первых, предмет ее гораздо шире, она изображает все что угодно, а, во-вторых, наделение музыки способностью изображать душевные движения отнюдь не есть психологизация самой музыки. Печатный значок "З" "изображает", что взято три единицы, и это еще не значит, что печатный значок "З" есть психическое явление. Картина изображает сельский пейзаж: это не значит, что

"изображение" этого есть для картины ее психическое состояние. Картина ведь даже и неодушевлена, не говоря уж о присущей ей психике. Итак, музыка *может* изображать психические движения, но это ничего не говорит на ту тему, что сама музыка есть явление всецело психическое. 2. Наряду с этим музыка содержит в себе столько разнообразных свойств, что ее именно нельзя считать бытием психическим. Психический поток беспорядочен и мутен; он все время несется вперед, и форма протекания его в высшей степени случайна. Музыка, наоборот, известна нам лишь в стройнейших и законченных музыкальных образах, и о какой бы бесформенности и хаосе она ни говорила, все же сама она дана в строжайшей форме, и иначе нельзя было бы и говорить об *искусстве* музыки. В музыкальном произведении есть свой, своеобразный образ, намеренный и законченно выполненный, в то время как психический поток вовсе не обязан иметь такую стройность, симметрию, намеренную оформленность и т. д. 3. Далее, музыкальное бытие есть событие *эстетическое*. Как бы мы сейчас ни определяли существо эстетического, ясно, что психическое бытие не есть по одному тому, что оно — психическое, уже и эстетическое, "Эстетическое

бытие есть бытие некоторой особой формы предмета, и вот этой-то формы, или эстетического образа, и не содержит в себе психический поток переживания, хотя и может с ним соединиться. Если музыка есть всецело психика, то вся психика – искусство, и всякий мой акт – произведение искусства, и сам я – искусство. Эта нелепость – логический вывод из психологизации музыки. Остается признать, что *музыка совершенно отлична от психики, и стихия ее – не психическая стихия*, хотя реально воспринять музыку можно только психически, т.е. нужна психика, и притом здоровая психика. То, что превращает психический процесс в музыкальный, психику в музыку, само уже не есть просто психика, как не есть ни физика, ни физиология.

е) Можно и вообще поставить такую дилемму для всякого, кто подлинный феномен музыки увидал бы в физико-физиолого-психологических областях. Или он должен показать, *где* в музыкальном произведении дается в непосредственном восприятии картина физического, физиологического и психологического факта, или же он должен признать, что вся физическая материя есть музыка, вся физиологическая картина слышания и вся вообще физиология есть музыка, вся психика с ее

мыслями, чувствами и т. д. есть музыка. Первое никто не может выполнить по одному тому, что музыка никакого отношения к вещам не имеет; иначе эти физические вещи мы давно бы в ней и увидели, раз здесь идет речь только о непосредственных восприятиях. Второе же настолько фантастично, что только "научный позитивизм" и способен на такую фантастику. Прочие точки зрения скромнее, и они не могут верить в эту фантастическую религию и обожествление физики, физиологии и психологии, в которой идолопоклонствует "научный позитивизм", вне здравого смысла и диалектики.

f) Есть еще одно соображение – уже чисто формально-логического свойства, – которое запрещает отождествлять музыку с бытием физическим, физиологическим, психологическим и вообще метафизически-натуралистическим. Всякое такое бытие есть бытие неизменно *становящееся, наступающее*. Оно неудержимо меняется и течет. В нем нет ничего устойчивого и оформленного. Можно ли *мыслить* такое бытие? Если мы действительно представим себе, что психические процессы все время текут, причем в последующем моменте ничего не остается от того, что было в предыдущем, то можно ли эти моменты связывать общим понятием и общим

именем? Каждый переживает данную симфонию по-своему, да и переживание у каждого равным образом непостоянно и неустойчиво. Можно ли при таком воззрении говорить, что *одна и та же* симфония переживается каждым по-разному? Если данная симфония есть явление всецело психическое и субъективное и, значит, существует лишь во время слушания ее, а слушание и слышание – бесконечно разнообразно, неустойчиво и зависит от тысячи случайностей, то где же сама-то симфония, где то, что творил композитор? Композитор умер, остались лишь печатные знаки от его творчества, которые, конечно, еще не есть музыка, – где же сохраняется самая симфония? Ее нет. Есть только психические переживания ее. Можно ли это мыслить? Можно ли допустить, что предмет *только* меняется? Нет, никакой предмет не может *только* меняться. Если он подлинно меняется и существует, он должен еще и сохранять некоторый неизменный образ. Так, старик не похож не на того младенца, которым он был при появлении на свет, но это – *один и тот же* человек, хотя и все время менявшийся. Таким образом, всякое изменение предмета предполагает и его идеальную неизменность. Только тогда и можно говорить, что во все моменты времени перед нами один и

тот же, но меняющийся предмет. Иначе – в каждый новый момент времени все новый и новый предмет, и не может быть для этих многих предметов одного понятия и одного имени; это – совершенно *разные* предметы. Потому и психическое бытие не может быть *только* текучим, только изменчивым; своей изменчивостью оно указывает на неменяющийся идеальный предмет. И музыкальное переживание в психике самой своей текучестью и многообразием указывает на некоторый неподвижный идеально-музыкальный предмет. Любое музыкальное произведение таит в себе такой эйдетический предмет, который уж не зависит от того, жив или умер композитор, хорошо ли, плохо ли воспринимается данное произведение, и даже воспринимается ли. Анализом такого идеально-музыкального предмета и занята феноменология. Поэтому музыка не есть психическое бытие и феноменология не есть психология, и этого требует как раз самая текучесть и бесконечное разнообразие фактически наблюдаемых переживаний и физических свойств музыки.

g) Понять совершенную независимость музыкального феномена от натуралистически-метафизического бытия мешает, главным

образом, обывательская не критичность в употреблении понятий субъекта и объекта. Обыватель мыслит натуралистически объект – как физические "волны", субъект – как уши и мозг, музыку – как результат "действия" такого "объекта" на "субъект". Все это ужасающая пошлость и философское невежество, изобличающее полное непричастие к философским методам мысли. Такое популярно-пошломое понимание "субъекта" и "объекта" должно пройти через горнило строжайшего философского анализа, прежде чем фигурировать в числе руководящих точек зрения исследования. Во-первых, совершенно неверно, что в музыке мы воспринимаем какие-то "волны". Какие это "волны", кто и когда их воспринимает? Тысячи человек творили и воспринимали музыку, не имея ни малейшего понятия об этих "волнах" или имея тусклое и неясное понятие, почти совсем забытое со времени школьных лет. Воспринимаем мы не самые "волны", хотя и не без "волн". Но, во-вторых, и субъект, воспринимающий музыку, ничего общего не имеет ни с ухом, ни с мозгом. Не ухо воспринимает музыку, а – человеческое "я" при посредстве уха. Ухо – орган и инструмент, а не субъект восприятия. Итак, в *т. н. восприятии музыки*, как и во всяком восприятии,

не-физический субъект воспринимает не-физический объект, хотя физическое восприятие невозможно без "волн" и "ушей". И потому подсовывание всяких физических и физиологических фактов есть ужасающее обезличение музыкального искусства и внесение обывательской пошлости в сферу, где должен царить только критический ум. Однако наше утверждение не-физического субъекта и объекта легко исказить, представивши их в виде некоторых метафизических данностей, вступающих друг с другом в причинное взаимоотношение. Феноменология одинаково должна бороться с этим. Совершенно не важно, как представляется факт, физически ли, метафизически ли. Пусть даже само божественное бытие представляется в виде действующей в натуралистическом смысле причины – все равно и тогда феноменология будет видеть свой предмет не в фактах, но в смыслах. Поэтому истинный феномен музыки конструируется вне этих фактичностей, божественных, человеческих или дьявольских, мистических, позитивистических и т. д. Важен смысл и данность в идеальном сознании, в интеллигенции, а не факт как таковой; и если мы будем метафизически натурализовать и самый смысл, интеллигенцию, идеальное

сознание, и представлять в виде некоторой универсальной вещи или существа, то нам никогда не выбраться в царство чистой феноменологии и диалектики и никогда не описать подлинного музыкального феномена. "Сознание" и "бытие" не просто тождественны. Они – *едины*, а стало быть, и как-то различны. Это – аксиома диалектики.

5. Необходимо, наконец, при описании подлинного музыкального феномена остаться на независимой философской позиции и в отношении к вышеупомянутой проблеме обезличения музыки. Мы сказали, что люди, видящие сущность музыки в физико-физиолого-психологических явлениях, обезличивают искусство, заменяя его мертвым и обезображенным трупом без души и сознания. Легко впасть в прямую противоположность этому и начать поэтически и художественно изображать в словах сущность отдельных музыкальных произведений. Конечно, это может быть подлинным описанием подлинного музыкального феномена, вернее, музыкальных феноменов; и если оно сделано правильно, т.е. если художественный критик верно отразил художественную суть музыкального произведения, им следует дорожить и руководствоваться. *Но художественное воспроизведение музыки в слове не есть*

феноменологическое узрение в понятии. Будем помнить, что феноменология, хотя она в данном случае и говорит о художественных образах, сама не состоит из художественных образов и не оперирует ими. Она ставит своей задачей *конструкцию живого музыкального предмета в сознании, пользуясь при этом описании и конструировании исключительно отвлеченными понятиями, а не художественными образами.* Сам эйдос – не есть отвлеченное понятие, но понятие этого неотвлеченного, живого лика предмета есть отвлеченное понятие, и только им мы тут и должны оперировать. Мне уж много раз возражали, что я, протестуя против обезличения искусства в физике, физиологии и психологии, сам обезличиваю музыку в своей феноменолого-диалектической эстетике. На это я могу сказать только то, что обезличение заключается вовсе не в том, что о живом предмете говорят отвлеченными понятиями, а в том, что отвлеченные понятия говорят о мертвом и изуродованном предмете. Предмет жив и должен оставаться живым. Отвлеченные понятия анализируют его, все время не спуская глаз с его живого лика и неустанно стремясь дать в мысли отвлеченную картину того, что *живо* само по себе в качестве живого непосредственно

воспринимается. Это и есть задача философии, и тут нет обезличения. Последнее начинается тогда, когда отвлеченные понятия принимаются не в качестве отвлеченной конструкции, но *когда они метафизически и натуралистически гипостазируются в виде вещей, заменяя собой живой лик предмета*. Так именно поступают физики, физиологи и психологи в музыке. Найдя кое-какие свои "законы", они прямо представляют их в качестве каких-то фактов и вещей, гипостазируя понятия материи, воздуха, волн, переживания и т. д. и не видя за этим подлинного живого лика музыки. Феноменологическая эстетика, давая отвлеченную картину живой музыки, оставляет живую музыку и живое восприятие ее нетронутыми и только говорит: такова музыка, конструированная в понятиях. Из того, что я конструировал музыку в понятиях, не следует, что тем самым уничтожена живая музыка. Ведь никто и не идет на концерт, чтобы воспринимать "музыку, конструированную в понятиях". Такая музыка нужна только философу, да и ему только тогда, когда он не на концерте.

Но – довольно о лже-музыкальных феноменах. Кто прикоснулся к феноменологии хоть немного, тот сам найдет еще массу аргументов против физико-физиолого-психологического засилия в

эстетике. Для того же, кому не ясно самое феноменологическое узрение, дальнейшая аргументация бесполезна, и ему я посоветовал бы прекратить чтение моей книги на этом же месте ².

Что же такое, наконец, подлинно-реальный феномен музыки?

2. Подлинно-реальный феномен музыки (первоначальная характеристика)

1. Ясно, прежде всего, что этот феномен *вне-пространствен*. Эйдос музыкального бытия есть эйдос вне-пространственного бытия. Я уже не раз подчеркивал, что это утверждение не имеет ничего общего с абстрактной метафизикой. Но попробуем вдуматься в эту вне-пространственность, и мы сразу заметим все чудовищное своеобразие мира музыкального бытия.

Если нет пространства, то, значит, нет и пространственных предметов. Если нет пространственных предметов, то нет и никаких категорий, которые ими управляют. Нет ни тяжести, ни веса, ни тех или других состояний предметов. Отсутствует всякое физическое определение предметов. В музыкальном бытии нет предмета, к которому можно было бы обратиться, который можно было бы назвать. Это

с точки зрения пространственного предмета – абсолютная пустота, слышимое ничто.

2. Но, быть может, в чистом музыкальном бытии мы слышим какие-нибудь *вне-пространственные* оформления? Ведь *число* есть нечто вне-пространственное; однако это – оформленность. Любое логическое *понятие* – не занимает места; однако это – абсолютно-оформленное единство. Не найдем ли мы в музыке каких-нибудь вне-пространственных оформлений?

Разумеется, всякое музыкальное произведение, как произведение искусства, имеет свою художественную форму, и в этом смысле музыкальное бытие не может не быть оформленным бытием, ибо тогда это было бы случайным скоплением звуков, никакого отношения к искусству не имеющих. Наш вопрос, однако, другой. Конечно, чтобы создать математику, понадобилось человеческое творчество и форма, в которую облечены математические связи и отношения. Но что такое самое-то бытие, оперируя над которым математик создает свою математику? Конечно, созданные им теоремы не есть нечто извне прившедшее в математическое бытие, и потому реальная музыка не есть нечто извне прившедшее в музыкальное

бытие. Теорема есть как бы опознанное устройство (или его момент) бытия математического. И наш вопрос об оформлении в музыке вовсе не есть желание разъединить *бытие* музыкальное от *творчества* музыкального. Это не значит, что есть какое-то отдельное музыкальное бытие и что художник делает из него музыкальную пьесу, как рабочий из глины — сосуд. Нет, есть одно и единое музыкальное бытие, которое есть, во-первых, бытие, а во-вторых, эстетическое, т.е. в данном случае музыкальное бытие. И в целях анализа, как сказано выше, полезно говорить о нем сначала как о бытии, а потом как об эстетическом бытии. Так вот, наш вопрос об оформлении в музыке и относится к чистому музыкальному бытию как к *бытию*. Музыкальное бытие, как искусство, не может не быть оформлено. Но музыкальное бытие как *бытие* есть ли некая форма, состоит ли из ряда оформлений и связи их между собой? Ведь форма искусства не обязательно должна воплощать что-то оформленное. В форму искусства можно воплотить и нечто совершенно бесформенное, до конца хаотическое.

3. *Чистое музыкальное бытие и есть эта предельная бесформенность и хаотичность.* Здесь отсутствует не только пространственное

оформление, отъединение одного пространственного предмета от другого. Здесь отсутствует и всякое иное оформление. Здесь нет никаких идеальных единств, которые бы противостояли хаотическому и бесформенному множеству. В этом, если угодно злоупотребить неопределенным термином, – *форма* музыки, т.е. форма хаоса.

С этой точки зрения особого внимания заслуживает та особая *слитность* звуков, которая сопровождает музыку. Сумма звуков всегда в музыке нечто неизмеримо большее, чем фактически присутствующие в этой сумме слагаемые. Кроме того, музыка неизменно движется и течет, меняется. Один звук как бы проникается другим и слитно с ним проникает в третий. *Множество* звуков, составляющих музыкальное произведение, *воспринимается как нечто цельное и простое, как нечто в то же время текучебесформенное*. Это – подвижное единство в слитости, текучая цельность во множестве. Это – всеобщая внутренняя текучая слитность всех предметов, *всех возможных предметов*. Оттого музыка способна вызывать слезы – неизвестно по поводу какого предмета; способна вызывать отвагу и мужество – неизвестно для кого и для чего; способна внушать благоговение – неизвестно к кому. Здесь слито все,

но слито в своей какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. Любой предмет – в музыке, и в то же время – никакой. Можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить эти предметы.

Итак, чистое музыкальное бытие есть 1) вне-пространственное бытие; 2) за пределами пространства оно продолжает избегать всякого оформления и есть бытие хаотическое и бесформенное; 3) оно есть последняя слитость и как бы предельная водвинутость одного предмета в другой; оно есть их нерасчленимое воссоединенно-множественное единство. Ко всему этому необходимо прибавить то, что это бесформенное множество-единство непрерывно *движется, стремится, влечется*. Есть сплошной и непрекращающийся *процесс* в этом бесформенном бытии. Музыка вся в каком-то времени, вся стремится. Нет стоячей и твердой музыки. Это сплошная неуловимость и в то же время всеприсутствие, в каждый момент присутствие. Динамизм и неустойчивость, непрерывное *изменение* – основная характеристика этого сплошного, мятущегося единства-множества. Таково это 4) свойство – сплошная процессуальность и динамизм музыкального бытия.

4. Можно дать еще более короткую феноменологическую формулу чистого музыкального бытия. Слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей (наши только что названные три первые свойства) есть, очевидно, то, что можно назвать *coincidentia oppositorum*³, понимая под этим здесь пока натуралистическое слияние всего во всем. Четвертое свойство, указывая на изменчивость и сплошной динамизм музыкального бытия, при условии всеобщей слитости, дает, как видно, некое уничтожение моментов прошлого и будущего, так как то и другое констатируется как убыль, недостаток или ожидание бытия, а здесь – всеприсутствие и отсутствие исчезновения. Это значит, что перед нами течение времени – без перехода в прошлое. Музыкальное произведение – длительное настоящее, без ухода в прошлое, ибо каждая слышимая в нем деталь не дана сама по себе, но – лишь в органическом сращении со всеми другими деталями этого произведения, во внутреннем с ними взаимопроникновении. Все музыкальное произведение есть сплошное *настоящее*, без ухода в прошлое, изменение с присутствием изменившегося. Соединяя эту черту с теми тремя, получаем такую первоначальную и – пока необходимо общую и широкую –

характеристику чистого музыкального бытия: это – *coincidentia oppositorum*, *слияние противоположностей*, данное как длительно-изменчивое настоящее.

5. Мы начинаем с аналогии с пространственно-временным миром. Разумеется, уже одним этим мы сузили свою феноменологическую точку зрения и сделали ее относительной. Мы должны дать точную феноменолого-диалектическую картину музыки *in specie*⁴, а не давать характеристику ее с точки зрения пространственного мира, который сам – только один из многочисленных, диалектических моментов эйдоса. Тем не менее мы начали с этой аналогии и еще долго не отойдем от нее.

Дело в том, что обывательское сознание, всецело прикованное к пространственно-временному миру и его законам, упорно и не хочет понимать и принимать того, что выходит за пределы пространственных категорий. Дать феноменологическую диалектику музыкального предмета просто – это значит вызвать в обывательском сознании ложное представление о том, что музыка есть только известная совокупность так или иначе связанных между собой понятий. Чтобы не получилось этого, важно уж из-за чисто педагогических целей приучить ум

восходить от физической материи к музыке *постепенно*, чтобы подлинный музыкальный феномен вырисовывался все с большими и большими подробностями, по мере того как мы уходим из сферы отвлеченного рассудка. Только когда *здесь* мы приучимся видеть подлинный музыкальный предмет, подходя к нему постепенно и "снизу", мы можем понять его сразу при выходе "сверху", с точки зрения эйдоса и его диалектических моментов вообще. *Теоретически* же мы получаем здесь ту выгоду, что, кроме подлинной феноменолого-диалектической структуры музыкального предмета вообще, которую надлежит нам формулировать в дальнейшем, мы *сможем осветить музыкальный предмет и с точки зрения отвлеченной мысли*. Ведь, изучая физическую материю и строя царствующие в ней законы, мы употребляем, как это ясно, чисто отвлеченный рассудок и, с точки зрения ума, оперируем формально-логическим предметом. Предмет физики как науки – не материя и факты, но – физические законы. А они как раз формальны, так как не касаются отдельных индивидуальностей и в принципе должны их избегать. Физический закон – там, где мы отвлелись от качественного своеобразия данных *hic et nunc* и где мы дали общую схему

событий, независимо от характерных для этих событий качеств. Вот и любопытно узнать, что же такое подлинный музыкальный предмет с точки зрения этой отвлеченной формально-рассудочной мысли. *Что такое музыкальный феномен с точки зрения научно мыслящего рассудка* (понимая под научностью ту условную общепринятую опору на внешний или внутренний опыт, с применением формальных категорий рассудка)? Нет нужды доказывать, что для формулированных мною задач феноменологии так конструированный предмет музыки, конечно, будет страдать односторонностью. Но это уже односторонность самого отвлеченного рассудка, который может видеть в предмете лишь формальные взаимоотношения отдельных сущностных данностей, а не самые данности. Во всяком случае, это – тоже феноменология подлинного музыкального феномена, хотя и неполная, предварительная и как бы несколько слепая феноменология.

6. Необходимо точно и ясно представлять себе характер той односторонности и неточности, которой отличается музыкальный феномен, если смотреть на него с точки зрения отвлеченной мысли.

Во-первых, музыка в таком освещении есть

только *аналогон физического мира*. Найдя общий принцип, переводящий физическое (или психическое) бытие в бытие музыкальное, мы прямо получаем это последнее, реформируя по найденному принципу бытие физическое. Поэтому необходимо твердо знать, что получаемая таким образом картина музыкального феномена есть чисто *натуралистическая* картина, лишенная всякого признака диалектичности. *Мы получаем к физическому бытию столь же натуралистический аналогон*. Подобно тому как есть принцип, применяя который мы можем изменить воду в пар, точно так же есть принцип, применение которого превращает физическую материю в музыку, и от этого музыка, конечно, не перестает быть столь же натуралистической вещью, как и физические вещи. В случае музыки, правда, мы оперируем уже с самого начала над не-физической вещью (иначе наш анализ не был бы анализом *подлинно* музыкального феномена), и, таким образом, получить чисто физическую вещь, как, напр., пар вместо воды, мы не можем. Тем не менее *мыслим* мы в этих аналогиях исключительно *натуралистически*, т.е. так, как *будто бы* это были физические вещи. Так, напр., в физическом мире вещи разделены, строго ограничены и находятся между собой в

причинном взаимодействии. Давая натуралистический аналогон этого в музыке и применяя те же самые отвлеченные категории причины, действия и т. д., мы получаем утверждение, что в музыке слито все во всем, что в ней один предмет как бы водвинут в другой предмет и т. д. и т. д. Все это – чисто натуралистические установки, изобличающие отвлеченную мысль в качестве основного критерия. – Во-вторых, как неизбежное следствие применения отвлеченной мысли к чисто музыкальному предмету, обнаруживается его *сплошная противоречивость и антиномичность*. Отвлеченная мысль, неизбежно выпуская из рук цельный и живой предмет, охватить который она не в состоянии, должна рассекать его на противоречивые качества. Она не умеет так мыслить эти противоречия, чтобы из них получался живой предмет. Поэтому необходимо должен получиться ряд антиномий, указать который рассудок может, но примирить которые – совершенно не в состоянии. И мы не должны этим смущаться, зная хорошо, что настоящая сфера рассудка – физический мир и что применение его в иных областях неизбежно влечет неполноту и недостаточность характеристик этих областей. – В-третьих, наконец, получаемая указанным

образом феноменологическая картина музыкального предмета не будет обладать и *интуитивно-эйдетическим* качеством, ибо это последнее господствует лишь вне сферы отвлеченной мысли. Отвлеченная мысль *все время оперирует генетической картиной предмета*, т.е. говорит о том, (как предмет *составляется* из тех или других частей, ибо только эти отдельные части она и схватывает. Эйдетически-диалектическая мысль, наоборот, говорит не о "как", а о "что" в предмете, оперируя с ним как уже с готовой и цельной идеальной вещью или, вернее, предметом.

Несмотря на все это, мы ни на минуту не спускаем глаз с подлинно эйдетического феномена музыки. Применяя "научные", т.е. формально-логические методы, мы оперируем не с физическими, физиологическими или психологическими фактами, но именно с музыкой как таковой. И только даем неполную картину музыки, зная точно подлинное происхождение этой неполноты. Это – неполнота с точки зрения полной феноменологии, но это – настоящая полнота, – с точки зрения отвлеченной мысли.

Итак, "совпадение противоположностей" будет в дальнейшем пониматься нами чисто натуралистически, т.е. отвлеченно-логически.

"Смотря на" полный эйдос бытия вообще (выражаясь языком Платона), мы будем конструировать музыкальный предмет, пользуясь пока отвлеченно-логической мыслью. И уже тут нам сразу стало ясно, что если пространственный мир – стройность и законченность, то музыка – хаос и противоречие. И если опорой стройности и оформления является эйдос, то музыка не есть отображение эйдоса, а отображение *бытия гилетического*, понимая под ним *натуралистический* хаос и бесформенность всевозможных вещных определений. Гилетическое смешение всего во всем и есть натуралистически (т. е. не-диалектически) понимаемая *coincidentia oppositorum*⁵.

3. Закон основания (вместе с законом абсолютной раздельности) и его редукция в чистом музыкальном бытии

1. Ясно, что, созерцая чистое музыкальное бытие в *его собственном* эйдосе и сравнивая этот эйдос с полным эйдосом бытия вообще, мы должны отбросить всякие признаки схемного и морфного (ибо отбросили еще раньше пространство, а след., и физическую материальность), должны отбросить и эйдос всякой *вещной* определенности. Ясно, что в чистом

музыкальном бытии как чистой предметности нет ни схемного, ни морфного, ни эйдетического, ни мифического оформления⁶. *Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое.* Оно – безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно – чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его – в безликости, во вселикости. Эйдос его, единственно явившаяся нам сущность, – в неявляемости, в неспособности выявиться. Эйдос музыки явил нам ее сущность, и сущность эта – несказанность, невыявленность и гилетичность. В этом, может быть, разгадка той всеобъемлющей силы музыки, создаваемого ею страдания, тоски и тайной радости. Она – безумие, живущее исполински-сильной жизнью. Она – сущность, стремящаяся родить свой лик. Она – невыявленная сущность мира, его вечное стремление к Логосу, и – муки рождающегося Понятия. Разум видит сущность мира сквозь лики схемы, формы и эйдоса. Музыкальное восприятие видит *обнаженную*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира в-себе-сущность, во всей ее нетронутой чистоте и несказанности.

Такая эйдетика чистого музыкального бытия могла быть нами получена лишь при условии снятия пространства и его категорий. Но пространство есть нечто связанное со всем

аппаратом наших категорий, функционирующих в науке и жизни. Поэтому для получения полной феноменологической формулы чистого музыкального бытия с точки зрения отвлеченной мысли, формулы, данной нами в этом предварительном очерке подлинно-реального феномена музыки, нам необходимо точно знать, что же собственно снимается, редуцируется из разума в частом музыкальном бытии, в чем самый нерв редуцируемой системы категорий и основных классов объектов разума.

2. а) *Шопенгауэр*, на наш взгляд, достаточно ярко формулировал это начало рассудочного мышления как *закон основания*. Разумеется, можно брать какую угодно систему категорий вместо Шопенгауэровой. Я беру последнюю только потому, что из абстрактно-логических систем она мне кажется (вернее, когда-то казалась) наиболее полной. Однако поскольку все изложение этой главы носит скорее эвристический, чем конститутивный характер, можно брать какую угодно систему, напр., Аристотеля, Канта и др. И вот, редукция закона основания и открывает перед нами двери в тайны чистого бытия музыки⁷.

Можно дать несколько словесно различных формулировок закона основания. Все они суть

одно. Прежде всего, вслед за *Вольфом*, его можно передать так. *Ничто не существует без основания для своего бытия.* Или: все наши представления (а след., и объекты, ибо представлять значит иметь объект, а быть объектом значит быть в представлении) находятся между собой в такой закономерной связи, что ничто оторванное от этой системы и абсолютнр-единичное не может стать представлением (объектом). Или: основной момент мысли – *необходимость*, которая не имеет иного более истинного и более ясного смысла, кроме неизбежности следствия, когда есть основание. Или: *по отношению ко всему существующему необходимо стоит вопрос "почему"*. Нет мышления в науке и жизни без этого закона. Он – основа всего разумного познания, которым обычно оперирует человек. Но и он есть только следствие, другого, более первоначального закона мысли, который надо назвать *законом абсолютной раздельности всяких А и В.*

б) В самом деле, закон основания предполагает 1) различение и 2) соединение всяких и любых А и В. Чтобы быть основанием для чего-нибудь, необходимо этому основанию *отличаться* от своего следствия, необходимо ему

и как-то *сопрягаться* с ним. Но какова сущность этой раздельности и сопряженности? Надо четко видеть эту особую и яркую форму раздельности и сопряженности, составляющую основание нашей мысли. Именно, эта *раздельность* и *сопряженность* – абсолютны. А раз навсегда, целиком и абсолютно отлично от В. А раз и навсегда целиком и абсолютно связано с В. Это – необходимость ненарушаемая. Один малейший сдвиг здесь привел бы человека с его наукой к полному сумасшествию и безумию. Вот эта необходимость и есть закон основания, в глубине которого мы ясно видим этот железный механизм раздельности и сопряженности всяких А и В.

3. Это основное свойство рассудка учитывается далеко не всеми философами. Шопенгауэр, устанавливая свой закон основания, дает слишком общую его формулировку, подходящую и для диалектической мысли. В самом деле, то, что все имеет основание для себя, что относительно всего можно задать вопрос "почему" и т. д., – все это применимо и к диалектике. Самое же центральное свойство "закона основания", царствующего в рассудочной сфере, Шопенгауэр не указывает. Чтобы понять его, надо себе точно представлять разницу между, конкретно-интуитивным эйдосом и

формально-абстрактным логосом. Традиционная логика смешивает то и другое в неясном термине "понятие".

В другом месте мы уже установили понятие *эйдоса*. Это – интуитивно данная и явленная смысловая сущность вещи, смысловое изваяние предмета. Что такое *логос* и каково его отношение к эйдосу?⁸ Логос – тоже смысл и тоже смысл сущности. Но если эйдос есть *наглядное изваяние смысла*, логос – *метод этого изваяния и как бы отвлеченный план его*. Одно дело, когда предмет стоит передо мною в своем полном явлении. Другое дело, когда я, видя этот предмет, фиксирую *способ соединения между собой его отдельных частей*. Конечно, из такого определения логоса явствует само собой, что он так или иначе базируется на эйдосе, но, не давая его картинности, говорит о том, как такую картинность можно построить. Если бы понадобилось краткое и точное определение взаимоотношения эйдоса и логоса, то я бы сказал так: *логос есть эйдос, лишенный эйдетически-гилетического момента*, или: *эйдос есть логос, воплощенный в гилетической стихии*, причем под "гиле" (ῥλη) мы понимаем тут не вне-сущностную, но именно эйдетическую материю. Выражаясь натуралистически, можно

сказать, что логос есть как бы сгусток химического вещества, твердый кусок, который, будучи растворен в гилетической, т.е. по существу в бесформенной и безвидной, воде, дает раствор определенного цвета, запаха и вкуса, или конкретный эйдос этого логоса. Если эйдос – сущность предмета, то логос – сущность эйдоса, абстрактное задание, воплощающееся в эйдосе. Гилетическая стихия, воспринявшая логос, задание, имеет определенный смысл, оформляется и вырастает в некое смысловое изваяние, эйдос, где логос – воплощен, а "гиле" – осмыслено.

4. Усвоивши себе это в величайшей степени важное различие, мы без труда поймем и различие свойств эйдетической и "логической" (от "логос") логики. Когда строится эйдетический предмет – мы получаем мысленную картину живой связи вещей. Когда живет эйдос, он всегда остается самим собой, ибо главное свойство живого и есть – при всех изменениях оставаться тем же. *Эйдос всегда тот же, и – меняется.* В эйдетической сфере A , оставаясь прежним A , превращается и в нечто другое. A никогда не может не быть и B . $A = A$, и в то же время A равно некоему B . Таков закон живого предмета. Как бы я ни старел и ни седел, я всегда остаюсь самим собой, хотя в десятилетнем возрасте я был A , в

двадцатилетнем я уже – другое, след., В, в тридцатилетнем – третье, след., С и т. д. В этой всеобщей связанности *непрерывного изменения и прерывных точек* – тайна всего живого. И раз эйдос есть явленная сущность предмета, то и эйдос должен быть столь же живым, и вот *живой смысл* вещи требует такого тождества всего, чтобы все в то же время было различием.

Совершенно иначе конструируется формально-логический предмет, или логос. Логос не есть *картина* смысла. Логос – метод соединения отдельных моментов картины смысла. Поэтому он не отражает живых судеб живого предмета в некоей картине. В логосе остается непонятной, немотивированной самая связь элементов и только *постулируется*. Так, логос жилища есть, скажем, "сооружение, защищающее человека от непогоды". Если это – только логос, отвлеченный "смысл", то тут ничего и не выражается, кроме того, что четыре других "смысла", а именно "сооружение", "защита", "человек", "непогода", соединены здесь определенным образом. Логос жилища или, выражаясь обычным языком, "понятие" жилища есть не больше как метод соединения разных смыслов в один смысл, метод осмысленного или, лучше, смыслового объединения. Другой метод

объединения тех же самых четырех или, вернее, пяти "смыслов" породил бы собою и другой логос. Но тут ровно ничего не говорится о том, *почему* эти четыре или пять смыслов связаны в один логос. Логос – метод, а почему применен такой или другой метод – в логосе об этом ничего не известно. Если же вышеупомянутое определение "жилища" понять как эйдос, то необходимо представить себе жилище *конкретно*, хотя и не надо обязательно представлять мой или ваш дом, а достаточно представить жилище вообще, идеально; если оно представлено конкретно, как именно некое *смысловое изваяние*, тогда оно само в себе несет мотивацию для соединения отдельных моментов в целое. Тогда ясно видно, что человек – слаб и подавлен окружающими физическими условиями, что ему необходимо определенное количество тепла, что для поддержания его он строит так-то и так-то себе сооружение, которое имеет такое-то и такое-то назначение, и т. д. и т. д. Отдельные смысловые элементы даны в эйдосе *как живое целое*, и потому связь их убедительна. В логосе они даны в отрыве *друг от друга*, и связь их, поскольку она мыслится в отрыве от живого общения с ними, непонятна, хотя и таким образом установление ее не могло набежать созерцания живого предмета,

ибо ее неоткуда иначе и вообще взять. Эйдос есть насыщенное изваяние смысла, и из него можно почерпнуть все те бесконечные положения и состояния предмета, которые будут характеризовать его в отдельные моменты существования. Логос – фиксирует отвлеченную общность этих отдельных моментов, отвлекаясь от их индивидуальности и интересуясь только их взаимоотношением.

5. Поэтому в научном мышлении, или в рассудке, мы находим *этот закон абсолютной раздельности каждого A и B и внешней их соединенности*. A никогда не может быть B , хотя A и B всегда механически связаны между собой. Логос, "научное понятие" фиксирует эту *абсолютную разъединенность по смыслу, т.е. по существу, и абсолютную связанность фактически, по факту*. В логосе понятно, что A не есть B , но непонятно, почему A связано с B . Связанность A и B в предмете может оправдать только сама жизнь предмета, а логос ею-то как раз как таковой и не занимается. В эйдетическом мышлении, или в диалектике, A тоже всегда равно A , т.е. самому себе. Однако тут же и одновременно это A *необходимейшим образом есть B , т.е. не- A* . В эйдосе отдельные моменты, различать, между собой, переливаются друг в друга смысловым

образом, так что в результате мы получаем единый и цельный, живой и насыщенный жизнью предмет. *В диалектике "закон основания" не уничтожается, но подчиняется вашему закону диалектики;* и в каждом из своих моментов эйдос присутствует целиком, хотя и отличается от них. Тут – *закон различия в тождестве.*

Таким образом, точнее говорить не о законе *основания* (ибо основание необходимо мыслится и в диалектике), а о законе *абсолютной раздельности и внешней соединенности А и В*, – в противовес диалектическому закону *раздельности в органическом тождестве.*

Наука стоит на точке зрения "закона основания". Есть ли этот закон в музыке? *Нет, его там нет.* Музыкальный мир – вне закона основания. Что же тогда это за мир? В чем его сущность? И что есть в нем вместо закона основания?

4. Четыре вида необходимости и их редукция в чистом музыкальном бытии

Однако всмотримся сначала в эту редуцируемую в музыке необходимость, диктуемую законом основания.

1. Логос относится к сфере мысли; он – абсолютная раздельность и механическая

соединенность. Это значит, что логос относится к царству необходимости и есть необходимость. Логос царствует в бытии как известное *необходимое осмысление*. Функция логоса – "логическая необходимость". Виды логических функций суть виды "логической необходимости". Диалектика выводит все эти виды "логического" осмысления из одного общего источника, давая сразу всех их в цельности и неразъединимости. Предоставленный, однако, сам себе, логос – не диалектичен, и раз мы сейчас стали на точку зрения логоса, то и различные виды "необходимости" мы принуждены искать, так сказать, "эмпирическим" путем, ища и описывая необходимое и отказываясь от конструирования внутренней связи их между собой. Так фактически и поступает Шопенгауэр, описывая свой "четвероякий корень" закона основания.

а) *Первый* тип необходимости, функционирующий в мысли, есть необходимость *математическая*. Он основан на чистых интуициях пространства и времени. Чистая интуиция здесь – та, которая считает себя свободной от фиксирования какого бы то ни было физического наполнения. Правда, возможны весьма солидные сомнения в существовании и даже мыслимости такого "чистого пространства"

и "чистого времени". Я думаю, что в некотором смысле это – фикция и что это т. н. "научное" понятие пространства и времени не имеет под собою никакого реального основания, ибо пространство и время не пустые вместилища вещей и бытия, но их реальное свойство, неотделимое от них их формальное качество, и лишь в этой своей неотделимости они – объективная онтологичность. Однако сейчас не время систематически-философского обоснования и рассмотрения этих проблем онтологии. Нам важно описательно вскрыть сущность математической необходимости, функционирующей в мысли. И мы видим, что здесь она – чистая, как бы вне-материальная, за-физическая; она – как бы некая идеальная данность, не затронутая никакими "эмпирическими" данностями. В чем ее сущность? Ясно, что здесь перед нами необходимость такого взаимоотношения частей, что каждая из них определяется и обуславливается другой в пространстве и во времени. Если прямая, по определению *Наторна*, есть абсолютная однозначность отношения от пункта к пункту, или, просто, неизменность направления, то это значит, что все бесконечные точки *a*, *b*, *c*., которые составляют прямую, абсолютно и

необходимо *следуют* одна за другой, *определяют* одна другую известным образом, и эта необходимость следования и взаимоопределения – абсолютна, т.е. без нее нет прямой и, след., нет мысли о прямой. Ясно, что эта *необходимость абсолютной, и механически сопряженной внеположности и последовательности* не есть еще просто чисто логическая необходимость, или не есть еще вся логическая необходимость. *Шопенгауэр* рассуждает так. Когда мы задаем себе вопрос, почему в этом треугольнике три стороны равны, и получаем ответ: потому, что в нем три угла равны, – то равенство углов не есть *причина* равенства сторон, потому что здесь нет речи об изменении, т.е. о действии, которое должно было бы иметь свою причину, ни только простое *логическое* (т. е. только в понятиях) *основание* для этого равенства, потому что из одних только понятий никогда нельзя заключить, что, если равны углы, должны быть равны и стороны; в понятии равенства углов не заключается ведь равенства сторон, и тут связь, след., не между понятиями и суждениями, а между сторонами и углами, что и есть непосредственная *основа* доказательства или вывода. Это, конечно, не мешает тому, чтобы в реальном построении математики математическая необходимость была

лишь основанием и исходным пунктом и чтобы все остальное было уже просто чисто *логическим* содержанием, т.е. конструкцией не только объективно-математических отношений, но и связью логических *понятий* об этих отношениях., В теореме интуиция пространства и времени соединяется с логическими операциями над понятиями. Итак, математическая необходимость – своеобразная необходимость, и сущность ее – в *абсолютно-механически-сопряженной* *внеположности и последовательности*. Назовем это первейшее требование мысли о предмете – законом основания *бытия*, *ratio essendi*.

б) *Второй* тип необходимости или второе значение закона основания основано не на чистых, но на *полных эмпирических* интуициях пространства и времени. Это – необходимость *физическая*. То, что в наших предыдущих рассуждениях открывало всякое А от В и механически, т.е. внешне, их воссоединяло и что, за неимением физического субстрата, превращало основание в простое внеположение и последовательность, то самое в физической материи функционирует как реальная *причинность*, как связь, абсолютная и механическая, действующей причины и причинного действия. В силу этого значения

закона основания, *лишь только наступила причина, действие не может не последовать*. Но всякое действие есть изменение, а изменение в своей онтологической основе содержит становление. Поэтому закон *абсолютного и механического разделения и сопряжения причины и действия* удобно назвать законом становления, *ratio fiendi*.

с) *Третья* форма необходимости и вместе с тем закона основания начинается в бытии субъекта в условиях пространства и времени. Мысль, требуя необходимости как своей сущности, не может освободить и субъект от власти этого закона основания. И логически мыслить субъективное бытие значит мыслить его механически. В самом деле, для логически-"основательной" мысли надо и в хотении, в поступках видеть абсолютную внеположность, последовательность и причинность. Если мы причинность, царствующую в субъекте воли, назовем мотивацией, то мы не ошибемся, если эту *мотивацию назовем видимой изнутри причинностью*. Это – та же самая физическая причинность, но видимая изнутри. И если это не так, то, значит, не годится для познания субъективной причинности весь аппарат наших

логических понятий, и самая мысль наша должна быть организована заново. Для науки нет "свободы воли"; все должно быть подчинено механическому предвидению. И компромисса здесь не будет: или – наука с логикой и механизмом, и тогда субъективная причинность – только видимая изнутри физическая причинность; или – свобода субъективного бытия, и – тогда она формулируется в понятиях, не подчиняющихся закону основания. *Эту необходимость и механическую сопряженность событий бытия субъективного, основанную на некоем противоположении субъекта и объекта, назовем законом действия, ratio agendi.*

d) Наконец, четвертый вид необходимости относится к тому особому виду бытия, который именуется *понятием*, и в особенности в его функции, в *суждении*. Существует такая же строгая необходимость и среди понятий и суждений, как в пространстве и в физической материи. И тут та же раздельность всяких А и В вместе с их механической скованностью. Но если закон основания в пространстве дал сопряжение внеположностей, в физической материи – механическую причинность, то в понятиях и суждениях, в связи с основным свойством и целью того мира, к которому относится понятие (и тем

самым суждение), – выражать истину, закон основания дает постулат сведения истинности на какое-нибудь внешнее (по отношению к данному суждению) основание. Согласно закону основания в познании, т.е. в понятиях и суждениях, *суждение, если оно выражает собою познание, должно иметь для этого основание* и в силу этого получает тогда предикат истинного. Истина, таким образом, поскольку речь идет о мире, подчиняющемся закону основания, есть всегда отношение суждения к чему-нибудь от него отличному, к тому, что называется его основанием. Какие же существуют основания для суждения? Во-первых, основанием для суждения может оказаться другое суждение, и тогда перед нами *формальная истинность*. Во-вторых, суждение может опереться на непосредственный опыт, внешний или внутренний, и тогда перед нами *материальная истинность*. В-третьих, наконец, суждение может иметь основанием формальные условия всякого мышления вообще. Это, в сущности, – вид первого, типа сведения, сведения на другое суждение, но важны эти самые условия всякого логического мышления вообще, точнее говоря, условия суждения как такового.

Именно, не говоря о законе основания среди вступающих между собою в связь суждений, а

применяя его к единичному суждению как таковому, мы видим след<ующие> законы, царствующие над суждением. 1) Всякое А, о котором что-нибудь высказывается, остается в пределах данного суждения самим же собою, оно всегда равно сумме своих предикатов (закон тождества). 2) Не только А, но и его признак в пределах данного суждения остается самим же собою; и если мы говорим, что А есть В, то ни в коем случае не можем сказать одновременно, что А есть не-В (закон противоречия). 3) Не только А и его признак, но и *бытие* всякого А и бытие его признака остаются неизменными. Если А есть В и не может быть в то же время не-В, то стоит только вместо В подставить предикат бытия, как получится аксиоматическое утверждение, что А может или быть или не быть, и среднего между ними ничто не мыслимо (закон исключенного третьего). Эти три формальные условия суждения могут быть основанием для конкретного суждения.

Логос, сказали мы, есть метод сопряжения смыслов. В нем высказывается, как смыслы соединены между собой. Указали мы и на то, что в логосе неизвестно, почему они соединены между собою так, а не иначе. Но вот представим себе, что логос *полагается*, т.е. полагается,

утверждается некая смысловая объединенность. Тогда возникает т. н. *суждение*. Что теперь такое закон основания в суждении? Суждение нечто полагает, утверждает. На каком основании? В логосе ведь как раз это основание отсутствует. И вот, возникает необходимость сведения суждения на какое-нибудь *основание*. В диалектическом процессе сущее тем самым есть уже *истинно-сущее*, и там уже не поднимается специального вопроса *об основаниях* для истинности этого сущего. В формальной логике нет самоуверяющего эйдоса, и потому необходимым образом возникает вопрос: *почему* данное суждение истинно? Мы и должны были указать, что такое основание для истинности в формальном рассудке неизбежно есть нечто *внешнее* по отношению к обосновываемому.

Этим внешнем может явиться или другое суждение, или непосредственный опыт, или вообще что-нибудь, что не есть это же самое суждение. Но закон основания в суждении проявляется не только так. Этим мы зафиксировали *сопряженность* суждений. Это самое, однако, по основному смыслу закона основания, предполагает само собой и *абсолютную разделенность* суждений, абсолютную раздельность сопрягаемых смыслов,

которые участвуют в утверждении, или полагании. Отсюда возникает необходимость статического трактования суждения, т.е. составляющих его элементов, возникает неподвижность и абсолютная уединенность и отъединенность "подлежащего", т.е. полагаемого логоса, признака "подлежащего" (момента в полагании логоса) и самого бытия того и другого, т.е. самого полагания. Отсюда общеизвестные "законы логического мышления".

Ради системы и ясности все эти рассуждения можно представить и в такой форме. 1) Закон основания, или логос, есть внешне-фактическое объединение абсолютно отдельных по своему смыслу А и В. 2) Суждение есть полагание логоса, утверждение некоей смысловой системы как сущей. 3) След., закон основания в отношении к суждениям, или логос суждений, есть логос полагания логоса. 4) Это значит, что самые полагания связаны между собой внешне-механически, будучи абсолютно различны по смыслу. 5) Абсолютная различность одного полагания в отношении другого полагания или не-полагания приводит к утверждению, что полагание есть полагание и не может быть в то же время не-полаганием. Другими словами, бытие есть бытие, а небытие есть небытие; бытие не

может быть не-бытием; или есть предмет, или его нет; *tertium non datur*⁹. Это – общеизвестный закон исключенного третьего, с аннулирования которого начинается выход из формальной логики в диалектическую (пример чего находим, напр., в доказательствах платоновского "Софиста", что бытие есть в известном смысле и небытие, и обратно). 6) Но если нет ничего среднего между бытием и не-бытием *вообще*, то нет ничего среднего между бытием и не-бытием *данного А*. А всегда есть А, всегда равно сумме своих признаков. Все изменения, фактически происходящие в А, суждением не захватываются, ибо суждение есть некий *мгновенный* снимок с данного А, и притом не самого А, а его формальных. связей с прочими вещами. Это есть т. н. закон тождества. 7) Но раз в суждении А есть всегда А, то и *отдельные моменты*, признаки этого А суть всегда одни и те же. Данному А нельзя одновременно приписать признак В и не приписывать этого признака. Это – закон противоречия. 8) Таким образом, ясно и легко три общеизвестных закона "логического мышления" выводятся из применения закона основания к сфере суждений. 9) Но уединенность и абсолютная отдельность данного суждения есть только одна сторона закона основания. Так как последний есть

еще и механическое *соединение* раздельностей, т.е. в данном случае полаганий, суждений, то окончательное проведение закона основания в этой сфере заставляет признать, что для полагания данного логоса *A*, т.е. для утверждения, для того, чтобы логос *A* считался существующим, т.е. чтобы бытие было не кажущимся, а истинным бытием, необходимо соединение его с другими полаганиями или суждениями, или вообще с чем-нибудь другим, т.е. необходимо *сведение* на иное, что и будет основанием истинности.

Итак, закон механического сопряжения раздельных моментов в *суждении* дает: в аспекте раздельности (изолированности) три "логических закона мышления", в аспекте сопряжения – необходимость сведения на другое суждение или на непосредственный опыт, другими словами, на какое-нибудь внешнее основание. Это – *ratio cognoscendi*¹⁰.

2. Этим исчерпывается сфера приложения закона основания. Существует четыре типа "логической" методологии, т.е. объединения в логосе тех или иных смыслов: 1) объединение внеположных друг другу частей, когда логос принимает форму *ratio essendi*; 2) объединение внеположных друг другу действий и сил, когда логос есть *ratio fiendi*; 3) объединение

внеположных друг другу субъективных актов, когда логос есть *ratio agendi*; и, наконец, 4) объединение внеположных друг другу смыслов в суждение, претендующее на истинность, когда логос, действуя в сфере чистых смыслов знания, превращается в *ratio cognoscendi*.

Такова натуралистически-метафизическая картина сферы рассудка, пользующаяся одними логосами. В ней все разделено и несообщимо: пространство, время, причинность, понятие и т. д. Как все это живет вместе в цельном лике бытия, рассудок не знает. Но это и не нужно знать науке, живущей логосами. Это совершенно особый и замкнутый мир абсолютных понятий, мужественно сопротивляющийся всякому постороннему вторжению.

5. Общий характер бытия, редуцируемого в чистом музыкальном бытии

И вот, музыка уничтожает до основания стройный и оформленный мир этого закона основания, долга и обязанности. Уничтожается железная ограда и чугунные плиты "законного" мира. Бросим еще раз взгляд на этот мир чудовищного механизма, чтобы уже навсегда проститься с ним на пороге основоположений чистого музыкального бытия.

Когда логос знает свое место логоса, он — безвреден, он не овеществляет знания и не механизмирует мира. Логос, повторяем еще и еще раз, ничего не утверждает о том, *почему* данные смыслы соединены так, а не иначе. С другой стороны, логос никогда не может, по самой своей сущности, отражать цельную действительность. Он есть лишь способ рассмотрения цельной действительности, метод объединения ее смысловых элементов. Потому предмет науки, пользующейся логосом, есть не полный предмет в жизни, со всею его индивидуальностью, а лишь система отношения его частей. Когда мы утверждаем, что "массы притягиваются обратно пропорционально квадратам расстояния", то тут мы не заняты ни вопросом о том, *почему* действительность заставляет нас говорить так, а не иначе, *почему* она не заставляет нас утверждать здесь обратную пропорциональность, ни вопросом о том, какова индивидуальность предметов и вещей, подчиняющихся этому закону, ни вопросом о том, всегда ли и так ли всегда будет действовать этот закон, и т. д. Все эти вопросы связаны с наблюдением *живого* предмета, и только человек, постигающий сокровенные тайны природы как живого организма, мог бы задаваться такими вопросами. Наука этим не

занимается. Это не есть предмет науки. Предмет науки не жизнь, но – формально-абстрактный механизм. И какую бы жизнь наука ни изучала, предметом для нее всегда остается формальная абстракция, поскольку она оперирует логосами.

Можно учитывать этот формализм "научного" "предмета" и спокойно ограничивать его от сферы цельного и живого предмета, взятого во всей его полноте. Но наука наша любит утверждать, что устанавливаемые ею законы суть *единственный* предмет знания, что природа и не содержит в себе ничего другого. Тогда приходится из сферы абстракций переводить эти абстракции в конкретную действительность, представлять их в виде единственно возможных вещей, *гипостазировать* их. Тогда мир превращается в полную тюрьму, вечную скованность, тупую механичность и в безжизненный труп. Вокруг этого трупа, обезображенного и изнасилованного, танцует и скачет вихрь науки, славословящий его как своего бога в радении и экстазе. Поклоняются трупу и любят его; ради него строят науку и культуру. Ему приносят в жертву свою жизнь. Это все может делать только не-музыкальная культура. Музыка уничтожает этот мир абстракций и закона основания. Она сладостно трепещет от грохота светопреставления, ей люб безграничный

анархизм и вселенский разгул своеволия. Что такое перед нею этот гигантский механизм мира "математического естествознания"?

Мир, растерзанный и распятый, разбитый на куски; всеобщая и абсолютная раздельность одного предмета от другого, когда А только А и ничего больше; полная покинутость каждого А и вечное его одиночество; отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная серость и суровость законов – вот твой мир, человек! Уничтожая этот мир закона и основания, музыка конструирует другой мир, без законов и без основания. И уже по одному этому она есть особое мироощущение, не сводимое и не переводимое ни на какое другое мироощущение и другой язык. Пространство, это наибольшее распыление бытия, величайшее торжество закона основания, абсолютнейшее воплощение всякого враждебного противостояния и борьбы, пространство не как пустоеместилище и форма, а как само распыление бытия в пределе, это пространство отсутствует в музыке. Физическая материя – это

хотя в сравнении с пространством и более собранное и объединенное, но все же до глубины разорванное и враждебное самому себе бытие, эта громада внутренне-враждебных и злых, внешне, абсолютно и механически скованных тел и их частей, эта материя отсутствует в музыке. Нет в ней и этого осознанного механизма вселенной, этого железного строя понятий и суждений, которые празднуют свою победу в науке и отвлеченной философии. Музыка гонит науку и смеется над ней. Мир – не научен. Мир – музыка, а наука – его накипь и случайное проявление.

Попробуем же теперь, на основе опыта, зафиксированного суммарно в предварительной характеристике подлинно музыкального феномена, развить более подробно основоположения чистого музыкального бытия, чтобы нашу общую опытную формулу заменить систематической философской мыслью.

Переходя к этому, напомним еще раз, что все это феноменологическое рассуждение о музыке, как и дальнейшее, имеет почти исключительно "индуктивный характер" и получит свое полное выражение лишь тогда, когда основные феноменологические данности музыки, будучи скреплены "сверху" более общими созерцаниями и узрениями, станут живой диалектикой. В этих

главах мы заняты одной целью: взявши общий музыкальный опыт в его целом и логически-раздельное знание в его целом, сравнить обе эти данности и формулировать, *что такое музыкальное бытие с точки зрения абстрактно-логического знания.* Разумеется, такой подход не является ни обязательным, ни единственным, ни совершеннейшим. Феноменология музыки должна строиться на более общих основаниях. Однако эти более общие основания могут быть применены лишь после того, как мы научимся чувствовать первейшее и очевиднейшее своеобразие музыкального бытия в сравнении с нашим с обычным абстрактно-логическим знанием. Неизменно пользуясь феноменологическим узрением, мы должны точно и ясно ответить на вопрос: что такое музыка для абстрактно-логического знания? Выставляемые ниже основоположения являются поэтому *основоположениями с точки зрения абстрактно-логического знания.* Они были бы иными с иной точки зрения. Только после выяснения с этой стороны феноменологии музыки мы приступим к окончательному анализу, и с точки зрения этого последнего наши основоположения, равно как и закон основания, получают лишь вспомогательное и относительное

значение.

В. Основоположения чистого музыкального бытия – с точки зрения абстрактно-логического знания

1. Общая основа всех основоположений

Доверчивость очевидному – начало и необходимый момент феноменологии. По факту она видит смысл. По искаженному факту видит искаженный смысл. По искаженному смыслу видит истинный смысл. Везде и всегда – видение для нее есть исходный пункт. Из увиденного заключит она к невидимой его основе.

1. Так и в сфере мысли и различных классов мыслительных объектов феноменология видит истинный смысл мысли, как бы он ни был фактически искажен или хотя бы просто модифицирован. Нельзя и помыслить о каких-нибудь новых формах мысли или восприятия вне тех или других модификаций уже существующих форм мысли или восприятия. Реально наличные и наиболее часто функционирующие в сознании формы мысли и восприятия могут быть или искажены, искривлены, механизированы и убиты, или могут быть преображены, возведены до свободы,

оживлены и воскрешены. Мы не знаем иных путей сознания, кроме существующих. Или существуют *модификации* реально-наличного и наиболее употребительного мышления, и тогда мы *можем* говорить об *иных* формах мышления, или существует какое-то совершенно иное мышление и восприятие вне каких бы то ни было аналогий и модификаций в сравнении с реально-наличным, и тогда мы ничего не можем высказать о таком мышлении, и даже конкретно помыслить о таком мышлении – не в состоянии.

Что бы и как бы ни мыслили мы или ни воспринимали, все это есть лишь известное изменение мышления и восприятия пространственно-временного по "закону основания". Поэтому *основанием для выведения главных основоположений чистого музыкального бытия является известного рода модификация уже формулированного нами "закона основания" и его частных случаев.*

2. В чем же главное свойство этой модификации? Разумеется, свойство это нам неоткуда почерпнуть, кроме как из опыта. Феноменология может всячески конструировать те или другие понятия и построения мысли; однако существенной базой для перехода к другому строю понятий и суждений всегда

является соответствующий опыт и видение, и потому в самом существенном феноменология всегда "бездоказательна", как и всякое любое непосредственное знание. Мы не можем "вывести" новый принцип знания из уже существующего, хотя и нельзя вывести чисто дедуктивно и формально-силлогически; опытно же он только и может быть усмотрен в свойствах и качествах признаваемого строя мысли.

3. Нашей задачей и является сейчас фиксирование того, *как логос должен относиться к музыке и что он, как логос, может в ней увидеть*. Мы сразу же замечаем, что логос испытывает принципиальную модификацию формально-логической предметности на какую-то иную. В чем заключается эта модификация?

Главное свойство музыкальной модификации мысли есть, в сравнении с "законом основания" и лежащим в его глубине законом механической сопряженности раздельного, в сравнении с ним и в противоположность к нему, – принцип нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия. Вместо раздельности мы имеем в музыке полную слитость частей. Вместо механической сопряженности – в музыке органическая взаимопроникнутость до

полной потери какой бы то ни было самостоятельности того, что проникает другое. Вместо закона основания – в музыке закон самообоснования, самодеятельности и самостоятельности, полной ненужности сведения и невозможности сведения на другое бытие или на его представителя.

4. Во-первых, музыка и музыкальное произведение не есть звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., но она все это сочетает в одном лице и одном идеальном *единстве*. В музыкальном произведении нельзя произвольно представлять отдельные его моменты, нельзя его играть с конца, хотя с пространственно-временной и физической точки зрения совершенно было бы безразлично, откуда играть, с начала или с конца, ибо последовательность и сумма здесь – та же. Слитость и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов. Один такт входит в другой, внутренне проникается им, уничтожается как самостоятельная изолированность, представляет с ним некое идеальное единство, не содержащееся ни в нем самом, ни в другом такте, но в то же время

идеально объединяющее и его, и другой такт. Это идеальное единство вступает в новое единство с третьим тактом и т. д., вплоть до рождения общего и единого лика данного произведения, в котором все, что есть, слито до потери самостоятельности, взаимопроникнуто, слито, нерасчленимо, неизмеряемо и невыразимо. В музыке и в музыкальном опыте нет закона основания, потому что здесь нет ни отдельности А и В, ни внешней сопряженности их, ни самих А и В. Есть какое-то $(A + B)$, которое совершенно несоизмеримо ни с А, ни с В, ни с их механической суммой. *Тут не закон основания, а закон рождения*, ибо только в понятии рождения захватывается и момент какой-то связанности одного с другим и интимной, внутренней близости, и сходства членов рода при неповторимости и индивидуальной несводимости к другому каждого из них. Разумеется, можно "анализировать" музыкальное произведение, разлагая его на "составные части", находя в нем ту или иную "симметрию" и т. д. Но так же, как и части живого организма суть не части живого организма, поскольку они реально от него отделены и не живут общею с ним жизнью, и — части музыкального произведения суть только тогда части, когда не упускается из виду общий

лик произведения, не состоящий ни из каких частей и тем не менее реально их оживляющий и в них живущий.

Этот момент неразличимой, взаимопроникнутой слитости, существенный для музыкальной модификации мысли, надлежит провести по всем видам закона основания. Это и есть наши основоположения чистого музыкального бытия — в его отличенности от основоположений абстрактно-логического знания¹¹.

2. Основоположения на основе ratio essendi чистого музыкального бытия. а) Музыкальное пространство

1. Первейшее и необходимейшее приложение закона основания дает пространственно-временную, математическую необходимость. В пространстве отдельные части абсолютно внеположны и в то же время как-то соединены. Унылое и серое объединение, пространство! То же и в пространственно понимаемом времени. Отсюда два главных основоположения музыки, составляющие ее ratio essendi.

Первое основоположение. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость внеположных частей.*

2. Это первое основоположение говорит 1) о *внеположных частях*. Легко перенести в музыку категории отвлеченного ума. Трио Чайковского "Памяти великого артиста" всегда понимали как изображение различных стадий в жизни и творчестве Рубинштейна, которому это трио посвящено. Массовая публика легче и скорее поймет и полюбит это произведение, если заранее растолковать его в этом смысле.

Однако истинное музыкальное восприятие не любит никаких программ или, в частности, жизнеописаний. Легко связать Героическую симфонию с Наполеоном, сонату "quasi una fantasia" с лунной ночью, Шехеразаду Римского-Корсакова с морем, с базаром, с султаном и т. д. И часто это не худо в педагогическом отношении. Однако всегда надо помнить, что музыка изображает не предметы, но ту их сущность, где все они слиты, где нет ничего одного вне другого, где нет ни зла, оскорбляющего добро, ни добра, преобразующего зло, где нет ни горести, вызванной большими потерями, ни счастья, данного добрым гением, ибо добро в музыке слито со злом, горесть с причиной горести, счастье с причиной счастья, и даже сама горесть и счастье слиты до полной нераздельности и

нерасчленимости, хотя и присутствуют в музыке всею своей существенностью.

3. Внеположные части в музыке 2) *слиты*, и притом не просто слиты, но еще и 3) *взаимопроникнуты*. Важно отметить, что эта слитость и взаимопроникнутость вовсе не равнозначна *отсутствию* слитых частей. Химическая аналогия соединяющихся элементов, перестающих быть первоначальными элементами, но все же не только не уничтожающихся, но именно определяющих собою характер нового соединения, может быть без опасности применена к музыке, раз мы постигаем всю ее антифизическую природу. Любопытно, что сливаются моменты не только времени (о чем говорит наше второе основоположение), но именно моменты самого существа всяких А и В, именно уничтожается их внеположность по их существу, внеположность их существа, пространственная прежде всего, а потом и всякая иная, связанная и не связанная с пространством. Разумеется, в слитом уже нет пространства, а потому что бы пространственное ни имелось в виду, оно дано в музыке лишь в своей общей с другим пространственным явлением или событием сущности. Из этого вытекает множество важных следствий для оценки слитости

музыкального бытия, но мы отметим два.

4. Во-первых, *слитость может быть и между прямо противоположными* сущностями. Так, в особенности разительна слитость в музыке страдания и наслаждения. Нельзя никогда сказать о музыкальном произведении, что оно вызывает, страдание или наслаждение. Люди и плачут и радуются от музыки одновременно. И если посмотреть, как обыкновенно изображается чувство, вызываемое музыкой, то в большинстве случаев всегда можно на первом плане заметить какую-то особенную связь удовольствия и страдания, данную как некое новое и идеальное их единство, ничего общего не имеющее ни с удовольствием, ни с страданием, ни с их механической суммой. Попробуйте отделить удовольствие от страдания в следующих примерах изображения музыкального чувства.

"Вдруг Лаврецкому почудилось, что в воздухе, над его головой, разлились какие-то дивные, торжествующие звуки; он остановился; звуки загремели еще великолепней; певучим сильным потоком струились они – в них, казалось, говорило и пело все его счастье... Сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце, она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотой; она росла и таяла; она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в

небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолоделый и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью" (Тургенев, "Дворянское гнездо").

"Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но пронесся откуда-то издалека, словно залетел, случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Ивановича так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым – третий, и понемногу разгораясь и расширяясь, полилась заунывная песня. "Не одна во поле дороженька пролегала" – пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел как надтреснутый, он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная, глубокая страсть, молодость и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, развивалась. Яковом, видимо, овладевало упоение; он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трещал более, он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел однажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку: она

сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянью зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому багровому солнцу; я вспомнил о ней, слушая Якова. Он пел, совершенно позабыв и своего соперника и всех нас, но видимо поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо-широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... я оглянулся – жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего; Николай Иванович потупился, Моргач отвернулся, Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному лицу Дикого Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно про катилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томленье, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке – словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем, вопрошающим взглядом обвел всех кругом и увидел, что победа была его" (Тургенев, "Певцы").

5. Во-вторых, чистое музыкальное бытие, сливая внеположные части, является, конечно,

неспособным изображать пространственные, физические вещи, но зато только оно и может изобразить ту сокровенную гилетическую сущность, из которой они, так сказать, сделаны. Это должно быть ясно из того, что "содержание" музыки мы часто пытаемся передать образами, – однако не просто образами (ибо музыка не терпит никакого пространства), а образами *символическими*, указующими на какую-то несказанную тайну, которая под этими образами кроется. Эта тайна и есть предмет музыки. Она – нерасчленима и невыявляема, она мучительно-сладко чувствуется сердцем и кипит в душе. Она – вечный хаос всех вещей, их исконная, отвечающая сущность. И, насыщая нашу образность, нагнетая в ней тайну и делая образность символической и мистической, музыка заставляет эти образы, при внешней их (пространственно-зрительной) разобщенности, все же хранить в себе тайну некоей мистической слитости и взаимопроникновения. Такова и есть сущность мистической образности, или мифа. Это ясно из такого описания музыки у кн. В. Одоевского.

У кн. В. Одоевского, в его "Русских ночах", есть удивительное описание одного бала и музыки, превращающее этот бал в ту

символическую картину сущности жизни, которая невыявленно кроется в музыке, и лишь символическое слово способно вскрыть эту страшную сущность и ее тайны.

"Бал разгорался час от часу сильнее; тонкий чад волновался над бесчисленными тускнеющими свечами; сквозь него трепетали штофные занавесы, мраморные вазы, золотые кисти, барельефы, колонны, картины; от обнаженной груди красавиц поднимался знойный воздух и часто, когда пары, будто бы вырвавшись из рук чародея, в быстром кружении промелькали перед глазами, – вас, как в безводных степях Аравии, обдавал горячий, удушающий ветер; час от часу скорее развивались душистые локоны; смятая дымка небрежнее свертывалась на распаленные плечи; быстрее бился пульс; чаще встречались руки, близились вспыхивающие лица; томнее делались взоры, слышнее смех и шопот; старики поднимались с мест своих, расправляли бессильные члены, и в полупотухших, остолбенелых глазах мешалась горькая зависть с горьким воспоминанием прошедшего, – и все вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастном безумии...

На небольшом возвышении с визгом скользили смычки по натянутым струнам; трепетал могильный голос вальторн, и однообразные звуки литавр отзывались насмешливым хохотом. Седой капельмейстер, с улыбкой на лице, вне себя от восторга, беспрестанно учащал размер и взором, телодвижениями возбуждал утомленных музыкантов.

– Не правда ли, – говорил он мне отрывисто, не оставляя смычка, – не правда ли, я говорил, что бал будет на славу – и сдержал свое слово; все дело в

музыке; я ее нарочно так и составил, чтобы она с места поднимала... не давала бы задуматься... так приказано... В сочинениях славных музыкантов есть странные места – я славно подобрал их – в этом все дело; вот, слышите, это вопль Донны-Анны, когда Дон-Жуан насмехается над нею; вот стон умирающего командора; вот минута, когда Отелло начинает верить своей ревности, – вот последняя молитва Дездемоны.

Еще долго капельмейстер исчислял мне все человеческие страдания, получившие голос в произведениях славных музыкантов; но я не слушал его более, – я заметил в музыке что-то обворожительно-ужасное; я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробежал по жилам и волосы дыбом становились; прислушиваюсь: то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца, и все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона: каждый звук вырывался из раздраженного нерва, и каждый напев был судорожным движением.

Этот страшный оркестр темным облаком висел над танцующими, – при каждом ударе оркестра вырывались из облака: и громкая речь негодования; и прерывающийся лепет побежденного болью; и глухой говор отчаяния; и резкая скорбь жениха, разлученного с невестой; и раскаяние измены; и крик разъяренной торжествующей черни; и насмешка неверия; и бесплодное рыдание гения; и таинственная печаль лицемера; и плач; и взрыд; и хохот... И все сливалось в неистовые созвучия, которые громко выговаривали

проклятие природе и ропот на провидение; при каждом ударе оркестра выставлялись из него то посинелое лицо изнеможенного пыткой, то смеющиеся глаза сумасшедшего, то трясущиеся колена убийцы, то спекшиеся уста убитого; из темного облака капали на паркет кровавые капли и слезы, – по ним скользили атласные башмаки красавиц... И все по-прежнему вертелось, прыгало, бесновалось в сладострастно-холодном безумии...

Свечи нагорели и меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... В быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... И пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями... А над ними под ту же музыку тянется вереница скелетов, изломанных, обезображенных... Но в зале ничего этого не замечают... Все пляшет и беснуется как ни в чем не бывало"

Вся эта картина бала, несмотря на множество разнообразных элементов, ее составляющих, есть, однако, нечто цельное и целое. Один образ внутренне родствен другому; одно проникает другое. Здесь слитость всех внеположных частей, – образов – в один цельный миф. И сущность, из которой сделан этот миф, есть музыка. Музыка заставила существовать такие образы, которые друг другу сродны, в виде единого музыкального лона, из которого они родились. "Посинелое лицо изнеможенного пыткой" и "смеющиеся глаза сумасшедшего" есть не только известная

раздельность, но в то же время – по музыкальному происхождению – и некая слитость. Здесь не только А есть А и В есть В, но А есть также в известном смысле и В, хотя эта слитость не мешает (здесь, в мифе) их раздельности. Подробное изложение связанности А и В в мифе есть задача особой части феноменологии, не феноменологии *абсолютной, чистой* музыки. Поэтому ограничимся здесь просто указанием на уничтожение грубых пространственных границ между символами, рождаемыми музыкой, которое понятно только в связи с абсолютной всепроникнутостью и сплошностью чистого музыкального бытия.

Итак, музыкальное пространство есть нечто, исключаящее внеположность. Здесь не исключается качественность и существенность той или иной определенности А, В, С..., но исключается ее внеположность. Будучи даны в слитном и взаимопроникнутом состоянии, эти определенности всегда суть нечто нераздельно-единое. Сущность музыкального пространства – в отсутствии простертости или пространности.

3. *Основоположения на основе ratio essendi чистого музыкального бытия.*

б) Музыкальное время

1. Вторым результатом применения закона основания является утверждение временной последовательности: отдельные А и В разобщены не только в отношении их взаимоисключающих сущностей, но и в отношении *следования* этих сущностей одна за другой. Получается некая слитость во времени.

Второе основоположение. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость последовательных частей, моментов.*

2. Естественнонаучному исследованию не приходит и в голову проблема времени по его бытийственному существу. Наблюдая с часами в руках механическое движение в пространстве, естественнонаучный мыслитель и не подозревает того, что им, в сущности, измеряется не время, а пространство. *Бергсон* гениально обнаружил это всеобщее заблуждение науки, пользующейся хронометром, т.е. в конце концов солнцем, для определения характера движения. Всякое течение времени, зафиксированное на измерительном приборе, напр., часах, есть тем самым уже не время, а все то же самое пространство и его отдельные куски.

Музыкальное бытие, не живя в пространстве,

тем самым не живет и в пространственно-измеряемом времени. Оно требует того подлинного времени, которое существует без пространства и не измеримо никакими линейками.

В самом деле, рассматривая время по его существу, как оно дано нам в живом опыте, мы прежде всего констатируем некоторую принципиальную *неустойчивость*, характерную для существа времени. Вопреки пространственным схемам и определениям, время в своей сплошной текучести совершенно *неоднородно*, оно не выдерживает той абсолютно-устойчивой схемы, которую представляет собою пространство. Во внутреннем опыте, где нет никаких точных границ, мы замечаем простую смену одних состояний другими, причем смена, эта не имеет характера абсолютного перехода от А к В с потерей этого А, но есть некое слитое движение, взрывное и непостоянное, совершенно не подчиняющееся какому-нибудь измерению, ибо каждый настолько же абсолютно индивидуален и несравним с другим, насколько все такие моменты суть нечто цельное и единое.

3. Что такое музыкальное произведение с точки зрения времени, в которое оно совершается? Конечно, это прежде всего ряд пространственных

моментов, отмечаемых нами на часах. Музыкальное произведение мы разбиваем на определенные части, части на отдельные фразы, темы, далее получаем отдельные такты и звуки. Все это есть пространственное разделение музыки, легко измеримое при помощи тех или других пространственных величин.

Однако производим ли мы такие механические разделения в *реальном, живом опыте слушания музыки*? В реальном и живом опыте мы отчасти производим разделения по уже готовым, законченным темам или фразам, по тому, что можно назвать музыкальной мыслью, да и то эти мысли могут играть порученную им роль в музыкальном произведении лишь в общем живом единстве всего произведения. Что же касается разделения на такты и других чисто механических делений, то таких делений мы в музыкальном опыте не производим, и всякое сознательное их проведение лишь мешает глубокому и полному восприятию музыки. Музыка всегда воспринимается как нечто единое. Последовательные моменты водвинуты один в другой. Воспринять мелодию не значит воспринять первый звук, потом, забыв его, воспринять второй, затем, забыв второй, воспринять третий и т. д. Воспринять

музыкальное произведение – значит как-то слитно соединить и переработать все последовательности, из которых оно состоит. И только тогда, когда все музыкальное произведение может быть нами представлено в один миг, когда мы уже не чувствуем его как нечто сложенное из временных моментов и вообще частей, только тогда возможно условное "деление" его на части, причем каждая часть тем самым уже будет нести в себе энергию целого. Музыкальное время, таким образом, есть некое воссоединение последовательных частей. Неоднородность, характерная для него, таит в себе бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения. Музыкальное время есть, отсюда, то же, что и музыкальное пространство. Там и здесь слитость внеположностей, механически-пространственных и механически-временных, разбитых и разъединенных в физическом пространственно-временном плане.

4. Из такой характеристики *ratio essendi* чистого музыкального бытия в аспекте времени вытекает и то замечательное следствие, что в *музыкальном времени нет прошлого*. Прошлое ведь создавалось бы полным уничтожением предмета, который пережил свое настоящее.

Только *уничтоживши* предмет до его абсолютного корня и уничтоживши все вообще возможные виды проявления его бытия, мы могли бы говорить о *прошлом* этого предмета. В музыке же мы только что увидели и осознали объединительную функцию по отношению к "разновременным" моментам. Но если нет прошлого, то тогда, по-видимому, реально есть только *настоящее* и его жизнь, творящая в недрах этого настоящего его будущее. Это громадной важности вывод, гласящий, что всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии. Это есть сплошное "теперь", живое и творческое – однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве. Музыкальное время есть не форма или вид протекания событий и явлений музыки, но есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе. Музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, преодолевает тоску пространственного распятия бытия, воссоединяет пространственные и вообще взаимно-отделенные сущности с единством и цельностью

времени их бытия. Вечность есть тогда, когда не несколько моментов, а все бесчисленные моменты бытия сольются воедино, и когда, воссоединившись в полноте времен и веков, бытие не застынет в своей идеальной неподвижности, но заиграет всеми струями своей взаимопроникновенной текучести. Вот почему ни одно искусство никогда так часто не наделяется предикатами, имеющими отношение к вечному и бесконечному, как музыка. "Музыка делает человека другим, меняет его природу; человек выходит из себя, *пьянеет*. И в этом опьянении какая-то древняя и новая, вечная, трезвая мудрость, самое точное познание "каких-то новых возможностей". Как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, *настоящее* "я" подставляет другое, чуждое, безграничное, нечеловеческое, *настоящее*, но может быть прошлое и будущее, вечное и истинное. Это вообще самое глубокое опьянение, какое только есть у людей" (Д. С. Мережковский).

Музыкальное пространство и музыкальное время, равно как и последующие характеристики музыкального бытия, как видно, весьма близко напоминают концепцию душевной жизни и ее стихию, как она много раз изображалась в своей текучей беспредметности у многих мистиков и

философов. Музыка оказывается интимнейшим и наиболее адекватным выражением стихии душевной жизни, в ее отличии от живой биологической, ткани общего жизненного процесса, с одной стороны, и от чисто духовных оформлений и преодолений, с другой. Все это было интуитивно ясно каждому чуткому художнику, и только рассудочная и мертвая философия не умела этого осознать и формулировать.

*4. Основоположение на основе ratio essendi
чистого музыкального бытия.
с) Музыкальное действование*

1. В силу второго вида необходимости закон основания приводит к обязательному следованию действия за причиной. Редукция этого вида необходимости в чистом музыкальном бытии приводит нас к третьему основоположению, гласящему о характере действий и причин в музыке.

Первое и второе основоположение отвергает абсолютную отдельность А и В. Тем самым, след., отвергается и отдельность причины и следствия. Данное А, являющееся причиной для В, слито с ним. Есть, значит, один и единственный предмет, который сам для себя есть

и причина и следствие. Музыкальное бытие само в себе растворяет причину своих проявлений, само в себе растворяет действие своих проявлений. Оно сплошь все есть причина и сплошь есть действие. Чистое музыкальное бытие все пронизано бесконечными энергиями и силами, оно есть нечто постоянно набухающее и трепещущее, живое и нервное. В музыкальном произведении каждый его момент пронизан бесчисленным количеством сил; он – своеобразное средоточие и фокус жизненных токов цельного организма. Все музыкальное произведение есть живая система нерасчленимых энергий, взаимно проникающих друг друга; оно – реальное единство перекрещивающихся причин, которые есть одновременно и действия этих причин. Музыка – бесформенное единство самопротивоборствующих моментов взаимопроникновенного множества. Отсюда ясно наше третье основоположение чистого музыкального бытия.

Третье основоположение. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщее-нераздельное и слитно-взаимопроникновенное самопротивоборство.*

2. Этим преодолевается *механическая обусловленность действия причины в пространственно-временном мире.* Нельзя было

бы мыслить живую ткань музыкального произведения без этой системы взаимо-проникающихся энергий. Есть что-то живо-бьющееся, вечно-ждущее, нервно-трепещущее в абсолютном музыкальном бытии. И это – при полной нерасчленимости составляющих моментов, при полной их безымянности и взаимо-самопогруженности. В абсолютной музыке что-то борется само с собой, что-то вечно рождается и никак не может родиться окончательно. Это – действие, не вызывающее новых последствий, а лишь смутно-млеющее или взрывно-взмывающее самопорождение. Это – причины, не выявленные никакими предыдущими моментами и ничего причинно не производящие, а глухая и слепая мощь бытия, в которой нет ничего и все возможно.

3. В качестве примера для опытного переживания музыкального самопротивоборства может служить почти всякое живое выявление музыкального переживания, в том числе и приведенные нами выше описания. Но специально для иллюстрации музыкального самопротивоборства не мешает привести то описание состояний сознания по поводу *cis-moll'*ного квартета Бетховена, которое мы находим у Рих. Вагнера. Вагнеру эта музыка

представляется как бы "одним из дней жизни подлинного Бетховена в связи с его глубочайшими внутренними переживаниями". Все, что есть в этой музыке, есть просто Бетховен; все это колдовство есть просто игра; гений усмехается сам себе; все, клубясь, стремится в бездонную пучину, все это – само с собой, само против себя, само для себя, само в себе и – в бездне.

"Довольно длинное вступительное *adagio* – самое скорбное из всего, что когда-либо было выражено в звуках, – я бы назвал пробуждением на рассвете того дня, который "на всем своем унылом протяжении ни одному желанию исполниться не даст, ни одному". Но в то же время это есть покаянная молитва – совещание с Богом, преисполненное веры в вечное добро. – Взор, обращенный внутрь, видит утешительное явление, понятное только ему (*allegro 6/8*), и желание обращается в дивно-грустную игру с самим собой: глубочайшее сновидение пробуждается в отраднейшем воспоминании. И вот художник, в сознании своего искусства, словно готовится (короткое переходное *allegro moderato*) к волшебной работе; вновь оживившуюся силу присущего ему чародейства он заставляет действовать (*andante 2/4*) с целью приворожить появившийся прелестный образ, и затем без усталости восхищается этим блаженным показателем полной душевной невинности, направляя на него преломленные лучи вечного света и тем придавая своему видению все новые и новые, неслыханные формы. – И мы как будто уже видим, что художник, нашедший в самом себе глубокое счастье, устремляет теперь свой

взор, несказанно прояснившийся, на внешний мир (*presto 2/2*): этот мир снова перед его глазами, как в Пасторальной симфонии. Все освещено внутренним счастьем художника. Он словно сам прислушивается к звукам тех явлений, что воздушно и вместе грубовато движутся перед ним в ритмическом танце. Он смотрит на жизнь и по-видимому обдумывает (небольшое *adagio 3/4*), как бы ему самому сыграть танец для этой жизни: короткое, но сумрачное размышление, – словно он погрузился в глубокий сон своей души. Один взгляд – и артист снова увидел суть мира: он пробуждается, проводит рукой по струнам и начинает играть такой танец, какого мир никогда еще не слыхивал (*allegro finale*). Это – танец самого мира: дикое веселие, мучительная жалоба, любовный восторг, высшее блаженство, печаль, ярость, сладострастие и горе; сверкают молнии, грохочет гром. И над всем этим – чудовищный музыкант, который все и вся покоряет и связует, – все и вся гордо и уверенно в вихре и водовороте направляет в бездонную пучину: он усмехается на самого себя, – ведь для него это колдовство было только игрой. – Ночь подает ему знак: его день свершен" (Р. Вагнер, "Бетховен").

*5. Основоположение на основе ratio agendi
чистого музыкального бытия.*

d) Музыкальная воля и субъективное бытие

1. Третий вид необходимости привел нас к утверждению механической последовательности и обусловленности в царстве субъективного бытия. Третий вид необходимости предполагает уже *данным* субъективное бытие и его существенное

отличие от бытия объективного. Новым является для нас, в наших основоположениях, таким образом, именно это противостояние субъекта и объекта. Последовательность причины и действия вообще в музыке мы уже осветили в третьем основоположении. Значит, если есть какое-нибудь следование действия за причиной субъекта, то это следование происходит в виде сплошного и бесформенного самопротивоборства. Однако новое, что вносится в это основоположение соображениями, почерпнутыми из *ratio agendi* чистого музыкального бытия, есть именно этот коэффициент субъектности. Какова роль его в чистом музыкальном бытии?

Четвертое основоположение. *Чистое музыкальное бытие <есть> всеобщенераздельное и слитно-взаимопроникновенное самопротивоборство субъекто-объектного единства (вернее, безразличия, единичности).*

2. Только с этим четвертым основоположением мы получаем первую более или менее законченную концепцию абсолютной музыки. До сих пор наши основоположения говорили о музыке в том же роде, как мы могли бы говорить о пространстве, физической материи, вообще о бытии объективном. Какую бы характеристику мы ни давали чистой музыке,

все-таки первые три основоположения лишь меняют *характер* объективного бытия пространства и физической материи, не меняя самого *принципа* объективности. Однако все это является настолько же недостаточным, насколько раньше мы видели его необходимость. Не ощутивши в музыке своеобразного слития с объективным бытием субъекта, мы не можем понять и сформулировать, может быть, самое интимное и центральное в музыке.

3. Неповторима и неуничтожима субъектная индивидуальность. Ее нельзя получить ни из каких составных частей. Я не состою ни из каких частей. Не только мое тело, множественное и многосложное, не есть мое "я", мой субъект, но также и многосоставленность моей душевной жизни не есть обязательная принадлежность моего "я". Как бы сложна ни была моя жизнь, но я – всегда я, мое имя всегда говорит о моей неменяющейся и нераздельной сущности. Я – во всех своих переживаниях, поступках, мыслях и жизни, но я – абсолютно прост, неделим, во всей сложности – один и неповторим, абсолютно индивидуален и не имею частей, не состою из них. Не может быть никакой истинной философии без отчетливого чувства своеобразия субъективного бытия, или, лучше сказать, субъектного.

Индивидуальность и простое вещное свойство – две совершенно несводимые друг на друга категории; субъектное и объектное – абсолютно различны в своей онтологической природе. Осилить эту противоположность при непосредственном их сравнении – немислимо, не дано, неисполнимо. Осилить эту противоположность можно только лишь на почве концепций иных планов бытия.

4. И вот, чистое музыкальное бытие есть план глубинного *слияния субъектного и объектного бытия*. Мы должны здесь иметь в виду не субъективистически-психологическое растворение музыкального объекта в недрах процесса личных переживаний, равно как и не простое уничтожение субъекта в угоду объектного безразличия. Нет, в абсолютном музыкальном бытии именно присутствует субъектное бытие со всей своей невыразимой и абсолютно простой качественностью; здесь именно присутствует и объектное бытие со всем своим предметным обстоянием и качеством объектности. Музыкальное бытие потому так интимно переживается человеком, что в нем он находит наиболее интимное касание бытию, ему чуждому. Его "я" вдруг перестает быть отъединенным; его жизнь оказывается одновременно и жизнью

предметов, а предметы вдруг вошли в его "я" и зажили единой с ним жизнью. Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содержим в себе жизнь мира. То, что было раньше отъединенным и дифференцированным переживанием в нашем субъекте, вдруг становится онтологической характеристикой того, что раньше мы отделяли от себя и называли объектом. *Музыкальное переживание становится как бы становящейся предметностью*, самым бытием во всей жизненности его проявлений. Стоит только реально, не в абстракции представить себе музыку в виде одного сплошного субъективного чувства, как мы увидим полную неоправданность такого разделения субъекта и объекта. Станет непонятной и совершенно загадочной та правильность и объективное обстояние, которое представляет собой каждое музыкальное произведение. Растворивши музыку в хаосе и капризах личного переживания, мы не будем в состоянии иметь какое-нибудь определенное музыкальное произведение, ибо Девятых симфоний Бетховена столько же, сколько индивидуальностей ее слушают и слушали; и Девятой симфонии нет как Девятой симфонии. Есть субъективное восприятие, связанное с

условиями данного момента, текучее, непостоянное, капризное и неуловимое; и есть субъектность, без которой немислима никакая музыкальная объектность. И вот, это полное тождество бытия и сознания в музыке только и спасает Девятую симфонию как нечто идеально-постоянное и неизменное, обуславливая и объясняя тем самым реально-психологическую бесконечность в разнообразии ее субъективных восприятий, воспроизведений и толкований. Такое же искажение претерпела бы музыка, если бы ее рассматривали как чистую объектность, не внося никаких субъектных коэффициентов.

5. Нашему реальному повседневному сознанию предстоит завершенная и вполне отъединенная, вполне сформированная наша собственная индивидуальность вместе с окружающими ее иными, уже предметными индивидуальностями. При таком противостоянии не может найти себе место чистое музыкальное бытие. Необходимо разрушить дотла те и другие индивидуальности; необходимо превратить в бесформенный материал, перемолоть, перелить, переплавить в одно безразличное смешение все эти индивидуальности, включая и наше "я". Только тогда возникает возможность для чистого музыкального бытия. Четвертое основоположение

музыки и говорит о самопротивоборстве этого субъект-объектного безразличия. Это и есть *ratio agendi* абсолютной музыки. Воля – становящаяся предметность; предметы – этапы волевого и вообще переживательного самопорождения. Борьба бытия с самим собой и – бессубъектное самочувствие безобъектных обстоятельств.

*б. Основоположения на основе ratio cognoscendi
чистого музыкального бытия.*

*е) Музыкальная истинность вообще и субъект
музыкального суждения*

1. В предыдущих параграфах нами была осуществлена абстрактная феноменология музыкального бытия, причины и действия. Теперь нам предстоит формулировать феноменологические основоположения музыкального *познания*. Разумеется, мы должны иметь в виду не знание о музыке, которое ничем не отличается от всякого иного научного или философского знания, но знание, осуществляемое самим музыкальным переживанием. *Мы должны рассмотреть музыкальное переживание как становящееся музыкальное познание.* В чем главные черты этой *ratio cognoscendi* чистого музыкального бытия?

Когда мы имеем знание в понятиях, то ясно,

что цель такого знания – истина. Цель того или другого соединения понятий и суждений в нечто целое есть истина, выражаемая в этом соединении. Разумеется, музыкальное знание не есть знание в понятиях, но это не значит, что музыкальное познание не содержит в себе никаких моментов истинности. Каждое музыкальное произведение всегда и прежде всего *оценивается* нами; это значит, что в каждом таком музыкальном суждении что-то с чем-то соединяется, и соединение это принимается или отвергается в той или другой мере. Есть, наподобие логической истинности, своя особая *музыкальная истинность*, имеющая свою особую логику, вскрыть которую мы сейчас и хотим. Логическая истинность есть всегда отношение суждения к чему-нибудь к нему постороннему, будет ли то другое такое же суждение или непосредственный опыт, обосновывающий данное суждение. Для логического суждения должна быть где-то вне его соответствующая ему *норма*. Бытие и норма совершенно раздельны в логическом познании. Таков закон основания в понятийном познании.

2. Редукция этого вида необходимости и перерождение его в новый вид дает, прежде всего, уничтожение противостояния бытия и нормы, основывающегося и основания. *Чистое*

музыкальное бытие есть безусловное самоутверждение, не требующее для себя никаких иных оснований, кроме себя самого. Это значит, что музыкальная истина равна музыкальному бытию и музыкальное бытие равно музыкальной норме. Истина = бытие = норма.

Здесь мы получаем одно большое основоположение, которое объединяет все остальные основоположения, относимые нами к группе *ratio cognoscendi* музыки. Как ни странно звучало бы такое основоположение, все же оно не может не быть принято в нашу систему, ибо выражает простейший и очевиднейший факт восприятия музыкального произведения. *Это – факт самоубедительности музыкального произведения и факт оценки, неотъемлемой от цельного восприятия музыки.* Музыка говорит сама за себя. Она – сама для себя норма. Почему данная вещь нравится (разумею не психологическую, а феноменологическую проблему)? Не потому, конечно, что "основанием" послужило для этого какое-то другое произведение. Такое утверждение было бы совершенно бессмысленным. Музыкальное произведение говорит само за себя. Оно есть само для себя норма и закон. Норма = бытие = закон.

3. Попробуем теперь в более расчлененной форме представить это общее *ratio cognoscendi* музыки, базируясь на принципе модификации соответствующего корня закона основания.

Мы видели, что в законе основания две стороны – изолированность, отдельность и – скованность разделенных моментов. Что мы имеем в обычном музыкальном суждении с точки зрения закона основания? Еще раз напоминаем, что под музыкальным суждением здесь понимается не *логическое суждение о музыке, но суждение, которое само по себе есть музыка в сознании*; музыкальное суждение есть музыка в сознании как становящееся знание. Итак, что такое музыкальное суждение с точки зрения закона основания?

Может ли быть здесь применимо в полной форме разделение характеристик изолированных и сопряженных моментов? Так ли, как в законе основания, приходится сначала разделять понятия, или суждения, а потом их соединять? Музыкальное суждение, или музыкальное переживание, не знает такой отдельности. Оно есть какое-то стремительное и напряженное единство – без различия множественных моментов. Поэтому не может быть полного параллелизма в характеристике *ratio cognoscendi*

музыки и *ratio cognoscendi* как вида закона основания, где изолированность формулируется в виде "логических законов мышления", а сопряженность в виде "закона достаточного основания".

Там мы прежде всего имеем т. н. закон тождества. Музыкальное суждение, как некое живое единство познавательных и переживательных энергий, вечно себя само истощающее и само себя порождающее, не знает никакого закона тождества. Оно не есть понятийное единство, не есть оно и пространственное единство. Оно – вообще не есть какое-либо *статическое* единство. Но, будучи центром динамических взаимоотношений и живой познавательной, тканью, пронизанной тайными излучениями, музыкальное суждение не знает той механической сопряженности внеположных понятий, из которых состоит логическое суждение. Что такое *субъект* музыкального суждения? Не будучи понятием, он не есть и нечто отъединенное. Не будучи чем-нибудь отъединенным, он никогда не равен самому себе. Он вечно изменчив и играет. Это какое-то постоянное и неустанно трепещущее и внутренне-бьющееся единство. В нем бьется какой-то тайный пульс, оживляющий и

единяющий всю его многосоставность. В нем нельзя произвести какого-нибудь расчленения, сопоставления и сравнения. В нем нет и помину о законе тождества. Субъект музыкального суждения никогда не равен сумме своих признаков. Признаки субъекта музыкального суждения неотличимы от самого субъекта. Он весь играет в них и переливается ими и в них, понятно и неизменно противореча самому себе и в противоречии этом находя свою жизнь. Потому А здесь всегда и А и не А, и не одно какое-нибудь "не-А", но бесконечное количество таких "не-А". Это не закон тождества, но закон различия в тождестве, и притом неизменно-текущего различия. Итак, всякое А в качестве музыкального субъекта есть вечно-изменчивое самопротиворечие. Каждая музыкальная пьеса, каждая тема и фраза в музыке, поскольку переживается как таковое, есть вечно изменчивый в своем самопротиворечии субъект музыкального суждения. Это ясно уже из второго основоположения, трактующего о живом времени в музыке, и из третьего, трактующего о музыкальном самопротивоборстве. Будучи схвачено в переживании, чистое музыкальное бытие оказывается по сравнению с законом тождества самопротиворечием — однако не

застывшим в логической броне понятий, но вечно изменчивым и живущим. Если под жизнью понимать 1) живое время 2) чистого самопротивоборства, формулированное нами выше, и видеть в этом основу всякого жизненного оформления, его плодоносное и животворное лоно, то можно будет так формулировать наше пятое основоположение.

Пятое основоположение. *Субъект музыкального суждения есть вечно-изменчивое самопротиворечие, данное как жизнь (или данное как чистое самопротиворечие неоднородно текущего времени).*

4. Субъект музыкального суждения и равен сумме своих признаков, и в то же время не равен ей. Кроме того, это противоречие каждый миг меняется и, играя, спешит к неизвестной цели. Звук, неизменно продолжающийся более или менее значительное время, и даже простая пауза, более или менее длинная, несмотря на физическую свою однородность в течение всего времени звучания или паузы, является в музыкальном суждении чем-то непрестанно меняющимся, и начало паузы воспринимается совсем не так, как моменты, близкие к ее концу. И тем не менее одна и та же жизнь пульсирует и трепещет в этом сплошном самопротиворечии.

7. *Основоположения на основе ratio cognoscendi
чистого музыкального бытия.*

f) Признак субъекта музыкального суждения

1. Легко заметить связь закона противоречия с законом тождества. В сущности, это и есть тот же закон тождества, — но лишь в применении к *признаку* субъекта, а не к самому субъекту. Как субъект логического суждения должен быть равен сам себе, так и признаки и свойство субъекта должны быть равны самим себе, исключая все противоречащее. Отсюда ясно, что одному и тому же субъекту в одно и то же время и в одном и том же отношении не могут быть приписаны противоречащие предикаты.

Если в музыкальном суждении неосуществим закон тождества, то в равной мере неосуществим и закон противоречия. Это можно было бы чисто формально вывести из пятого основоположения, формулирующего отсутствие закона тождества в чистом музыкальном бытии и заменяющего этот закон законом *различия в тождестве*. Но это может стать ясным и из конкретного узрения сущности музыкального бытия.

2. В самом деле, что есть *свойство* музыкального бытия? Что такое *признак* данной музыкальной пьесы? Разумеется, он неотделим от

самой пьесы. Но мало того. Входя в общее живое и сращенное единство, признаки и свойства так же текучи, изменчивы, противоположны, противоречивы и живы. Нет никакой субстанции в чистом музыкальном бытии, которая была бы отлична от своих свойств и была бы их носителем.

Все музыкальное бытие есть сплошная субстанция, неизменно текущая и выражающая саму себя начисто в каждый мельчайший промежуток времени. Любой момент есть выразитель субстанции, и центр ее повсюду. Только чисто внешнее и поверхностное отношение к музыке может увидеть в изолированных ее частях и моментах подлинные и истинно-реальные свойства. Как музыка не состоит из отдельных звуков, аккордов и т. д., а есть их живое и сращенное единство, и даже не *их* единство, а некое идеальное единство, в *них* данное, — точно так же и отдельные свойства данного музыкального бытия даны в общем самопротиворечивом, живом и органическом единстве; другими словами, предикат музыкального суждения есть тот же субъект, но только данный в разные моменты своего бытия.

В особенности это ясно из такого постоянного факта наших суждений о музыке. Прослушавши какое-нибудь глубоко взволновавшее нас

музыкальное произведение, мы, предположим, наполнились весьма интенсивным и глубоким музыкальным впечатлением. Это значит, по принятому нами словоупотреблению, что мы переживаем известное музыкальное суждение. Теперь представим себе, что мы желаем передать такое же музыкальное суждение другому лицу, не знакомому с только что прослушанной нами пьесой, и делаем это самым простым способом, т.е. напеваем или наигрываем на инструменте те или другие отрывки. Наиболее часто встретится в таком случае тот факт, что наш собеседник или совсем не разделит нашего восторга перед прослушанной пьесой и даже удивится несравнимости тех мелких отрывков, которые вы играете, с вашим общим восторженным отзывом, или поймет вас только после прослушания тщательно подобранных и в большом количестве сыгранных отрывков. Это значит, что каждый отрывок музыкального произведения, будучи воспринят как таковой, сам по себе, в полном отрыве от живой и сращенной цельности произведения, ни в какой степени не есть свойство или вообще какая-нибудь живая часть этого произведения. Когда я высказываю своему собеседнику свой восторженный отзыв о пьесе и иллюстрирую это каким-нибудь отрывком, то эти

3-4 такта, которые составляют отрывок, действительно для меня полны жизни, полны играющих и трепещущих красок, они для меня – реальный и живой момент реального и живого целого. Я переживаю совершенно непосредственно и глубоко место этого отрывка в целом; все для меня течет и играет, бьется и трепещет, передо мною живая ткань и нервный внутренний пульс музыки. Для меня это – *свойство, признак* прослушанного музыкального произведения. Для моего же собеседника этот отрывок есть самозамкнутое и самодовлеющее целое; до прослушания всей пьесы целиком это для него только то, что оно есть. А для меня оно – и оно и не-оно. И, несмотря на полное пространственно-временное и физическое тождество отрывка, даваемого мною, и отрывка, прослушанного моим собеседником, все-таки необходимо сказать, что первое есть реальное свойство пьесы, а второе не есть какое-либо свойство пьесы. Высказывая музыкальное суждение, я предцирую субъект этого суждения не теми отрывками, которые впервые слышит мой собеседник, а теми, которые я ему наигрываю, т.е. субъект предцируя им же самим. Ибо мой отрывок отличается от слышимого другим лицом отрывка только лишь тем, что в нем присутствует

и все целое, что в нем он — не только он, но одновременно еще и другое.

3. Отсюда вытекает и наше шестое основоположение чистого музыкального бытия.

Шестое основоположение. Предикат музыкального суждения есть вечно-изменчивое самопротиворечие, *данное как один из органических моментов жизни субъекта этого суждения, тождественных, хотя и различных с самим субъектом.*

8. *Основоположения на основе ratio cognoscendi
чистого музыкального бытия.*

g) *Единство бытия и не-бытия в музыке*

1. Однако утвердить пятое и шестое основоположение, не делая из них всех выводов, так же невозможно, как утверждать законы тождества и противоречия – без закона исключенного третьего. Что это, собственно, значит, что субъект и предикат музыкального суждения есть живое самопротиворечие? Что значит, что в музыке каждый отдельный момент ее одновременно и есть и не есть, он и не он, что значит это текучее самопротиворечие? Это значит, что в музыке бытие и небытие тоже слиты и вдвинуты одно в другое. Между бытием и не-бытием здесь тоже сращение, как и везде в музыке. И это сращенное единство живет и стремится.

2. В самом деле, что нужно для различия бытия и небытия, что нужно для утверждения бытия предмета и его не-бытия? Уже Платон со всей положительной греческой философией утверждал, что для этого необходимо некое *покойное состояние* предмета. Для этого необходимо какое-то идеальное постоянство и некая абсолютно-неподвижная идеальность. Когда

"все течет", и течет сплошным, непрерывным образом, тогда не может быть никакого разумного познания в понятиях; тогда правы те софисты, которые из Гераклита делали релятивистические выводы. Нельзя назвать предмет, если он в каждое новое мгновение делается абсолютно новым; нельзя назвать – нельзя отделить; нельзя отделить – нельзя приписать ему предикат бытия; но в то же время это не значит, что здесь надо употребить предикат не-бытия. Вовсе не в этом дело в музыке; для абсолютной музыки нет этих различий бытия и не-бытия, хотя то и другое в ней, несомненно, содержится, как все равно музыка не есть ни чисто объективное, ни чисто субъективное бытие, при несомненном наличии того и другого в подлинном музыкальном бытии. Если субъект и объект музыкального суждения вечно текут, творчески меняясь и не подчиняясь никакому идеальному единству, то ясно, что в них нельзя говорить о бытии и его отсутствии.

Можно, конечно, возражать тем, что всякое музыкальное произведение есть всегда нечто само в себе определенное, всегда неизменное; мы ведь раньше сами говорили, что музыкальное произведение не есть чистая субъективность, что в нем есть моменты, делающие его всегда тем, что оно есть. Однако мы говорим не о конкретном

лике музыкального произведения, поскольку он отличается от лика другого музыкального произведения, когда мы его воспринимаем в его цельном, совершенно не имеющем частей и потому неделимом состоянии. Лик музыкального произведения есть в подлинном смысле, и притом в античном смысле этого термина, *форма*, то, что делает музыкальное произведение А именно этим самым А и ничем другим. Лик, или форма, музыкального произведения всегда есть нечто *уже* выделенное, *уже* воспринятое или сознанное, уже как-то ставшее *фактом*. Лик, или конкретно сознаваемая форма, музыкального произведения есть всегда нечто известным образом *соотнесенное*, отъединенное, данное не в конкретно указываемом родстве с общемузыкальным бытием, но уже нечто дифференцированное, сравнимое и сравненное, названное и отмеченное. Другими словами, конкретный лик музыкального произведения дан *каким-то образом пространственно-временному сознанию*, как-то дан знанию *в понятиях*, с его *субъект-объектной границей*. Потому восприятие цельного лика есть нечто каким-то образом относящееся к понятию и эйдосу; оно уже не только течет и в самопротиворечии находит жизнь, но в то же время есть еще нечто

постоянное, к чему применим, в своей наиболее общей форме, простирающейся, след., за пределы понятий, закон тождества и, значит, закон исключенного третьего. Однако не об этом *эйдосе музыки как ее форме* мы говорим, но говорим о самой той живой ткани, из которой слагается эйдос музыкального произведения и его цельный конкретный лик. Аппассионата есть, конечно, Аппассионата и ничто другое, и здесь А равно А, и потому А именно *есть*, а какого-нибудь В здесь *нет*; Аппассионата не есть "Лунная" соната. Но ведь Аппассионата есть нечто определенное именно потому, что мы уже заранее вырвали из пучины общего музыкального бытия какую-то колоссальную струю, заранее поставили ей границы, каких нет в самой пучине, *извне заковали* эту струю в эстетическую броню формы. Поэтому и оказалось возможным Аппассионату назвать Аппассионатой. Но стоит только попробовать мыслить то, что остается нетронутым в поставленных нами границах, в этой закованной, стальной *эстетической* форме, а не самую эту форму, как-мы увидим то самое органическое сращение бытия и не-бытия, то вечно играющее их живое самопротиворечие, которое видели при анализе субъекта и объекта музыкального произведения. Итак, закон

исключенного третьего, вместе с другими законами, имеет отношение (и притом еще нами не проанализированное) к эстетической форме чистого музыкального бытия, но не имеет никакого отношения к самому по себе чистому музыкальному бытию.

3. Принимая все это во внимание, можно так формулировать наше седьмое основоположение.

Седьмое основоположение. *Субъект музыкального суждения есть вечно-изменчивое сращение бытия и небытия, данное как жизнь, т.е. как чистое самопротиворечие неоднородно текущего времени.*

9. Основоположения на основе ratio cognoscendi чистого музыкального бытия.

h) Музыкальная истинность и обоснованность

1. Три последние основоположения конструированы на основе редукции статической стороны закона основания в понятиях. Остается еще рассмотрение той стороны "закона познания" в музыке, которая получается после редукции необходимости обоснования для логического суждения, т.е. момента, сопрягающего внеположные понятия в одну цельную логическую систему. Именно, закон основания в этом пункте гласит, что всякое логическое суждение должно

быть *основано на чем-то внешнем* по отношению к нему. Какова характеристика *музыкального* суждения в сравнении с такими свойствами суждения логического?

2. Не может быть и речи о каком-нибудь основании для музыкального суждения в чем-нибудь по отношению к нему внешнем. Музыкальное суждение говорит само за себя, убеждает само за себя. Всякое музыкальное явление тем самым, что оно есть, уже говорит само за себя. Для него убеждать – значит просто быть. На что мы ссылаемся, оправдывая свое музыкальное суждение? Мы указываем на объективные, физические признаки пьесы. Но чаще мы просто думаем, что это наше субъективное мнение, сами того не подозревая, что в этой ссылке на субъективность и кроется неосознанное указание на самоубедительность пьесы, на полную несводимость ее к какой-нибудь норме и полную невозможность для музыкального суждения укрепиться за чем-нибудь помимо себя. В то время как логическое суждение, обосновываясь на другом суждении или вообще на чем-нибудь по отношению к себе внешнем, уходит в бесконечность и никогда не получает ответа на этот вечный вопрос "почему", – музыкальное суждение есть жизнь, циркулирующая сама в себе

и для себя, сама в себе обоснованная, и для нее не требуется никаких оснований, кроме собственного самоутверждения. Только здесь получает свое полное и завершенное выражение та основная идея, которую мы положили во главу угла наших 5-го и 7-го основоположений. Там мы говорим о *тождестве бытия и нормы, закона* в музыке. Только теперь нам видно, что музыкальное суждение способно обосновать само себя, так как мы уже знаем, что такое вообще жизнь музыкального суждения и какова роль его субъекта и предиката. Живое самопротиворечие самую свою жизнью говорит о самоутверждении. Будучи сама для себя нормой, музыкальная жизнь есть становящаяся норма, норма в непрекращающемся рождении и развитии. Быть музыкально истинным для данного музыкального суждения – значит участвовать в этой общей жизни-игре самопротиворечия. Это значит быть для него обоснованным. Логическую систему здесь заменяет живой организм, и "свести" суждение к другому суждению или к чему-нибудь ее обосновывающему – значит заставить жить ее общую жизнь со всем организмом, сделать его членом этого организма.

Таково это наше **восьмое основоположение**. *Музыкальная истинность есть не нуждающееся*

ни в каком другом основании самоутверждение общей музыкальной идеи, неизменно становящейся как живое самопротиворечие.

Отсюда следует:

1. Чистое музыкальное бытие равняется своей музыкальной норме.

2. Норма в музыке есть нечто непрестанно становящееся и, след., ничего общего не имеющее с идеальной неподвижностью логических норм.

3. Музыкальное обоснование данного музыкального суждения есть локализация его в данной живой системе, т.е. организме музыки, приводящая к общей жизни его с целым.

4. В чистом музыкальном бытии не может быть большей или меньшей обоснованности, но существует большая или меньшая музыкальность, т.е. большая или меньшая степень бытия музыки, большая или меньшая напряженность музыкальности.

5. Музыка убеждает и действует не какой-нибудь нормой или законом, но исключительно силой (т. е. силой музыкальности).

Ясно также отсюда, почему чистое музыкальное бытие переживается как полная анархия, беспринципность и бесцельность, как бытие, в котором нет каменной крепости норм и

законов, но где они расплылись и растворились во всей бездонной пучине музыки. Ясно и то, почему музыка в древних религиях очень часто симптом и символ оргийных радений, экстатических культов и всяческого освобождения от земных уз и законов "индивидуализации" ради растворения в безумной стихии перво-жизни. Ясно, наконец, и то, почему вся эта бездна безумия и хаоса таит в своем лоне вечную и неистощимую изваянность и мерность, порядок и строй, неизбывное и резко очерченное тело. Ясно, что музыка – жизнь, т.е. и самопротиворечие, и самопротивоборство, и хаос, но жизнь не чего иного, как *чисел*. Жизнь чисел – вот сущность музыки¹².

10. Итог феноменологической характеристики с точки зрения абстрактно-логического знания

Первый и, может быть, труднейший этап нашего исследования пройден. Теперь остаются лишь конструктивно-диалектические трудности, которые как ни велики, но все же пользуются уже готовым феноменологическим созерцанием. Труднее всего перейти от обычного научного опыта к музыкальному, а уж все остальное – второстепенной трудности, хотя и столь же первостепенной важности для эстетики. Прежде

чем приняться за это новое, уже чисто диалектическое построение понятия музыки, подведем итог пройденному пути.

1. Абстрактно-логическое, рассудочное знание существует в силу закона основания, требующего абсолютной раздельности и дискретности всяких А и В и их внешней механической связанности.

2. Чтобы перейти от такого знания и бытия к музыкальному знанию и бытию, необходимо произвести редукцию самого закона основания, пользуясь основным законом и господствующей здесь модификацией, сводящимися к тому, что вместо прежнего берется закон слитости и взаимопроникнутости, приводящий к новой системе категорий и основоположений.

3. Получается: 1. по категории *пространства* – основоположение слитости и взаимопроникнутости внеположных частей; 2. по категории *времени* – основоположение неоднородной слитости и взаимопроникнутости последовательных частей, или моментов; 3. по категории *причинности* – основоположение самопротивоборства; 4. по категории *действия* – основоположение субъект-объектного безразличия; 5. по категории понятия – основоположения тождества истины, бытия и нормы, закона, куда входят в качестве

подчиненных основоположения а) самопротиворечия субъекта музыкального суждения, б) самопротиворечия предиката музыкального суждения и различие его в тождестве с субъектом, в) тождества бытия и не-бытия в музыке, г) самоутвержденности музыкальной истинности.

4. В результате всего феноменологического перехода от абстрактно-логического предмета к музыкальному мы упираемся в некое универсальное противостояние алогического хаоса и эйдетической изваянности, противостояние, предстоящее тем не менее реальному взору сочинителя, исполнителя и слушателя как неразличимое тождество, что кратко заостряется в проблему музыки как *жизни чисел*. Феноменология доходит до этой проблемы и прекрасно ее понимает, *знает*, что тут, собственно, надо решать. Но решения этой проблемы она не дает и принципиально не может дать. Тут вступает в свои права диалектика, которая не считается уже ни с какой абстрактно-логической системой категорий и все категории выводит сама, и только таковыми, т.е. диалектически выведенными, она и пользуется.

Так мы подходим к новому исследованию, которое, не считаясь ни с чем, производит всю работу заново, пользуясь только исходным

феноменологическим созерцанием музыки, как оно было обрисовано выше, и конструируя всю систему категорий, необходимых для понятия музыки, заново.

С. Музыкальный миф

Выведенные, выше основоположения достаточно ясно выражают взаимоотношение отвлеченной мысли и музыкального переживания. Мы направили систему отвлеченных понятий на феноменологически узреваемое бытие и показали, что такое чистое бытие музыки для мысли. Необходимо эту, как мы выразились раньше, "индуктивную" картину музыкального бытия усвоить как можно глубже и крепче, чтобы не сбиваться уже более ни в окончательных феноменологических формулах, ни в прочих дисциплинах, как, напр., музыкальная эстетика, вырастающих на основании феноменологии. Необходимо также твердо помнить, что вышеприведенные основоположения еще не выражают полной феноменологической картины музыкального бытия, хотя только ее и имеют своим основанием. Ведь точка зрения отвлеченной мысли, на которую мы стали при

характеристике музыки, диктовалась прежде всего тем, что она – вообще основание всего нашего знания, и научного по преимуществу. На такую точку зрения и естественней всего было стать для уловления своеобразного устройства музыкального бытия в сравнении с бытием, подлежащим ведению науки. Однако с абсолютной точки зрения отвлеченная мысль отнюдь не является самодовлеющим началом. Она сама – лишь момент в других, более широких и высоких областях мысли и бытия. Поэтому точная феноменология музыки может возникнуть лишь в связи с характеристикой всего разума и бытия вообще, в которой и отвлеченная мысль и музыкальное бытие одинаково будут лишь входящими моментами. К этому мы впоследствии и обратимся. Однако, находясь среди засилия отвлеченной мысли, мы обязаны, прежде всего, почувствовать своеобразие музыки в сравнении именно с отвлеченной мыслью. Без этого мы не продвинемся ли на шаг вперед в музыкальной феноменологии.

Движимый такими соображениями, я и хочу задержать внимание читателя на несколько новом изложении сущности музыки, привлекая уже существенно иные, а именно чисто мифологические точки зрения. В моем

распоряжении имеется перевод, сделанный мною из одного малоизвестного немецкого писателя, на мой взгляд, достаточно глубоко понимающего сущность музыкального искусства. Что касается лично меня, то мне теперь довольно чужды эти безумные восторги юных лет, и я помещаю этот перевод только потому, что в эстетически-мифологическом отношении эти страницы являются наиболее ярким и искренним, что немцы писали о музыке. У нас они должны явиться мифологическим закреплением нашего отвлеченного анализа и опытным описанием того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф. Отвечать же за весь этот бред я, конечно, совершенно не берусь, не говоря уже о тех страницах, которые я здесь по разным соображениям выпускаю.

1

Когда сидела Она, измученная и благодатная, за фортепиано и рождались ослепляющие светлы и тайные шумы; когда чрез тонкое тело Ее атели и розовели звуки и потрясалось судорогами иступленное естество ее; когда, сидя рядом с Нею, Безмерною и Ликующею, терял я в сознании и Сидящую и фортепиано, и все заволакивалось огненным туманом, сквозь который виднелись то белые и тонкие пальцы, плясавшие свой мучительно сладкий танец, то трепещущее тело Ее, славившей своего Бога в радении и восторге, —

открылась тогда музыка вещему моему слуху как особое, самостоятельное, извечное – и уж не единственное ли? – мироощущение.

Пережитое и взятое, муками засеянное, радостями светлыми взрощенное и ожигающей лаской Артиста взлелеянное и сохраненное, – поведаю теперь я это миру. Узнай, читатель, в этом свое интимное и сокровенное, о чем молилась не раз душа твоя и высказать что мешали навыки повседневности твоей и боязни. Музыка как особое мироощущение – тема эта не нова, хотя никто, как мне кажется, не довел ее до конца и не сделал всех последовательных выводов. Мысль боится огня, избегает огненных прикосновений; современность думает – хотя уже в несравненно слабейшей степени – все еще утвердить познание как изолированную функцию ума, оперирующего понятиями и силлогизмами. Разве может холодный говорить о музыке? Сознательно мы пойдем по другому пути. Узрение существа музыки при посредстве естества женского и безумия артистического, указанием на что начал я свое извещение, – это только одна из методологий, может быть, более значительных, чем общепринятые. Объективность и бесстрастность научного ума есть его закон инерции, дающей формулу уже предлежащему и скованному миру. Здесь нет выхода из данностей, нет трепета узнавания запредельного. Иных путей взалкала душа. Бог танцует во мне. Я слышу далекий гул и зарево горящих миров. Припавши ухом к артерии Мира, слышу стоны и зовы. Отпустите меня, друзья; не держите, враги!

2

Музыка есть исчезновение категорий ума и всяческих его определений. Распадаются скрепы бытия, и восстанавливается существенная полнота времени.

Смеется обеспредметившийся ум и ласкает свою беспринципность. Взвивается размеренное пространство и сворачивается в клубок, тающий от дыхания музыки. Дым и прах остался от пестрого богатства его. Миллионы миров и солнц, мириады млечных путей, неизмеримая злоба холодных пространств, – что все это перед лицом Музыки и ее блаженно-капризного непостоянства, что это? Ничто, точка в волнах, забытая и случайная, блестящая фатаморгана, мираж самоослепленного воображения.

Нет рассудка и его операций. Исчезли образы и рассыпались. Образы познания расплавлены в бытии и вошли в него. Нет бытия не-образного, нет образа только мыслимого. Есть вечная Жизнь и ее цветение – и то не обязательно образное. В образе и понятии есть распадение, раскол, есть отъединенное созерцание предметности, есть упорно-одинокая и несоборная направленность на бытие; в них – усталость упований. Видящий образами видит наполовину в них себя; мыслящий понятиями, о чем бы ни мыслил он, мыслит окаменелый и проклятый мир, сводящийся в существе к пространству и его тюрьме. Точность и определенность понятия есть послушание смерти и пространству с его абсолютным нулем. Ему неведомы восторги и упоение сладчайших радостей анархизма. Ускользает от него живая жизнь, и кладбище – его арена.

Болезненно и искаженно силлогистическое совокупление понятий. Силлогизм – болезненный нарост бытия, его грехопадение и темница. Новая организация бытия есть и новая организация знания. Силлогизм или повторяет большую посылку, или придется с расширением объема понятия признавать расширение, а не сужение, и содержания понятия, а это и есть надежда не на то, что сказано, а на то, что не сказано, что таится

и музыкально реет под видимой безличностью и смертной скованностью слова-понятия.

Ни философски – ибо что такое философия, как не упование осмыслить данность мира, след., творчески вырваться из него? – ни психологически – ибо что такое переживание, как не анархизм потока и алогизм, текуче данный во времени как органическая цельность? – ни физиологически – ибо чем мозговые процессы лучше и выше, духовнее процессов, напр., пищеварительных, раз все это с начала до конца – биология и ее обезличивающая процессуальность? – ни, наконец, физически – ибо что такое безмерность звездных пространств, как не сумасшествие и в крайнем случае отказ от продумывания предмета до конца? – никакими средствами и методами нельзя оправдать и утвердить рассудочное познание с его пространственной базой – до конца и навсегда.

Музыка снимает и уничтожает логические скрепы сознания и бытия. Впрочем, достаточно было бы и того, чтобы она снимала одно логическое сознание и познание, ибо за пределами последнего, очевидно, уже нет противоположности сознания и бытия, нет и бытия, о котором можно было бы говорить, нет, наконец, и этого "есть", ибо бытие не есть, но бытийствует. Говорить о бытии и говорить бытием – разделено бездной от века. Пространство и его логический коррелят – образ (а значит, и понятие) есть единственная опора и устой эмпирического мира. Только бы сдвинуть его, только бы чуть-чуть, на волосок, и тогда прощай все прочное и законное, все сознательное и научное! Танец в душе моей и стук. Хочется прыгать все выше и выше, за облака, за солнце, за мораль, за людей. Блаженны не слушающие музыку, ибо скоро заснут они за чиновничьим столом своим! В понятии есть предметная

содержательность и – формальная данность как точная (т. е. неподвижная и механическая) и изолированная (т. е. систематическая и логически-стройная) определенность. Предметная содержательность понятия постоянно выводит за пределы пространственного мира. Но по формальной определенности всякое понятие раз навсегда есть коррелят и аналогия пространства, с его механизмом и пустотой. Если прибавить к этому то, что время, измеряемое нами по часам, т.е. по солнцу, есть, очевидно, не время, а опять-таки все то же пространство, то вот последняя формулировка сказанного всего выше о музыке: в музыке уничтожение пространства и времени – объективно – как природы математического естествознания, субъективно – как категорий и операций логических построений.

Тайная и явная радость непостоянства. Светлая безбрежность миров и вечный прибой и отбой. Воспламененная Вселенная и – Я, мое великое Я. в любовном восторге забывшееся в Ней.

3

Слепой для мира и глухой для земли, с танцующим Богом и душой, в мучительном наслаждении горячей Вселенной, овитый туманами и зноями Возлюбленной, прохожу я, светлый, я, чистый, и трепещу.

В музыке, сбросившей пространство, вечная слитость отъединенностей, вечная *coincidentia oppositorum*. Пространством рвется бытие на куски; пространством механически воссоздается разъятое на части пречистое тело Вселенной. В пространстве механическое сопряжение частей, машинное производство жизни. Музыка вся вне пространства. Соединение тонов дает не суммы, но нечто безмерно сложнейшее. Мелодию нельзя петь одинаково с начала и с конца, ибо она есть

определенная органическая данность, а не механическая сумма тонов. Не копия пространственно-временного мира, но копия переживания есть музыка, или, лучше сказать, переживание есть копия музыки, которой звучит подлинное бытие.

Вечное становление и в то же время законченность и завершенность в каждый отдельный момент; динамизм и творческая изменчивость состояний, извергающихся в небеса фонтаном, когда нет видимых причин, и глухо молчащих, когда видимые причины налицо; полное исключение законов механики и физики, по которым в действии содержится не более, чем в причине; уничтожение и бездействие законов логического мышления, по которым A всегда равно A ; взрывность и напряжение, вечное взбухание и погашение; сплошность и слитость, органическая непрерывность и взаимопроникновенность; отсутствие делений и систем, счета и норм, классификаций и законов; вечное присутствие прошлого, и настоящее как длительность, а не одна только неуловимая точка; наличие в каждый отдельный момент всего цельного мира прошлого, настоящего и будущего; наконец, вечный и неизбывный алогизм, иррационализм и хаотизм: такова картина переживания вообще, и такова же основа и сущность музыки.

Музыка сцепляется с чистым переживанием, а не с пространством, и форма этого сцепленного бытия есть Время. Время, измеряемое пространством, разбитое и разорванное на отдельные неуловимые моменты настоящего, не есть то Время, о котором речь. Время души и музыки есть, прежде всего, не распадение бытия, но его собирание и слитость. Уже в нашей, человеческой действительности мы переживаем моменты, когда в незначительный промежуток солнечного времени в душе

проносятся вихри, охватывающие многие дни и годы. Уже здесь возможно переживание не отдельного куса бытия, оторванного от Вечного Лона силою пространства, но сразу многих таких кусков, возможно цельное и синтетическое восприятие, воссоединяющее разъятые части. Так же мыслимо и восприятие Вечности, где полнота времен и веков соединится в едином всеохватывающем миге. Время кончится, как о том клянется Ангел в Апокалипсисе, и вечный миг настанет. В таком Времени нет прошлого и будущего, – ибо эти категории порождены не самой изменчивостью, лежащей в основе Времени, а только греховным состоянием мира, который вечно убывает, превращаясь в прошлое, и прибывает, переходя в будущее, – но здесь вечное всеохватывающее "теперь", вечное настоящее, – однако с той же бесконечной силой творческой изменчивости, которая есть онтологическая база Времени и живости бытия вообще. Это не логически идеальное, вечно неизменное бытие старых метафизиков, но вечное творчество – без убыли и томления, вечно временное – без конца и смерти.

4

Когда я ощутил себя на пути восхождения к полноте веков и Памяти Божией и уже охватили меня блаженные восторги лобзаний Вечности; когда узрел белоснежные ризы Любимой и очи Ее, полные ласки и скорби; когда упал и в исступлении целовал Ее ноги, Ее пресветлое и ликующее вечностью тело, – тогда узрел тайну музыки и ее соборного действия в мире, воспринял чистую страстью идущую к восстановлению Вселенную и уразумел тайные пути.

Что скажу на смертном языке о таинстве соборных действий музыки?

Сонная, холодная, сдавленная и искривленная душа культурного европейца знает лишь личные радости и страдания. Начнем отсюда, с наиболее понятного и распространенного, хотя сердце знает: наибольшая понятность и вообще принцип большинства – роковое суеверие и убежище маленьких, искалеченных душ.

В разъятом и распятом мире пространства и времени и в личности, ему послушествующей, царит всеобщее разъединение и вражда. Так, прежде всего, разъединено, хотя и неокончательно, страдание и удовольствие, неудовлетворенность и наслаждение. Бьется душа между этими роковыми пределами.

В музыке нет удовольствия и страдания. В музыке нет разъединения эмоциональных движений. Попробуй, если предрассудки повседневности и дурные навыки ложной науки позволят тебе, попробуй мыслить наслаждение и страдание как два не только одновременных и параллельных движения, и именно не как параллель, а как единое совокупное переживание, которое есть одинаково и то и другое. Попробуй в радости и наслаждении найти скорбь и тоску, неизбывные слезы и плач о мире и любви, вечную неразрешенность Абсолюта и вожделенные, страстные алкания Его. Попробуй в тоске и отчаянии, в судорогах и болях найти божественную Игру, блаженно-капризное состояние Бытия, тайную радость страстей и касаний живого Тела. Переживать музыку – значит рыдать над розами, светлыми и чистыми. О, возрыдай, восплачь! Чувствовать музыкально – значит смеяться и хохотать (ибо хохот и рыдание – одно: судорога), хохотать над свежими могилами, плясать с обнаженными скелетами, невинно и сладостно улыбаться при грохоте обваливающихся миров и воспевать пожарища вселенские. Разве в тоскливой мелодии романсов

Чайковского, в столах всхлипывающей души "Лунной" сонаты, в мировой скорби 2-й части Седьмой, в трагических муках 1-й части Девятой и в трауре похоронных пений 2-й части Третьей симфонии Бетховена, – разве здесь *только* мука, *только* одна скорбь, только страдание? Разве это не есть одновременно и тончайшее наслаждение, тайный ажур песнопений хвалебных? Но правильно и другое. В наивной и мечтательной песне Шуберта, в солнечных ликованиях творений Римского-Корсакова, в строгих контурах органного концерта Вивальди – разве нет молитвы, слез, зудящего страдания, мучительных стонов и жалоб? Лукреций знал это:

Medio de fonte leporum
Surgit amari aliquid, quod in ipsis fforibus angat.

"Из струящихся недр красоты восстает некая скорбь, теснящая среди самых цветов".

Надо до конца понять и усвоить эту сращенность, взаимную слитость и нераздельное единство страдания и наслаждения в музыке. Музыкальное волнение – это внутреннее, окончательное взаимное проникновение радости и скорби, удовольствия и страдания, веселия и печали; это – сладкая мука, мучительное наслаждение бытием. Хочется плакать, после музыки. Дрожит и трепещет вещее сердце. Есть нечто эротическое в безумиях музыки. Родное и интимное, щемяще-близкое и родственно-милое возникает. А с ним и великое, огромное, Божественное и мировое. Слезы подступают к горлу, хочется молиться, падать в исступлении, целовать Землю и обнимать Ее. Возлюбленная духа моего, белоснежная горлица, страдание и радость моя, жизнь и упование сердца, родная и родимая! Ноет грудь и стонет, сладко и страшно приближается к Тебе. Волнованиями и

потрясениями, восторгами и слезами, трепетанием горячего тела слышу Твою Аппассионату. Умереть у ног Твоих, взвиться фейерверком и рассыпаться в Бездне и Высоте, слиться и исчезнуть в Тебе – это Твоя музыка, ее мучительное наслаждение бытием.

5

Итак, вот первое наше завоевание после предыдущих отрицательных определений. Музыка, снимая пространственно-временной план бытия и сознания, вскрывает новые планы, где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство или путь к нему. Формулирую первое богатство музыки как особого мироощущения: бытие – вечное мучительное наслаждение, взаимопроникновение радости и скорби, синтез ликование и ужасов. Жить музыкально – значит в скорби быть тайно светлым и радостным, а среди ликования таить вечную скорбь мира и неизбежную тоску и стенания Мировой Души.

Пойдем, друг, дальше, пойдем! Никаких остановок и компромиссов, выше и дальше, смелей, робкий дух, привыкший повиноваться и носить тяжести, ввысь, вширь, к Ней, в Бездну.

Мы говорили о синтезе страдания и радости. Но разве с этого надо было начинать? Такое же богатство музыки – после погашения и упразднения пространственно-временного плана – заключается и в синтетической слитости элементов и форм *сознания и познания*.

Нельзя расчленять и разделять, сопоставлять и анализировать. В музыке – сплошное и чистое бытие, без всяких мысленных и иных познавательных определений. Если качество музыкального переживания

есть мучительное наслаждение бытием, то растворенность в нем элементов сознания и познания дает вихри новых универсальных определений, которыми усложнено всякое мучительно радостное состояние бытия.

Прежде всего, бытие, вскрываемое музыкой, в котором, как сказано, потушены все логические противоположности и в котором потоплены и растворены все формы сознания, есть бытие, насквозь пронизанное сознанием. Впрочем, лучше говорить не о сознании, ибо последнее неизбежно клонится к субстанции и предполагает центр. Не субстанция и не центр, но простое качество сознательности – не осознанности, не причастности к осмысленности, не *Gewusstheit*, но *Be-wusstheit*¹³. Бытие, тем самым, что оно бытийствует, предполагает уже некую разделенность и единство, хотя по существу и вне-пространственное. То самое, что бытие есть бытие, есть его осмысленность как бытия, его "сознательность". Музыка, уничтожая индивидуальное зрение, восстанавливает высокое и всезнающее зрение. Мир, открываемый музыкой, есть насквозь и бытие и сознание, та первожданная основа и сущность, из которой чрез грехопадение появилось, с одной стороны, индивидуальное сознание и интеллект, а с другой, оформленный и механический мир природного бытия и материи. Под тем и другим кроется Первобытно-Единое, Страстное, откуда все выросло, все незаконно оформленное, механически и враждебно сопряженное. Музыка погружает в Тьму Бытия, где кроются все начала и концы, все рождающее и питающее, материнское лоно и естество Вселенной.

Итак, бытие, зримое в музыке, есть не только мучительно-сладкое наслаждение; оно есть еще единство и синтез сознательного и бессознательного,

познавательного и предметного. Все – мучительное наслаждение, и все – сознание. Впрочем, одинаково и слепота. А самое верное, не сознание и не слепота, но именно внутреннее взаимопроникновение того и другого. Слепота, трепещущая светами и токами целесообразности. Сознание, охваченное жаром и огнем инстинктивных и интуитивных туманов и извержений.

6

О таком бытии должно еще многое сказать, раз усвоена будет синтетическая слитость в нем наслаждения и удовольствия, бытия и сознания, т.е. слепоты и интеллекта.

Бытие музыки есть вечное Стремление. Она вся в своем, не-солнечном, Времени. Это Время – совершенно неоднородно, – в противовес времени научному и логическому. Оно сжимаемо и расширяемо оно не форма, но само Бытие, его вечная Изменчивость и Текучесть Оно – вечное Стремление. Не только движение, но именно Стремление. Музыка не знает усталости. В ней вздохи и стоны приговоренного к казни. В ней ликующие просторы Полдня. В ней ласковый шепот матери над колыбелью тихо спящего младенца. И солнце, и ночь. В ней молитвы светлой кончины, проклятия бурной и преступной жизни, ласковые небеса родины и святые места первых дней И Огонь, дразнящий, ласкающий, лукавый и неуловимый, священный – во всех религиях – и очистительный, возносимый светочами к небу и нисходящий в грозе и буре; и ласковая, прозрачная, светлая, вечно подвижная стихия Вод, теряющих вдруг свою прозрачную ласковость и сонную гладь и извергающихся волнами и водопадами, дождями и ливнями, – символом неистощимой, вечно подвижной и вечно шумящей

Вечности; и ласковый, нежный Воздух, глядящий душу интимным прикосновением и вырывающий вековые деревья с корнем; и Небо, и Море, и Подземная Тьма – в музыке, в стихии ее бытия, в иступлениях музыканта и его слушателей – служителей Вечного.

Мука и радость, бытие и сознание, и вот: вечное Стремление, вечное Творчество, Неистощимость и Глубина. И многими еще, такими же бессильными, правда, но стоящими на пути к истине словами и понятиями можно ознаменовать музыкальное бытие.

Можно и должно сказать, во-первых, что музыка есть величайший Хаос, или, так как, по общему принципу музыкальной синтетической слитости и воссоединенности, она есть одновременно величайший Строй и Космос, – можно сказать, что она есть извечно стремящийся, мучительно самонаслаждающийся и самозабвенно погруженный в игру Хаокосмос. Ибо что такое соединение Муки, Радости, Бытия, Сознания и Вечного Стремления – за пределами логически оформленного мира, – как не Хаос и не Хаокосмос? Что такое музыкальная страсть, как не Хаос, крутящийся и клубящийся, воссоединяющий личность с Первобытно-Единым и разрушающий всякое личное оформление?

Многолик и многообразен Хаос и его вечная жизнь. Древний Хаос, воспетый древними религиями и многими поэтами, черный и всекий Хаос и Туманность, откуда рождаются миры и боги, люди и их дела, Хаос, поющий страшную песнь распыления, воссоединения со Всем, вожделенный и сладостный, туманная и сладкая Ночь зачатий и рождений, любви и смерти, – таковы томления рождающихся миров "Божественной поэмы", "Поэмы Экстаза" и "Прометея" Скрябина, увертюры "Золота Рейна" и "Waldweben" из "Зигфрида" Вагнера.

Но вот бури и грохот разбушевавшегося Хаокосмоса, Вселенная танцующая и упоенная экстазом Восторгов и Страсти – "Полет Валькирий" Вагнера, "Шехеразада" Римского-Корсакова, многое из Листа, Скрябина и Бетховена. Есть чарующий Хаос, нежная ласка и игра формой, солнечное ликование красками и божественная невинность, алмазность чеканных форм – виртуозность в разных ее видах, начиная от колоратурных эффектов итальянского стиля и кончая блеском инструментовки Рихарда Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова и Стравинского.

Можно, во-вторых, логически ознаменовать музыкальное бытие как Мировую Волю. Ведь соединение Стремления и Сознания, Сознания и Бытия и есть ведь не что иное, как Воля. Вечно страждущая, вечно радующаяся, вечно ищущая и взмывающая, взрывная и каскадная, родная, родимая, родительница и мать, темная и утробная Воля Мира к Бытию, Воля Вселенной к Хотению, вечное порождение и саморазрушение, воскресение и радость Бытия, новорожденная и седая, юная и всегдашняя, – твой я; струя Хаоса и поток Воли – мое естество, из музыки рожденное и в музыку идущее.

В-третьих, это же и есть и вечная Ночь и Судьба, вечная Безликость и Вселикость, суровый Закон и одновременно Беззаконие, единое Лоно, откуда должно прийти оформление и стать спасительным началом мира. Из мрака мировой Страсти, из светлой безбрежности Страдания и Радости рождается пресветлое Тело Вселенной, сладчайшая Плоть Мира и пречистое, благоуханное лоно грядущих веков и их Благодати. Слышу загудевшее основание морей и земель, завидел охваченное пламенем здание мира. В огне и в пламени мук Апокалипсиса рождается новое

Небо. Любимая, иду за Тобой, к вечному Океану Музыки и вселенских Снов, всемирных и всеединых Утверждений!

7

Выше, дальше, excelsior!¹⁴

Чистое Бытие музыки, поглотившее в себе и воссоединившие все противоположности мира и сознания пространственно-временного плана, уничтожило еще одну антитезу, универсально-человеческую и мировую – Бога и мира.

Когда я погружался в волны Вечности и плавал в океане Божественной жизни; когда уединенно молился и имел видения; когда нисходили золотые венцы и уже приближалась слава мученическая, – тогда уходил я из мира и не знал его, бежал соблазнов и радости его, топил в душе знание свое. Или, когда уходил от Бога и Восторга моего и погружался в рассмотрение вещей видимых; когда замыкалась цепь стройных суждений и работал на пользу людскую, – тогда мелела душа и отходили волны, меркло солнце незакатное и в обмелевшей душе высился храм безбожественный. Между Богом и миром распята душа. Не может вместить две бездны.

Но должно, дано, предречено совместить. Должно наступить обручение Бога и мира. Должна водвориться имманентность Бога и мира. Болями рождений нового Бога-Мира захвачена душа. Должно свершиться великое чудо обожествления мира и омирение Бога. И вот, свершается!

Абсолютное Бытие музыки есть одинаково бытие мира и Бога. Сладостная мука и томление мировой Воли и Хаоса есть томление божественное. Мучения и

воздыхания Тьмы, сладостной и полной ужасов, есть жизнь Абсолютного. Страшно приблизиться к Тебе, живое Тело Вечности! Есть процесс в Абсолюте, временное в Вечном, страждущее во Всеблаженном. В музыке есть нечто вечно-временное, божественно-неразрешенное, блаженно-мучительное; она — изначальная Скорбь мира, подлинная и основная жизнь Абсолюта, божественно-прекрасная и божественно-подвижническая. В музыке нет небожественного. В чистом музыкальном Бытии потонула бездна, разделяющая оба мира. Музыкально чувствовать — значит не знать отъединенности Бога и мира. Музыкально чувствовать — значит славословить каждую былинку и песчинку, радоваться жизни Бытия, — вне всяких категорий и оценок. Есть что-то языческое в музыкальных восторгах души. Есть что-то аморальное и биологическое и в то же время цепкое и острое в безумиях музыкального чувства. Жить музыкально — значит молиться всему. Так жить — значит перестать иметь потребности взлета и взрыва, ибо музыка есть взлет и взрыв, данные как вечность. Так жить — значит управлять Вселенной, имманентно присутствуя в каждой монаде стремящихся струй Бытия. Музыкально жить и чувствовать — значит превратить Бытие в звучащий бесконечный инструмент Вечности и потопить в нем все, кроме звука. Музыкально жить — значит быть в судорогах, ибо музыка есть судороги мира, утвержденного как Вечное и Божественное. Музыкально жить — значит превратиться в дрожащий звук, лететь с его быстротой и замирать в туманах и тучах бесконечности. Внутри мира поет и стонет Мировая Воля, родящая из себя Бога. Распадается и раскрепощается, трещит и гудит материя, покрывшая Тайну, и тонет в глубинах Единого и Неизбывного.

И еще один, последний жест о Тебе, Невеста моя, о Тебе, Вечность моя, плоть моя божественная!

Что такое музыка и ее бытие с точки зрения наших категорий причины и цели? Что такое без образа зримое, без уха слышимое, без прикосновения потрясающее Бытие чистой музыки и вселенского простора звучащих волн?

Конечно, нами уже было утверждено, что мир музыки есть мир, существующий за пределами категорий человеческого ума, свободный от них, не подчиняющийся им. Тем самым утверждено и отсутствие в чистом бытии музыкальном всяких причин и целей. И можно было бы не говорить об этом еще раз. Но после всего, что было сказано о божественном в музыке и о мировом, полезно еще раз вспомнить о бесцельности и беспричинности музыки, полезно еще раз подчеркнуть бесцельность и беспричинность Божественного. Стремиться – не зная куда; страстно желать – может быть, пустоты; восходить и взмывать – от неисповедимых и неразгаданных сил; бороться и сопротивляться, получать раны и убивать – ради самого процесса борьбы и страдания; наконец, молиться, любить, в исступлении целовать, взлетать и рассыпаться, чувствовать что-то загубленное и в то же время должное, преступное и сладкое, предреченное и с усилием выполнимое, – вот что такое музыкальный восторг, – во всей его божественной беспричинности и бесцельности, во всей его мучительной беспринципности.

Стоит только попытаться соединить в уме своем все, что отдельно говорилось во всем предыдущем изложении, – чтобы все своеобразие музыки как особого

мироощущения, вся эта кипящая бездна снов и ужасов обнажилась перед нами во всей своей хохочущей антиномичности, во всей своей рыдающей беспринципности. Что это? В какой чудный мир тревог и битв заброшено наше существо? Что за дивная вселенная с ее силами и мглами открывается удивленному зрению? Где край и цель, где вершина и низ, где восхождение и тропа вниз?

Сведем еще раз воедино все, о чем молилась и рвалась душа в предыдущем извещении.

Мир мучительный и сладостный, напоенный восторгами и мучительно-сладкими исступлениями; мир, в котором погашены все познавательные жесты и отсутствуют логические определения и нормы; мир, который не делится на сознание и бытие, но весь есть некая их синтетическая и извечная слитость; мир, данный как вечное Стремление и Воля, саморазрушение и истощение и как вечное Творчество и Воскресение; мир, который насквозь есть Божество и его страстная Жизнь и Страсть, в котором растворилось и синтетически воссоединилось природа и человек, судьба и Божество, история и вселенские судьбы Абсолютного; наконец, мир беспринципный и вечно играющий, беспричинный и бесцельный, мир, где слиты начала и концы, где нет меры и веса, мир – капризные грезы, мир как непостоянное море снов и неустанная бездна откровений. Это – музыка и музыкальный восторг¹⁵.

II МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА

1. Истинный феномен музыки и математика

1. Нужно отбросить далеко от себя всякие абстрактно-метафизические, будь то спиритуалистические или материалистические, выведения чистого феномена музыки или какого-нибудь иного рода бытия. Музыка не есть ни материя, ни живое тело, ни психика, и вообще она не есть какая-либо вещь и совокупность вещей. Популярность музыкального искусства, с одной стороны, и музыкальная ограниченность, с другой, привели к тому, что музыку рассматривают почти исключительно как некое психологическое переживание, за пределами которого только какие-то перепонки да невидимые физические иксы. На самом деле феноменологически музыкальное бытие в той же мере ниоткуда не выводимо, как и вообще бытие разума, эйдетическое бытие. В стихии логоса не более идеальности, чем в стихии музыки. И само музыкальное бытие есть лишь момент в общей эйдетической стихии разума. Нашим феноменологам, по которым музыка "делает

эстетику насквозь чувственной, почти животнo-чувственной", и "музыка убивает смысл", не мешало бы лучше помнить своего руководителя *Гуссерля*, который "ноэтически-ноэматическую" структуру определяет не только в отношении к познанию в узком смысле, но также и в отношении к сфере "душевных движений" и воли (*Ideen. I. 1913, § 95*) и даже свои "тетические" акты простирает на всю сферу сознания вообще (§ 117). Отсюда один вывод: музыкальное сознание есть тоже в некотором смысле эйдетическое, и потому оно требует, как и любая логическая структура, тоже своего описания.

Значит, перед нами две задачи: обнаружить идеальность музыкального бытия и указать его спецификум по сравнению с бытием логическим.

2. Первое сделать нетрудно. В самом деле, ясно, прежде всего, что музыка не есть ни в какой мере бытие физическое или психическое. Любое произведение музыкальной литературы предстоит нам в той же идеальной законченности и неподвижности, как и всякое произведение изобразительного искусства. Мало того, нельзя указать подлинную сферу бытия, к которой относится музыка, вообще ссылками на время и текучесть просто. С этой точки зрения я не могу ничего иного указать, как бытие

математического предмета, т.е. числа. *Только идеальность численных отношений может быть сравниваема с эйдетической завершенностью музыкального объекта.* Феноменология, описывая логическое сознание, указывает, напр., на интенциональность, на свойство этого сознания быть отнесенным к предмету, быть направленным на предмет; и это в полной мере применимо к музыкальному сознанию, ибо разве музыкальное сознание не направлено на некоторое, вполне определенное бытие музыки? Феноменология устанавливает в сознании, далее, напр., момент поэтический, т.е. момент, осмысливающий переживание и конструирующий его предметность; она устанавливает момент нозматический, идеально коррелирующий предметное содержание, и т. д. Но все это, конечно, вполне применимо и к музыкальному сознанию, ибо оно применимо, по самому смыслу феноменологии, и ко всякому сознанию.

3. Итак, музыка и математика – одно и то же в смысле идеальности сферы, к которой то и другое относится. Математика *никакого отношения* не имеет к реальному пространственному треугольнику, к шероховатости его сторон, к прямизне или кривизне линий, его составляющих, и т. д., хотя и никто из здравомыслящих не станет

отрицать, что оба эти треугольника взаимно отражают друг друга. Математика, далее, никакого отношения не имеет к тем психическим данностям, которые сопровождают работу математика по формулировке и доказательству математических положений, хотя без этих психических данностей эмпирически невозможно построить никакую математику. Какие бы мысли, чувства, волнения, догадки, сомнения и т. д. и т. д. я ни переживал при анализировании математического материала, – это совершенно никакого отношения не имеет к содержанию и значимости самого этого материала как такового. Теорема верна или неверна *сама по себе*, независимо от того, известна ли она математикам или неизвестна, понимает ее кто-нибудь или не понимает, и т. д. Вот к этой чисто идеальной сфере и относится музыкальное бытие. Тут тоже не важно, чувствуете ли вы эту симфонию или не чувствуете и как чувствуете, и чувствуете ли вообще что-нибудь. Не важно для смысла и идеального лика симфонии также и то, была ли она создана кем-нибудь или не была создана никогда и никем. Все эти вопросы о "происхождении" музыкального произведения, вся эта физико-физиолого-психологическая стихия никакого *смыслового* отношения к музыке как к

таковой не имеет. Музыка есть бытие *sui generis*, такое же неподвижно-идеальное, законченно-оформленное, ясное и простое, как любая простейшая аксиома или теорема математики. Удивительно, как эстетики не хотят замечать объективности музыки. Психика, физика, потом опять – физика, психика и т. д. без конца. Быть может, еще немного сентиментальностей о силе музыкальных волнений и сведение музыки на "эмоции", "язык чувств". И потом опять: за психикой физика, за физикой психика, и т. д. Это проклятие натуралистически-психологической метафизики тяготеет решительно над подавляющим большинством и музыкантов, и эстетиков музыки, и всяческих ее теоретиков, и психологов, и физиков, и физиологов. Надо с корнем вырвать все эти материализмы и спиритуалистические интеллектуализмы, волюнтаризму, все эти рассуждения о творчестве в психике, все эти утонченные концепции "потока сознания", "творческой эволюции", "абсолютного творчества" и пр. и пр. Все это – психология. А музыка так же далека от психологии, как и математика. И чтобы музыкально понять музыкальное произведение, мне не надо никакой физики, никакой физиологии, никакой

психологии, никакой метафизики, а нужна только сама музыка и больше ничего.

2. Общее положение музыкального бытия в системе эйдетического бытия

Ориентация на математику и постоянное сравнение музыки с математикой – отныне наш метод. Однако углубимся сейчас во вторую из поставленных выше задач: если музыка относится к эйдетической сфере, то в чем ее спецификум?

1. Коренная особенность новейшей феноменологии, возникшей под руководством гения Гуссерля, отличается одной фундаментальной особенностью, которая ярко бросается в глаза тому, кто вообще всматривался в историю понятия эйдоса. Это – *анти-диалектичность конструкции*. Гуссерль дает описание структуры разума вне взаимопорождающей связи отдельных его категорий. Категории описываются правильно, но они суть только смысловые съемки с натуралистически данной действительности, и приходится Гуссерлю проповедовать принципиальный и ничем не преодолеваемый дуализм смысла и факта, в то время как факт есть тоже некоторый смысл или его модификация, и надо уметь из чистого смысла как такого вывести чистый смысл факта как такого. Поэтому чисто

феноменологическая точка зрения нас удовлетворить не может, и мы должны стать на почву диалектики. Как феноменология конструирует цельности, которые хотя и составлены фактически из отдельных частей, но по смыслу не состоят из них и поэтому из сложения дискретных друг другу частей вдруг появляется новый смысл, именно целое, чего не содержалось раньше ни в одной части, так и диалектика складывает отдельные категории, и из этого сложения получаются новые категории, совсем не содержащиеся раньше в предыдущих категориях. То, что теперь называется в феноменологии целым, обладает существенно числовым и количественным характером, так как конструирует категорию из отдельных внекатегориальных моментов и имеет в виду лишь *части* целого. Диалектика же есть конструкция категорий, как они взаимно обуславливают и порождают друг друга.

2. Наметим кратко первичную необходимую диалектическую схему, то, без чего никакой предмет не мыслим¹⁶. Так как нам сейчас не важно, что именно мыслить, то возьмем просто некое "одно"; какое именно это одно – не важно.

I. Одно, чтобы быть, должно отличаться от иного. Если нет иного, нет и одного. Стало быть,

одно полагает себя вместе с своим иным. Другими словами, одно обладает определенной границей, содержит в себе некое очертание. И, значит, необходимо отличать одно как абсолютную единичность, ни от чего не отличную и потому стоящую выше всякого определения, и одно как оформленное и объединенное нечто, как некую координированную раздельность.

II. Но одно не может быть только различно с иным. Оно, именно для того, чтобы быть самим собой, требует иного и, следовательно, мыслится с ним сразу. Если оно только отлично от иного – оно не имеет никакой границы и, следовательно, оно не есть оно. Но оно – оно, и, значит, оно не только отлично от иного, но и тождественно с ним. Однако как одно и иное тождественны? Это возможно только так, что *одно становится*. Становление и есть синтез бытия и не-бытия, одного и иного. Если первый момент диалектического определения – это одно, высшее всякого определения, второй – одно как объединенность и координированная раздельность, то третий – одно как становящееся одно, одно, данное как совокупность всех своих бесконечно-малых приращений. Первый момент – абсолютная единичность эйдоса со всеми его логическими и алогическими моментами; второй

– эйдос как очерченное, картинно-смысловое логическое изваяние; третий – алогически становящийся эйдос, взятый в своей все той же чисто смысловой стихии.

III. Далее, как одно, соединившись со своим инобытием, дало становление, так становление, требуя, как и все, для своего существования – своего инобытия и соединяясь с ним, дает новую категорию – *ставшего*, или факта, который несет на себе вышевыведенную триаду смысла. Дальнейшее сопряжение приводит уже к инаковостной характеристике, к расслоению уже самый *факт*, само *ставшее*; и, рассматривая все эти возможные смысловые, судьбы становящегося факта, т.е. соотнося осмысленный факт с его инобытием, т.е. с его возможными воплощениями, мы получаем уже не просто смысл, или эйдос факта, но *выраженный* смысл факта, *выраженную* его сущность, его *имя*. Имя есть тождество триадного эйдоса с его фактическим инобытием.

Таково первейшее диалектическое определение всякого предмета мысли вообще.

3. Привлечем опять, ради четкости установок, математику. Где ее место в описанной стихии эйдоса и какова ее эйдетическая конструкция? Ясно, что математика, в смысле учения о числах,

основывается на учениях второго момента в эйдосе. Число и есть эйдос или, точнее, определенный вид его. Математика должна видеть, как мы говорили, не вещественные, но именно идеальные числа и о них говорить в своих конструкциях. Правда, конкретное содержание любого математического размышления есть формально-логическая, силлогистическая связь понятий. Однако все эти "доказательства" всегда упираются в совершенно уже недоказуемые, идеально-опытные установки, в некоторые идеальные математические лики, о которых и о связи которых между собою уже не поднимается никакого вопроса и сомнения. Употребляя выражение Платона "глядя на" эти данности, мы производим все реальные доказательства, вычисления, измерения и т. д. Где же теперь музыка и ее предмет?

4. Прежде всего, по отношению к музыке, раз мы признали ее бытием эйдетическим, должен только что выставленный тезис о "глядении на" остаться совершенно неизблемым. В самом деле, в эйдетической триаде *нет ничего, кроме эйдосов* и их отличия друг от друга, иными словами, *нет ничего, кроме координированной раздельности эйдосов*. Поэтому все, что так или иначе относится к эйдетической сфере, должно

необходимейшим образом руководствоваться и освещаться светом цельного эйдоса. Другими словами, на долю музыки в идеальной сфере ничего не остается, кроме как эйдетически ознаменованной стихии "иного", инобытия, меона. Математика специализировалась на конструкции эйдосов как таковых. Музыка же специализировалась на конструкции меональной сущности и, незримо управляясь эйдосом как таковым, конструирует в то же время меональную подвижность и инаковость эйдетического бытия вообще.

5. Сделанное только что заключение о существе музыки потребует от читателя некоторого напряжения мысли, ибо понять его значит понять все вообще наше учение о музыке. — Эйдос образуется путем проведения в смысловой сфере строго очерченной мысленной границы. Нет ограничения — нет и ничего целого, нет эйдоса. Но что значит провести границу в сфере смысла? Это значит отличить "одно" от "иного". Пусть мы имеем какое-нибудь одно. Чтобы быть *чем-то*, быть *целым*, быть *эйдосом*, оно должно отличаться от всего иного, т.е. иного вообще. Но что такое иное? Иное, в силу этого определения, есть именно *не-одно*. Если бы оно было просто неким одним, то наше первоначальное одно так

ничем бы и не отличалось от иного, ибо последнее оставалось бы все тем же одним. Значит, иное, если оно есть подлинное иное, подлинно не-сущее, меон, оно есть именно *не-одно*. В то время как об одном можно прямо сказать, что такое оно есть по своему существу и качествам, – иное, если оно – подлинно иное, не допускает никакого подобного определения. Оно таково, что оно – все иное, иное и иное, и никогда оно не есть нечто определенное и устойчивое. Иное, меон есть, стало быть, *сплошное и непрерывное, алогическое становление, неразличимое, неопределимое и только живущее* расслоением и размывом "одного", или эйдоса. Только отличаясь от *такого* иного, одно есть подлинно одно и эйдос подлинно есть эйдос.

6. Теперь еще один диалектический шаг, и мы получим уже существенное разъяснение вышеприведенного положения об идеальной меональности музыки. Именно, одно есть отличное от иного, и иное есть иное одного. Но ведь с такой точки зрения наше исходное *одно есть, в свою очередь, некое иное в отношении к тому иному, отграничиваясь от которого оно впервые стало одним, или самим собою*. Ясно, что одно, отличаясь от иного, есть иное этого последнего, *иное иного, т.е. само содержит в*

себе вышеупомянутое алогическое становление. Эйдос, как эйдос сам по себе, так и эйдос выраженный, содержит в себе, в самом себе, в недрах самого себя, а не только вне себя, это алогическое становление. Другими словами, в эйдосе есть логически расчлененное едино-раздельное множество и есть алогически текучее, но тоже эйдетическое, нерасчленимое и сплошно-текучее становление его как эйдоса. Есть, иначе говоря, *алогическое становление как эйдос*; есть текучесть и сплошная непрерывность становящегося смысла в недрах самого же смысла, а не вне его. Можно назвать эту стихию эйдоса *гилетической* стихией, и вот эта *гилетически-меональная стихия эйдоса и есть музыка*; гилетический эйдос и есть спецификум музыкального эйдоса. Обычно думают, что есть неподвижный эйдос и текучие факты. Однако это — очень плохая феноменология. Существует *текущий эйдос*, не перестающий, однако, оставаться эйдосом. Только тут мы впервые достигаем подлинно анти-психологической и конкретной (в противоположность абстрактно-логическим точкам зрения отвлеченной мысли) концепции феноменологической сущности музыкального бытия. Однако это еще только простой выбор пути для нашего принципиального

исследования. Попробуем продвинуться на этом пути.

3. Характерные частности музыкального и математического бытия как видов бытия эйдетического

Итак, музыка есть, вообще говоря, 1) выраженный эйдос (идея) и в то же время, в частности, 2) меональный, или гилетический, апейрон (т. е. бесконечно растекающаяся беспредельность) в бытии эйдетическом. Быть может, тут стоит кое-что разъяснить. Не есть ли это элементарное противоречие?

Чтобы понять совмещение эйдоса и апейрона, необходима известная школа ума, и я согласен, что с первого взгляда это не более как противоречие.

1. Когда мы воспринимаем музыку, то ясно, что, как музыка ни далека от логики, она требует всего того феноменологического аппарата восприятия, какой нужен и для восприятия отдельных вещей в целях логического мышления над ними. И прежде всего тут необходимо особое *sui generis восприятие формы*. Суммы должны превратиться в живые множества; общее "Gestaltqualitdt"¹⁷ должно обнять все отдельные моменты музыкального произведения. Ясно,

таким образом, что перед нами здесь типичный *эйдос* со всеми своими обычными феноменологическими особенностями. Но *какой* это эйдос? *Чего* собственно эйдос? Вот тут-то и приходится говорить о своеобразии музыкального бытия, дающего эйдос не оформленных логосов – сущностей или отдельных данностей, но *эйдос бесформенных инаковостей, эйдос гилетического множества и меонального разложения эйдоса. Это эйдос не-эйдетического, эйдос меональности как таковой.* Итак, совершенно понятно, как в музыке соединяется эйдос с апейроном. Соединяется потому, что формальная сущность эйдоса совершенно не зависит от его материального содержания; может быть эйдос и не-эйдетического.

Бесформенность, хаос и мгла музыкального бытия должны быть выявлены как таковые. И вот это выявление и дает форму музыке, а именно форму бесформенности, эйдос не-эйдетического, светлую идею разбегающейся по сторонам тьмы апейрона. В то время как изобразительные искусства фиксируют точный и оформленный предмет (да и то можно часто наблюдать стремление их к музыкальной "беспредметности"), музыка фиксирует мятущееся и неустойчивое бытие, хотя эйдетизм изображения,

в первом случае – оформленного предмета, во втором – бесформенности, – один и тот же по своей сущности.

2. Далее, требует пояснения то обстоятельство, что музыка, по-нашему, есть бытие идеальности (или моментов ее) в то самое время, когда всякому ясно, что музыка вся живет длительностью, напряжением во времени, она – искусство времени. В самом деле, если прочие искусства дают статический образ предмета, то музыка – вся в движении, в стремлении, в подвижности. Она – сплошная текучесть, неустойчивость, динамизм, взрывность, напряжение и длительность. Как же мы можем говорить об идеальной неподвижности музыки, относя последнюю в ту же сферу, где царствует математика? Этот вопрос есть повторение предыдущего вопроса: как эйдетизм совмещается с меоном? Повторяем: вся эта неустойчивость, длительность, "временность" и текучая напряженность есть характеристика музыкального эйдоса *по его содержанию*, самый же эйдос остается идеальным в математическом смысле этого слова. Совершенно не важно, что эмпирическая музыка – вся во времени и требует длительности для своего восприятия. Ведь и любое произведение изобразительного искусства тоже требует длительности для своего восприятия,

ибо не всегда мы можем сразу обнять все отдельные его моменты как нечто целое. Больше того, продолжая привлекать математику для уясняющих аналогий, мы должны сказать, что и математический предмет, несмотря на свою вне-временную, чисто идеальную природу, в эмпирической сфере тоже ведь требует длительности и временности для своего восприятия, изложения и т. д. В этом смысле опять-таки нет никакой разницы между математикой и музыкой, между математическим эйдосом и эйдосом музыкальным. Разница начинается с того пункта, когда мы задаем вопрос о том, *каковы по содержанию* эйдосы математические и музыкальные. И тут основная наша установка гласит: математический эйдос есть эйдос второго, момента в идее, а именно идеального оформления и явленного лика предмета, а музыкальный эйдос есть эйдос меональной бесформенности и инаковости в отношении к эйдосу. То, что в мире эйдосов как таковых есть неподвижно-идеальный момент различия ("иного"), то самое в эмпирическом изображении искусства предстает как временная длительность и сплошная текучесть взрывного единства.

3. Чрезвычайно важно учитывать

глубочайшую феноменолого-диалектическую связь и взаимоотношение "идеальных" и "временных" моментов в музыке. Разумеется, говоря о временности, мы не будем сейчас говорить об эмпирической временности, сопровождающей все вообще объекты нашей мысли и восприятия, и математику, и музыку, все, вплоть до элементарного процесса пищеварения. Мы должны иметь в виду ту идеальную длительность, которой музыка существенно отличается от идеальной устойчивости изобразительного искусства и также математического предмета.

Музыкальное бытие есть "иное" в отношении к эйдосу, данному как явленный лик сущности. Что значит это "иное"? Мы знаем, что эйдос — неподвижно-идеален и абсолютно-оформлен. Если музыка есть "иное" идеи, то это значит, что она именно не-неподвижна, т.е. подвижна, и не-оформленна, т.е. бесформенна. *Так с диалектической необходимостью мы устанавливаем подвижную бесформенность*, входящую как необходимый момент определения абсолютно и неподвижно оформленной идеи и, след., столь же идеальную, как сама идея. Отсюда то органическое сращение подвижной бесформенности и идеальности в музыке, о

котором мы все время говорим и которое для отвлеченной мысли предстоит как ряд антиномий, превращающихся далее при отсутствии диалектического чувства в простое противоречие или в сентиментально-интеллигентские рассуждения о том, что главное не мысль, а чувство, что музыка – язык чувств, и в прочие пошлости.

Интересна именно эта диалектическая природа музыкальной длительности и подвижности. Эйдос есть абсолютная устойчивость. Чтобы быть подлинно "иным", меональное начало должно быть вечно подвижным, оно должно вечно и *непрерывно* переходить от одного к другому. Должна быть уничтожена всякая статичность и оформленность, всякая смысловая устойчивость. Однако нельзя сказать и того, что это – бессмыслица, ибо бессмыслица есть некое уже устойчивое осмысленное понятие, а музыка и меон – как раз вне устойчивого и вне осмысления. Нельзя также и сказать, что меон есть подвижность, ибо подвижность есть опять-таки некое вполне определенное и осмысленное понятие, т.е. некий попросту эйдос, а значит не "иное". Нельзя, конечно, меон назвать и меоном, если под этим понимать некоторую самостоятельную установку разума; понятие меона

есть само по себе, как и всякое понятие в основе, не что иное, как опять-таки эйдос, а не "иное". "Иное", инобытие в подлинном диалектическом смысле есть именно *иное идеи*, и все свои феноменологические отличия получает только от идеи, или эйдоса. Повторяем: меон, "иное" есть лишь факт различия эйдосов между собою, различия в сфере эйдетического вообще, и в сущем (а оно все актуально или потенциально эйдетично) вообще нет ничего, кроме эйдосов. Вот почему музыка в своем глубинном содержании решительно не допускает никаких квалификаций мысли; это есть алогическая сущность логического, вечно шумящее море небытия, в котором, однако, нет ничего, кроме светлых ликом неявленной бездны сущности. Вот почему музыка, как вечно становящееся, есть условие и самая стихия жизни, хотя в жизни все оформлено, и даже самая хаотичность не может не иметь своего лика и формы, а именно формы хаоса. Без "иного", без музыки, – не было бы жизни. Все неразличимое слилось бы в одну – сверхсущую точку бытия. Мы же, созерцая оформленные лики бытия, слышим бьющийся пульс этого бытия, вечно неугомное превращение из одного в другое, вечное движение и стремление, словом, вечную жизнь. Но условием

для этого является именно "иное", т.е. алогическое становление, и изображение его в условиях эмпирического человеческого мира и есть музыка.

4. Чтобы дать окончательную диалектически-феноменологическую формулу музыкального бытия, подчеркнем тот факт, что "иное" не имеет своей собственной жизни, но живет "всецело на счет эйдоса. Музыка и есть эйдос в смысле явленного лика сущности и в то же время есть некое сплошное изменение и становление, т.е. как будто бы нечто не-эйдетическое. На самом деле *это есть длительность эйдоса как таковая, сплошное и непрерывное движение от одной "части" эйдоса к другой. Музыка есть, другими словами, распыление эйдоса, растворение его, неизменный и сплошной прирост бесконечно малых изменений.* Точеный и оформленный эйдос меонизируется, хаотизируется; оставаясь идеальной данностью, т.е. вечным настоящим, без ухода в прошлое и без убыли своего бытия, он, однако, превращается в длительность, распыляя и растворяя отдельные бесконечно малые составные элементы идеи в сплошную, непрерывную, неразличимую, хотя и изменчивую текучесть. Употребляя термин *coincidentia oppositorum* в условном смысле, можно сказать так: *музыка есть coincidentia oppositorum,*

данное как длительно-изменчивое настоящее. Отвлекаясь от исторических типов понимания понятия "совпадения противоположностей", я конструирую этим понятием распыленность и меональную ознаменованность эйдоса. С точки зрения отвлеченной мысли и натуралистической метафизики *coincidentia oppositorum* есть как бы слияние всех определений в одну нерасчленимую массу, некое мятущееся множество, в котором не видно никаких вещей, все различие в котором сводится не к эйдетической разделности строго-оформленных ликов, но к меональному и сплошному передвижению и изменению от одного элемента множества к другому. Для формальной логики и отвлеченной метафизики музыка есть слияние всего во всем, совпадение всех предметов в одном нерасчленимом и беспокойном множестве. Однако то самое, что отвлеченная мысль формулирует в музыке как некое вещное хаотическое бытие и тем неизбежно вносит в такую концепцию натуралистический смысл, это — с применением диалектического метода — получает абсолютно-эйдетическую природу, теряет психологистический смысл и становится идеальной и чисто феноменологической концепцией музыки. Диалектика закрепляет феноменологически "сверху" то, что "снизу", с

точки зрения отвлеченной мысли выступает как натуралистическая параллель пространственно-временному миру (здесь – раздельность, в музыке – слитость; здесь – противостояние субъекта и объекта, в музыке – их слияние и т. д.). Только так и можно избежать натурализма и "естественной установки", т.е. достигнуть полной чистоты феноменологии. Алогический континуум есть также нечто идеальное и также имеет свой смысл и значение. Музыка и есть этот эйдос алогичности как таковой, в ее абсолютной чистоте.

5. Если мы усвоим себе точнейшим образом все вышеизложенное, то наше сопоставление музыки с математикой должно стать еще более очевидным. В человеческом мире только два произведения творческой воли человека дают возможность прикоснуться к меональной сущности идеального, это – музыка и математика. Разумеется, в широком смысле, к меональной сущности идеального прикасается любое искусство и любая наука. Однако в *чистом* виде меон чувствует и знает только музыка и математика. Остановимся несколько на этом.

Представим себе эйдос, беря терминологию математического анализа, как некий аргумент, x . Тогда dx будет бесконечно малое приращение, в результате меональных изменений, а y – функция

от x , заключающаяся в известной степени меональной измененности эйдоса. Или, обратно, будем меон считать за x , тогда dx – бесконечно малая эйдетизация меона, а y – в определенной степени меонизированный эйдос. Производная $\lim dy/dx$ есть в этом случае та характерная связь и взаимоотношение, которое существует между известной степенью затемнения эйдоса и просветления меона. Однако важнее всего то, что математический анализ мыслит себе и x , и y , и dx – не как *завершенные и законченные вещи, но как непрерывно изменяющиеся величины*. Суждение о зависимости производной от бесконечно малых приращений аргумента и функции, а также и любое суждение об интеграле говорит не о вещах, но *именно о непрерывной смысловой текучести*. Важен не самый смысл, но его непрерывная изменяемость, и анализ только этим и занят. Преподавание анализа начинается с того, что говорят: не понимайте бесконечно малую величину как некий определенный атом, а помните о математической непрерывности. Дифференциал не есть указание на определенную законченную вещь, но лишь указание на *непрерывную* и сплошную изменяемость вещи. При всем том суждения математического анализа строго идеальны, они не подвержены никакой

физике, физиологии и психологии, и предмет их в строжайшем смысле идеально-неподвижен. Из этого становится совершенно ясным тождество математического анализа и музыки в смысле предлежащей им предметности. Предметность эта – 1) строго идеальна и 2) есть сплошная смысловая текучесть, вечное "иное" идеи. Если эйдос считать аргументом, а известную степень его меонизации функцией, то музыкальное произведение есть не что иное, как интеграл от дифференциала известной степени эйдетической меонизации при изменении независимого переменного, некоего эйдоса, непрерывно от одного пункта a до некоего другого b , т.е. *музыкальное произведение есть разность значений функции при этих пределах*. Только математик поймет меня в этом пункте, ибо только он понимает, что интеграл есть и определенная идеальная данность, даже иногда конечная, и что в то же время в интеграле важно не это, а именно самая составленность из бесконечно малых приращений; и только настоящий музыкант поймет меня, ибо только он понимает, что музыка есть определенная идеальная данность, живущая неким определенным эйдосом, и что в то же время важен тут не самый эйдос предметности, а именно определенная изменяемость его в тех или

других пределах и составленность из этих сплошным и непрерывным образом текущих приращений и изменений.

6. Из этого следует, что математический анализ и музыка заняты исключительно бытием меона в идее, или бытием не-бытия в эйдосе, но не самим эйдосом. Однако и анализ и музыка *предполагают* эти эйдосы. Как всякая формула дифференциального и интегрального исчисления предполагает некоторые идеально-вещные данности, с которыми случаются отвлеченно устанавливаемые здесь меональные судьбы их, так и всякое музыкальное произведение таит в себе некий скрытый эйдос, т.е. то, где в глубинах его кроется явленный лик сокровенной бездны сущности; эйдос этот, однако, не дан, и в этом – вся музыка. Музыка как раз характеризуется этой вечной неугомонностью и ненасытностью. Переживать музыку значит вечно стремиться к идее и не достигать ее. Это значит постоянно тосковать о потерянном или об имеющем появиться. Кажется, что вот-вот заговорит музыка словом и откроет свою удивительную тайну. Но тайна не открывается, а идея, ее открывающая, кажется совсем близкой и уже готовой появиться на свет сознания. Музыка говорит о меоне, но не забудем: меон только и может жить идеей, и

фактически он – недостижимость ее, данная как нечто устойчивое, беспокойство как длительное равновесие – *становление*.

Итак, идеальная предметность, состоящая в меональном означении эйдоса – тождественна в математическом анализе и музыке. В математике мы нашли даже ту область, которая специфически сопоставима с музыкальным предметом.

Теперь спросим себя, чтобы довести дело до полной ясности: значит музыка и есть математика? В чем же тогда разница между ними? Ответить на этот вопрос значит внести еще важный момент в наше феноменологическое описание и в наше диалектическое конструирование.

4. Конструкция музыкального и математического предмета в сознании

1. Будем твердо помнить общее сходство или, вернее, тождество музыки и математики; оно заключается в *предметном содержании того и другого*, которое тут есть, в противоположность эйдосу, меональная сущность, или гилетическая стихия, данная как идеальный же момент в эйдосе, или, употребляя латинскую терминологию, интеллигибельная материя.

Математика как учение о стационарном числе, сказали мы, не относится прямо сюда. Но математика как учение о становящемся числе, т.е. все учение о функциях, фиксирует ту самую предметность, которую дает и музыка.

Фиксируя одну и ту же предметность, музыка и математика, однако, глубоко расходятся между собою в другом. *Они расходятся в способах конструкции этой предметности в сознании, или в ее понимании.* Однако, чтобы понять это, надо проанализировать некоторые моменты эйдоса.

2. Эйдос мы определяем как явленную сущность предмета. Эйдос всегда есть поэтому нечто во внутреннем смысле оптическое, вернее, синоптическое. Будучи дан как некая координированная раздельность, эйдос всегда есть как бы некое идеальное, смысловое изваяние предмета. Это в собственном и подлинном смысле "вид" предмета, смысловая картина его сущности. Однако уже эта самая "картинность" эйдоса указывает на сложность его конструкции, т.е., другими словами, на некоторые более простые элементы, в него входящие. Так, мы можем, прежде всего, отвлечься от самой "картинности", а отметить лишь общий метод соединения отдельных моментов такой картины в целую картину. Может представиться нам неважным, что

есть такая-то определенная картина. И мы можем, "смотря на" эту картину, просто отметить взаимоотношение ее частей. Это будет, конечно, опять-таки нечто идеальное, но уже в другом смысле; это будет уже иная конструкция предмета в сознании. Это будет не эйдос предмета, а *логос* его, отвлеченный *смысл*. Эйдос – идеально-оптическая картина смысла; логос-отвлеченная от этой картины смысловая определенность предмета. Эйдос – живое бытие предмета, пронизанное смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета. Логос – сущность самого эйдоса, по отвлечении всех син-оптических связей, конструирующей живой лик, или явленность, предмета. Если гилетический (или меональный) момент в эйдосе есть то, что конструирует непрерывность изменений в эйдосе и тем обуславливает его "картинную" явленность, то можно сказать, давая точное определение логоса: *логос есть эйдос, лишенный своей меональной основы, а эйдос есть логос, ознаменованный меональной непрерывностью, превращающей его в идеальную картинность*. Так как логос есть некий строго определенный смысл, то меональная непрерывность и растворение происходит в строго

определенных размерах и границах. Это и значит, что в эйдосе конструируется вполне определенная и оформленная "картинность" предмета.

Значит, в живом и цельном эйдосе три слоя: 1) *логический*, отвлеченно-смысловой, 2) собственно *эйдетический*, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической "картине", и 3) *гилетический*, момент "иного", феноменального размыва и подвижности, смысловой текучести и жизненности эйдоса, т.е. самого предмета. Вся эта тройная характеристика эйдоса держится исключительно средним слоем, идеально-оптической стороной, "глядя на" которую мы только и можем конструировать как логические, так и гилетические связи. Это – парадигма всяческого знания, употребляя античный термин.

Предрассудки современной "науки" и "научной философии" требуют признания лишь первого слоя – логического. Требование это, однако, совершенно вздорно, так как сам логос есть не что иное, как отвлеченная парадигма эйдетического. Однако так же непростительно грубо игнорирование гилетического слоя. Тут уже и сами феноменологи большей частью ничего не понимают. О том, что предмет *логически* конструируется в сознании, это ясно всякому. О

том, что предмет конструируется в сознании *эйдетически*, это уже мало кто понимает, и только современная феноменология с честью поддерживает знамя эйдетических конструкций. Но о том, что возможна, и не только возможна, а реально повседневна и ежеминутна, еще и *гилетическая* конструкция предмета в сознании это большею частью ускользает от взора и самих феноменологов. Из предыдущего ясно, что это – результат первородного греха современной феноменологии, – ее анти-диалектичности.

3. Математика, точнее, математический анализ есть именно *логическая* конструкция меональных означенваний эйдоса, а музыка – *гилетическая* их конструкция. И это и другое предполагает цельный эйдос и исходит из эйдетической конструкции, но его не экспонирует, а экспонирует или смысловую отвлеченность, логос без идеального меона, или идеальную меональность, меон без логоса. А цельным эйдосом, т.е. логосом в идеальном воплощении его при посредстве меона не занимается ни музыка, ни математика. Этим заняты, по-видимому, другие искусства и другие науки.

Но вот, оказывается, есть такая наука, и притом строго математическая, которая оперирует и с эйдосами, и даже с гилетическими эйдосами.

Это именно – т. н. учение о множествах. Кантор, создатель этой науки, а за ним и большинство математиков определяет множество так. "Под множеством я разумею вообще всякое многое, которое допускает себя мыслить как одно, т.е. всякую совокупность определенных элементов, которая при помощи некоего закона может быть связана в некое целое". Конечно, это определение тавтологическое: "Menge" определяется через "Viele"¹⁸. Но как бы ни относиться к этому определению, предмет его совершенно ясен. Это не что иное, как *число*, но число, в котором составляющие его единицы мыслятся не просто сами по себе, в своей отвлеченно-логической данности, но – как нечто *целое*, в котором отдельные единицы-части мыслятся не сами по себе, но – с примышлением единства целого, так что строжайше различается "часть" множества и "элемент" множества. В особой работе я определяю множество как сущность, данную в виде подвижного покоя самотождественного различия и рассмотренную как подвижной покой (это определение использовано мною в отношении к музыке ниже, в § 7). Ясно, что "множество", как его понимает нынешняя математика, есть эйдос или, вернее, тот эйдос, который рассмотрен как подвижной покой. Если мы сказали, что

музыкальное бытие есть бытие эйдетическое (в широком смысле), а число есть бытие "логическое" (в специальном значении "логоса" в отличие от "эйдоса"), то ясно, что при мысли о современной математической теории множеств наше противопоставление математики и музыки теряет свою определенность и весь вопрос запутывается. Положение становится совсем безвыходным, если принять во внимание, что существуют "гилетические" (в нашем смысле слова) множества. Пусть исчисление бесконечно-малых было теорией "логической" сферы, а музыка отличалась от него своим гилетизмом. Но вот, оказывается, есть такая эйдетическая сфера, которая в то же время гилетична, т.е. как раз определяется тем самым совмещением эйдоса и смыслового меона, которое мы вывели как специфическое для музыки. Я имею в виду учение о "точечных множествах". Именно, множество мыслится как бесконечная совокупность непрерывно следующих одна за другою точек, так что оно оказывается как бы интегралом всех бесконечно малых своих приращений. Это есть эйдос, но это же, как видим, есть и меонально-смысловое становление в недрах эйдоса. Какое же отличие музыкальной мелодии от "точечного множества"?

4. Тут мы и подходим к последней черте, решительным образом отделяющей математический предмет от музыкального. Именно, музыка есть *понимание и выражение, символ, выразительное символическое конструирование числа в сознании*. Музыка – идеальна; в этом она отличается от всех *вещей*, чувственных и сверх-чувственных, и тут она тождественна с математикой. Музыка – гилетична в сфере идеального; в этом она отличается от всех математических предметов, кроме исчисления бесконечно малых. Музыка – гилетически-эйдетична; тут она отличается от этого исчисления, но в этом предмет ее совпадает с предметом учения о множествах и, в частности, учения о точечных множествах. Но музыка есть еще и искусство, выразительное и символическое конструирование предмета; и тут она порывает всякую связь со всякой математикой, решительно и навеки отличается от нее и живет, правда, необходимо гилетически-эйдетическим, но всегда, кроме того, еще и вырази- тельно-символическим конструированием. Гилетизм музыкального предмета есть выражающий, выразительный гилетизм. И в то время как математика *логически* говорит о числе, музыка говорит о нем *выразительно, т.е.* имеет в виду не просто

логическую сущность числа (хотя бы даже и эйдетически-гилетически данного), но – такую, которая соотнесена с *чувственным* меоном и которая тем самым превратилась из чисто смысловой сущности в символическую, ибо символ есть тождество логического и чувственного – та средняя сфера, до которой не доходит математика.

5. Математика и музыка различаются только по способу конструирования предмета в сознании. Когда математика начинает заниматься эйдетическим бытием, как, напр., учение о множествах, а музыка – логическими конструкциями, как, напр., программная музыка, то и тогда разница остается тою же самою. Можно сказать даже, что именно в этих случаях и становится совершенно ясным, что единственное различие этих двух частей есть различие конструкций. Учение о множествах есть учение о некоторой несомненной идеально-оптической фигурности. Однако это – не живопись и не скульптура, а математика, потому что и здесь, "глядя на" оптическую идеальность, конструируется в сознании все же не сама эта оптическая идеальность и уже подавно не ее выражение, а конструируется отвлеченный смысл взаимоотношения элементов множества.

6. Итак, существует не только "логическая", т.е. формально и отвлеченно-смысловая логика, но и эйдетическая логика. Существует также своя, вполне определенная и гилетическая логика. Существует, кроме того, эйдетически-выразительная и гилетически-выразительная логика, когда конструируется предмет в сознании, то происходит, просто говоря, та или другая форма соединения его элементов. Всем известна формальная логика. Она создана Аристотелем. Гуссерль, добавленный Платином, Фихте, Шеллингом, Гегелем и др., дает представление об эйдетической логике. Остается сказать несколько слов о *гилетической* логике. Смешно и наивно утверждение некоторых феноменологов, что только эйдос, или логос, есть предмет феноменологии. Ведь меон же есть тоже явление в эйдосе. Почему-то эйдосы конструируются в сознании, а музыка, потому только, что она бессловесна и алогична, не конструируется в сознании, а просто с презрением отбрасывается как щекотание нервов. Но ведь и щекотание нервов как-то должно конструироваться в сознании, и у нас получится очень однобокая и узкая феноменология, если мы будем одно брать для описания, другое не брать. Впрочем, тут ясно, чего не хотят брать феноменологи для описания.

Подчиняясь предрассудку времени о примате формально-логических связей, они стремятся брать только те эйдосы, которые соответствуют этим связям, и отмечают все остальное как натуралистическую метафизику, не учитывая того, что гилетическое дано также и в самом эйдосе. Под этим кроется, конечно, определенное вероучение, в котором было бы трудно сознаться.

Итак, существует особая гилетическая конструкция предмета в сознании и, след., своя особая гилетическая логика. Она относится, конечно, не только к музыке. Но в музыке она только одна и приемлема. Не дифференцируя пока выразительность от вне-выразительности в гилетизме, спросим себя: каковы же конкретные черты этой гилетической логики?

5. Основоположения гилетической (в частности, музыкальной) логики

1. Разумеется, здесь может идти речь только о первоначальных основаниях гилетической логики, и притом в специальном приложении к музыке. Общие основы гилетической логики удобно демонстрировать при постоянном сравнении ее с логикой формальной и эйдетической, что я и делаю в другом месте. Здесь же остановимся лишь на первоначальных элементах.

В основании гилетической логики лежит понятие *hyle*, или *μεον*'а. Меон есть "иное" эйдоса. Отсюда ясно, что все особенности гилетического конструирования предмета в сознании есть особенности "иного" – в сравнении с эйдосом. Следовательно, если мы представим себе ясно категории эйдетического мира, то тем самым характеризуем и меон, ибо он не что иное, как именно "иное" эйдоса.

2. Я придерживаюсь учения о категориях эйдетического мира, как оно дано в платонизме и неоплатонизме. Всякий подлинный эйдос 1) есть нечто *сущее*; 2) он находится в некоем абсолютном *покое*, 3) благодаря которому он может быть и в *движении*; и 4) это возможно лишь благодаря тому, что эйдосу присуще *тождество* и 5) *различие*. Я не буду давать подробную диалектику этих категорий, отсылая интересующихся к Платону и Плотину, но укажу лишь некоторые детали¹⁹.

Наиболее ясными являются здесь первые три категории. Но с ними необходимо связываются и две прочие. Движение, оставаясь движением, не может быть покоем, все равно как и покой не может быть движением. След., они не могут сойтись в одно. Сущее же сходится и с покоем и с движением, ибо и покой и движение

действительно существуют. Но каждый из этих родов в свою очередь отличен от двух других; рассматриваемый же сам по себе, он есть тот же и согласен сам с собою. Взятые относительно, эти понятия различны, а взятые абсолютно, тождественны. Отсюда, к трем указанным родам необходимо прибавить еще два: тождество и различие. Если бы тождество и различие не отличались от покоя и движения, а просто сводились бы на эти последние, то покой, не отличаясь от движения, был бы одновременно и движением, а движение, не отличаясь от покоя, было бы и покоем. Поскольку же они различаются, они причастны тождеству и различию, а то, что в них общее, не может быть ни тем, ни другим из них. Сущее и тождественное не есть одно и то же еще и потому, что покой и движение – оба сущие, и раз тождество равносильно сущему, то покой и движение тождественны, т.е. тогда получилось бы, что покой движется, а движение покоится. Но и различие не может отождествляться с сущим, ибо различие всегда требует отношения к иному, и тогда получилось бы, что и всякое сущее тоже имеет отношение к иному, а мы знаем, что одно сущее – относительно, другое – безотносительно к иному. Таким образом, различие присуще всем

родам, ибо одно отличается от иного не своею природою, но тем, что оно причастно идее отличного.

Движение отлично от покоя; след., оно – непокой, т.е. не-сущее; но оно и есть, ибо соединяется с сущим. Далее, оно отлично от тождественного; след., оно – не тождество и в этом смысле опять не-сущее; но, через общение с тождественным, оно – тождество, ибо оно сохраняет свою природу тождества. Само по себе движение – то же; но, отличаясь от иного, оно не то же. Этому не мешает фактическое объединение покоя и движения, напр., в устойчивом движении. Наконец, движение отлично от различия, поскольку оно отличалось от тождества и покоя; но оно и не различно с различием, поскольку оно различно с различием и прочими родами. Следовательно, а) движение и существует и не существует, б) то же и не то же, с) различно и не различно. По всем родам проходит сущее и не-сущее. Природа отличного, существуя повсюду как отличная от существующего, каждое особое делает не-существующим, почему и все вообще есть не-существующее, хотя опять-таки, приобщаясь существующему, оно также и существует. Существующее, поскольку оно существующее, множественно, отдельно (ибо

причастно различию); не-сущее же, поскольку прилагается к бесконечным сущим, бесконечно. Сущего у нас столько раз нет, сколько есть прочих эйдосов, ибо, не будучи этими, оно – одно; прочие же, в которых его нет, по числу беспредельны.

Все это имеет один смысл: эйдос есть координированная раздельность с пятью основными категориями – тождества, различия, покоя, движения и сущего, так как все эти категории друг с другом тождественны и различны, друг в отношении друга покоятся и движутся и т. д. К этому прибавим, что эйдос, как явленный лик вообще, есть в частности и нечто явленное *для себя*. Эйдос есть самозерцающая сущность, если позволено употребить психологистический термин. Вернее, эйдос есть абсолютно прозрачная самоявленность смысла самому себе, причем сам он одновременно и объект и субъект для себя. – Итак, *живой эйдос есть сущее (единичность), данное как подвижной покой самотождественного различия в абсолютном соотношении с самим собою*.

3. Теперь посмотрим, что же конструируется в сознании, когда мы имеем дело с гилетическим предметом, – памятуя, что гилетическое – "иное"

эйдетического?

а) Эйдос есть 1) тождество. Гилетическое бытие есть "иное" тождества, т.е. нечто непрерывно и сплошно текущее (в идеальном смысле), нечто избегающее встречи с самим собою. Эйдос есть 2) различие. Гилетическое бытие как "иное" различия есть нечто слитое и взаимопроникнутое (в идеальном смысле), нечто избегающее какого бы то ни было предметного оформления. "Иное" тождества и "иное" различия сходятся здесь между собою в том, что оба они *избегают всякой внеположности*. Поэтому *первое основоположение* гилетической конструкции предмета, в отношении к музыке, можно формулировать так.

Основоположение самотождественного различия. *Чистое музыкальное бытие есть распыление и размыв, меонизация, того или другого эйдоса на бесконечно малые величины (в смысле математического анализа) и воссоединение их в сплошное и неразличимое множество.*

Таково первое — чисто идеальное и совершенно антипсихологистическое и анти-метафизическое — основоположение гилетической конструкции предмета. Можно эту диалектику "сверху" заменить усмотрением известных

особенностей музыкального бытия "снизу", отмечая самую диалектику и при помощи отвлеченной мысли формулируя возникающий натуралистический аналогон пространственной раздельности. Тогда это первое наше основоположение примет другой вид, и, пожалуй, для натуралистического сознания эта формулировка будет более понятной. Мы видим, что все вещи отличны одна от другой и разделены сами в себе. Не будь этого, не было бы и самих вещей, и мы ничего ни о чем не могли бы сказать. Но вот есть, оказывается, некое бытие, которое представляет собою как раз *иное* тождества и *иное* различия, т.е. которое не есть, в своем содержании, ни тождество, ни различие. Как же мы тогда должны представлять себе ту пространственно-временную координированную раздельность, которая в качестве факта несет на себе этот смысл алогической инаковости? Естественно, что она сольется в сплошное целое, где потонет всякая внеположность. Отсюда такая, уже не "сверху", а "снизу", формулировка первого основоположения гилетического и, стало быть, музыкального бытия. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость внеположных частей.* Это можно назвать основоположением музыкального

пространства, подобно тому как выше, имея в виду диалектику "сверху", мы назвали его основоположением самотождественного развития.

б) Далее, эйдос есть 3) покой. Гилетическая параллель к этому, очевидно, есть известная особенность музыки вечно стремиться, быть в "движении", во времени (понимая все эти термины в идеальном смысле). Эйдос есть 4) движение. Гилетическая параллель к этому есть интегральное воссоединение всех расплывшихся бесконечно малых определений в одну "покоящуюся" непрерывность. По аналогии с предыдущим основоположением, получаем наше *второе основоположение* гилетической конструкции музыкального предмета.

Основоположение подвижного покоя.
Чистое музыкальное бытие есть распыление и размыв, меонизация, того или другого эйдоса на бесконечно малые величины (в смысле математического анализа) и воссоединение их в сплошную и неразличимую текучесть и непрерывность.

Опять-таки эту феноменолого-диалектическую установку можно заменить, отвечая на натуралистически поставленный от имени формально-логического рассудка вопрос: а что

делается с нашим пространственным временем, когда оно превращается в музыкальное время? Мы получаем здесь второе основоположение музыкального бытия, о музыкальном времени, уже в таком виде. *Чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость последовательных частей*, моментов. Это две разных формулировки одного и того же: одна формулировка – от имени диалектического разума, другая – от имени формального рассудка, понимающего лишь натуралистические данности. Но и то и другое возможно лишь при феноменологическом у зрении подлинного музыкального лика, "глядя на" который мы только и можем строить наши основоположения.

с) Эйдос есть 5) сущее. Гилетическая параллель сущего есть вечное нарастание бытийственности как таковой. Не предмет нарастает, оставаясь сущим, а самая категория сущего непрерывно и вечно меняется. Здесь не только выход за пределы закона исключенного третьего и *tertium datur*, но это непрерывно текучее (в идеальном смысле) *teitium*²⁰ только и может быть признано. Отсюда вытекает то, что гилетическое суждение конструируется в сознании совершенно не так, как логическое. Субъект

такого суждения, с отведением закона исключенного третьего, есть постоянно и непрерывно нарастающая бытийственность, нарастающая именно в своем качестве бытийственности. Созерцая эту *hyle* через музыкальную идею, мы видим, как в этом-то и заключается вся жизнь, если последняя есть действительно живая длительность. Таково поэтому наше *третье основоположение* гилетической (музыкальной) логики.

Основоположение **сущего.** *Чистое музыкальное бытие есть абсолютное взаимопроникновение бытия и небытия, т.е. абсолютное тождество логического и алогического моментов.*

Музыка – вся есть форма. Она – ритм, метр, тональность и пр., т.е. то, что указывает на ту или иную сложность и оформленность ее содержания. Но она, вместе с тем, совершенно вне какого бы то ни было логического оформления и есть царство алогического и бессмысленного. Музыка говорит многое, но она не знает, о чем она говорит. Ей нечего сказать. Или, вернее, она говорит о наказуемости, логически конструирует алогическую стихию, говорит о непознаваемом и о размыве, о стихийном инобытия смысла.

4. а) Наконец, эйдос, говорил" мы, предполагает свою собственную самосоотнесенность. Мы ведь должны мыслить его не так, что именно он нами конструируется, но так, что он сам себя конструирует, сам себя соотносит с собою и с иным; он для самого себе есть то, что он есть сам по себе, сам вообще: Легко вывести отсюда чисто диалектические категории того, о чем говорит традиционная наука, трактующая проблемы сознания, психология. Во-первых, эйдос соотносит себя с *собою* же, утверждая себя

как самосоотнесенного, т.е. он находит себя оформленным, ограниченным, отдельным. Это значит, что он себя *познает*; он – теоретический разум. Далее, эйдос, находя себя самого соотнесенным с собою, т.е. себя самого отдельным, может это делать, лишь принимая во внимание то *иное*, которое и дало ему отдельность, т.е. он сам должен положить себе свою границу и свое оформление, сам творить свое иное. Это значит, что он выходит за пределы себя, стремится к иному, *действует*; он – практический разум. Наконец, как мы видели, эйдос и меон не только различны. Если бы они были *только* различны, то эйдос мог бы мыслиться без меона и меон – без эйдоса. Тогда эйдос, лишенный меона, потерял бы свою границу, оформление, т.е. перестал бы быть самим собою. Ясно, что эйдос нельзя мыслить без меона, т.е. он сам не может мыслить себя без меона. Он потому-то и отличается от меона, что он дан сразу с этим последним, т.е. тождествен с ним. Это тождество самосоотнесения эйдоса с собою, с одной стороны, и самосоотнесения его же с своим иным, с другой, и есть *чувство*. В чувстве эйдос 1) полагает себя как себя, 2) полагает, в целях самооформления, свое иное и 3) делает это до некоторого предела, после которого он уже не

переходит далее в иное, а возвращается к себе, т.е. начинает пребывать в себе, вращается в самом себе, сам для себя и исход и цель, и ограничивающее и ограничиваемое, субъект и объект. Это пребывание в себе и становление инобытием – внутри самого же себя и есть *чувство*.

б) В применении к гилетической логике эти три момента интеллигенции не получают специфической характеристики, потому что вхождение меона есть диалектика смысла (эйдоса) как такового, а отнюдь не его самосоотнесенности, как интеллигенции. Самосоотнесенность уже предполагает, что есть некоторое *само*, которое себя относит или соотносит. Поэтому одна и та же диалектика интеллигенции относится решительно ко всякому смыслу и ко всякой его модификации. Меонизация меняет лишь предмет, бытие; интеллигенция же не есть предмет и бытие, но – совершенно своеобразная модификация всякого предмета и всякого бытия" независимо ни от каких специфических структур этих последних. Однако особенности музыкального "времени" и "пространства", конечно, накладывают свой отпечаток и на интеллигенцию. Первый момент предполагает раздельность эйдоса как субъекта и

эйдоса как объекта. Эйдос относит *себя к себе* же, соотносит с *собой* же, утверждает себя как себя. В музыке тот, кто утверждает себя, есть алогическое становление, и, след., в музыке происходит познание алогическим началом самого себя. Другими словами, субъект музыкального суждения есть сплошное и неразличимое, алогическое становление, основанное на самом себе.

Это – сознательно устанавливаемая бессознательность. Тут – не "закон основания", но закон самообоснования. Тут предмет имеет свое "почему" – в самом же себе. Отсюда, наше *четвертое основоположение* гласит.

Основоположение познания. *Субъект чистого музыкального суждения есть сплошная и взаимопроникнутая слитость логического и алогического оформления предметности, данная как чистое самообоснование.* Отсюда легко сделать вывод и относительно *предиката* Музыкального суждения. Он также алогичен и, след., прежде всего, неотличим от самого субъекта.

Композиторы знают этот настойчиво ощущаемый синтез сознательного и бессознательного в их творчестве и постоянно говорят о нем.

с) Эйдос, сказали мы, в порядке интеллигенции, требует *воли, творчества, свободы*. Он, соотнося себя с иным, полагает это иное. Но эйдос в гилетической логике есть алогический эйдос, интеллигибельный меон. Следовательно, *свобода* полагания эйдосом своего собственного инобытия и *необходимость* быть ограниченным через это инобытие в гилетической логике получает значение алогических принципов. Отсюда, *пятое основоположение* будет гласить так.

Основоположение творчества. *Субъект чисто музыкального действия (творчества) есть сплошная и взаимопроникнутая слитость свободного полагания инобытийного материала для творчества и необходимого ограничения себя этим самым инобытийным материалом.* Или: музыка есть свободно ставшая необходимость действия алогического эйдоса и необходимо свободное действие алогического эйдоса. Или: музыка есть отождествление причины и действия, или так или иначе напряженное самопротивоборство.

Распространяться о том, что художник всегда чувствует в своем произведении и свою и чужую волю, я не буду. Это – примитивный факт психологии творчества, и я ограничусь лишь его

констатированием.

d) Наконец, эйдос есть чувство, т.е. полагание иного в себе самом, но уже в определенной границе, так что тут получается, как бы круговращением самоотнесенности в самой себе, тождество субъекта и объекта. В теоретическом разуме эйдос полагает только себя, в отличие от иного; в практическом эйдос полагает только иное, в отличие от себя. В чувстве, или в эстетическом разуме, эйдос полагает себя и иное как некое абсолютное тождество или, вернее, самотождество, так *различное в себе*, что различие не приводит его к уходу от себя в иное, но лишь к вращению в самом себе. В гилетической логике тут получается, стало быть, интеллигентное вращение в самом себе алогического предмета, или чистая предметность чувства как алогического эйдоса. Отсюда наше *шестое основоположение*.

Основоположение чувства. *Чистое музыкальное бытие есть сплошная и взаимопроникнутая слитость алогически становящегося субъекта с самим собою.*

Только в понятии чувства мы достигаем полной характеристики того необходимого диалектического момента в музыке, который мы в § 4 назвали *выражением*. Выражение и есть

тождество логического смысла вещи с ее алогическим инобытием. В диалектической категории чувства именно это и достигается, ибо только в ней и содержится необходимое тут тождество логического и алогического, внутреннего и внешнего. Чувство как смысловая предметность и есть чистая выраженность эйдоса, или интеллигентный эйдос, взятый не сам по себе, но в своем самотождественном различии со всеми своими возможными вне-эйдетическими оформлениями²¹.

6. Резюме и система

Теперь мы можем обозреть весь пройденный нами путь и зафиксировать его в немногих тезисах.

1. Мыслимость всякой вещи предполагает, что она есть нечто одно, отличное от всего другого. Этот резко очерченный и отличенный от всего прочего смысл также необходимо тождествен себе, ибо иначе он уже не был бы самим собой. Точно так же ему свойственны категории покоя и движения. Итак, каждый предмет мысли есть *единичность (сущее) подвижного покоя самотождественного различия*.

2. В определении предмета мысли как единичности подвижного покоя самотождест-

венного различия можно выделить каждую из входящих в нее категорий и в ее свете рассматривать всю эту единичность. Единичность подвижного покоя самотождественного различия, – рассмотренная как единичность, есть *понятие*, или *смысл*, точнее же и первоначальнее – *эйдос*; та же единичность, рассмотренная как самотождественное различие, есть *топос* или, говоря грубее (оттенки этого понятия нас сейчас не интересуют), геометрическая *фигура*; рассмотренная как "подвижной покой, есть *множество* (в смысле "Mengenlehre"²²) или, говоря грубее, *число*.

3. Эйдос (т. е. смысл, фигура и число) требует для своего определения отличия от иного, т.е. не-эйдетического, равно как и отождествления с ним. Рассматриваемый в отличии от иного, он дает вышеупомянутые три смысловые категории. Рассматриваемый в отождествлении с ним, он дает *становление*, где как раз одно и иное диалектически сплетены в одно неразрывное целое. Становление есть иное и потому держится исключительно на счет самого смысла. Становление есть становление смысла, или – становление понятия, фигуры, числа. Становящаяся единичность есть *величина*; становящееся самотождественное различие есть

пространство; становящийся подвижной покой есть *время*.

4. Вся эта структура понятия, фигуры и числа, или – величины, пространства и времени, как чисто логическое определение смысла вещи, может заново соотноситься со всем тем, что окружает вещь как целое, со всем алогическим, что не есть логос вещи и что ее как бы окружает, играя роль фона и определяющей границы. Эта соотнесенность логической структуры вещи с алогическим ее инобытием есть *выраженность* смысла. И мы получаем, следовательно, *выраженность* понятия и величины, фигуры и пространства, числа и времени.

5. Художественная *выраженность* понятия и величины есть поэтическая форма; художественная *выраженность* фигуры и пространства есть живописная форма; художественная *выраженность* числа и времени есть музыкальная форма.

6. Стало быть, в музыкальной форме содержится по крайней мере три слоя: 1) *число*, которое есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, рассмотренная как подвижной покой; 2) *время*, которое есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная в аспекте алогического

становления и рассмотренная как подвижной покой; 3) *выражение* времени, которое есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная в аспекте алогического становления и рассмотренная как подвижной покой, причем вся эта структура опять соотносится с инобытием, материально определяясь им и получая от него для себя как бы смысловую картинность в виде новой сконструированности.

7. Отсюда делается понятной вся многосторонняя зависимость, существующая между музыкальным и математическим предметом. К чертам несомненного сходства надо отнести следующее: 1) то, что оба они относятся не к физико-физиолого-психологической сфере, но – к чисто смысловой и суть те или иные чисто смысловые же модификации смысла; 2) в частности, музыка, как выражение алогического становления, имеет ближайшее отношение к математическому анализу, трактующему в понятии числа также только его функционально-становящуюся стихию, его составяемость и разлагаемость на сплошно становящиеся, взаимопроникнутые, неотделимые друг от друга, бесконечно малые приращения; 3) там и здесь, в математике и в музыке, в основе

лежит чистое число – последний предмет и опора их устремлений, первичное зерно и скрепа всех их конструкций.

8. С другой стороны, близость и даже тождество музыки и математики в разных отношениях не должно заставлять нас игнорировать все то огромное различие, которое существует между этими двумя совершенно разнородными областями человеческого творчества. 1) Залегают непроходимая бездна прежде всего в формах сконструирования *выраженности* музыкального и математического предмета. Выражение музыкального предмета основано на *чистом алогическом соотнесении смысла ее с инобытием*, так что число и время, лежащие в ее основе, или, употребляя единый термин, *жизнь чисел*, лежащая в ее основе, берется, в порядке выражаемости, как соотнесенная с инобытием, и только соотнесенная, без всяких добавочных моментов, берется, как алогически-инобытийно выраженная и рассматривается только в своем алогически-инобытийном качестве. Такое конструирование предмета, когда и его выражение берется только с алогически-инобытийной стороны, мы называем *гилетическим*, и оно имеет свои твердые законы, точно выводимые путем

введения алогического момента из категорий самого смысла. Напротив того, математический предмет выражается на основе фиксирования чисто логических, *смысловых*, вне-выразительных моментов; математика заинтересована не в том, чтобы дать гилетическую, аноэтическую логику смысла и чтобы нарисовать картину алогического становления числа алогическими же средствами, но чтобы дать чисто *логическую* структуру числа, как в его логической, так и в его алогической данности.

9. Далее, необходимо отметить, что 2) математика конструирует как самое число вне его выражения, так и алогически-становящееся число вне его выражения, так и выражение чисел всех типов, рассматривая это выражение чисто логически же, но не выразительно. Музыка же конструирует только выраженные числа, и притом числа не сами по себе, взятые в своей отвлеченной логичности, но обязательно числа, перешедшие, в результате алогического определения, *во время*.

10. Далее, музыка, как искусство, необходимым образом конструирует 3) интеллигентную стихию смысла и 4) дает не просто выражение смысла, но художественное выражение смысла (в чем оно заключается, это – другой вопрос). Математика же конструирует

числа вне их интеллигенции и вне художественности.

11. Имея точную руководящую нить к получению музыкального предмета как аноэтически, инобытийно-алогически становящегося выражения (или жизни) чисел, как числовой *инаковости* (беря последнюю в ее чистейшей природе, без всякого постороннего привнесения), мы можем диалектически вывести, в более развитой форме, все главные основоположения музыкального предмета, или музыкальной формы.

1) Число есть самотождественное различие. След., музыкальный предмет, как алогическое инобытие числа, есть слитно-взаимопроникнутое тождество внеположных различенностей. 2) Число есть подвижной покой. След., музыкальный предмет, по той же причине, есть слитно-взаимопроникнутое тождество текучих, или последовательных, различенностей. 3) Число есть единичность, нечто, сущее. Музыка есть слитно-взаимопроникнутое тождество бытия и не-бытия, логического и алогического.

4) Моменты интеллигенции, в аспекте своего алогического означенности, дают – музыку как некое суждение, субъект которого сплошно и неразлично течет в своей алогической гуще, что значит, что он вопреки всякому "закону

основания" сам основывается на себе и есть сам для себя и норма и основание. Он — интеллигентная самообоснованность. 5) Отсюда, далее, для второго момента интеллигенции мы получаем слитость и взаимопроникнутость субъекта действия с результатом и объектом своего действия, что дает слитость себя с собою в смысле действия и что заставляет его быть для себя и действием, причиной, и результатом, опричиненным. Он борется с самим собою; он есть, след., сплошно-неразличимое самопротивоборство. 6) И наконец, для третьего момента мы находим слитость и взаимопроникнутость субъекта как такового с объектом как таковым, в порядке общего алогически и аноэтически нарастающего, бесформенного множества сплошных слитостей. Тут музыкальный предмет абсолютно сливается с самим собою, и в своем самообосновании и в своем самопротивоборстве, превращаясь в чистую выразительность и предметность чистого чувства.

12. Краткая феноменолого-диалектическая формула музыкального предмета, отсюда, такова. Музыка есть 1) единичность 2) подвижного покоя 3) самотождественного различия, 4) данная в аспекте алогического становления и 5) рассмотренная как подвижной покой последнего,

6) порождающая 7) сплошно-текущее неразличимое множество 8) как некое единство, 9) в результате чего получается чистая выраженность (или соотнесенность с алогически-инобытийными моментами) 10) самообоснованного 11) взаимопротивоборства 12) себя с самим собою. Еще короче: *Музыка есть а) чисто-алогически выраженная (6-8) предметность (9) жизни (4-5) чисел (1-3), данных в аспекте чистой интеллигенции (10-12)*. Заметим, что тут еще не указывается специфически художественный момент музыки, который нет нужды рассматривать специально в музыкальной эстетике, так как это – общая проблема всех искусств вообще²³.

III

ЛОГИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1. Музыкальное время и традиционная наука

Музыка есть искусство *времени*, и музыкальная форма есть прежде всего временная форма. Чтобы охарактеризовать музыкальную форму, необходимо знать, что такое время. Обычная эмпирическая наука не вскрывает самого понятия времени. Она пользуется готовым понятием времени и не задается вопросом, что такое время в своем существовании и какие предварительные категории оно в себя включает. Так, механик и физик, исчисляющий пройденный телом путь в такое-то время, очевидно, не задается вопросом о том, что такое время само по себе. Равным образом и теоретик музыки, говорящий о метрах, ритмах и тактах, равно как и практический исполнитель, отсчитывающий метры, очевидно, не решают еще этим самым вопроса о существовании времени, а уже пользуются готовым понятием, о происхождении которого они ничего сказать не могут. Ничего не говорят о существовании времени и те философские теории, которые пользуются разными натуралистами-

чески-метафизическими методами. Так, если мы целью своего философствования о времени поставим доказательство его субъективности и, подобно Канту, будем считать, что время не есть свойство вещей и не есть объективная действительность, а есть нечто, привносимое в вещи нашим субъективным сознанием, то на таком пути мы тоже не разрешим вопроса о сущности времени, так как будем все говорить не о времени самом по себе, но, *уже* пользуясь готовым понятием времени, будем говорить об его том или ином происхождении. И Канту мы должны сказать: надо сначала определить, что такое время само по себе, а уже потом, рассматривать, субъективно ли оно или объективно. Я не знаю, что такое время: как же я могу говорить, что оно – субъективно? Не разрешают вопроса о времени и разнообразные психологические теории. Психология есть наука о том, как те или иные предметы даны в психике. Но как же я могу изучать данность времени в психике, когда я не знаю, что именно тут дано? Если бы я знал, что такое время само по себе, я бы мог тогда изучить, как это время переживается. Равным образом, наш вопрос неразрешим также ни физиологически, ни физически. Если вы не знаете, что такое время вообще, время само по

себе, – вы не можете рассуждать о том, как оно дано физически или физиологически. Словом, ни физика, ни физиология, ни психология, ни эмпирическая наука о музыке, ни натуралистически-метафизическая философия не могут нам помочь. Нам нужно вскрыть самый *смысл* времени, и уже потом откроется возможность говорить о приложениях этого смысла. Другими словами, нас интересует *феноменология* времени, т.е. изучение его в его непосредственно-смысловой данности. А уже какое давать физическое или метафизическое истолкование этой данности, – это нас не касается.

2. Время не есть движение и не есть мера движения

Однако необходимо прежде всего отбросить те уродливые учения о времени, которые глубоко вкоренились в современную науку, и еще не близок день, когда наука поймет всю ничтожность исповедуемого ею учения о времени. Именно, популярное и научное сознание думает, что *время есть движение*. Этот предрассудок настолько сидит глубоко в сознании современных физиков и механиков, что, собственно говоря, часто оказывается бесполезным и возражать на него. Однако, поймут нас или не поймут, мы должны

это неверное понимание отбросить. И, чтобы не повторять скучных аргументов, которые можно было бы позаимствовать у новых и новейших философов, я приведу в русском переводе следующие рассуждения на эту тему *Плотина*.

В III 7, 8 мы читаем (в моем переводе):

*Невозможно, чтобы [время] было движением, ни в том случае, если брать все [возможные] движения и превращать их как бы в одно, ни в том случае, если брать [только] правильное движение. Ибо и то и другое выставленное тут движением [уже] находится во времени. Если же некое движение находится не во времени, то оно тем более далеко отстоит от того, чтобы быть временем, так как то, в чем совершается движение, оказывается одним, а само движение – [совершенно] другим. – Из [аргументов], приводимых и приведенных [против этого воззрения, вполне] достаточен [уже] один тот, что движение может прекратиться и прерваться, время же – никогда. Если же кто-нибудь станет утверждать, что не прерывается движение Всего, [вселенной], то [необходимо возразить, что] и это движение, если только имеется в виду круговое обращение [сферы], в течение некоторого времени приходит в ту же самую точку, причем не в течение того [же] времени, которое требуется для половины [круговращения], но один [промежуток времени] – половинный [по отношению к другому], другой же – двойной [в отношении к первому]. Кроме того, и движение, приходящее от одной точки к той же самой, и движение половинное, *оба* суть движения вселенной. [Значит, движение небесной сферы вполне мыслимо как*

прерывающееся.] Так же является [для нас] аргументом и то обстоятельство, что движение самой верхней сферы обозначается как наибольшее и быстрейшее, в результате чего движение ее [оказывается] отличным от времени [, в котором она движется]. Ясно, в самом деле, что быстрейшим из всех движений является оно потому, что в более короткое время оно проходит большее и даже наибольшее расстояние, другие же являются более медленными, так как они проходят в больший промежуток времени лишь часть этого расстояния. Однако, если не движение сферы является временем, то тем менее сама [небесная] сфера, которую принимали за время ввиду ее движения. Неужели же время есть нечто принадлежащее [обязательно] движению?

Если [время есть] расстояние, [проходимое движущимся предметом,] то, прежде всего, не каждое движение проходит одно и то же расстояние, даже и однородное, так как движение, хотя бы и происходящее в [одном] месте, [может быть] и быстрее и медленнее. Но допустим, что оба движения, и более быстрое и более медленное, измеряются одним, которое иной, скажем, назовет временем в полном смысле слова. [Спросим:] *которое же расстояние из двух есть время*, или, лучше, которое вообще-то есть время, если их [движений и расстояний,] – бесчисленное количество? Если [время есть] протяжение, расстояние какого-нибудь] определенного движения, то [это значит, что] оно – [расстояние далеко] не всякого подобного движения, ибо таких движений много, так что вместе с тем окажется и много [различных] времен. Если же [время есть] расстояние [всей] вселенной, т.е. расстояние в самом движении [ее], то чем же иным может быть это движение, как не движением же? [При этом], конечно, оно [окажется] движением определенной величины. Но

эта определенная величина будет измеряться или пространственно, потому что такую [именно] величину имеет пространство, пройденное движением, и это и есть [наше] расстояние, и тогда [мы получим] не время, а место [, пространство], или – движение само получит [свое] расстояние в силу непрерывности [своего проявления] и в силу того, что оно не прекращается вдруг, но все время развивается, но тогда [эта непрерывность] будет [не больше как] количеством все того же движения. Если кто-нибудь, наблюдая движение, и обозначит его как большое, [т. е. как проходящее большой отрезок пространства,] как можно назвать и теплоту большою, то и тут время не обнаружится [как время] и не предстанет [в качестве своеобразного предмета], но будет опять и опять движение, как будто бы он наблюдал всю ту же и ту же текущую воду и видел на ней [различные, проходимые ею] расстояния [в пространстве]. [Вода] вновь и вновь будет числом, [т. е. исчисляемой неподвижностью,] как двойка или тройка, а расстояние [приведет к понятию] протяженности [,массы].

Таким образом, значит, и множество [, характеризующее движение,] обнаруживается наподобие десятки или наподобие расстояния, появляющегося как бы в силу [протяженной] массы движения, что [,однако,] не содержит в себе смысла времени, но получится [от этого лишь] некая определенная величина, возникшая *во времени*. Иначе время было бы не везде, но – только в субстрате, [понимаемом как] движение, и опять пришлось бы вернуться к тому, чтобы время называть [только] движением. Ведь расстояние находится не вне движения, но есть [не что иное, как] не собранное в одно мгновение движение. Если же собранное [опять-таки] находится во времени, то чем же будет отличаться

несобранное от собранного, как не тем, что оно тоже находится во времени [, хотя, быть может, и иначе]? Таким образом, ддящееся движение и расстояние [, им проходимое,] само по себе не есть время, но *находится во времени*.

Если же кто-нибудь скажет, что расстояние, проходимое движением, есть время, то [тут будет иметься в виду] не расстояние самого движения, но то, в *чем* само движение получает свое протяжение, как бы сопутствуя ему. Однако *что же* это такое – [этим еще] не говорится. Ясно, конечно, что это есть время, в котором совершилось движение. Это и было тем, что с самого начала исследовало наше рассуждение, [стараясь ответить на вопрос:] что собственно есть время?

Получается [нечто] сходное и [даже] тождественное с тем, как если бы на вопрос, что такое время, ответили, бы [,впадая в тавтологию], что оно есть расстояние, [путь] движения во времени. *Что же* это за расстояние, которое, значит, называет временем тот, кто полагает его вне собственного расстояния движения? [Ответа нет.] С другой стороны, так же и тот, кто полагает это расстояние и в сфере движения, не узнает, куда он должен будет поместить [временное] протяжение покоя. Ибо поскольку движется одно, постольку покоится другое, и можно сказать, что время и того и другого – тождественно, так что ясно, что оно отлично и от движения и от покоя. *Что же* это за протяжение и какую имеет природу? [Во всяком; случае.] оно не может быть пространственным, ибо это как раз находится вне [его]"

Эти замечательные по глубине и простоте рассуждения Плотина можно свести к следующим

основным положениям. Время не есть движение потому, что: 1) движение уже предполагает время, между тем как время требует не обязательно движения, а может вполне совместиться и — с покоем, а если предположить, что возможно движение вне времени, то приравнение ему времени станет еще более непонятным, так как получится, что время — одно, а движение — совсем другое; 2) движение может мыслиться прерывным, будь то отдельное движение или движение всей вселенной, время же немислимо как прерывающееся; 3) быстрейшее движение крайней сферы на небе проходит *наибольшее* расстояние, между тем как время ее обращения — *то же*, что и более медленных сфер (ясно, что время отлично от движения); 4) если мы имеем два или более разных расстояний, проходимых в одно и то же время, и сравниваем их, то неизвестно, какое из них есть подлинное время, так как каждое из них самостоятельно и нельзя одно выставлять критерием другого, и получается, что сколько движений, столько и времен; 5) но если даже мы возьмем движение всей вселенной, то и в этом случае движение не будет временем, так как оно, измеряемое пройденным пространством как таковое, есть пространство, а не время, а рассматриваемое с точки зрения своего

непрерывного становления, есть только количество движения, – что тоже не есть время, но – *во* времени (иначе время было бы не везде); б) если проходимое расстояние есть время, то, поскольку проходимое расстояние есть только размытое движение, оказывается невозможным определить разницу между размытым и неразмытым движением, так как неразмытое движение тоже *во* времени (другими словами, если время есть путь, а путь – растянутое движение, нерастянутое же движение, т.е. движение, рассматриваемое вне пути, есть тоже время, то путь ничем не отличается от движения по пути); 7) если время есть только проходимое расстояние, то это не верно ни в том случае, если расстояние помещать вне движения и говорить, что время есть то, в чем движение создает свое расстояние (ибо тогда значило бы время определять как расстояние движения *во* времени), ни в том случае, если расстояние помещать в сферу самого движения и говорить, что время есть само движение, создающее себе свой путь (ибо тогда покой не мог бы быть *во* времени, а на самом деле время, как нечто третье, охватывает и движение и покой).

Другое неправильное учение о времени критикуется в III 7, 9:

"Необходимо рассмотреть, каким образом [может быть] время *числом, или мерой* [можно было бы сказать, количеством] движения, ибо так [его] лучше [определить], вследствие того, что оно – непрерывно. – Прежде всего, и здесь одинаково возникает затруднение, как и относительно [учения о времени как о] расстоянии движения, – о всяком ли роде движения здесь идет речь. В самом деле, каким способом можно было бы исчислять движение *неравное и неравномерное* и каково было бы это число или мера и с точки зрения чего [собственно] была бы это мера? Если одной и тою же [мерой измерять] то и другое движение, как и вообще всякое, и быстрое, и медленное, то [измеряющее] число и мера окажутся [тут] таковыми же, как если бы число десять измеряло лошадей или быков или как если бы та же самая мера была бы для влажных и сухих тел. Очевидно, [если имеется в виду именно] такая мера, то [этим] говорится, к *чему относится* время, в данном случае [именно] к движению; что же такое *самое* время – [этим] еще не говорится. Если ко времени, понимаемому как мера, нужно относиться так же, как и к десятке, которую можно мыслить, беря ее и без [исчисляемых ею] лошадей, или как к мере, которая является мерой определенной природы, также и когда она [ничего] не измеряет, если время само по себе [именно] таково, как число, – то какая же разница между временем и этим определенным числом десять или каким бы то ни было числом, составленным из отдельных единиц?

Если же [скажут, что время есть] *непрерывная* мера, то оно окажется мерой определенного количества, как, напр., локоть. Оно, значит, станет величиной наподобие линии, которая, конечно, сопровождает движение [и в этом смысле может быть названа

непрерывной]. Но каким же образом эта линия, [только еще] сопровождающая движение, будет *измерять* то, *что* она сопровождает? Почему она одно станет измерять больше, чем другое? Однако [скажут,] лучше и вероятнее допустить, что [линия является мерой] не всякого [движения], но того, которое [именно] она сопровождает. Эта [мера] должна длиться, поскольку простирается линия, сопровождающая движение. И надо измеряющее брать не извне и не отдельно [от движения], но – одновременно и измеренное движение. [Однако тут-то и возникает основное затруднение:] что же [собственно] окажется *измеряющим*? Движение ли, которое окажется измеренным, или величина [линии], которая измерила [движение]? И каковым из них будет время? Измеренным ли движением или измерявшей величиной [линии]? Ведь время будет или движением, измеренным при помощи этой величины, или этой измерявшей величиной, или [, в-третьих,] тем, что воспользовалось этой величиной как локтем, для измерения того, сколь велико [пространственно] движение.

Но во всех этих предположениях, как мы сказали, вернее [пользоваться] равномерным движением, так как без равномерности и, кроме того, без единства и цельности, будет еще труднее аргументировать для того, кто [время] считает той или другой мерой. Так вот, если время есть измеренное движение, я притом измеренное при помощи [понятия] количества, то, как и движение, если надо его измерять, необходимо измерять не им самим, но [чем-нибудь] другим, так же необходимо (если, конечно, движение будет иметь рядом с собою иную меру [,чем оно само,] и вследствие этого мы будем иметь нужду в непрерывной [единообразной?] мере для его измерения), необходимо, чтобы одинаковым образом

в мере [нуждалась], и сама эта [измеряющая] величина и [это – для того,] чтобы движение было измерено в своем количестве [, в своем пространственном протяжении,] на основании того, что есть количество того, с точки зрения чего производится измерение. Кроме того, время по этому учению будет *числом* [пространственной] величины, сопровождающей движение, но не самой величиной, сопровождающей движение. И что же это за число, не составленное ли из единиц? Необходимым образом возникает трудность, как же такое число может измерять. Однако, если даже кто-нибудь и определит, *как* [такое число измеряет,] он определит в качестве измеряющего [начала] не [просто] время, но количественно-определенное время. А последнее не тождественно с временем [просто], так как одно дело сказать о времени [просто], другое – о количественно-определенном времени: прежде чем говорить об определенном количестве, необходимо сказать, что такое есть то, что [измеряется] этим определенным количеством. Число же, однако, измерившее движение, есть время вне движения [так же], как и число десять, примененное к лошадям, берется [само по себе,] без всякого отношения к лошадям. Что же есть это число [на самом деле], не сказано, [несмотря на то, что] оно еще до измеривания есть то, что есть, как и десятка.

Скажут: [время есть число,] которое измеряет движение, сопутствуя ему, с точки зрения более раннего или позднего моментов. – Однако еще не ясно, *что* такое это число, [измеряющее] с точки зрения раннейшего или позднейшего момента. А между тем очевидно, что измеряющее с точки зрения раннейшего или позднейшего момента будет измерять всецело с точки зрения [не чего иного, как] *времени*, [будет ли

оно пользоваться] точками или еще каким-нибудь способом. Следовательно, это число, измеряющее движение при помощи понятий "раньше" и "позже", будет держаться за время и будет связано с ним, чтобы измерять [движение]. Ибо "раньше" и "позже" будут братья или в локальном смысле, как, напр., начало стадия, или необходимо брать его во временном смысле, так как вообще "раньше" есть время, кончающееся "теперь", а "позже" есть то время, которое с "теперь" начинается. Значит, время есть нечто *другое*, чем число, измеряющее с точки зрения "раньше" и "позже" не только любое движение, но также и точно установленное.

Затем, почему после присоединения числа, будь оно в соответствии с измеренным или измеряющим (ибо измеряющее и измеряемое может оказаться тождественным), почему с возникновением этого числа должно появляться время, а не должно появиться, когда есть [только] движение и наличны относительно этого движения моменты "раньше" и "позже"? [Ведь это было бы то же самое,] как если бы кто-нибудь утверждал, что величина не может быть большой настолько, насколько она есть, если под нею не будут понимать вещь, обладающую такой величиной. Но если время бесконечно и таковым и называется, то как же может существовать относительно него число, если не мерить, взявши [только] некую часть его, в которой время налично [уже] до его измерения? Почему оно не может быть до существования измеряющей души? Или станут говорить, что возникновение его зависит от души? Но, если говорить об измерении, то в такой зависимости нет совершенно никакой нужды, так как время налично в своем количестве *даже тогда, когда его никто не измеряет*. Скажут, что душа есть то, что пользуется

величинами для измерения [времени]. Но какое отношение имеет это к понятию времени?"

Основные аргументы этой главы таковы. Время не есть число и мера, точнее, счет движения по следующим основаниям. 1) Если мы будем измерять какой-нибудь мерой разные движения, и быстрые и медленные, то мы получим ряд именованных чисел, которые ничем не будут отличаться вообще от чисел, даже когда они счисляются лошадями и быками; эти числа будут *относиться* ко времени, но сами временем не будут. 2) Не поможет делу, если мы под мерой будем понимать непрерывно-становящуюся меру, ибо в таком случае мера эта будет измерять пройденный путь, а не самое время; если же линию (как меру движения) будем брать не отдельно от движения, а вместе с ним, то окажется неопределенным, а) что чем измеряется, измеренное ли движение измеряющей линией или обратно, б) и что из этих двух начал окажется временем. 3) Но возьмем равномерные движения. И в отношении к ним необходимо сказать, что, а) раз они измеряются каким-нибудь количеством, это количество должно иметь для себя, в свою очередь, меру своего измерения, и измеряющее тут число будет указывать на длину пути, но не на самое движение; б) кроме же того, число это будет

не просто временем, а временем как определенной количественной величиной, и, значит, будет известна эта величина, а то, что измерено величиной, останется неизвестным; и с) как число лошадей есть, прежде всего, число само по себе и не есть лошадь, так и число, измеряющее время, не есть время, но просто отвлеченное и неподвижное число. 4) Равным образом, время не есть число, если даже последнее измеряет движение, непрерывно следуя за ним, с точки зрения "раньше" и "позже", так как это и значит, что мы получили определение времени как числа, которое измеряет движение с точки зрения времени же. 5) Вообще не доказано, что время нуждается в числе, если оно уже до него обладает моментами "раньше" и "позже". Иначе надо допустить, что не может быть вообще никакой величины, если она не измерена. 6) Время бесконечно: след., число к нему не применимо. Если же число применяется ко времени, то – ко времени не вообще, но – лишь к отдельным промежуткам времени. Но в отдельных промежутках времени, хотя в них уже заключено время вообще, измеряется как раз не время вообще, а лишь его количество в данном случае, время же как таковое остается в этих измерениях неизмеренным и незатронутым. 7) Время, в

своим чистым качеством времени, не нуждается и вообще в душе, и в психических процессах, его измеряющих, ибо оно налично до всякого измерения, и из того, что душа пользуется числами при измерениях времени, ровно ничего не вытекает для понятия времени самого по себе.

Итак, время не есть ни движение, ни мера движения, ни вообще какая-то акциденция какой-то неведомой субстанции, но оно само есть нечто, что заслуживает самостоятельного анализа²⁴.

3. Время не есть вещь и не есть психическое состояние

Что же такое время? Какие необходимы тут категории, чтобы из их совокупности получилась эта сложная категория времени?

1. Мы сталкиваемся, прежде всего, с временными вещами. Этот стол, эти книги, этот дом существует во времени. Важно ли для *смысла* времени, чтобы существовали этот стол, эти книги, этот дом? Конечно, нет. Они существуют *во* времени, но сами не суть время, и тем более время не есть они. Итак, мысля о времени, я не обязан мыслить книги, столы и пр. Время как таковое ничего мне не говорит ни о какой специальной вещи. Значит, и формулу времени я

должен искать *помимо вещей*.

2. Далее, реально время существует всегда как субъективное время. Чтобы говорить о времени, я должен его пережить, оно должно быть у меня в субъекте. Отсюда делают вывод, что природа времени заключается в его субъективизме. Конечно, спорить не приходится против того, что необходимо как-то переживать время, чтобы о нем что-нибудь высказывать. Но ведь это относится вообще ко всяким нашим высказываниям. Когда я что-нибудь о чем-нибудь высказываю, я обязательно так или иначе имею это в своем сознании и вещь, о которой я нечто высказываю, должна быть в моем субъекте. Но значит ли это, что она *только* и существует в моем субъекте? Значит ли это, что ее нет помимо моего субъекта? Такое утверждение было бы чудовищным. Из того, что я переживаю мысль об этом столе, ни в коем случае не вытекает, что стола нет без моего субъекта и что я при суждении об этом столе должен также описывать и соответствующие состояния моего субъекта. Чтобы доказать математическую теорему, надо иметь ее в своем сознании, но в самом смысловом содержании теоремы ничего не говорится о моем сознании, о тепле или холоде, которые я при этом переживал, о радостях или страданиях, которые

мне доставляло доказательство этой теоремы, и т. д. Точно так же и время для меня реально возможно только при том условии, что я его как-то переживаю. Однако при описании самой сущности времени я вовсе не обязан говорить о своих переживаниях времени, и в нем так же мало субъективизма, как и в любой вещи, мыслимой или ощущаемой²⁵.

Итак, если мы не хотим впасть в субъективный идеализм и в натуралистическую метафизику, то *время* должно быть описано как *вне-вещное и вне-субъективное*. Но что же тогда оно такое?

4. *Время предполагает вне-временное*

1. Прежде всего, время есть некая *длительность*, и, как таковое, оно предполагает коррелятивное понятие *недлещагося*. Коррелятивным понятием называется такое, которое необходимо предполагается данным понятием. Если я говорю "высота" – значит, тем самым я имею коррелятивное понятие "низа"; если я говорю "хорошо", то, значит, тем самым у меня имеется понятие "плохого", и т. д. Когда я говорю о *времени*, то тем самым мысль моя требует *вне-временного*; говоря о длительности, я тем самым как-то затрагиваю понятие недлещагося.

Докажем, что время есть сочетание вне-временного с собственно временным, недлящегося с ддящимся, и рассмотрим роль каждого из этих моментов.

2. Допустим, что время есть только длительность, только переход, только течение. Если бы это было так, то каждый момент времени был бы совершенно неотделим от другого момента. Один момент есть течение, другой момент есть течение, третий момент есть течение, и т. д. Если бы это было действительно так, мы не могли бы сказать, что же именно течет и что именно длится. Если все *только* меняется и нет в этом изменении ничего устойчивого, тогда нет и самого изменения. Изменение и течение предполагает, что есть нечто по своей природе неизменное и нетекучее, что в данном случае погружено в поток изменения и течения. Тогда, видя, как *одно и то же* пребывает неизменным во всех моментах своего изменения, мы можем наблюдать и само изменение. Я был молод и юн, я был ребенком и взрослым, я буду стариком – во всех этих моментах своего изменения я остаюсь *самим собою*. Это *тот же самый* человек имел год от роду, двадцать лет от роду и пятьдесят лет от роду, – именно *тот же*, а не *иной*. Если же представить себе, что с каждым новым моментом

изменения человек действительно становится абсолютно, насквозь, до последней глубины все иным и иным, тогда вы не можете говорить об изменении и жизни такого-то определенного лица, не можете говорить об изменении вообще чего-нибудь (ибо это "что-нибудь" как нечто определенное вы отрицаете), и тогда, следовательно, нельзя говорить об изменении и протекании вообще. Итак, время, как изменение и течение, предполагает и требует нечто вне-временное, неизменное и нетекущее, – то именно, что есть временно.

3. С другой стороны, допустим, что во временном процессе важен только момент неизменности, постоянства. Можно ведь сбиться на этом пункте и, наблюдая, что данная вещь во всех своих изменениях должна оставаться неизменной, делать вывод, что изменение вообще иллюзорно и, в сущности, есть только одно неизменное. Такой вывод, однако, есть снятие самой проблемы времени. Неизменное есть именно неизменное, т.е. вне-временное, и поскольку мы остаемся всецело в сфере только неизменного, мы, конечно, еще не затрагиваем временности как таковой и пребываем в сфере чисто вневременно-логических построений²⁶.

Итак, время есть объединение длящегося с

недлежащимся. Что же такое это недлежащееся, это длежащееся и это объединение?

5. Время предполагает число и его воплощение

1. Будем рассматривать не время, заполненное тем или другим качественным содержанием, но время само по себе, *чистое время*. Какого "недлежащегося" оно требует? Что именно должно быть погружено в поток длительности, чтобы получилось время?

Когда я говорю о жизни человека, я говорю о человеческом времени, о времени, заполненном событиями человеческой жизни. Когда я говорю о времени существования этого стола (напр., указываю на то, что он – старинной работы), я говорю о времени, заполненном событиями из жизни этого стола. В первом случае "неподвижным" моментом, моментом недлежащейся устойчивости является "человек" в виде некоего логического понятия, во втором случае – "стол" в виде некоего идеально-неподвижного смысла. Что же теперь мы должны предполагать идеально-неподвижного в *чистом* времени, когда нет ни людей, ни столов, а есть только само время и больше ничего? Отвечаем: время есть длительность и становление *числа*.

2. Вдумаемся и вслушаемся в чистое время и

чистую длительность. Время возможно только тогда, когда нечто происходит, нечто сбывается, случается. Время есть всегда оценка длящегося потока с точки зрения чего-то недлящегося. Когда течет время, мы *переходим* от одного события к другому и говорим: вот прошло столько-то времени, вот такая-то скорость течения и т. д. Переживать время значит наблюдать, что же именно случилось и что за чем последовало. Время есть всегда некое осуществление, некое воплощение. Время всегда больше, чем просто время. Но вот мы отвлекаемся от всякого качественного наполнения совершающихся событий, отвлекаемся от наименования тех вещей, которые текут, и берем просто само свершение и самый переход, берем чистое время. Это значит, что мы говорим об осуществлении *числа*, о протекании *числа*, о свершении *числа*. Время необходимым образом содержит в себе эти числовые пульсы. Нам не важно, чем заполнены эти числа, т.е. нам не важны *именованные числа*. Чистое время есть становление *отвлеченных чисел*, чисел как таковых, чисел, взятых самими по себе. В каждом временном промежутке есть определенная счетность, определенное число, и выбросить из времени число значит уничтожить самое время, так как необходимо, чтобы было

нечто само по себе, устойчивое и неизменное, что именно дано *во* временном потоке, и это устойчивое есть число. Время течет, число – неподвижно. Время есть всегда ожидание, выслушивание, свершение; число – законченная данность, не выслушиваемая, но созерцаемая в своей полной наличности. Время есть протекание и становление определенного смысла; число есть сам нетекущий и нестановящийся, вечно устойчивый смысл, к которому бессмысленно применять категории времени. Нельзя себе представить, что число, напр., 2, 3, 10, как-то течет, меняется, имеет прошлое, настоящее и будущее, гибнет, рождается, создается, убывает. Двойка всегда есть двойка. Двойкой она была раньше, двойка она сейчас, двойкой она всегда будет. Рассматривая ее как таковую, вы не прочитаете в ней повесть о том, что она сотворена или что она погибнет, или что она вообще меняется. Она говорит вам просто о том, что она – двойка, и больше ничего вы от нее не добьетесь. Применить к ней категорию времени значит высказать бессмысленное утверждение. Конечно, двойка может "измениться" в тройку и т. д., но само собою разумеется, что это "изменение" – совершенно особое. Это – чисто *смысловое*, а не временное изменение, и, чтобы двойка

"изменилась" в тройку, для этого не надо никакого времени, ибо двойка, тройка наряду со всеми прочими числами уже даны сразу, раз навсегда, во все времена и на все времена и, след., ни от какого временного потока не зависят. Когда я перешел от двойки к тройке и говорю, что "два изменилось в три", то тут речь идет об изменении лишь процесса моего счета, т.е. чисто психического факта, но никак не об изменении самой двойки в тройку. Если бы такое изменение было, необходимо было бы, чтобы двойка перестала существовать, превратившись в тройку. Но это бессмысленно. Двойка всегда есть и будет. И если бы сдвинулась подлинно с места система чисел и само число, то это было бы равносильно нашему умопомрачению. Без числа нет различения и расчленения, а след., нет и разума.

3. Итак, время есть становление числа. Вели бы мы знали отчетливо, что такое число, – мы бы отчетливо могли представить себе и становление, течение числа, т.е. выяснить второй момент, входящий в понятие времени. Ведь время есть только повторение числа, воплощение и осуществление числа, подражание числу. И нам оставалось бы тогда вскрыть спецификум этого самого повторения и подражания. Итак, что же такое число само по себе?

6. Число не есть ни вещь, ни психическое состояние, но некий смысл

Тут также необходимо быть осторожным ввиду различных искажающих всю проблему теорий.

1. Прежде всего, из понятия числа необходимо выбросить предикат *вещности*. В самом деле, весьма заманчиво объяснить природу числа изменениями, царящими в вещном мире. Просто, скажут, существуют чувственные вещи, которые сами собой и обуславливают наличие отвлеченных чисел; стоит только начать их считать. Разумеется, если рассуждать эмпирически, то это совершенно правильно. Ребенок, напр., учится считать на физических вещах. Но можно ли остаться при таком наивном эмпиризме? Действительно ли для получения понятия числа необходимо только чувственное наблюдение за чувственными вещами? Конечно, этого недостаточно. Само счисление чувственных вещей возможно только потому, что есть *то, с точки зрения чего* производится счет, есть число, которое тут мы применяем. Вещи уже предполагают, что есть числа; вещи уже содержат в себе числа. Число же вовсе не предполагает вещей и мыслимо совершенно без них. Итак, число должно быть

обсуждаемо само по себе, и указание на то, что вещи – счисляемы, ничего не говорит на тему о числе, но предполагает, что *уже* есть числа и что мы ими уже пользуемся.

2. а) Мы отграничили бытие числа от бытия чувственной вещи. Но мы должны отграничить его также и от бытия субъективно-психического. В самом деле, зададим себе вопрос: содержится ли в *самом понятии* числа что-нибудь субъективно-психическое? Всякий разумный человек должен сказать, что не содержится. Пусть я высказываю какое-нибудь математическое суждение, напр., $a + b = c$. Высказал ли я в нем что-нибудь из своей психической жизни, напр., что я сыт, голоден, весел, учен, глуп, что я имею черные или светлые волосы, имею или не имею жену, детей и т. д.? Конечно, нет и нет. В этом суждении говорится только о вечной и совершенно мысленной природе чисел и больше ни о чем. Теперь ясно и то, что для *высказывания* этой истины нужны разнообразные, уже чисто *эмпирические* условия, т.е. условия отнюдь не вечные и не чисто смысловые. Чтобы рассуждать математически и высказывать математические суждения, я должен быть и сытым (хотя бы до некоторой степени)" и предварительно проходить все случайности математического обучения, и

иметь тело с головой, руками, теми или иными волосами, и родиться и т. д. и т. д. Там я говорил о чистом *смысле* чисел, здесь же я говорю об *эмпирическом происхождении рассуждений* о чистом смысле чисел. Если чистые числа для меня существуют сами по себе, независимо от моего рассуждения, тогда я могу строить эмпирическую судьбу своих рассуждений о числах, и все случайности и искажения, претерпеваемые чистыми числами в моей психике, не нарушат чистоты и абсолютной правильности самих чисел, ибо моя психика – только сфера, где проявляются числа и где они могут и не проявляться. Если же чистых чисел нет самих по себе и они суть только мои психические процессы, то я должен признать, что им свойственна та же текучесть, то же непостоянство, та же случайность и напряженность, какая характерна и для моей психики. Но так как подобные текуче-неразличимые числа не могут считаться числами, то пришлось бы одновременно считать числа и устойчиво-правильными, независимыми от капризов психики, и – сплошь текучими, иррационально-длительными, как сама психика.

б) Далее, пусть все наши понятия есть всецело продукт нашей психики и объективно им ничего не соответствует. Спросим тогда: откуда же вы

узнали, что понятие есть именно нечто субъективное? Ведь объективного, по-вашему, вообще нет ничего. Может ли в таком случае субъективное быть субъективным? Тогда оно одно только и есть, и к нему уже нельзя применять категорий объективности или субъективности. *Тогда нет не-сущего.* Раз все бытие порождается нашим субъектом, тогда только и есть одно бытие и никакого не-бытия нет и не может быть. Вы же продолжаете еще различать существование от не-существования, на что не имеете никакого права. Впрочем, если бы вы и имели право это делать, то все понятия, создаваемые психикой, вы должны были бы уже по одному этому считать не-существующими и к числам должны были бы относиться как к нереальным выдумкам. Но это было бы, конечно, противоестественно.

с) Итак, число не есть ни чувственная вещь, ни психический процесс, ни вообще что-нибудь неопределенное и беспредельно-растекающееся. Оно – в уме, не в субъективном уме, но в уме вообще, и поэтому есть строжайшая оформленность; оно – умное начало, предстоящее нашему умному взору как некое смысловое изваяние. Остается еще одно разъяснение, и – мы получим в чистоте ту сферу, где нужно будет искать истинное определение числа. Это

разъяснение заключается в том" что в смысловой сфере *число не есть только спутник, смысла, который при нем только присозерцается*. Если мы это усвоим, то искомая сфера бытия числа будет нами осознана в полной точности.

3. а) Понятней всего кажется нефилософам рассуждать так. Существуют вещи, которые я могу сосчитать. Если я их считаю, я употребляю понятие числа и количества. Если я их не считаю, то *где* находятся числа? Их нет. Отнимите вещи – исчезнет и число. Начните считать – и число оказывается в наличности. Нет никакого числа без вещей.

Все это рассуждение, однако, будучи общераспространенным, не выдерживает никакой критики. В самом деле, пусть "один человек" есть то же самое, что и просто "человек". Тогда "один бык" есть то же, что и "бык" просто; "одна лошадь" есть то же, что и "лошадь" просто. Но что общего между человеком, быком, лошастью, орехом, деревом, городом, солнцем, километрами и пр.? Все это совершенно отдельные, дискретные друг другу вещи, едва ли сравнимые. "Человечность" нельзя мерить "лошадностью", "лошадность" ничего общего не имеет с "ореховостью" и т. д. и т. д. Спрашивается: как же вы будете *считать, счислять* эти несравнимые

вещи? Если единица у вас везде одна и та же, несмотря на различие "человечности", "лошадности" и пр., тогда вы можете сказать, *сколько* предметов вы сосчитали. Но тогда это будет значить, что единица отлична и от "человека", и от "лошади", и от всего счисляемого, ибо она — одно и то же, а эти вещи — различны. Если же "один человек" ничем не отличается от "человека" просто, то счет невозможен, ни в отношении совокупности лошадей и других предметов, ни в отношении только одних лошадей, так как и лошади достаточно различны между собою и не могут быть измерены одной общей единицей, не отличающейся от них самих по существу.

б) Разбираясь в этом пункте, обывательская мысль пытается найти новый выход. Она рассуждает так. Пусть единица отлична от "одного человека" и существует вне его. Но как быть с двойкой, тройкой и т.д.? Если в вещи нет никаких разных моментов, объединяемых в количество двух, трех и т. д., — может ли существовать двойка, тройка и т. д.? Если я имею стол о четырех ножках, то, естественно, в результате счисления этих ножек и *объединения* их в одно я получаю число *четыре*. Но если этих четырех ножек нет, то где же тут число четыре? Его нет.

Числа четыре вне этих четырех ножек совершенно не существует. И, значит, то обстоятельство, что единица отлична от "одного стола", еще ничего не говорит о том, что числа существуют и без вещей. Отличие единицы от "одной вещи" приводит только к тому, что единица *объединяет* отдельные моменты вещи. Однако если сама физическая вещь не содержит в себе этих различествующих между собою моментов, то и объединять будет нечего, и никакого числа все равно не возникает.

Все это рассуждение опровергается следующим образом. Пусть "десять человек" есть только объединенность десяти человек. Пусть в числе "десять" как в самостоятельном начале наличен только момент объединенности единицы, а *то, что объединяется*, пусть зависит не от самой десятки, а от тех вещей, к которым она применяется, людям, быкам, лошадям и пр. Мы получаем тогда, что $10=1$, равно как и $2=1$, $3=1$, $4=1$, и т. д. и т. д. *Всякое число есть некая объединенность и всякое число есть нечто одно, стало быть, единица*. Мало того, лошадь – тоже некая единица, бык – тоже некая единица и т. д. Получается, что перед нами везде только одни единицы. Откуда же нам получить другие числа? Разбираемая теория ответа не дает. А между тем

нам важна не та десятка, которая есть просто нечто одно (в этом отношении она, как и всякое число, ничем не отличается от лошади, быка и т. д.), но та десятка, которая есть *специфически-раздельное* единство, а именно единство десяти смысловых моментов. Как определить *такую* десятку, эта теория не говорит. Остается признать, что не только единица имеет свое смысловое бытие вне всяких вещей, к которым она применима, но и всякое число есть совершенно самостоятельная, до всяких вещей данная, *цельная собранность множественного*, или *раздельное единство смысла*²⁷.

7. Пять категорий, входящих в определение числа

Итак, число относится к сфере чистого смысла и есть начало, вносящее координированную раздельность в смысл, т.е. создающее самый смысл. Чтобы выяснить в подробностях структуру этого начала, будем рассуждать так.

1. Какими категориями оперируем мы, когда считаем? Вот лошадь и собака. Мы говорим: *два* существа. Как это может быть? Самое главное тут то, что я перешел *от* лошади к собаке. Но важно ли для числа два, что я наблюдал именно лошадь и именно собаку? Конечно, нет. Считать я могу что угодно, и числа мои вовсе не зависят от лошадей и собак. Как уже сказано, для числа нужно только, чтобы нечто было в мысли вообще, а что именно – не важно. Но важно ли, далее, для числа два, чтобы наблюдал именно я, а не кто-нибудь другой? Конечно, не важно. На двойке как таковой нет и следов меня как меня, и никто не может по отвлеченной двойке судить о том, что тут как-то замешан я. Но тогда в *чьей* же уме и в *чьей* мысли должно быть налично нечто, чтобы быть считаемым? *Ровно ни в чьей*. Двойка не зависит ни от кого и ни от чего, и бытие ее и не "объективное" и не "субъективное". Ум, в котором налично число, никому не принадлежит. Он – ум

вообще, и всякие человеческие умы суть только отдельные, более или менее значительные его проявления. Не он от них зависит, но – они от него. Итак, при счислении лошади и собаки не имеет существенного значения ни сама лошадь и собака, счисляемые здесь, ни я, счисляющий, т.е. не важен ни субъект, ни объект, хотя эмпирически знать число мы можем только тогда, когда мы – некий субъект и когда мы имеем дело с реальными вещами реального мира. Но что же важно?

2. Уже было сказано, что существенную роль играет сам смысл, сама *мыслимость*. Но как детализировать это общее суждение? Из вышеприведенного определения числа мы, отбросивши собак и лошадей, оставили без рассмотрения момент *перехода*. Значит, важно, чтобы была *мыслимость* и чтобы был *переход* в сфере мыслимости. Что же теперь такое этот переход и кто его делает? "Объект" мы отвергли, "субъект" – тоже. Остается предположить, что мыслимость *сама себя создает* и двигает, *сама собой* переходит от одного своего момента к другому. Стало быть, тут не просто переход, но *созидание* мыслью своей собственной структуры. Вот, стало быть, где подлинное лоно рождения числа; это – энергия, энергичность мыслимого, *энергичность самопорождающегося смысла*.

Этим утверждается единственно только тот простой факт, что если есть, напр., единица, то требуется двойка, тройка и т. д.

3. Но и это для нас еще слишком обще. Ведь в этой сфере вообще все зарождается, смысловое, несмысловое, настоящее, будущее и т. д. и т. д. Как нужно специфицировать эту сферу, чтобы получилось именно *число*? Будем рассуждать так. Пусть я *перешел* от "собаки" к "лошади". Если в "лошади" не осталось как-то "собака" и "лошадь" есть просто "лошадь", то никакого понятия "два" или "второго" у меня не получится. Надо, чтобы при фиксировании "лошади" я помнил также и о "собаке", т.е. чтобы "собака" несла на себе и смысловую энергию "лошади". Но так как мы отвергли необходимость фиксирования вещей и утвердили необходимость лишь наличия мысленных, умных "это", то мы можем сказать так. Когда "это" *создает* "иное", необходимо (для возникновения числа), чтобы на "ином" была смысловая энергия "этого", или вообще "сущего" (чего именно – не важно: это нами установлено). Необходимо, чтобы, перейдя от "сущего" ("этого") к "иному", мы это "иное" поняли как "сущее" же, *отождествили* "это" и "иное". Это значит: необходимо, чтобы "сущее" и "иное" фиксировались бы с точки зрения своего

взаимного *тождества*, т.е. чтобы при всем различии "иного" с "сущим" в них продолжало пребывать нераздельное самотождественное *одно*, или абсолютная единичность. Итак, *число есть самотождественное различие сущего (или "этого" смысла)*, а если принять во внимание, что это самотождественное различие возникает только лишь в связи с *переходом* от "одного" к "иному" и представляет некоторую определенную степень перехода или переходов от "одного" к "иному", так что это переходение где-то в определенном пункте останавливается, то мы должны сказать так. *Число есть подвижной покой самотождественного различия смысла (или "одного", "этого", "смысла")*, или: *число есть единичность ("одного", "сущего")*, данная как *подвижной покой самотождественного различия*.

8. Необходимые разъяснения к данному определению числа

Полученная феноменолого-диалектическая формула числа, вероятно, вызовет много недоумений. Некоторые из возможных недоумений мы попытаемся отвести.

1. *Во-первых*, если нельзя спорить против того, что число требует различия (так как двойка

необходимо отлична от тройки, тройка от четверки и т. д.), то могут спорить против того, что в понятие числа входит категория *тождества*. В самом деле, если два не есть три, то как же можно говорить, что они тождественны? Однако этот вопрос идет со стороны не продуманных до конца мыслей. Действительно, пусть двойка окончательно и абсолютно ни в чем не тождественна с тройкой. Спросим: что же тогда может заставить нас помещать их в один ряд? Ведь раз мы помещаем все числа в один ряд – есть что-то между ними общее, что именно заставляет нас обращаться с ними именно так, а не иначе. Вдумываясь, мы действительно находим это общее и самотождественное, что имеется во всех числах без исключения; оно есть то *одно*, та единица, которую представляет собою не только всякое число, но и всякий предмет мысли вообще. Двойка есть нечто; след., она есть нечто одно, некая единица. Тройка также есть нечто; след., и она есть нечто одно, некая единица. И все числа суть нечто в этом отношении самотождественное. Они не только различны, но и тождественны между собою. Во-первых, они различны и, во-вторых, они тождественны.

Скажут на это: но ведь тут они в *разных*

отношениях различны и тождественны; тождественны они как "нечто", а различны они совсем в другом отношении, различны они – в отношении количества, отдельности. Это замечание, конечно, совершенно правильно, но оно не имеет к нам никакого отношения. Хотя числа и в разных отношениях тождественны и различны, все-таки надо сказать, что *одна и та же* двойка тождественна с тройкой и различна с ней. Разные стороны двойки тождественны и различны с тройкой, но именно *одна и та же* двойка (ибо иной нет) тождественна и различна с *одной и той же* тройкой. Если две вещи тождественны в разных, отношениях – это значит, что они просто никак не тождественны. А это, как сказано, нелепо. Поэтому мысль заставляет признать в качестве абсолютной истины те, что число составляется сразу и из категории различия и из категории тождества.

2. *Во-вторых*, согласившись с тем, что в понятие числа входят моменты различия и тождества, могут оспаривать выведенное нами понятие *движения*. Скажут: во-первых, вы сами критиковали это понятие, и даже не считали возможным применять его к определению понятия времени, и тем более должны были бы отвергать его при анализе числа; во-вторых, не

является ли достаточной просто установка моментов тождества к различия?

На это мы должны ответить так. Что касается ваших предыдущих рассуждений о движении, то мы имели в виду *физическое, пространственное* движение. Как таковое, оно не может быть специфичным ни для времени, ни для числа уже по одному тому, что это — чисто смысловые категории, наше же движение есть категория физическая. Когда же мы говорим о движении в целях характеристики числа, мы имеем в виду чисто *смысловое* движение, т.е. ту особенность данной смысловой конструкции, что она *требует* своего *перехода* в иную конструкцию или состоит из таких переходов. К сущности иного предмета отнюдь не относится то, что он составлен из переходов и движений или требует таковых в дальнейшем. Но сущность *числа* именно такова, что она требует категорий движения и не мыслима без нее. В самом деле, попробуем мыслить десятку так, чтобы она не мыслилась составленной из десятка переходов от "одного" к "иному". Это ведь значило бы, что десятка вообще не есть число. В десятке, и именно в самой подлинной сущности ее, мыслится это смысловое движение, это мысленное полагание смыслов, равно как и требуется переход к дальнейшему. Говоря

"десять", мы не переходим к "одиннадцати"; но к самому смыслу "десяти" относится то, что за "десятью" следует "одиннадцать". И если к данному числу нельзя прибавить еще одной единицы, то это не есть число вообще. С другой стороны, хотя десятка и *требует* перехода к одиннадцати и девяти, все-таки фактически она не переходит, и переход ее остается лишь принципиальным. Сама она фактически *покоится* на одном и том же смысловом "месте" и никуда не переходит.

Поэтому наряду с движением мы должны приписать числу также и категорию покоя. Число в силу этого есть смысловая опора и принцип вообще всякого движения и покоя и в том числе и чисто смыслового. В числе должна быть счетность, и, хотя само число и не есть просто количество, все же в нем необходимейшим образом присутствует сосчитанность, счетность, переходность от одного к другому. Итак, числовое движение есть движение самого смысла, необходимость перехода от одного смыслового момента к другому. Это не движение во времени и не движение в пространстве. Такое движение не требует никаких условий времени, пространства, массы, силы, скорости и т. д. Это – такой переход и такое движение, которое сразу дано всегда и

езде, и есть чисто смысловая значимость необходимости передвижения по отдельным логическим моментам.

3. *В-третьих*, нельзя оспаривать также и первую категорию, вводимую нами в число, – категорию "сущего". В самом деле, ни тождество, ни различие, ни покой, ни движение ничего не говорят о том, что именно тождественно и что различно, что покоится и что движется. Должно быть "нечто", о чем именно высказываются все эти категории. Без такого "нечто" нет прикрепления этих четырех категорий к определенному предмету. И поскольку число есть "нечто", оно должно содержать и эту категорию. Только мы ее формулируем намеренно обще, чтобы не заставлять думать о какой-нибудь определенной вещи. Для числа, как мы видели, требуется именно отвлечение от всякой вещной качественности. Мы поэтому и называем такую категорию – "нечто", или "это", или "сущее", или, если угодно, "одно". Число есть именно одно, или нечто, взятое с точки зрения своего подвижного покоя самотождественного различия.

4. *В-четвертых*, в спорах по этому предмету всегда вызывает недоумение и даже удивление то обстоятельство, что нами намеренно берутся и отождествляются противоречащие понятия, ибо

мы говорим: "подвижной покой", "самотождественное различие". Говорят: если данная вещь движется, то это значит, что она не покоится; а если она отлична от чего-нибудь, то это значит, что она не тождественна с ним. Однако такое рассуждение является в корне фальшивым, основанным на слепом преклонении перед формальной логикой и на непонимании подлинного метода диалектики.

Прежде всего, даже и не в диалектике, а в обыденной практике мы постоянно имеем дело с этими отождествлениями противоречивого. Так, я могу ехать в экипаже или в вагоне трамвая, т.е. передвигаться с места на место, и в то же время быть в полном покое относительно стенок экипажа и вагона. Двигаюсь я тут или нет? И да, и нет. Вернее сказать, я нахожусь здесь в подвижном покое. Разумеется, этот подвижной покой есть в конце концов не что иное, как более сложное движение. Но можно вполне сказать и так: это есть не что иное, как более сложный покой. Точно так же, когда я говорю: "наденьте на ручку новое перо", я не только отличаю перо от ручки, но в некотором вполне определенном пункте их и отождествляю. А именно, перо по *смыслу* своему содержит в себе указание на ручку и на необходимость соединения с ручкой, а ручка

по *смыслу* своему содержит в себе указание на перо и на необходимость соединения ее с пером. В моменте взаимосвязанности они совершенно тождественны. И выкинуть этот момент тождества значит сказать, что перо никакого отношения не имеет к ручке или имеет такое же отдаленное отношение, как и любой ботинок или подушка, и ручка не имеет никакого отношения к перу.

Однако то, что в обыденной жизни разумеется само собой, то самое в феноменологической диалектике должно быть осознано до конца и продумано до последних деталей. Число есть именно подвижной покой и именно самотождественное различие. Тут – сознательный выход за пределы закона противоречия и закона тождества, устанавливаемых формальной логикой. Тут – диалектическая антиномика, планомерно выводимая и преодолеваемая в пределах самого разума и средствами самого разума. Распространяться на тему о диалектическом методе, конечно, здесь было бы неуместно (я это делаю в подробностях в другом месте); однако необходимо всячески подчеркивать сознательный и намеренный характер диалектической антиномики, проводимый нами в определении понятия числа, и необходимо все время выдвигать убеждение, что логика противоречий ничего

общего не имеет с противоречивой логикой. Легко отвести всю эту диалектику указанием на то, что тут имеются в виду разные моменты вещей. Если я двигаюсь относительно *дерева*, встретившегося на моем пути, то я покоюсь относительно *стенок экипажа*, на котором я еду. Если десятка отлична от девятки, то она отлична количеством единиц, из которых она состоит, а если десятка тождественна с девяткой, то тождественна она в том отношении, что и то и другое есть "нечто". Получается, что, в сущности, тут нет ровно никаких антиномий. Антитезис имеет в виду совершенно иной субъект, чем тезис. Однако мы должны всячески отрицать такую постановку вопроса. Конечно, тут имеются в виду разные предикации. Но все-таки не кто иной и не что иное, а именно я, *тот же самый я*, и двигаюсь и покоюсь; *та же самая десятка* и тождественна и различна с девяткой. Конечно, я движущийся отличен от меня в состоянии покоя и десятка не есть девятка. Но все дело в том, что во всех этих различиях участвую я, *тот же самый я*, и фигурирует *десятка* как число, остающееся *тою же самой* десяткой. Наконец, тут не только различие, но и тождество в различии.

5. В-пятых, надо строжайше отличать *число* от *количества*. Количество уже предполагает, что

есть некое число, и, самое главное, предполагает также и материал, к которому это число применяется в целях сосчитывания. Когда мы говорим о числе, мы не знаем никакого материала, к которому могли бы его применить, но созерцаем само число во всей его смысловой самостоятельности. Не важно для числа пять, имеем ли мы в виду пять быков или пять орехов. Пять есть самостоятельно, и мы созерцаем и описываем пятерку, как она есть независимо от всего прочего. Количество же требует материал, сосчитываемый при помощи чисел. Так, говоря "пять лошадей", я говорю о количестве пяти, а не о числе "пять". Количество есть чисто формальная конструкция, и, как таковая, она не содержит сама в себе никакой диалектической антиномики. Я просто сосчитываю предметы: раз, два, три, четыре и т. д., и больше ничего. Тут, раз уж я сказал "первый", то этот "первый" не есть "второй" и "второй" не есть "третий" и т. д. Условия и цели счета не таковы, чтобы требовать диалектическую антиномику во что бы то ни стало. Однако антиномика тут, конечно, есть, но она есть лишь постольку, поскольку количество есть отражение в том или другом материале, воплощение чистого смысла, ибо чистое число возникает только лишь в результате

диалектической антиномики смысла.

6. *В-шестых*, может и должен возникнуть вопрос о существовании самой этой диалектической антиномики смысла в применении к числу. Вообще надо сказать, что диалектическое определение вещи, будучи определением вещи вообще в мысли, в разуме, требует по крайней мере трех моментов. Если вещь подлинно есть, она должна отличаться от всех иных вещей. Это есть ее тезис. Полагая вещь в уме, мы тем самым предполагаем, что есть нечто иное, чему эта вещь противопоставляется. Следовательно, тезис вещи в уме возможен только лишь при условии ее антитезиса. Но оставаться на этом невозможно. Если вещь предполагает иное, то это значит, что иное необходимо мыслится вместе с вещью. Отнимите из вещи ее иное, и – она перестанет от этого иного отличаться, т.е. превратится в расплывчатое пятно и для ума уничтожится. Итак, должно быть нечто третье, в чем вещь и окружающий ее фон не только различны, но и тождественны. Это есть синтез, дающий примитивное определение вещи в уме.

Число также, мы видели, есть нечто, предполагающее отличный от себя окружающий его фон, и этот фон должен быть тождествен с ним. Что же это за синтез, в котором число

впервые получает для нас ясное определение свое в разуме? Мы ведь тут должны мыслить такое число, которое в самом себе содержит и свое "нечто" и свое "иное", свой фон, с которым оно, по разумной необходимости, отождествляется. Это значит, что число есть некая *умная фигура*, некое умное целое, которое содержит в себе части, отличные от умного (поскольку они именно — части), но и тождественные с целым (поскольку целое только из них ведь и составляется). Это и есть то самое, что нынешние математики именуют как *множество* (Menge), — наиболее общая и исходная сфера, развивая которую можно прийти к любому типу числа и которая есть наиболее всеохватывающая область всех вообще математических построений.

В этом числе прежде всего бросается в глаза то, что оно содержит в себе идею *порядка, последования*. Количество же не имеет порядка, кроме чисто формального следования одного смыслового полагания за другим. Число, понимаемое нами как математическое "множество", характеризуется той или другой структурностью своих смысловых полаганий. Последние сплетены здесь в ту или иную, но всегда определенную *фигурность*, и от одного момента можно перейти к другому только в связи

с тем порядком, который характерен для этих моментов во всей структуре целого. Диалектический синтез поэтому приводит здесь к пониманию числа как умного изваяния, как смысловой фигуры, и только здесь можно подлинно говорить о самотождественном различии (целое всегда присутствует в своих частях одинаково, но все части различны) и подлинно – о подвижном покое (всякая часть требует здесь перехода к другой части, но все целое – покоится, как бы вращаясь само в себе) и, наконец, – о сущем (ибо этот подвижной покой самотождественного различия есть нечто совершенно определенное, оформленное, положенное и зафиксированное).

7. Наконец, *в-седьмых*, необходимо сделать еще одно весьма важное разъяснение, дающее нам возможность дать окончательную феноменолого-диалектическую формулу числа, на фоне всех иных, чисто смысловых конструкций. В самом деле, могут сказать, что не только число характеризуется вышеупомянутыми пятью категориями. Любое чисто смысловое понятие должно быть и тождественно с собой и различно с другим понятием; ему должен быть свойствен и смысловой покой и смысловое движение. Наконец, всякое понятие есть также и "нечто".

Какая же разница между числом и понятием вообще?

а) Тут мы должны согласиться, что предложенная выше формула числа как единичности подвижного покоя само-тождественного различия является все же слишком общей, чтобы можно было это определение перевернуть и сказать: единичность подвижного покоя само-тождественного различия есть число. Конечно, она не только число, но еще и многое другое; и надо уметь подчеркнуть тут тот спецификум, который создает тут именно чисто числовую, а не иную конструкцию. Дело в том, что полученная нами формула есть категориальное раскрытие *смысла вообще*. Это смысл вообще требует сущего, покоя, движения, тождества и различия. Смысл – сложная и не первая категория в диалектической системе разума. Анализируя ее, мы находим в ней более первоначальные и уже более не разложимые категории сущего, покоя и т. д. Кто не понимает, что такое "нечто", что такое покой, движение, что такое тождество и различие, тот есть просто умалишенный, и с ним не нужно спорить о диалектике и логике, а нужно его лечить в психиатрической клинике. Но когда начинается то или иное комбинирование этих первоначальных

категорий и когда получаются сложные смысловые структуры, тогда начинается спор, и тогда не только умалишенные могут ошибаться и спорить. "Смысл" и есть такая сложная категория, о которой можно долго спорить, ища конституирующих ее принципов. К числу таких же сложных категорий принадлежит и "число".

б) Однако вышеупомянутые пять категорий настолько примитивны и первоначальны, что их нам не миновать ни при какой смысловой структуре. Можно говорить только о разной их комбинации, но миновать их совершенно немислимо. И вот первый метод варьирования этих категорий – это *выделение какой-нибудь одной из них. и рассмотрение в ее свете всех прочих.* Разумеется, ни одна из этих категорий не мыслима без других. Если есть "нечто", то тем самым оно тождественно себе, тем самым оно отлично от другого, и т. д. и т. д. Если оно покоится, то тем самым оно есть нечто, и т. д. и т. д. Словом, все пять категорий даны сразу, ибо все они сразу тождественны друг другу и сразу отличны одна от другой. Но тем не менее мы можем выделять эти категории поочередно и в свете каждой из них рассматривать все прочие.

с) Так, прежде всего, мы можем выдвигать категорию сущего и рассматривать единичность

подвижного покоя самотождественного различия именно как *нечто*, как *единичность*, как *сущее*, и все перемены, которые тут происходят, все моменты, на которые эта единичность распадается, рассматривать постоянно как *нечто*, *нечто*, *нечто* и т. д. Ясно, что тут мы получаем *смысл как некоторую категорию*, получаем то, что именно есть данная смысловая установка. Получаем *эйдос*.

d) Но мы можем упомянутую единичность подвижного покоя самотождественного различия рассматривать в свете *самотождественного различия*. Другими словами, отвлекаясь от того, что это есть *нечто*, мы в таком "этом" сосредоточиваемся исключительно только на моментах различия внутри такого "этого" и на моментах отождествления. Когда мы говорили о "нечто" и фиксировали эйдос, мы противопоставляли "это" всему иному, что есть за его пределами. Теперь же мы отбрасываем категорию "этого" и всецело рассматриваем "это" только с точки зрения тех различий, которые царят в сфере "этого", не переходя за пределы "этого". Тогда перед нами расстилается некая умная качественность, некое умное пространство, которое, конечно, не есть *нечто* физическое или механическое, но тем не менее есть все-таки некая

взаимопротивопоставляемость и некая смысловая внеположность. Тут мы получаем умное пространство, или топос. Но, наконец, мы можем выдвигать также и категорию *подвижного покоя*. Пусть мы не обращаем внимания ни на то, что есть данный предмет, т.е. на эйдос, ни на то, какие различия в нем царят, т.е. на его топос. Пусть все "нечто", которое в нем есть, есть только "нечто" подвижного покоя; и пусть всякое различие, которое в нем существует, есть только различие в смысловой подвижности, в степенях подвижного покоя. Тогда мы получаем математическое *число*, или математическое "множество", как мы его определили выше. Если в эйдосе фиксируется "что" смысла, в топосе – различенности в смысле, то в числе фиксируется, таким образом, специально подвижность смысла, т.е. подвижность полаганий смысла, и их покой, т.е. та или иная определенная степень подвижности смысловых полаганий. Только поэтому и оказывается возможным счет.

Итак: 1) *эйдос* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как именно единичность;

2) *топос* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как самотождественное различие; 3) *число*

("множество") есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой²⁸.

После всех этих разъяснений мы позволим себе считать проблему числа решенной и последнюю формулу числа считать феноменолого-диалектически точной. Теперь обратимся к характеристике другой стихии, создающей время и, следовательно, создающей музыку.

9. Сущность времени

1. Мы выставили раньше положение, что всякая текучесть предполагает нетекучее и всякая временность требует вне-временности. В отношении к *чистому* времени этот текучий, вне-временной момент, с точки зрения которого только и может происходить временное течение, есть, как мы видели, число. Что такое число — ясно из предыдущих определений. Теперь охарактеризуем точнее и ближе стихию изменчивости, без которой время не мыслимо. Предположивши, что есть только число, мы отказываемся от всякого перехода во временной поток. То движение, которое есть в числе, представляет собою не фактически-протекающую изменчивость, но чисто логическую,

отвлеченно-мысленную возможность перехода одного смысла в другой, одного смыслового момента – в другой. Время есть жизнь; число же есть чисто умное, чисто смысловое построение, о котором еще неизвестно, как и с какой стороны оно будет дано во времени и как будет протекать. Во времени есть нечто иррациональное и неопределенное, чему число противостоит как последняя рациональная раздельность и оформленность. В чем же подлинная суть времени? Конечно, для нас, философов, этот вопрос может иметь только диалектический смысл. В чем сущность времени – это значит: какое диалектическое место времени, какое место занимает категория времени в обще-диалектической структуре разума?

2. Время можно охарактеризовать с разных сторон. То говорят, что оно есть жизнь. И это, конечно, совершенно правильно, ибо время противостоит всякому холодному логическому оформлению, напр., числу, как нечто животрепещущее, стремящееся, ищущее, словом – живое, живущее. То говорят, что оно есть творчество. И это также правильно, ибо подлинное творчество только и возможно там, где не все сразу дано и где каждый момент целого должен быть завоеван, создан, зафиксирован,

укреплен. Число живет бесшумно, и числовые изменения совершаются внутри числа с абсолютной легкостью, в абсолютном отсутствии всех препятствий и преград. Время, напротив того, живет шумно и трудно, и временные изменения совершаются вязко, затяженно, часто с великими усилиями, без надежды на разрешение.

Однако все эти рассуждения о времени как о жизненном, творческом потоке, ставшие популярными после Бергсона, рисуя, несомненно, весьма важную, быть может, центральную стихию времени, не обладают нужной степенью феноменолого-диалектической ясности и четкости. Эта теория времени – *биологически и психологически* правильна, но не *философски*. Философия требует, прежде всего, ясной диалектической конструкции понятия времени; и биолого-психологическое учение Бергсона о времени способно стать только хорошим опытным фундаментом для философских конструкций, вскрывая расширенную и углубленно-жизненную стихию времени, но не давая ее подлинно философского осознания. И первым доказательством нефилософичности Бергсонова учения о времени является противопоставление времени пространству. Время для него есть жизнь, а пространство почему-то не есть жизнь. Время он

умеет представить жизненно, а пространство для него только однородно; и он не может представить себе, что и пространство также жизненно, также творчески-напряженно, также трепещет струями жизни. Если бы теория времени имела у него не наивно-опытный (хотя и правильный и притом глубокий) корень, а философский, он не мог бы трактовать пространство в доморощенных старинных тонах Ньютоновой механики, ибо пространство содержит в себе те же первичные категории, что и время, но только в новой их комбинации. Философия не могла бы в двух аналогичных проблемах прийти к противоположным выводам. – Итак, время есть жизнь и число есть смысл жизни, но все-таки точную формулу времени этим мы еще не дали. Где она?

3. а) Выше мы видели, как совершается всякое диалектическое определение. Оно требует данности, противоположения ее иному и синтезирования того и другого. В результате первого синтеза мы получили число. Какова, спросим себя теперь, будет следующая за числом диалектическая категория? Число – теперь уже как нечто целое (а не только внутри себя самого), – чтобы *быть*, должно отличаться как таковое от всего иного, должно с этим иным иметь

определенную границу; если не будет этого, не будет и числа как такового, не состоится определение числа. Итак, число противопоставляется иному. Однако по выше предложенному основному диалектическому закону должно произойти также и отождествление этого числа с этим иным. Чтобы понять результат этого отождествления, т.е. новую категорию, вырастающую из диалектики числа, необходимо отдать себе строгий отчет в том, что такое это иное, противопоставляя которому число, мы получаем именно число, а не что-нибудь иное. Иное, если оно действительно есть *иное* числа, должно быть *иным* в отношении того самого главного, что есть в числе, т.е. *иным* в отношении к координированной разделности. Если число противопоставляется *иному*, то это иное только тогда будет подлинно *иным* в сравнении с числом, когда оно будет пониматься нами как *сплошная и неразличимая текучесть*. В синтезе, который мы получаем путем отождествления числа с его *иным*, обретается число, как бы покрытое или заново конструированное при помощи этой сплошной и неразличимой текучести. Другими словами, мы получаем тут *время*. *Время и есть*, стало быть, *тождество числа с его иным, или алогическое становление числа*.

б) Более подробно сущность времени выясняется через инобытийную модификацию отдельных категорий, из которых составляется понятие числа. Число есть одно, сущее, нечто, оформленность. Время, как *иное* числа, есть *бесформенное множество*, в котором всякое "нечто", всякое "сущее" расплавливается, растворяется в алогическом потоке, и в этом потоке уже нет никаких "сущих". Тут "сущее" и "не-сущее" слито до полной неразличимости. Далее, число есть самотождественное различие. Время, как *иное* числа, есть *неразличимая сплошность*, в которой ни один момент не отличается от другого, и тем не менее они даны, будучи как бы водвинуты один в другой до полной неразъемлемости. Наконец, число есть подвижной покой. Время, как *иное* числа, есть *подвижная сплошность и текучая неразличимость*, в которой один последовательный момент водвинут в другой, так что вместо отдельно-данного смыслового перехода от одного точно фиксированного момента к другому дается тут алогическая текучесть от одного неизвестного момента к другому. Время алогично именно в аспекте своей текучести, откуда время только тогда и возможно, когда в нем есть будущее и, самое главное, *неизвестное* будущее.

Время, отсюда, также есть и царство случая, поскольку число, само по себе будучи четкой формой, осмысленно координированной внутри себя, переходя во временной поток, застигается неопределенно текучей и на новостью, так что осмысленная закономерность конструкции чистого смысла превращается в абстрактно устанавливаемую алогическую закономерность не только числом, но и случаем определяемой текучести.

с) Такова точная феноменолого-диалектическая формула времени: 1) время есть бесформенное множество, 2) данное как неразличимая сплошность 3) подвижной текучести 4) числа. Короче: время есть алогическое становление числа. Или, подставляя категории числа, получаем: *время есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой в рассмотрении его с точки зрения его алогического становления.*

4. Только теперь мы можем оценить всю внутреннюю связь и внутреннюю противоположность времени и движения. Время не есть движение, как это учит нечетко мыслящая эмпирическая наука. Время есть жизнь числа, становление числа, т.е. оно относится всецело к

чисто смысловой сфере и есть определенная модификация смысла, определенная его степень, именно на степени отождествления смысла с вне-смысловой инаковостью. *Движение* же предполагает новый и особый *факт*, к которому применяется и с которым отождествляется эта смысловая модификация числа. Нужно *гипостазировать* время, *овеществить* время, чтобы получить движение. Движение есть такая инаковость времени, где последнее выступает в качестве гипостазированного факта, равно как и количество есть такая инаковость числа, где последнее выступает в качестве гипостазированного факта. Отсюда, не давая всех предыдущих категорий в подробностях, мы можем сказать, давая точные формулы: количество есть число, данное как своя собственная гипостазированная инаковость; движение есть время, данное как своя собственная гипостазированная инаковость. Количество требует – чистого числа и материала фактов (инаковости), к которым это число применяется и в которых оно видится (становясь от этого уже не чистым, а овеществленным). И движение требует – времени и материала, фактов (инаковости), к которым эта временная характеристика применяется и в которых она видится, становясь

от этого уже не чистым временем, а овеществленным, окачественным; тут время – пространственно-подвижное качество²⁹.

10. Основоположения музыкального предмета

Музыка как искусство времени получает, в зависимости от предыдущих конструкций, совершенно определенную логическую структуру, и мы начинаем ясно видеть ее диалектическое место в системе разума вообще. Пусть некоторые феноменологи видят в музыке только одни животные эмоции (как будто бы животные эмоции не должны быть описаны феноменологически и как будто бы им не соответствует никакого эйдетического предмета). Мы думаем, что музыка есть прежде всего искусство, и потому она имеет определенную художественную форму, отличную от форм животных эмоций и долженствующую получить точное феноменологическое описание. Поскольку музыка есть искусство *времени*, для нее характерными являются те три положения, которые характеризуют время вообще, в отличие от числа.

I. Музыкальный предмет есть бесформенное множество, или тождество сущего с его алогической инаковостью, т.е. с не-сущим.

II. Музыкальный предмет есть неразличимая сплошность, или тождество самотождественного различия с его алогической инаковостью.

III. Музыкальный предмет есть подвижная сплошность и текучая неразличимость, или тождество подвижного покоя с его алогической инаковостью.

Эти три основоположения музыкального предмета возникают, как мы видели, в форме алогического становления числа. В музыке, среди алогической стихии становления, в бурях и страстях иррационально-текучей сплошности или, вернее, в глубине их видится четко оформленная, абсолютно неподвижная и абсолютно твердая в своих очертаниях граница — *смысловая фигурность числа*, которая незримо руководит всеми этими иррациональными судьбами музыкального предмета. Надо уметь увидеть это фигурное число, чтобы понять музыкальное произведение; и оно предстоит как тот смысловой остов и скелет, на котором держится все трепещущее и играющее жизненными силами и струями тело музыки. Отсюда необходимо и четвертое основоположение музыкального предмета.

IV. Музыкальный предмет есть чистое число, т.е. единичность (смыслового) подвижного покоя

самотождественного различия, данная как подвижной покой.

Наконец, подобно тому как число диалектически переходит во время, – время диалектически переходит в *движение*. Музыка есть искусство и числа, и времени, и движения. Она дает не только идеальное число, но и реальное воплощение его во времени, и не только реальное воплощение числа во времени, но и качественное овеществление этого воплощенного во времени числа, т.е. *движение*. Движение же предполагает материал, на котором разыгрываются числовые судьбы времени. Должно быть, кроме числа и времени, нечто иное, что является иным и для числа и для времени и что есть тот *факт*, который несет на себе и число и время, несет на себе их смысловую значимость и является фактом именно числа, т.е. количеством, и фактом именно времени, т.е. движением. Отсюда, движение есть, как мы видели, гипостазированный факт (инановость) времени, или овеществленное, вещно-окачество- ванное время. Таким образом, новое основоположение музыки должно говорить о музыкальном движении.

V. Музыкальный предмет есть гипостазированная инаковость (или овеществленный факт)

численно оформленного времени, т.е. движение.

Так возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения³⁰.

11. Диалектическая сущность выражения

1. Все это есть попытка описать смысловую структуру музыкального предмета в отличие от всякого другого и намерение вскрыть диалектическое место музыкального предмета в цельной системе разума. Но со всем этим мы только еще подошли к описанию подлинного художественного феномена музыки, и сделать это описание нам только еще предстоит. Дело в том, что мы в музыкальной эстетике оперируем не только с логически конструируемой чистой предметностью, но еще и с тем или иным *пониманием* этой предметности или, что то же, с той или иной *выразительностью* этого предмета. Музыкальный предмет не только *дан*, но и *выражен*, ибо иначе не получится никакого искусства. Число есть везде, и время есть везде, движение – везде. И все-таки не везде есть музыка. Нужно определить *музыкальное* число, *музыкальное* время и *музыкальное* движение. А

такое число, время и движение есть, прежде всего, *выраженное* число, время и движение, или *понятое* число, время и движение. Разумеется, нужно было бы говорить именно о *художественном* выражении и *художественном* понимании. Однако выделять специально художественный момент мы здесь не будем, так как понятие художественности не относится к сфере специально музыкальных категорий. Это – общее понятие, которое мы разрабатываем в отношении сразу всех искусств. Отграничившись от этого общего понятия, мы, однако, должны рассмотреть категорию *выражения*, которая в каждом искусстве, в связи с его смысловой структурой, обладает специфическими чертами.

2. Прежде всего, что такое выражение вообще? Современная анти-диалектическая мысль, даже когда она дает четкое феноменологическое описание "выражения", в отличие от "смысла", не умеет показать всю глубинную, подлинно-понятийную связь "смысла" с "выражением". Я не буду особенно распространяться здесь на эту тему (так как весь соответствующий анализ проделан мною в другом месте), но должен сказать, что *диалектическая сущность "выражения" заключается в соотношении "смысла" с окружающей его*

инаковостью. Покамест смысл берется сам по себе, как таковой, – он – не выражен. Чтобы получилось выражение, необходима возможность для смысла быть в той или иной обстановке, в той или иной среде; необходимо ему быть отождествленным с самим же собою, но в моментах пребывания своего в сфере инаковости. *Выраженность смысла есть тождество логических моментов его с алогическими*. Выражение возникает тогда, когда смысл заново конструируется, но уже алогическими средствами, вне-смысловыми методами. Так, смысл понятия "дом", скажем, есть "средство защиты от атмосферных явлений". Выражение же в данном случае предполагает материал – доски, гвозди, железо, кирпич, – который сам по себе никакого смысла "дом" или указания на него не содержит. Материал этот с точки зрения *смысла* "дом" совершенно бессмыслен; в нем "дома" нет, ибо доски – не дом, гвозди – не дом, железо – не дом. Но вот этот алогический с точки зрения "дома" материал начинает привлекаться для того, чтобы, несмотря на свою "вне-домность", все-таки дать из себя именно "дом". Тогда получается нечто, в чем будет и "дом" как некий смысл, и "дом" как некое алогическое построение, причем перед нами будет нумерически нечто одно, а именно реальный дом.

Реальный дом, конечно, прежде всего есть некая физическая вещь. Задаваясь вопросом, какой смысл присущ этой вещи, мы уже не можем ограничиться указанием на то, что тут дан просто отвлеченный смысл "дома". Тут дано нечто гораздо большее и богатейшее. Именно, тут дан *выраженный* смысл, *выражение* смысла. И вот почему выражение как некая смысловая конструкция всегда есть нечто среднее между чисто отвлеченным смыслом и вещью. Понятным также делается и то, что для *понимания*, если отказаться всерьез от всякого психологизма и субъективизма, специфичной является именно эта *выраженная предметность*. И понимание может быть введено в эстетику, собственно говоря, не с точки зрения того, что это есть именно понимание, т.е. схватывание сознательным субъектом некоего объективного содержания, но только с той точки зрения, что оно есть некое пребывание предметности в инаковости, в материале, и через то есть оно некое выражение (а что эта инаковость, эта среда является здесь сознательно-понимающим субъектом, это для анти-психологистической эстетики никакого значения не имеет). Выражение предметности, или понимание предметности есть, таким образом, та же предметность плюс потенция ее быть так

или иначе воплощенной в той или иной среде. Понятая предметность, или ее имя, ее слово, есть предел инаковостной конструированности ее в той или иной, или в любой среде и материале.

3. Ко всей этой теории выражения необходимо сделать одно примечание, которое должно дать ответ на возникающее тут основное недоразумение. Действительно, мы сейчас говорим о тождестве логических моментов с алогическими, о необходимости соотнесения смысла с его инаковостью. О каких алогических моментах и о какой инаковости мы говорим, если уже была у нас речь и об алогическом становлении и об инаковости? Время, по нашему описанию, как раз и есть тождество логического эйдоса с его алогическим становлением и инаковость числа. О каком же алогическом становлении мы говорим теперь? — Чтобы сохранить ясность диалектической мысли до конца, необходимо все время помнить метод перехода от одной диалектической категории к другой. Этот переход, как мы помним, совершается путем противопоставления данности всему иному и — далее — путем отождествления с ним. Всякий раз "иное" есть именно иное; и потому с точки зрения того, для чего оно является иным, оно — алогический материал и вне-смысловая

инаковость. Так появляется решительно всякая категория, не исключая и категории числа, хотя оно есть первое логическое построение вообще.

Чтобы ясна была вся диалектическая природа выражения, необходимо продумать следующий ряд: 1) первичная чистая инаковость как потенция всяческого оформления и осмысления, "чистое происхождение" как абсолютная первоединая точка, из которой развивается всякое и всяческое осмысление, принцип всего мыслимого и немислимого; 2) эта первая точка, расчленяясь в себе, т.е. отождествляясь с своей инаковостью, дает первый принцип мыслимости и смысла, или число (чистое число, таким образом, также содержит в себе свое, чисто числовое же, алогическое становление, умную материю); 3) смысл, отождествляясь с новой инаковостью, т.е. вмещая ее в себя, дает категорию времени; 4) время, становление, отождествляясь с *своим* инобытием, т.е. вмещая его в себя, создает категорию *ставшего факта*, наличности (причем этот факт и есть то, что несет на себе стихию вышеупомянутого смысла, или числа, с его сверх-смысловым, внутри-смысловым и после-смысловым становлением); 5) и, наконец, этот цельный факт, несущий на себе полноту нетронутого смысла, противопоставляясь *своей*

инаковости и – отождествляясь с нею, дает уже категорию *выражения* (тут, стало быть, фактическое привнесение инаковости привело бы факт, ибо это – именно факт, к разделению его как факта, т.е. к распадению; выражение же не раздробляет факта, но лишь конструирует мыслимость с точки зрения возможных его алогических судеб). Словом, всякая категория содержит в себе алогическое становление, до-категориальное, внутри-категориальное и после-категориальное, и всякая категория только через такое становление и определяет себя, хотя это-то и значит в диалектике, что само становление определяется, т.е. получает тот или иной характер в зависимости от места данной категории в системе. То алогическое становление, отождествление смысла с которым создает категорию выражения, есть становление не просто смысла (числа), не просто времени, но самого *факта*, временного смысла. И в этом есть его спецификум.

4. Итак, число, время и движение до сих пор рассматривались нами с точки зрения своего не выражающего, но смыслового оформления. Мы имеем факт движения, движущийся факт, несущий на себе смысл времени и числа. Но музыка есть искусство и, след., выражение.

Другими словами, того факта, который мы зафиксировали в понятии движения, оказывается мало; и того алогического становления (т. е. времени), при помощи которого мы перешли от числа к движению, оказывается также мало. Нужны *новые факты и новое алогическое становление* полученного цельного факта, данного как подвижное качество численно осмысленного времени. И только тогда мы достигнем возможности *выразить* выведенный нами осмысленный факт числа и времени. Поэтому теперь мы должны говорить о *выражении* числа и *выражении* времени и о *выражении* движения, привлекая новую среду и новый материал, противостоящие уже выведенному факту. Тогда только будет дано описание музыки как художественной *формы*³¹.

12. Выведение категорий ритма, метра, мелодии и гармонии

1. а) Музыка есть жизнь числа или, вернее, выражение этой жизни числа. Выражение есть соотнесенность данного смысла с вне-смысловым материалом и, значит, данность его при помощи алогических средств. Как можно было бы дать *число* при помощи алогических средств, при помощи алогического материала? Чтобы не

сбиться с пути, необходимо помнить категории, входящие в понятие числа. Число есть, прежде всего, подвижной покой. Дать этот числовой подвижной покой при помощи алогически-материальных средств – это значит в реально временном (и, стало быть, движущемся) потоке производить те или иные числовые операции. Число само по себе не нуждается ни в материале, ни вообще в каких-либо алогических методах. Но вот я хочу выразить это фигурное число именно на материале. Это значит, что я должен, взявши физическую материю, которая сама по себе не есть число и, следовательно, с точки зрения числа, как раз алогична, производить в ней последовательный отсчет, с таким расчетом, чтобы вся та фигурность, какая есть в чистом числе, воплотилась бы целиком в моей материи. Ясно, что я принужден буду брать в данном случае физическую материю не с точки зрения ее реального качества (белое, голубое, тяжелое, сладкое и т. д.), но только с точки зрения ее длительности, да и в длительности этой меня будет занимать не сама длительность по себе, не ее скорость, напр., или длина, или вообще та или иная временная характеристика, но исключительно только чисто *числовая фигурность*, т.е. та или иная комбинация

длительностей, "взятых, однако, вне своей абсолютно-временной величины. Это есть *ритм*. В ритме ведь не важно ни качество звука, ни его длительность, ни даже сами звуки, а важно именно взаимное отношение длительностей, дающее определенную числовую фигурность.

б) *Ритм* есть единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой и рассмотренная в отождествлении с своим материальным воплощением (точнее, в своей собственной гипостазированной инаковости в виде подвижного покоя). Короче говоря, *ритм есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного покоя*. Значит, ритм не есть временная категория. Одну и ту же ритмическую фигуру можно исполнить в разное время и с разным темпом. Ритм гораздо отвлеченнее чистого времени. Он есть именно не время, а *числовая структура* времени (в нашем понимании числа), данная в аспекте своего подвижного покоя.

2. Далее, чистое число есть самотождественное различие. Оно должно быть выражено, т.е. должно получить новый смысл в связи с своей воплощенностью на новом материале. Подвижной покой числа привел нас к ино-бытийному

воплощению смысловых полаганий с точки зрения их движения, их умного взаимосоотносящегося количества. Самождественное различие должно дать форму распределения этих смысловых полаганий. Мы тут еще далеки от тембра, темпа, от той или иной качественности звука. Мы только еще в сфере количества, в сфере счета – не важно и не известно чего. Имеется различие по положению, по месту и – закрепление этого различия, т.е. *определенное* различие, самождественное различие. Еще нет различия по качеству, ни по чувственному, ни по умному. Но в чем же может заключаться в таком случае различие между двумя тонами, как не в различии по *месту и распределению*? Другими словами, тут перед нами категория *симметрии*.

Симметрия есть выражение чистого числа в аспекте чисто смыслового же самождественного различия.

3. а) Наконец, число есть "нечто", "это", "сущее". Музыка есть выражение числа и, следовательно, выражение числа как сущего, как "чего-то". В материальном воплощении коррелятом этого момента в числе должно быть понимание воплощенного числа как чего-то "одного", как чего-то определенного цельного.

Когда воплощается число в аспекте подвижного покоя, оно дает определенные ритмические различия. Когда оно воплощается в аспекте самотождественного различия, то оно дает определенные симметрические построения. Теперь, наблюдая воплощение числа с точки зрения его "сущего", с точки зрения того, что оно есть "нечто", мы должны и воплощенное рассматривать как "нечто", как нечто определенное. Конечно, комбинация ритмических моментов должна быть тоже "чем-то" определенным, и комбинация симметрических моментов должна быть тоже "чем-то" определенным. Зафиксируем сначала это "ритмическое" и "симметрическое" "одно". Это значит, что мы здесь получаем категорию *симметрически-ритмической фигуры*. Симметрическая и ритмическая фигура есть выразительный, инобытийно-воплощенный коррелят чистого числа как идеальной фигурности. И только в связи с последней познается правильное диалектическое место понятий ритма и ритмико-симметрической фигуры в музыке.

Ритмическая фигура есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности подвижного покоя.

Симметрическая фигура есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности самотождественного различия.

б) Однако необходимо рассматривать эту категорию "единичности" ("нечто", "сущее") и в ее самостоятельности, независимо от комбинации ее с четырьмя остальными категориями, дающей ритмическую и симметрическую фигурность. Мы должны мыслить такой материал, такую физическую материю, которая, опять-таки не выражая ни реально-вещественного факта, ни времени (в смысле абсолютной величины текущих промежутков), должна выражать различие в самых смысловых полаганиях, в степенях утвержденности смысловых полаганий. Физически это не возможно иначе, как в виде *разной по силе акцентуации*. Если бы воплощалось не чистое число, а наполненное каким-нибудь специфически-эйдетическим и, стало быть, рано или поздно вещественным содержанием, тогда воплощение отразило бы и эти вещественные качества и мы получили бы комбинацию цветов, запахов, тех или других содержательных понятий и т. д. Но все дело в том, что мы мыслим в нашем случае исключительно только *чистое число* и должны говорить теперь об единичности, об этой бескачественной

качественности, имеющей только один признак, это – полагание, положенность, самоутверждение как "нечто", как "качество". Ясно, что это может быть только ударностью, акцентом. Музыкальная теория различает несколько видов акцентов. Данная категория не есть ни агогический акцент³², т.е. связанный с темпом, ни динамический, т.е. связанный с интенсивностью звучания. Это именно метрико-ритмический акцент, ибо тут имеются в виду только самые акты смыслового полагания и их распределенность, их взаимная расположенность, еще до темпа и тем более до тембра и интенсивности.

Метрико-ритмический акцент есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности (определенной данности, чистой положенности, "нечто", "сущего").

Этот акцент необходимо строжайше отличать от интенсивности. Вполне мыслимо фортиссимо на слабых частях такта и пианиссимо – на сильных. Можно условно придумать очень точную систему обозначения разных степеней метрико-ритмических ударностей, или акцентов, и в этом смысле снять акцентный план с данной музыкальной пьесы. Заранее необходимо сказать,

что вся полученная таким образом акцентная фигурность не будет иметь ничего общего с распределением звуковых интенсивностей, которые мы в музыке обозначаем при помощи знаков *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff* и т. д.

с) Итак, ритм, симметрия и ритмико-симметрический акцент суть те три необходимые музыкальные категории, которые диалектически вытекают из выразительной стихии чистого числа, если в последней выделять последовательно подвижной покой, самотождественное различие и единичность, т.е. чисто умные же категории числа. Возможна, кроме того, и разная комбинация этих последних. Мы уже видели, что подвижной покой числа в свете его единичности, т.е. выражение числа с точки зрения его единичности подвижного покоя, есть ритмическая фигура. Если взять числовое самотождественное различие и понять получающееся в результате его функционирования в сфере выражения оформление как нечто одно, единичное, как именно "нечто", то мы получим симметрическую фигуру. Но можно взять и обратно – единичность, "нечто" и уже эту единичность рассмотреть как подвижной покой и как самотождественное различие. Самотождественное различие даст тогда,

очевидно, разную *степень* ударности, – разные ударности, которые будут различны по степени, но тождественны как именно ударности. Подвижной же покой приведет к тому, что каждый акцент будет требовать *перехода* к другому акценту, но – такого перехода, который бы опять возвращался в это же место, т.е. к прежнему акценту. Движение будет – в переходе, и в возвращении акцентов – покой. Тут мы подходим к понятию *такта*.

Такт есть, опять-таки, отнюдь не временная категория, ибо один и тот же такт можно сыграть с разной быстротой. Такт, далее, ни в каком случае не есть категория интенсивности, ибо то, что называется сильной частью стопы, может иметь смысл пианиссимо, а слабая часть, по мысли данной композиции, может звучать весьма интенсивно (так, в метре мазурки вторая часть каждой стопы имеет несомненный метрический акцент, но весьма сомнительно, чтобы она имела также и динамический акцент; последний я бы отнес скорее к первой части стопы). Такт есть явление, несомненно, прежде всего *ударное*. Оно предполагает ударность по крайней мере двух степеней. Но всякий чуткий музыкант знает, что метр имеет бесчисленное количество степеней ударности, а не только "сильную" и "слабую"

часть. Далее, в понятии такта мыслится всегда некая объединенность, и притом так-то и так-то определенная объединенность разных ударностей. Другими словами, здесь не только самотождественное различие ударностей, но и их равномерное чередование, т.е. их подвижной покой.

Такт есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числовой же единичности, данной в виде подвижного покоя самотождественного различия. Или: такт есть метрика-ритмическая акцентуация, данная как подвижной покой самотождественного различия³³.

4. а) С выведением понятий ритма, симметрии и соответствующих фигурностей не кончается, однако, область выражения чистого числа. Мы уже видели, что всякая категория содержит в себе свой, внутри-категориальный момент алогического становления. Число содержит в себе не только те пять категорий, которые мы вывели и которые суть именно категории, но сами эти категории получают в числе благодаря алогическому становлению самого числа, благодаря той силе, которая создает самый смысл. Эта числовая материя, или числовое становление, не может считаться категорией наряду с

выведенными пятью, но она есть *принцип*, порождающий эти категории, и в чисто смысловой сфере эта смысловая материя ничем не отлична от самой сущности, от самого смысла и числа. Это и есть само число: Однако она создает как раз эту *непрерывную заполненность* числа, которую не могут создать вышеупомянутые пять категорий, ибо это – именно категории, т.е. уже анализ числа, а не само число. Для музыкального же выражения эта смысловая непрерывная заполненность симметрии и ритма представляется очень важной. Именно, тут мы впервые выходим за пределы простых отсчетов и простых смысловых очертаний числа, а находим саму материю числа, как бы то его, чисто смысловое же, качество, на которое только способно число. А именно, мы получаем категории *мелодии, гармонии и тона*.

б) В самом деле, возьмем в числе его категорию подвижного покоя. Беря ее в чистом виде, как такую, мы в сфере выражения получили для нее коррелятивную категорию ритма. Но ритм, как чистая категория подвижного покоя, есть нечто пустое, незаполненное; тут именно *фигурность*, та или иная очертанность, но не заполненность. Наполним подвижной покой числа свойственной последнему умно-смысловой

материей, и – мы получим в области выражения *заполненность* ритма тем или другим смысловым содержанием, которое, однако, не может быть равносильным словесному, понятийному содержанию, поскольку чистая музыка оперирует не словами, не с понятиями, но именно с числами. Эта смысловая законченность ритма, или подвижной покой, данный в своем внутри-числовом, умно-становящемся заполнении, и есть *мелодия*. Равным образом, категория единичности дала в своем чистом виде разную степень ударности в сфере выражения, и эта ударность лежала у нас в основе метра. Теперь, заполняясь своим собственным смысловым содержанием, она уже не нуждается в столь формальном качестве музыкального выражения, каким является разная степень силы акцента. Теперь эта разная ударность заменяется разными *тонами*, и тон от удара как раз тем и отличается, что ему присуще особое смысловое *качество*, которого в ударе как таковом нет. И это есть именно *умно-смысловое* качество, а не *вещно-предметное*, ибо тон не есть тембр. Тембр – совершенно особая категория, о которой будет речь ниже. И если мы говорим именно о самотождественном различии, то мы должны выставлять категорию именно *гармонии*, а не

просто тона (хотя можно было бы, в сущности, говорить и о тоне просто, если бы всегда с понятием тона обязательно соединялось представление о нем как об аккорде, каковым он и является с акустической точки зрения). Соответственно с сказанным, категория самотождественного различия в своем чисто смысловом наполнении дает *гармоническую* фигуру, или *аккорд*.

с) Таким образом, разгадка мелодии заключается в том, что это есть звучащая умная, или числовая, материя, данная в аспекте своего подвижного покоя, и подлинный смысл гармонии заключается в том, что это есть звучащая умная, или числовая, материя, данная в аспекте своего самотождественного различия. Мелодия и гармония есть звучащая материя числа, звучащая числовая материя. Мелодия и гармония есть выраженная алогическая стихия, разыгрывающаяся в глубине и на лоне чистого числа. В точных формулах мы получаем следующее.

Мелодия есть выражение чистого числа в аспекте подвижного покоя его чисто числового же алогического становления. Или: мелодия есть выраженная числовая материя в аспекте подвижного покоя.

Гармония есть выражение чистого числа в аспекте самотождественного различия его чисто числового же алогического становления. Или: гармония есть выраженная числовая материя в аспекте самотождественного различия.

Музыкальный чистый тон (т. е. тон как категория, – пока вне высотного разнообразия, ибо такой тон – на любой высоте есть все равно тон) *есть выражение чистого числа в аспекте (неделимой) единичности его чисто смыслового же алогического становления. Или: тон есть выраженная внутри-числовая материя в аспекте ее (неделимой) единичности.* – Отсюда понятия мелодической фигуры, гармонической фигуры и аккорда получаются путем рассмотрения соответствующей категории в свете данной (как и в предыдущем типе фигурности)³⁴.

13. Категории темпа, высоты, тональности (гаммы) и полного тона

1. а) С выведением категорий ритма, метра, мелодии, гармонии, чистого тона и соответствующих фигурностей кончается область воплощения, или выражения, чистого числа. Но музыка и не есть только число. Она есть еще и время или, точнее, *выражение* времени. В

алогическом материале нашей физической материи мы должны воплотить и временной смысл чисел, воплотить время как *вне-числовое* алогическое становление числа. *Вне-числовое алогическое становление числа*, будучи некоей смысловой конструкцией, воплощается в материале, который алогичен уже в отношении к той алогичности, которая лежит в основе самого времени. Время есть *вне-числовое* алогическое становление числа и, как таковое, оно содержит в себе смысл, инобытийный смыслу числа. То же воплощение времени, о котором мы сейчас говорим, предполагает материал, алогичный даже в сравнении с тем смыслом, который характерен для времени, ибо такова, как мы видели, природа выражения. Что дает воплощенность чистого времени на физическом материале? Что дает отождествление времени с той или иной алогической инаковостью?

б) Тут мы еще не подошли к качественному наполнению времени, однако уже отошли от воплощения только чистого числа и его внутри-числовой заполненности. Мы должны теперь говорить о воплощении временности как таковой, об инаковости, вносимой во временность как в таковую. Что характерно для времени в этом смысле? Откуда мы заключаем о различии

временных промежутков между собою, если начинаем вносить инаковость в самое время и, следовательно, сравнивать одно время с другим? Ясно, что чисто временное различие во времени как таковом, поскольку это различие вносится материалом, подводимым под данное определение времени, является *скоростью* времени. Только по скорости мы можем судить об инобытийной различенности (т. е. выраженности) времени. Скорость в физике есть пройденный путь, рассмотренный с точки зрения времени, или, что то же, время, рассмотренное с точки зрения пройденного пути. Это и значит, что в скорости время рассматривается не само по себе, но с точки зрения своей соотнесенности с своим инобытием, на котором оно воплощается и которое характеризует. Отсюда, чистое время, воплощаясь и выражаясь, становится в музыке *темпом*.

2. а) Впрочем, чтобы быть точными до конца, мы не можем ограничиться в третьем начале только моментом темпа. Диалектика, как мы помним, требует, чтобы каждая диалектическая ступень была сначала положена как таковая, потом же чтобы она отражала на себе предыдущую категорию, "сняла" ее, как сказал бы Гегель (в том смысле, как он принимает это слово, – напр., в выражении "снимать план").

Когда мы изучали второе начало, то моментом, отражающим на себе предыдущую категорию, воплощающим ее, были категории ритма, метра и т. д. Однако это была именно *отраженность*; и чтобы формулировать то специфическое, что приносит с собою второе начало и что именно и несет на себе эту отраженность, мы прибегли к особой установке, которая должна быть на любой ступени диалектического развития и на любой ступени должна *полагать, утверждать* эту ступень как такую. Формальная фигурность (ритм, метр, такт и т. д.), будучи *положена*, дала нам новый ряд категорий, в отношении к предыдущему уже *заполненных* (мелодия, гармония и т. д.). Но что такое темп? Что это не есть специфическая значимость тона как такового, это ясно. Иначе мы находились бы не в сфере алогического становления смысла, но в сфере самого смысла, т.е. говорили бы о тоне как таковом и, след., о мелодии и гармонии. Здесь же именно *алогическое становление* того смысла, каковым является в данном случае звук. И, разумеется, быстрота смены звуков не характеризует самого звука в его существе, но лишь – то или иное его функционирование. Стало быть, темп есть выражение именно алогического становления звука в специфической

качественности этого становления. И, стало быть, алогическое становление смысла как *отраженность* смысла, как носительство второго начала есть нечто другое и особенное. Что же это такое? Второе диалектическое начало дало нам понятие тона, а следовательно, мелодии и гармонии. Теперь мы должны варьировать понятие тона так, чтобы выявить в нем различия, не относящиеся к нему как к тону вообще, но как к тону, *так или иначе* функционирующему в алогической среде. Если там был тон вообще, *чистый* тон, или совокупность тонов в аккорде вообще, то тут будет *определенный* тон и определенная их совокупность.

б) Тут, однако, пора применить наши основные категории в их отдельности. Темп есть положенность третьего диалектического начала как такого или, точнее, алогическое, вне-числовое становление числа как такое. Но на этом третьем начале почиет не только положенность вообще, т.е. положенность перво-единого, рождающая для него его спецификум. На нем почиет и второе диалектическое начало, почиет сам эйдос, т.е. в нашем случае – число. Следовательно, об определенной комбинации определенных тонов можно говорить и в смысле самотождественного различия, и в смысле подвижного покоя, и в

смысле единичности.

с) В первом случае мы получаем, очевидно, категорию *высоты*. В самом деле, как нам произвести различие в недрах тона как тона, тона как такового? Алогическое становление должно быть проведено в тоне так, чтобы он изменялся сам внутри себя, не переставая быть тоном, но также еще и не переходя в тембр. Это есть *высота*. Тут перед нами одно из очень тонких диалектических построений, и необходимо отдавать себе полный отчет во взаимоотношении высоты тона и самого тона.

Можно сказать тут так. Мы получили категорию тона в сфере эйдетической, как эйдетически-материально заполненную структуру числа. Так как каждую категорию мы можем рассматривать в свете всякой другой, то на первый взгляд кажется достаточным просто рассмотреть тон в свете самотождественного различия и получить отсюда понятие высоты, совершенно, таким образом, не выходя в сферу вне-эйдетического алогического становления. Однако это рассуждение неправильно. В основе его лежит ложное убеждение в том, что тон, мелодия и гармония как *таковые* уже предполагают *высоту* и чередование высотностей. Я считаю, что это совершенно неверно. *Одну и ту*

же мелодию, одну и ту же гармонию, один и тот же тон можно проиграть и взять на любой высоте. Раз это так, то уже от одного этого аргумента рушится вся необходимость существенно связывать тон с его высотой. Мелодия и гармония есть фигурность, совершенно независимая от высоты звука как такой. Это – такая структура, которая должна быть описана вне категории высоты и тем более вне разных степеней высоты. Применяя к понятию тона точку зрения самотождественного различия, мы отнюдь не получаем понятие *высоты*, но получаем дифференцию *самых тонов по себе*. До, ре, ми и т. д. – отнюдь не есть ряд *высотностей*, раз эти до, ре и т. д. могут быть на любой высоте. Это – дифференция чисто *тоновая*, чисто *количественная*, без всякого намека на высоту. А чтобы получить *высоту*, надо *выйти за пределы тонов как таковых*, надо выйти за пределы чисто *количественных взаимоотношений*. Надо к этим тоновым различиям прибавить нечто иное, *надо их заполнить новым алогическим содержанием*; надо их применить к такой новой сфере, которая была бы уже не тоновой и не количественной только, но полной противоположностью к этому. Это и есть звуко-высотная сфера, высотный фон, в котором воплощаются чисто *тоновые*

дифференции.

d) Далее, что мы получаем, если мыслим отраженность на третьем начале не самотождественного различия, но подвижного покоя числа? Самотождественное различие само по себе, как чисто числовой момент, дало нам, как мы помним, сначала категорию симметрии, потом категорию гармонии. Отражаясь на вне-числовом алогическом становлении, эти категории дали высоту. Что же дала и дает категория подвижного покоя? Сначала – в чистом числе – это был ритм; потом числовая алогическая заполненность ритма дала категорию мелодии. Теперь нам предстоит взять ритм и мелодию, мелодико-ритмическую фигуру так, чтобы получилась не она сама, но то, как она воплощается на *вне-числовом* фоне, на *вне-смысловом* становлении. Последнее уже обнаружило свою общую природу, поскольку оно мыслится отражающим тот или иной момент эйдоса числа. Эта природа – высотная. Если мы говорим теперь о подвижном покое – надо, чтобы высотность выявила некое движение и некий покой. Движение приведет нас к изменению одной высоты в другую. Значит, нужно, чтобы была такая категория, которая сама по себе указывала бы на высотное изменение. Но должен быть выражен также и покой. Отсюда, высотное

изменение должно быть не просто изменением, но изменением в определенном направлении, а именно таким изменением, чтобы конечный его пункт совпадал с начальным. Разумеется, поскольку идет речь о *движении*, – уже нельзя будет говорить о полном и абсолютном тождестве конечного и начального пункта. Это должно быть тождеством в разных плоскостях и если речь идет о движении высот, то – в разных высотностях. Имея такой ряд высотностей, мы, приходя к последней высотности, должны видеть, что тут именно конец ряда, а не просто рядовая высота и что тут достигнута *цель* движения по ряду, что, если будем двигаться дальше, то придем не к чему другому, как к повторению уже пройденного ряда. Такая категория есть *гамма*. Это именно есть ряд высот, замкнутый определенными началом и концом, совпадающими в этой своей функции ограничивания и замыкания. Придя от начала гаммы к концу, мы как бы описали круг и, как в круге, можем тут двигаться и покоиться одновременно. Это и значит, что гамма предполагает понятия покоя и движения. Но это не просто покой и движение. Просто покой и движение дали бы нам ритм, или ритмическую фигуру. А тут именно не сами по себе покой и движение, но то, как отражены они в

инобытийной сфере. Поэтому в гамме мы интересуемся не ритмом, но самими высотностями. Гамма есть мелодия минус ритм.

Однако гамма в этом смысле есть категория слишком широкая и неопределенная; и ввиду разнообразия реально наличных в музыке гамм будет хорошо, если мы попытаемся вскрыть самую структуру этой категории. Как это сделать? Мы уже знаем, что всякая структура предполагает пять моментов эйдоса, ибо всякая структура и есть эйдос. Значит, гамма должна быть единичностью подвижного покоя самотождественного различия. В этом своем качестве она делается чем-то гораздо более определенным, а именно *тональностью*. И диалектически выводится она так.

Число, эйдос есть различие: мы берем, напр., do, re. Оно есть тождество: этот интервал мы должны *повторить*, чтобы выразить тождество получающихся двух интервалов- do, re, mi. Число есть движение: мы должны сделать как бы поворот в этом однообразном сочетании двух интервалов, чтобы показать самую динамику их построения, и так как нагромождение целых тонов нисколько не выявило бы движения, то только часть тона может указать на то, что произошло в различающихся моментах некое движение и некий сдвиг; получается тетрахорд do-re-mi-fa. Но число

есть покой: возбужденное движение успокаивается, и тетрахорд, повторяясь, возвращается назад, подобно кругу, который был описан сначала в виде полукруга, а потом – путем поступательного, но в то же время и обратного движения – достиг формы полного круга. Таким образом, *гамма* и, как ее основа, тональность есть отраженность эйдоса, т.е. числа, в алогической стихии вне-числового становления числа.

е) Наконец, особая музыкальная категория происходит от применения в изучаемой сфере момента единичности. В алогическом, вне-числовом становлении числа мы фиксируем одну определенную точку. Она не есть просто тон, потому что последний есть результат положения самого числа, а не его алогического становления. Это не есть и высота тона, – по той причине, что высота предполагает прежде всего категорию различия, а потом уже единичности. Но это не есть и тембр, потому что последний предполагает вещную окачественность, напр., окрашенность тона. Надо в этом алогическом становлении найти точку, которая бы предшествовала тембру так же, как метрический акцент предшествует тону. Это есть именно *определенный* топ, или звук, т.е. та совокупность "основного тона" с "обертонами", которая и есть реально слышимый звук. Это –

высотно сформированный тон.

3. Таким образом, третье диалектическое начало дает – категорию темпа (или агогического акцента) как свой спецификум в музыке и, кроме того, отражая второе начало, т.е. производя в собственных пределах те или иные алогические в отношении к последнему изменения, дает категории высоты, тональности и полного (определенного) тона. Высота есть звуковая наполненность гармонии; тональность есть звуковая наполненность мелодии; полный (определенный) тон есть звуковая наполненность чистого тона вообще.

Темп (агогический акцент) есть выражение чистого числа в аспекте его вне-числового, агогического становления. Или: Темп есть время, соотнесенное с числом.

Высота есть выражение чистого числа в аспекте самотождественного различия его вне-числового становления.

Тональность (гамма) есть выражение чистого числа в аспекте подвижного покоя его вне-числового становления.

Полный (определенный) тон, или звук, есть выражение чистого числа в аспекте единичности его вне-числового становления³⁵

*14. Тембр, каденция, светлота, вещественно
определенный тон, длительность, цветность,
динамический акцент, объемность, плотность и
вес звука*

1. а) Наконец, мы переходим к последнему этапу музыкального выражения, именно к тому, что связано уже не с чистым числом и не со временем, но с *фактом* числа, *фактом* времени, который можно именовать по-разному, но в связи с тем, что мы в музыке имеем именно время, прежде всего, – мы именуем его движущимся фактом, или фактом движения, хотя он – факт так же и по всем другим категориям, напр., он – вещное качество, вещное количество, вещная величина. Итак, число воплощено во времени, и время воплощено в качественном движении. Музыка есть выражение всех этих воплощений. Она – *выражающее* воплощение числа, времени и вещно-качественного движения. Что является в музыке выразителем этого последнего диалектического момента?

Мы должны теперь говорить уже не о пустом, ничем не заполненном ритме или метре, не об их чисто смысловом мелодическом и гармоническом заполнении или о детализации строения мелодии и гармонии, равно и не о вне-звуковой агогике, но о таком заполнении, которое делало бы их

предметами полного слухового восприятия, со всей той вещной качественностью, которая присуща каждому реально слышимому звуку. Такой звук не просто сила ударности, и не просто высота тона, и не просто момент скорости звучания, но та характерная окраска тона, которая делает его не чисто числовой и не чисто временной, но уже вещно-качественной определенностью. Это есть *тембр*.

б) Тембр – инаковость тона и материал для него; тембр – сфера воплощения тона, осуществление звуко-высотной определенности в ее качестве. Точно так же тон есть инаковость и материал для метрического акцента, та его сфера воплощения и осуществления, без которой он лишен всякой качественности; и равным образом мелодия есть инаковость и сфера, в которой воплощается ритм и без которой он – ничем не заполненная смысловая схема. Диалектическое место категории тембра, таким образом, выясняется с полной определенностью. Это есть не число (эйдос) и не время, но *качество*, и раз идет речь о временном качестве, то – подвижное качество, движущееся качество, качество движения.

2. а) Можно, однако, и здесь рассуждать несколько детальней. Четвертое начало есть

воплощенность второго и третьего начала. Число может быть дано в виде факта – как второе начало, т.е. как чисто умная структура числа, и – как третье начало, т.е. как алогическое становление числа. То и другое дает в выражении вещной качественности звука разные оттенки. Чистое число в своей воплощенности в четвертом начале дает *светлоту* звука, и только третье начало, алогическое становление числа, дает то, что мы, собственно говоря, называем тембром. Надо строжайше отличать светлоту тона и от цветности, и от тембра, и, как увидим далее, от его массивности. Тембр есть уже не просто *светлота* тона, но – его *цветность*. А это – совершенно разные вещи.

Однако раздельное проведение числовых категорий дает и тут существенные дополнения. Светлота есть не просто отраженность второго начала в четвертом, но именно категории самотождественного различия второго начала. Когда мы смотрим на вещь и фиксируем ее зрительное качество, то, поскольку мы отвлеклись от окраски, перед нами будет только та или иная степень света или тьмы. Беря видимые этим способом различия, мы и оперируем категорией светлоты. Так же – и в звуковом восприятии.

б) Далее, что дает в этом смысле подвижной

покой? В подвижном покое мы, очевидно, отвлекаемся и от той бесплотной качественности, которая есть в светлоте. Тут надо сосредоточиться только на движении и только на успокоении этого движения. Эта категория раньше нам дала ритм, мелодию и их более детальную структуру. Теперь мы находимся уже в сфере вещных определений ритма и мелодии, т.е. в сфере их абсолютной величины. Однако, поскольку вещная сфера сейчас рассматривается нами все-таки с точки зрения своего смыслового строения, мы должны найти в мелодии такие особенности, которые, будучи определениями абсолютной величины мелодии или ее отдельных моментов, внесли бы различия и в самую структуру ее. Необходимо, следовательно, дать такую структуру мелодии, чтобы в ней были моменты движения и моменты покоя. Но покой есть остановка после удовлетворительно пройденного пути. Стало быть, мелодия должна содержать в себе остановки, которые бы свидетельствовали о некоем достижении цели после предыдущего движения. Это, по-моему, есть то, что мы называем в музыке *каденцией*. До сих пор мелодия для нас была только тонально заполненным ритмом или, говоря грубее и совершенно неточно, "совокупностью звуков разной высоты". Но это,

конечно, не есть полная мелодия. Даже и тональность, которую мы вывели раньше, не довершает полной реальной сущности мелодии. Только внесение различий в длительность высот, и именно таких различий, которые бы выразили здесь категорию подвижного покоя, придает мелодии более или менее законченный вид. Это и есть каденция.

с) Наконец, важна и категория единичности в своем отражении на общей тембральности четвертого начала. Это будет здесь *вещественная определенность тона, или звук*. Мы ведь слышим в звуке не только высоту, не только светлоту, но мы относим его всегда к некоей звучащей вещи или тону. Звук есть всегда или человеческий голос, или звук скрипки, или звук флейты, или звук скрипящих дверей и т. д. Эта вещественная определенность звука не есть ни только высота, ни только светлота, ни только цветность, длительность, плотность и т. д. Все эти определения всегда имеют какую-нибудь единичную спайку, всегда объединены через "нечто", некоей определенной вещью, которая уже не делится на эти свои качества и свойства, но есть их носитель. Я и называю это *вещною определенностью звука*.

Каденция есть выражение подвижного покоя

чистого числа, поскольку он отражен на чистой алогической гипостазированности числа, или на его вещности.

Светлота есть выражение самотождественного различия чистого числа, поскольку оно отражено на чистой алогической гипостазированности числа, или на его вещности.

Вещная определенность звука есть выражение единичности чистого числа, поскольку она отражена на чистой алогической гипостазированности числа, или на его вещности.

d) Равным образом, цветность, или окраска, отнюдь не есть просто отраженность третьего начала в четвертом. Это – отраженность его самотождественного различия. Подвижной покой тут дает реальную *длительность* звука, а единичность – реальную силу звука, или интенсивность, *динамический акцент*. Если в предыдущем мы говорили об объеме, то это был как бы зримый, т.е. в нашем случае слышимый объем (потому там и была отраженность второго начала). Здесь же – подлинный, реальный объем, т.е. просто реальная длительность звука. Если там была как бы зримая тембральность, т.е. светлота, то здесь – реально действующая душа факта,

действующая уже не через зрение, а как бы через осязание. Это – реальный напор звука, или динамический акцент звука.

Длительность звука есть выражение подвижного покоя алогически становящегося числа, поскольку он отражен на его чистой вечности.

Цветность, или окраска звука есть выражение самотождественного различия алогически становящегося числа, поскольку оно отражено на его чистой вечности.

Динамический акцент, или интенсивность звука есть выражение единичности алогически становящегося числа, поскольку она отражена на его чистой вечности.

3. а) Есть, однако, еще один момент в сфере четвертого начала, "факта", который, быть может, является в этом месте самым важным. Дело в том, что четвертое начало есть гипостазированная инаковость трех первых начал. Второе начало, взятое у нас как число, дает в отражении на четвертом начале – тембр в смысле каденции светлоты, объема и вечности звука; третье начало, взятое у нас как алогическое становление числа, дает реальное движение в музыке, цветность и динамику. Но что дает воплощенность *первого* начала? Что такое сама-то эта гипостазированная

инаковость, если отвлечься от всех отраженностей на ней второго и третьего начала? Во втором начале таким спецификумом был тон, в третьем – темп. Что же здесь? Это дает *тяжесть, вес, массу, положенность* эйдоса и числа. Это, собственно говоря, и есть подлинная характеристика четвертого начала в его специфической природе. Тогда мы получаем категорию массивности в музыке, которая совершенно ясна в интуитивном смысле каждому музыканту и даже не-музыканту. Все говорят о тяжелых, низких, и о легких, "уходящих ввысь" звуках. Это – не тембр и не высота и не "качество" звука. Это – совершенно особая категория.

Массивность в музыке есть выражение чистой гипостазированности числа, или чистой вечности числа.

б) Я бы провел различие и здесь. Разумеется, здесь, как и везде, я отнюдь не претендую на полную правильность своих дедукций. Тут не может не быть ошибок, поскольку я впервые пытаюсь продумать все эти музыкально-теоретические категории диалектически. И я буду рад, если меня поправят. В отношении чистой массивности применение категорий подвижного покоя, самотождественного различия и единичности соответственно дадут, по-моему,

объемность, плотность и вес звука. Что звук имеет разную объемность – это простейший факт звукового восприятия, не раз уже констатированный. Сколько бы мне ни говорили об искусственности такой категории, скрипка для меня звучит всегда как нечто меньшее по объему, чем, напр., человеческий голос, и одна и та же нота, взятая на скрипке и на виолончели, звучит в первом случае "тоньше", в другом – "толще". Бас не только "ниже", но именно как раз и "толще", чем сопрано. И только нынешняя абстрактно-метафизическая акустика и психология хочет игнорировать этот элементарный факт и не умеет его объяснить. Равным образом, звук в разной мере *плотен*. Это тоже факт. Квинты, которыми начинается, напр., Девятая симфония Бетховена, да и квинта вообще, звучат *пусто*; это – звучащая пустота. И опять-таки бас *гуще* тенора, тенор *гуще* сопрано, рояль *гуще* скрипки, и т. д. и т. д. Это – не массивность, но именно *плотность*. Так же отчетливо я слышу разный *вес* звуков. Одни звуки – тяжелее, другие – легче. Попробуйте назвать начало увертюры к "Лоэнгрину" Вагнера, доходящее в своей невесомости до прозрачной бесплотности, *тяжелым*, а мотив великанов в "Золоте Рейна" – *легким*, и – вы почувствуете всю

четкую определенность и эстетическую необходимость категории веса.

Объемность звука есть выражение чистой алогической гипостазированности числа, или его вечности, с точки зрения ее подвижного покоя.

Плотность звука есть выражение чистой гипостазированности числа, или его вечности, с точки зрения ее самотождественного различия.

Вес звука есть выражение чистой гипостазированности числа, или его вечности, с точки зрения единичности ее как таковой (вечности)³⁶.

15. Заключение

1. Логический анализ понятия музыкальной формы нами закончен в изолированно категориальном виде. Мы распутали те сложные категории и их сложные комбинации, из которых состоят основные моменты музыкального выражения. Резюмируя, мы можем сказать, что методом этого анализа является феноменологическая фиксация каждого понятия и диалектическая конструкция его на фоне общей системы категорий. С точки зрения такого анализа всякое музыкальное произведение или музыкальная форма содержит в себе четыре смысловых слоя: 1) наиболее внешний,

качественно-вещный слой, или тембр (в широком смысле слова); 2) более внутренний, представляющий собою становление некоего цельного смысла, или темп; 3) самый этот цельный смысл, являющийся в данном случае *фигурным числом*, с своим чисто числовым же, т.е. чисто смысловым, материальным наполнением, – тон, мелодия и гармония; и 4) сама эта фигурность, взятая до своего материально-смыслового наполнения, – ритм и метр. Эти четыре ряда, нанизываясь друг на друга, и создают конкретную музыкальную форму, со всеми ее отдельными изолированными деталями. Но в то время как традиционная теория музыки, равно как и повседневное-практическое пользование этими понятиями, оставляет эти общеизвестные элементы музыкальной формы внутренне не анализируемыми, и диалектически не обоснованными, – мы указали на неразрывную связь этих категорий с первичными основами разумной действительности вообще и увидели всю их принципиальную взаимосвязанность и диалектическую взаимообоснованность. Философия не изобретает и не выдумывает новых фактов; она их понимает и осознает. Я старался также, оставаясь на почве обыденных понятий музыкальной практики и не выдумывая новых,

понять их категориальную структуру и метод их появления в мысли. Получившаяся сложность структур лишней раз свидетельствует о том, как понимание трудно достижимо даже в отношении самых конкретных вещей. Пожалуй, все наиболее конкретное и понятное в обыденном смысле как раз является наиболее сложным для философского понимания, как равно и наоборот, абстракции, с которыми так легко оперируют философы, всегда с трудом получают жизненное оправдание и весьма плохо понимаются жизненно. Соединить конкретную жизненность музыкального выражения с четкой абстрактной мыслью было моим единственным заданием в этом исследовании. Это необходимо соблюдать и в том исследовании, которое здесь еще не выполнено и которое я выполняю в другом месте, — исследовании свойств не выражения смысла, его алогического становления и его факта, но выражения как такового. Только там (а здесь и должна пойти речь уже о *законах* музыкальной формы) необходимо получит свое завершение наше задание, которое мы в настоящем очерке только начали выполнять.

2. Здесь я буду совершенно краток. — Следовательно, в выражении мы уже отметили слой чисто смысловой, алогически-смысловой и

вещественно-смысловой. Необходимо теперь говорить о *выразительном* слое выражения, т.е. о выражении самого выражения. Выражение выражения есть, очевидно, определенная структура выражения, а всякая структура есть эйдос. Стало быть, строение выражения опять-таки должно быть единичностью подвижного покоя самотождественного различия. Законы построения выражения должны определяться этими же категориями. Следовательно, мы получаем ритмическую, симметрическую и тактовую структуру, мелодическую, гармоническую и тоновую структуру, темпную, высотную, тональную и звуковую структуру, – наконец, тембральную, с разными подвидами, структуру. Пример симметрической и тактовой структуры я даю в следующем очерке. На тоновую структуру укажу сейчас.

3. а) Это – отраженность *второго* диалектического начала в выражении. Второе начало (в эйдосе это были мелодия, гармония и тон) в выражении дает, очевидно, категории *консонанса* и *диссонанса*. Сколько бы ни толковали об этих понятиях, разрешить их на почве физико-физиолого-психолого-исторической нет никакой возможности. Говорят об "единстве"

звуков, о "слиянии", об "ассоциации" и т. д. Все это – вздор. Диссонанс- также некое единство, также некое слияние, также некая ассоциация. Исторически эта проблема также не разрешима, потому что в разные времена разные сочетания переживались как консонирующие. Единственное средство понять эти факты музыкальной формы – диалектика. Опять-таки давая точнейшую формулу, я сказал бы так.

б) Во-первых, консонанс есть эстетически принимаемое и *положительно оцениваемое* сочетание, дающее удовлетворение. Диссонанс – обратное. Но эта проблема к нам не относится, потому что она – общеэстетическая проблема; и вопрос о том, что такое эстетическое и художественное и почему предмет – в этом смысле – нравится или не нравится, не должен быть решаем в музыкальной эстетике, но его нужно решать сразу для всего искусства в целом. Он не характерен для явления консонанса и диссонанса. Во-вторых, консонанс и диссонанс относится к сфере *звуко-высотной*. Это есть сочетание именно высотностей. Что такое звук и его высота, мы уже знаем. В-третьих, консонанс и диссонанс есть не только вообще сочетание высотностей, но определенно данное в своей структуре сочетание, потому что то и другое есть именно явление

выражения, а в выражении мы как раз заново построаем отвлеченно данный предмет (в данном случае звуковое сочетание) и смотрим, совпадает ли выраженное с выражаемым. Но, всматриваясь в эту структуру, мы в ней ничего иного не можем найти, как все те же самые категории числовой структуры. Именно, консонанс и диссонанс требуют по крайней мере *двух* разных звуков по высоте (= различие). Эти два звука, однако, не имеют значения тут каждый сам по себе, но несомненно *отождествляются* нами в чем-то *третьем*, уже совершенно единичном и неделимом, несмотря ни на какое свойство звучания (= тождество и единичность). Однако консонанс и диссонанс ни в коем случае не есть мертвое единство. Слушая консонанс, мы все время как бы перебегаем от одной ноты к другой, – все время как бы сравниваем их, проверяем их единство, как бы ощупываем то один звук, то другой. И не только так пробегаем контур консонанса и диссонанса, но тут же и нечто утверждаем, т.е. даем свое согласие или несогласие на это единство, успокоиваемся в своей оценке, положительной или отрицательной, удостоверяемся в ней и как бы все время вращаемся в пределах воспринимаемого созвучия (= подвижной покой). Стало быть, консонанс и

диссонанс суть также числовые категории, данные, однако, не в чистом виде, но перенесенные в сферу выражения. Это есть выражение в аспекте звучащего числа. Эта теория близка к "Gestalttheorie" современных психологов. Но взамен неясного понятия "Gestalt"³⁷, о котором эти психологи могут только беспомощно сказать, что она "больше" суммы своих частей, я говорю о *числе*, или числовой фигурности, которая диалектически вскрыта мною как единичность подвижного покоя самотождественного различия³⁸.

4. Отражение *третьего* начала, т.е. алогического становления, в сфере выражения приводит к структуральной детализации и развертыванию уже достигнутых нами категорий мелодии, гармонии, темпа, консонанса и т. д. Тут – сфера т. н. "*музыкальных форм*" в узком смысле слова, как это понимается в школьных руководствах. Тут мы имеем, напр., форму сонатного *allegro*, фугу и т. д. и т. д.³⁹ Отраженность же *четвертого* начала – реального факта, "ставшего", в сфере выражения, приводит к фактическому осуществлению всех предыдущих категорий, к реальному и вещному их воплощению, т.е. к *исполнению*, включая использование инструментов, технику и

внутреннее содержание игры и пр. Сейчас нам важно только зафиксировать диалектически эти стадии музыкальной формы, и тут неуместно было бы пускаться в подробный анализ соответствующих сфер музыки. Не думаю я, чтобы было близко то время, когда мы сумеем дать диалектику и этих сфер, потому что даже те простейшие музыкальные категории, которыми я занимался в этой работе, едва ли будут усвоены во всей их диалектической четкости; и даже едва ли сам я останусь навсегда довольным тем их распределением, которое я дал после стольких усилий мысли. Возможно, что допущены диалектические ошибки даже и в этих простейших категориях. Однако надо же когда-нибудь и кому-нибудь начать диалектически мыслить и здесь и перестать повторять школьные наивности и беспомощное барахтание всякого рода психологов, акустиков, "теоретиков" и пр.⁴⁰.

Только после анализа всех этих сфер музыкальной формы мы можем подойти к последней конкретности этой последней, именно к музыкальной форме как бытию *социальному*. Но это — задача других сочинений и других исследователей⁴¹.

IV ЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ДВУХ ОСНОВНЫХ ЗАКОНОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

1

Закон "*золотого деления*" как в искусстве вообще, так и в музыке может считаться вполне установленным и общепризнанным⁴². Не входя в конкретный анализ художественных произведений, строяемых по этому закону, и не рассматривая всей конкретной обстановки его применения, со всеми наблюдаемыми здесь капризами и осложнениями, я хочу сосредоточиться исключительно на вскрытии того *смысла*, той *смысловой структуры*, которая лежит в основе этого закона. В самом деле, что за причина этого удивительного и почти универсального явления? Вот эти окна в моей комнате и тысячи других окон и дверей, вот этот лист бумаги, эти книги, эти шкафы — все почему-то слепо подчинено "золотому делению", везде "целое так относится к большему, как большее — к меньшему". Какой *смысл* всего этого? Что этим *выражается*? Вдумываясь в это, я

нахожу этот закон выражением самых основных и необходимых построений смысла вообще, и он логически вытекает из самой сердцевины конструкции смысла вообще. Рассмотрим, в чем тут дело.

1. Смысл есть единичность подвижного покоя самотождественного различия. Смысл есть, таким образом, диалектическая конструкция, основанная на планомерном выведении антиномий и их планомерном разрешении в соответствующих синтезах. Смысл есть, прежде всего, самотождественное различие. Это значит, что смыслом мы называем то, что тождественно самому себе и отлично от всего иного. Но, как показывает диалектика, эта операция противоположения "одного" "иному" есть в то же время и отождествление "одного" с "иным", поскольку само-то одно возникает только в результате очерчивания определенной границы, т.е. вместе с иным, благодаря которому только и возможно проведение границ. Итак, смысл есть самотождественное различие, т.е. он везде в своих отдельных моментах различен и везде отдельные моменты тождественны между собою. Что получится, если мы захотим *выразить* это смысловое самотождественное различие?

Выразить — значит соотнести с некоторым

материалом, значит привлечь инородный материал, который сам по себе никакого отношения к данному смыслу не имеет, но отныне получает назначение носить на себе определенный, ему чуждый смысл. Так, желая "выразить" какое-нибудь раздумье и грусть в музыке, мы употребляем паузы, несмотря на то, что пауза сама по себе, как пустой промежуток времени, никакого отношения к "раздумью" и ни к какому иному художественному осмыслению не имеет. Итак, мы должны *выразить* момент самотождественного различия в смысле. Посмотрим, что получится, если мы станем следить за выражением каждой из этих категорий в отдельности.

2. Мы выражаем *тождество*. Так как мы сейчас оперируем, как сказано, с материалом, который как таковой никакого отношения к смыслу и его тождественности не имеет, т.е. оперируем по существу с *алогическим* материалом, то *тождество* этими алогическими средствами мы можем выразить только так, что будем мыслить отношение целого ко всем своим частям совершенно одинаковым. Пусть *ц* — обозначает целое, *б* — какую угодно большую часть, *м* — какую угодно меньшую часть. Если мы всерьез станем считать, что целое везде

тождественно самому себе и, таким образом, одна часть абсолютно равна всякой другой части, всякая большая часть абсолютно тождественна всякой меньшей части, то мы можем написать следующее выражение:

$$ц/б=ц/м (1)$$

Это значит, что $б=м$, что в $ц$ нет никакой различности. Так, если наиболее нравящаяся форма креста есть та, где вертикальная перекладина делится горизонтальной по закону золотого деления, т.е. вся она так относится к большей части, как большая к меньшей, то равенство (1) указывает на то, что между большей и меньшей частью вертикальной линии содержится в каком-то отношении абсолютное тождество. Именно, это отношение есть отношение к *целому*. Сразу видно, что это не есть тождество в абсолютном смысле, потому что одна часть остается тут сама по себе все-таки больше другой. Но все же тождество есть. И оно заключается в *соотнесенности с целым*. Большая и меньшая часть в каком-то смысле *тождественно соотнесены* с целой линией, т.е. *одно и то же целое* диктует свои законы большей и меньшей части. В чем конкретно содержится это тождество, пока не видно. Видно только то, что

целое есть *одна* линия, *одна и та же* линия, и эта самождественность одинаково присутствует в той или другой части, ибо то и другое суть и прямые линии и суть, кроме того, части общей вертикальной линии. Итак, равенство (1) мы можем прочесть так: *тождество везде одинаково присутствует в выражении*, или: *отношение частей к целому везде в выражении самождественно*.

3. Но смысл есть не только самождественность; он есть также и *различие*. И, кроме того, это смысловое различие должно быть *выражено*, т.е. на алогическом материале должно быть показано, что все части целого отличны друг от друга. Как это сделать? Нас, следовательно, теперь интересует взаимоотношение частей. В равенстве (1) нас интересовало отношение частей к целому.

Теперь нас интересует отношение не *ц/б*, – и не *ц/м*, но отношение *б/м*. Что нужно о нем сказать? Тождество *б* и *м* достаточно выражено в равенстве (1). Как теперь выразить *различие* *б* и *м*? Различие, как того требует диалектика, содержится везде ровно настолько же, насколько и тождество. Отношение *б/м* должно быть везде разным. Это значит, что отношение большего к меньшему мы должны уравнивать с отношением

чего-то такого к меньшему же, что является в данном случае универсальным. Только тогда мы выразим именно то, что эта разница большего и меньшего *везде* одинаково присутствует. Таким универсальным, конечно, может явиться только целое. Если отношение большего к меньшему действительно равняется отношению целого к меньшему, то это значит, что отношение целого ко всякой своей части *везде* совершенно различно. Чтобы получить меньшее, мы должны были хотя бы минимально отойти от целого, отличиться от него. И вот теперь оказывается, что, беря отношение любой большей части к любой меньшей, — мы находим, что оно равняется отношению целого к меньшему, т.е. оно всегда указывает хотя бы на минимальное различие. Итак, большая часть всегда отлична от меньшей части, несмотря на общее тождественное отношение их обоих к целому. Поэтому равенство:

$$ц/м=б/м (2)$$

можно прочитать так: *различие везде одинаково присутствует в выражении*, или: *отношение частей к целому везде в выражении различно*. Тут также формально видно, в чем, собственно, проявляется различие. Если равенство (1) говорило о тождественном отношении частей к целому, то равенство (2) говорит о различном

отношении частей к целому, т.е. имеются в виду, очевидно, их абсолютные величины.

4. Однако смысл есть не только тождество и не только различие, но самотождественное различие. Равенства (1) и (2) должны быть взяты как нечто целое. Самотождественность целого в своих частях должна быть абсолютно тождественной саморазличенности целого в своих частях. Самотождество и есть не что иное, как саморазличие. Это – нечто одно. Из сравнения формул (1) и (2) вытекает следующее отношение:

$$ц/б=б/м (3)$$

На первый взгляд, это отношение и есть не что иное, как закон золотого деления, потому что он как раз и формулируется обычно в виде равенства отношения целого к большему с отношением большего к меньшему. Однако не надо соблазняться видимой точностью математической формулы. Мы занимаемся тут не математикой, но диалектикой, и отношения величин тут гораздо сложнее, чем в математике. Что мы получили в (3)? Одно из двух: или это – выражение самотождественного различия целого с частями, и тогда это еще не есть закон золотого деления; или это – закон золотого деления, но тогда в этой формуле содержатся и еще некоторые моменты,

помимо момента самождественного различия. Так как до сих пор мы говорили только о различии и тождестве, то будем пока отношение (3) читать так: *отношение целого к своим частям везде тождественно и везде различно*, или: *отношение целого к частям есть самождественное различие*.

5. Вдумаемся теперь еще раз в закон золотого деления и спросим себя: чего нам не хватает? Мы определили отношение большей части к целому и меньшей части к целому. Что нам еще надо? Нам нужен, несомненно, *переход* от целого к частям, и притом *постепенный* переход. До сих пор мы только сравнивали статически стоящие друг против друга целое и его части, устанавливая отношения тождества или различия. Но надо, чтобы мы *прошли* по пространству целого и зафиксировали бы этот переход в специальной формуле.

Не только одна пара категорий – различие и тождество – нашла свое выражение в законе золотого деления. Именно, раз мы переходим от *ц* к *б*, а от *б* к *м*, то тут мы невольно соблюдаем некую *постепенность*, некое *движение*. Переходя от *б* к *м*, а затем от *ц* опять все к тому же *м*, мы, конечно, давали бы некую *статическую* формулу, в которой не было бы момента подлинного

передвижения по пространству целого. Но именно формула (3) выражает и движение, а, как такая, следовательно, и *покой*, ибо тут дается определенно положенное движение, дан *переход* и – остановка. Однако мы *уже* знаем, что *эйдос* есть единство не четырех, а пяти категорий, и потому *эйдос* золотого деления есть не что иное, как все та же единичность подвижного покоя самотождественного различия, данная как выражение алогических стихий времени, пространства или любой материальности. В *тождестве и различии* мы установили отношение между целым и частями и увидели, что это отношение, при всем различии частей, везде одинаковое; в *движении и покое* мы установили переход от целого к большей, от большей к меньшей, от меньшей еще к более малой части и т. д.; в *подвижном покое самотождественного различия* мы устанавливаем одинаковость отношения целого к части и частей между собою при всяких переходах по пространству целого, т.е. некое подвижное равновесие целого с частью; наконец, в *единичности* мы закрепляем определенную комбинацию частей и определенную фигуру их отношения между собою и к целому, ибо ведь переходить от целого к частям можно было на тысячу ладов. Отсюда

подлинный *феноменолого-диалектический* смысл закона золотого деления и его разгадка заключается в том, что он *есть принцип выражения смысла в аспекте его единичности подвижного покоя самотождественного различия*. Диалектика закона золотого деления есть диалектика категорий тождества и различия, которые, будучи перенесены в сферу алогического материала (пространственных наличий, звуков) в своем подвижном равновесии, специфическим образом организуют этот материал, так что в результате всего этот материал должен своими слепыми материальными средствами воплотить и выразить целиком это подвижно-равновесное самотождественное различие. Таким образом, формула (3), если брать ее буквально, выражает не только тождество и различие, но и постепенность перехода.

6. Чтобы не впасть в ошибку, необходимо помнить, что формулы (1), (2), (3) имеют не просто математический смысл, вернее, не просто арифметический смысл. Надо помнить, что арифметика оперирует не с чистыми числами в полном смысле этого слова, но с *количествами*. Даже когда арифметика говорит об отвлеченных числах, все равно она их рассматривает главным образом с точки зрения их счетности,

сосчитанности. Мы же, говоря о *ц*, *б*, *м*, имеем в виду как раз не абсолютные количества, но ту *идею порядка*, которая эти количества превращает в некие числовые, смысловые фигурности. Равенство (1) поэтому мы читаем так: тождество – везде в выражении одинаково присутствует, или: *целое равно своей части*. А равенство (2) так: различие везде одинаково присутствует в выражении, или: *целое не равно своей части*. Сравнивая эти два положения, мы можем поступить двояко – или говорить о различии тождественного, или о тождестве различного (что, конечно, есть одно и то же). Если мы говорим о различии тождественного, то, поскольку под тождеством мы понимаем не просто количественное тождество в абсолютном смысле, но именно тождественность повсеместного присутствия целого, тождественность отношения целого к части, – мы должны это отношение приравнять к отношению заведомо различествующих частей между собою. Если же мы будем говорить о тождестве различного, то, взявши отношение заведомо различных частей, мы должны *то же самое* отношение находить и во всех других частях. Чисто количественно формулу (3) нельзя понимать уже по одному тому, что и отношение $a/(a-b)=(a-b)/b$ (где *a* есть целое, *a*

в – меньшая часть), взятое само по себе, чисто количественно, также не есть закон золотого деления, а последний предполагает *выражение* этой формулы, т.е. привлечение материала, а не только чисто количественные операции.

Самым главным является во всем этом рассуждении то, что в законе золотого деления *материальными* средствами *выражается* смысл. В самом деле, как можно было бы *материально*, физически, т.е. в звуках и вообще величинах, выразить тождество отношения целого к части?

Только так, чтобы *физически* же это отношение оставалось везде одинаковым, несмотря на различие величин. И вот мы видим, что при переходе от целого к одной части, меньшей, чем целое, образуется определенное отношение; при переходе от этой части к другой, меньшей, чем первая, полученное отношение <остается> *тем же самым*; при переходе к еще меньшей части – отношение опять то же и т. д. Это и значит, что мы *физически* и выразили самотождественное различие равновесно подвижного смысла. Итак, вот разгадка закона золотого деления. Это есть 1) единое, т.е. целостное выражение 2) чистого смысла (или числа) 3) в аспекте подвижного покоя самотождественного различия. Только

диалектически и можно разгадать этот универсальный и таинственный закон художественной формы, не прибегая ни к каким ни физическим, ни метафизическим теориям.

7. Можно из сферы смысла взять специально *подвижной покой* и выразить и его как таковой. Когда *выражается* подвижной покой смысла – возникает особое, совершенно специфическое строение музыкальной формы. Зададимся вопросом: как можно было бы выразить чисто смысловой подвижной покой чисто материальными, физическими, т.е. с точки зрения данного смысла совершенно алогическими средствами? Какие физические элементы для этого оказываются необходимыми?

Чтобы решить этот вопрос, вспомним, что значит движение в музыке. Если я буду несколько раз подряд повторять один и тот же интервал, я буду тем самым стоять на месте и не двигаться. Чтобы двинуться с места, я должен, при наличии уже имеющегося музыкального элемента, напр., интервала, целой фразы и т. д. и т. д., дать нечто *иное* в сравнении с этим элементом; я должен нечто изменить в уже имеющемся музыкальном моменте. Движение в музыке имеет место тогда, когда наряду с элементом а есть еще элемент б, не сходный с а, хотя и сравниваемый с ним,

поскольку оба они движутся в одном и том же направлении. Проигравши одну какую-нибудь тему и тут же, непосредственно за ней, проигравши другую тему, я *выражаю*, насколько и как я музыкально движусь, я выражаю музыкальное движение. Но что теперь дает в музыкальном выражении смысловой *покой*? Как выражается смысловой покой в музыке? Физически его можно выразить только так, что мы *как-то вернемся к исходному пункту, как бы описавши окружность*. Если мы возьмем пространство, то подвижной покой в нем всецело выразится в виде круга. Сколько бы мы ни двигались по кругу и сколько бы раз ни проходили по его окружности, мы, в сущности, остаемся на том же самом месте и, вращаясь вокруг неподвижного центра, в своем движении остаемся в тех же самых границах, не выходим за пределы окружности. Этому пространственному подвижному покою соответствует в музыке, как мы сказали, возвращение того или иного музыкального элемента к исходной точке. Пусть мы имеем, напр., тему а. Чтобы быть в движении, она должна видоизмениться в тему б. Но чтобы в своем движении быть неподвижной, она должна снова прийти к теме а. То же самое должно относиться к количеству тактов, к ритмическим

построениям и т. д. Все это я обозначаю общим именем "музыкального элемента". Итак, схема abba есть схема выражения чисто смыслового подвижного покоя, без специальной выраженности самотождественного различия. Особенный интерес это получает при той новой точке зрения на целое и элементы, к которой мы сейчас переходим.

2

До сих пор мы говорили о целом постольку, поскольку это надо было для суждения о переходе одного элемента целого к другому. Однако можно иметь в виду целое как такое, в составе и совокупности всех его частей, не ограничиваясь специально рассмотрением перехода от одного элемента к другому. Тут получается та замечательная концепция музыкальной формы, которой в настоящее время может одинаково гордиться и диалектика, и эмпирическая наука о музыке. Рассмотрим участие всех основных категорий, конструирующих смысл, по порядку.

1. Смысл есть 1) *различие*, и музыкальная форма есть выражение этого различия. Выражая смысловое различие пространственными средствами, мы получаем по крайней мере *две* различные точки, т.е., другими словами, *линию*.

Выражая смысловое различие музыкально-временными средствами, мы получаем, очевидно, по крайней мере *два* различных музыкальных элемента, напр., два звука, два интервала, два такта, две темы, две тональности и т. д.

2. Смысл есть 2) *тождество*, и музыкальная форма есть выражение этого тождества. Если бы мы захотели эту категорию выразить *пространственно*, мы должны были бы выразить то, что упомянутая выше линия, воплощающая категорию различия, тождественна себе самой. Как это сделать? Сделать это можно было бы только так, чтобы выбрать какую-нибудь *третью* точку и установить тождественное отношение нашей линии к этой третьей точке. Это значило бы, что мы опускаем на данную линию из третьей точки перпендикуляр. Другими словами, тождество и различие, самотождественное различие выражается в пространстве как *координаты*, и прежде всего как прямоугольные координаты. Самотождественное различие создает возможность внутри смысловой сферы отличать одно от другого и сравнивать одно с другим, т.е., попросту, ориентироваться в сфере смысла. То же самое делают координаты в пространстве. Что же теперь соответствует пространственным

координатам в музыке? Как выражается самотождественное различие в музыке? Мы уже получили два разных элемента. Теперь надо показать, что они остаются самотождественными, т.е. отношение между ними всегда одно и то же, несмотря ни на какие изменения их самих. Выразить физически-музыкально это можно только так, что эти два элемента мы *повторим в новой обстановке*. Так, имея тему, мы можем дать вариации на эту тему. Это будет значить, что мы выразили в музыке самотождественное различие, так как вариация, во-первых, есть то же, что и заданная тема, а, во-вторых, она, конечно, и нечто новое. Имея интервал в одном регистре, мы можем повторить его в другом регистре; имея музыкальную фразу (состоящую, стало быть, уже не из двух, а из большего числа элементов), занимающую определенное число тактов, мы можем повторить эту фразу в другой тональности, сохранивши ее мелодическую структуру и количество тактов и т. д. и, т. д. Везде здесь будет выражаться самотождественное различие. Другими словами, самотождественное различие выражается в музыкально-временной форме при помощи принципа *кратности отражения*. Кратное отражение тех или других элементов создает в музыке ту самую систему ориентации,

которая в пространстве обнаруживается как система координат. Это – то, благодаря чему в музыке можно "одно" отделять от "другого" и "одно" сравнивать с "иным". Стоит вслушаться в любую пьесу, даже самую незначительную народную песню, чтобы сразу же заметить целую систему различных повторений и отражений. Без этого нет музыкального произведения и нет законченности его формы.

3. Смысл есть, далее, 3) *движение*, и музыкальная форма есть выражение во времени смысловой категории движения. Мы знаем, что выражением движения в пространстве была бы дуга, а выражением подвижного покоя – круг. Что соответствует этому в музыке? Необходимо представить себе, что данный элемент *непрерывно изменяется* в другой. Говоря о выражении различия, мы уже сказали, что необходимо иметь такой начальный элемент, в виде ли темы, в виде ли того или иного тактового построения, в виде ли, наконец, просто интервала. Движение начнется тотчас же, когда мы станем изменять этот элемент, непрерывно переходя от первоначального к измененному. Так, пусть мы имеем интервалы do-re и re-mi. Движение выразится тотчас же, как мы только продолжим переход от mi к fa, потому что mi-fa есть полутон,

в то время как do-re и re-mi суть целые тоны. Имея какое-нибудь тактовое построение, мы должны перейти к такому новому музыкальному содержанию, которое бы потребовало иного количества тактов. Этим мы выразим движение в музыке.

4. Но, далее, смысл есть 4) *покой*, и музыкальная форма есть временное выражение смыслового покоя. В пространстве подвижной покой создает окружность. В музыке подвижной покой создается при помощи принципа *возвращения к исходному пункту*. Это – общий принцип для неисчислимого количества отдельных музыкальных построений. Вернуться к исходному пункту – это значит, говоря вообще, достигнуть намеченной цели. Когда начинается пьеса, она ставит себе как бы некий вопрос, задается какою-то целью. Развитие пьесы должно показать, как этот вопрос решается и как эта цель достигается. Но так как никаких ответов и никаких достижений не может быть помимо и вне самого музыкального произведения, то оно – само для себя и вопрос и ответ, и поставление цели и достижение ее. Другими словами, оно – тот самый "круг", движение по которому не выходит из его пределов и потому как бы покоится; оно – тот шар, который хотя и движется, но в то же время и

покоится, т.е. вращается в себе. Это "вращение в себе", "пребывание на месте", подвижной покой музыкального произведения выражается в том, что после перехода первого элемента в измененный этот измененный элемент должен опять как-то прийти в состояние неизменности. Обогатившись новым содержанием, первоначальный элемент обретает самого себя в новой сфере; и как только после пережитых судеб он вновь находит себя, – произведение кончено и "круг" музыкальных судеб завершен. Отсюда, между прочим, разгадка и диалектического смысла всякой *симметрии*, в которой, напр., содержится равнозначность правой и левой стороны, равновесие одной и другой тяжести и т. д. *Равновесие* и есть это пространственно-временное выражение категории подвижного покоя.

5. Наконец, смысл есть нечто 5) *одно*, и музыкальная форма есть выражение смысловой единичности. Это значит, что как принцип кратного отражения, так и принцип равновесия подчиняется некоему единому заданию, которое и руководит конкретным проведением этих принципов. Это есть та *ось симметрии*, та невидимая *точка*, которая незримо управляет всем произведением и в отношении к которой

ориентирована любая мельчайшая его часть.

6. Итак, если то идеальное число, которое выражается в музыке, мы определяем как единичность подвижного покоя самотождественного различия, то *выражение* этого числа в музыке дает *неделимую индивидуальность равновесия кратных отражений*. Это – диалектически необходимый момент в музыкальной форме, поскольку последняя есть выражение чистого числа. Отсюда, раз число есть, по нашим исследованиям, то первичное, что лежит в основе музыки, – мы должны и при анализе музыкального произведения уметь, прежде всего, снимать с него эту числовую фигурность, эту характерную для данной пьесы индивидуальность равновесия кратных отражений.

7. Заметим, что в простейшей форме эти пять категорий, входящих в структуру числа, даны в том, что в теории музыки называется *тональностью*. Тональность ведь и представляет собою форму сочетания интервалов, в которой дается два одинаковых интервала и один новый, причем эта система повторяется. Тут налицо все наши пять категорий. Если взять до-мажор, то наличие ре наряду с начальным до – выражает категорию смыслового различия; повторение

интервала do-re и, след., получение тона mi – выражает смысловую категорию тождества; повышение mi на полутон (новый интервал) и, след., получение тона fa – выражает категорию смыслового движения; повторение этого тетрахорда и получение остальных тонов гаммы создает категорию *покоя*, возвращение к тону do, хотя, как сказано, уже в новой обстановке и с обогащенным содержанием; наконец, полученный звукоряд есть нечто индивидуальное, не похожее на другой звукоряд, данный, напр., в новом регистре или вообще в новой обстановке с новым взаимоотношением тонов, и этим выражается здесь категория единичности. Тональность или, вернее, гамма и есть, таким образом, простейшее временное выражение идеально-фигурного числа как единичности подвижного покоя самотождественного различия. Тональность – звучащее число в полноте составляющих его пяти категорий.

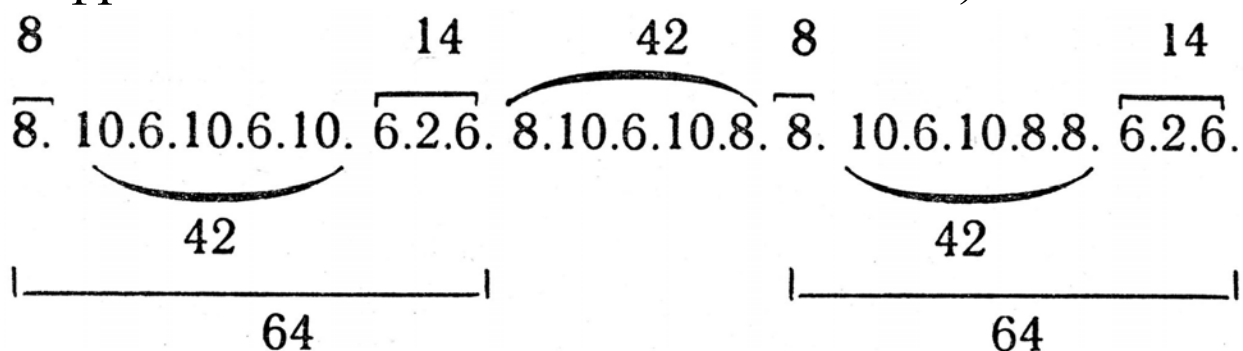
8. Однако это слишком уже простая форма выражения идеального числа. Можно брать не просто тоны, а целые фразы, такты. И в них мы также должны уметь находить индивидуальность равновесия кратных отражений. Но тут я умолкаю, и слово должно принадлежать профессору Г. Э. Конюсу, который дал

великолепную теорию музыкального анализа, приводя как раз к законам равновесия кратных отражений и пользуясь исключительно эмпирическим, вычислительным и сравнительным методом, без помощи диалектики и философии. Мне кажется, тут одинаково могут праздновать победу и диалектическая философия, и эмпирическая эстетика, наконец-то любезно подающие друг другу руки после долгих лет взаимной вражды и блуждания по темным и непроходимым закоулкам.

Эмпирическая эстетика здесь есть подлинно эмпирическая эстетика, ибо занимается не физикой, физиологией, биологией, психологией и прочими науками, не имеющими никакого отношения к реально слышимому феномену музыки, но изучает исключительно только саму музыку, независимо ни от чего прочего. И диалектика тут есть подлинно диалектика, ибо занимается только логическим конструированием чистых понятий, независимо ни от каких физических, психологических, метафизических и вообще натуралистических предрассудков. Диалектика и эстетика, отбросивши всякую метафизическую рознь, сходятся тут на деловом анализе: эстетика констатирует музыкальные факты, диалектика – дает их логический анализ. И

я счастлив, что мои скромные выводы получают столь огромное и величайшее подкрепление, как теория Г. Э. Конюса, работавшего над музыкой, не в пример мне, целую жизнь и, не в пример мне, столь тонко и всесторонне владеющего музыкальным материалом.

Труды Г. Э. Конюса еще не опубликованы (первым извещением о них является заметка в "Музыкальной культуре", М., 1924, No 1, под названием: "Метро-тектоническое разрешение проблемы музыкальной формы"). Однако музыкальная Москва хорошо знакома с его теорией по его многочисленным докладам и выступлениям. О ней необходимо говорить отдельно, не в этом кратком изложении, преследующем лишь логические цели. Для тех, кто не знаком с теорией Г. Э. Конюса, я только приведу один пример из сотен пьес, проанализированных им в течение многих лет. Это – анализ антракта d-moll из "Кармен" Бизе (цифры обозначают количество тактов).



Когда просматриваешь десятки и сотни пьес, проанализированных по системе Г. Э. Конюса, невольно поражаешься универсальностью и красотой числового строения музыкальной формы. Тут ясно видно архитектурное строение, выливающееся из глубины творческого сознания художника, бессознательно подчиняющегося вечным законам диалектики чисел. Глубина и тайна творчества зацветает точеным символом, – фигурных чисел. Понять красоту и логическую необходимость этого фигурного числового символа способна только диалектика⁴³.

Примечания

1 Под "абсолютной", или "чистой", музыкой я понимаю музыку, лишенную всяких зрительных, словесных и пр. не-музыкальных образов. Чистая музыка – та, которая не содержит в себе никакой посторонней "программы" и есть только чистая звучность. Под феноменологией я понимаю рассмотрение предмета в его сущности, когда эти существенные черты дают некую определенную структуру. Феноменология всегда эмпирична, потому что она предполагает факты и их наблюдение, хотя сама она говорит не о фактах как таковых, но об их *смысловой структуре*. Смешивать феноменологию с метафизикой могут только те, для кого вообще не существует различия между существенным и не-существенным. Если такое различие вообще есть, то никто не имеет права запретить мне изучать в фактах не все что попало, а только существенные их стороны. Смешивать, далее, феноменологию с кантианством, старым и новым, могут только те, кто не понимает разницы между отвлеченно-данной проблемой и законом, категорией, с одной стороны, и наглядно

осязаемой смысловой структурой предмета, с другой. Кантианство есть теория, феноменология же ничего общего не имеет ни с какой теорией, а только описывает предмет в его существенной структуре. Она есть не теория, а просто видение и зрение предмета. Поэтому я заранее отклоняю всякие обвинения меня в отвлеченной метафизике и абстрактном идеализме. Внимательный читатель увидит, что при всяком удобном случае я стараюсь отгородиться от этих вырожденческих теорий, к которым я никогда не был близок. Существует реальная действительность и ее неумолимые факты, события того или иного, часто весьма неожиданного, типа или масштаба. И больше ничего не существует.

2 Относительно метода диалектики и феноменологии я высказываюсь более подробно – в "Античном космосе и современной науке", М., 1927, 13–21, 251–257, 260–261, 263–265, 269–275; также – в "Философии имени", М., 1927, §§ 23 и 25, и в "Диалектике художественной формы", М., 1927, примеч. 1. Повторять тут вновь все эти методологические проблемы – не стоит, так как и без меня значительная часть нынешней феноменологии и диалектики состоит из одних предварительных методологических рассуждений.

В этом отношении моя книга хочет дать минимум методологии и максимум реального приложения методов. Что касается феноменологии специально музыки, то можно сказать" что эта область до сих пор почти не затрогивалась. Наиболее разработанной до сих пор все еще остается феноменология мысли и, отчасти, слова. "Чувства", "аффекты" и пр. – почти не затронуты феноменологией. Отдельные науки, а также и искусство – пока почти вне феноменологического рассмотрения. Единственно, на что я мог бы положительно указать, да и то лишь в смысле намерения, но никак не достижения, это – работа Второго конгресса по эстетике и общему искусствознанию в октябре 1924 г. в Берлине, где, кроме общего, весьма ясного и четкого реферата *M. Geiger'a* о "феноменологической эстетике", мы имеем интересное сообщение *H. Mersmann'a* "*Zur Phдnomenologie der Musik*" (*Zeitschr<ift> f<ьr> Dsthet<ik> u<nd> allgem<eine> Kunstwissenschaft. XIX. Bd., N. 1–4. Bericht конгресса. Stutt<gart>, 1925, 372–388*) с прениями. Назвать построение Мерсмана феноменологическим я бы не решился, но похвально во всяком случае старание приблизить музыку к феноменологическому исследователю. Что же касается *диалектики*, то диалектику музыки со времен Шеллинга и Гегеля,

кажется, совершенно никто не разрабатывал, потому что даже Фр. Т. Фишер, прославившийся своим диалектическим схематизмом, в учении о музыке оказывается часто весьма расплывчатым. Таким образом, я впервые после целого столетия предлагаю рассматривать музыку диалектически и впервые даю (в третьем очерке) связную диалектическую систематику музыкально-теоретических построений.

3 Слияние противоположностей (*лат.*).

4 Здесь: "как таковой" (*лат.*).

5 Как сказано в предисловии, весь этот очерк был написан еще в 1920–1921 гг., и потому многое я впоследствии излагал иначе. В настоящем пункте следует отметить, что общую характеристику музыки я даю несколько в ином роде во втором очерке и еще иначе – в третьем очерке. Неизменной, однако, остается одна общая мысль, что музыка отличается от прочих искусств не своей художественной формой (которая, напр., в ритме или метре может вполне совпадать с поэтической формой), но исключительно только эйдетической предметностью, а именно что предметность эта остается исключительно

алогически-становящейся. Здесь, в очерке 1920–1921 гг., я, вполне сознавая всю анти-психологистическую и анти-метафизическую сущность музыки и намеренно становясь на точку зрения формально-логического натурализма, изображал это алогическое становление как *coincidentia oppositorum*, потому что алогическое становление есть действительно сплошность и неразличимость всего во всем. К этой характеристике я прибавил слова "данное как длительное настоящее", что вполне понятно, так как простая коинциденция еще ничего не говорит о *становлении*. Употреблял я тогда также выражения "хаос", "хаокосмос" и др. Не имея ничего против этой терминологии принципиально и теперь, я, как это видно будет из последующих очерков, употребляю теперь более абстрактные и – надеюсь – более точные термины.

6 Дистинкция схемы, морфе, эйдоса и пр. см. в моей книге "Философия имени", § 15. Мое утверждение, что музыка не содержит в себе ни схемного, ни морфного, ни вообще любого оформления, относится, конечно, к музыкальной *предметности*, а не к форме выражения последней. Музыка, как выражение, есть, конечно, прежде всего искусство, а стало быть, ей

свойственна в этом смысле и схема, и морфе, и прочие оформления. Однако это – форма именно бесформенного.

7 Шопенгауэр для меня был также только данью времени, запоздавшей даже и для 1920 г. Теперь я меньше всего стал бы исходить из учения о законе основания Шопенгауэра, заимствованного мною тогда из его "Четвероякого корня достаточного основания". Но теперь мне вообще чужда такая постановка вопроса, которая исходит из каких-нибудь формально-логических различий и из какой-нибудь "таблицы категорий". Что же касается отвлеченно-логической системы музыкальных основоположений, то ее я теперь могу получить только из *диалектической* системы категорий, – примерно так, как это делается у меня в третьем очерке (§§ 12–14), написанном мною в 1925 г. Впрочем, теперь и это для меня старовато.

8 Сравнительная характеристика эйдоса и логоса дана мною в "Философии имени", § 17.

9 Третьего не дано (*лат.*).

10 Основание (принцип) познания (*лат.*).

11 Я был премного удивлен, когда ознакомился с трудом Кассирера, дошедшим до меня только в 1926 г., летом: *Philosophie der symbolischen Formen*. I. Berl., 1923, II., 1925. Дело в том, что Кассирер здесь занимает совершенно ту же самую позицию в отношении мифа, что и я в отношении музыки. Именно, Кассирер задается во втором томе целью перевести основные категории математического естествознания на категории мифа и делает это как раз при помощи принципа "Konkreszenz oder Koinzidenz der Relationsglieder"^{A1}, применяемого к категориям "количества", "качества", "субстанций" и пр. (83 слл). Здесь не место подробнее излагать систему Кассирера, но это совпадение поразительно. Что я работал независимо от Кассирера, видно из того, что книга Кассирера (второй том) вышла только в 1925 г., в то время как я докладывал свои музыкальные "основоположения" в Госуд<арственном> инстит<уте> музык<альной> науки еще 24 декабря 1921 г. в присутствии К. Р. Эйгеса, С. Л. Франка, Е. А. Мальцевой, С. Н.

Беляевой-Экземплярской, В. М. Лосевой-Соколовой и др., а в докладе 25 декабря 1922 г. там же давал эту же дедукцию основоположений в расширенном и дополненном виде, не говоря о длинном ряде более мелких докладов, сообщений и лекций, читавшихся мною в различных учебных заведениях, обществах, кружках и собраниях.

12 В данном месте исследования еще не ясно, почему я говорю здесь о числах. Об этом подробнее я говорю в третьем очерке. Тут важно отметить только то, что в музыке как-то совмещаются указанные две стихии, а о специфическом характере логического, участвующего в музыке, именно как о числе, можно пока и не говорить.

13 *Gewusstheit* – знание (нем.);
Be-wusstheit – со-знание (нем.).

14 .. *excelsior!* – выше! (лат.).

15 Неполнота перевода всего этого текста, зависящая не от меня, является причиной того, что здесь не вполне ясна мифология, рождающаяся из музыки. Но уже и из приведенных отрывков ясен самый путь рождения

этого мифа. Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в соответствующем мифе, причем – не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определенно, хотя, быть может, это и трудно сделать, а композиторы часто создают миф, т.е. понимают свою музыку отнюдь не адекватно подлинной сущности этой музыки. Музыка, построенная на затяжных ритмах, на больших *ritardando*^{A2}, на мягкой динамике и т. д., не может, напр., создать миф, где было бы сильное движение, героические усилия, победа или напряжение. Тембр, тональность или атональность, темп, характер мелодического и гармонического построения и т. д. дают весьма прочное основание для мифа; и критик, умеющий войти в музыку и обладающий необходимым для этого минимумом художественного понимания, всегда сумеет если не выявить самый миф данного произведения, то во всяком случае наметить его общие контуры. Автор приведенных отрывков пытался дать миф, общий для всякой музыки, хотя это и не удалось ему сделать вполне, так как слишком заметна в нем склонность к определенной линии – Бетховен, Вагнер, Лист, Скрябин. Все это, однако, должно

явиться только образцом. Полноту мифологического понимания музыки я счел необходимым противопоставить абстрактно-логическому пониманию, которому посвящен этот очерк. Только наличие резкого опытно-мифологического понимания и может стать базой для логических абстракций. Это же относится и к дальнейшим – уже диалектическим – конструкциям.

16 Подробнее об этом – в "Ант<ичном> косм<осе>", гл. 4–5.

17 *Апейрон* – беспредельное (греч.).

18 *Menge* – множество, масса (нем.);
Viele – множество, в смысле "многое" (нем.).

19 В дальнейшем излагается ряд диалектических конструкций по Plat. Soph. 254 слл. Подробно о диалектике пяти основных категорий эйдоса см. в моей книге "Античный космос и современная наука", 59–73, 295–300.

20 *tertium datur*-третье дано (лат.);
tertium-третье (лат.).

21 Категории интеллигенции более подробно вскрыты в моей книге "Диалектика художественной формы", § 3; о взаимоотношении проблем чувства и выражения – там же, § 4.

22 Теория множеств (нем.).

23 Вопросом о спецификуме художественного я занимаюсь в "Диалектике художественной формы", § 11.

24 В этом отношении никогда не будет забыта в науке та заслуга, которая принадлежит современной "теории относительности". Совершенно не важно, может ли удалиться или не может удалиться какой-то там опыт Майкельсона. "Теория относительности" совершенно неопровержима физически, раз она есть прежде всего чисто математическая теория и чисто логическая необходимость. Физически можно опровергнуть только физические же факты и теории. Поэтому в лучшем случае будет доказано, что известное нам мировое пространство – абсолютно однородно. Но ведь это будет утверждением некоторого *факта*, а факты – текучи и изменяемы по самой своей природе. Откуда я знаю, что завтра я не попаду со всей

солнечной системой в зону неоднородного пространства? Откуда я знаю, что пространство и время сами по себе будут вечно неизменной величиной, и почему я вдруг должен принять вероучение этого нового Абсолюта? Принцип относительности хорош тем, что он до конца уничтожает веру в эти Абсолюты-страшилища – бесконечное однородное время и бесконечное однородное пространство. Ньютонианство – это нисколько не наука, но – догмат, мифологическую природу которого я раскрыл в своей "Философии имени" (с. 215–217). Если же надо верить во что бы то ни стало в какие-нибудь Абсолюты, то каждый ведь знает, что есть Абсолюты поинтереснее мертвой тьмы бесконечного и безразличного холода ньютонианского "однородного" пространства. Однородно ведь всегда то, что серо, слабо, не-индивидуально, не-живо, сонно и вяло. Ньютонианская механика – принципиальная социал-демократия в науке, живущая парламентом, большинством голосов и уравнительными "свободами". Раз время не есть движение (как доказано в тексте), то движение во времени само по себе совершенно относительно (а физики ведь обычно и не отличают время от движения); что же касается самого времени (без приложения к движению), чистого времени, то

оно получает в такой концепции чрезвычайно напряженную и жизненно-трепещущую форму, диалектическую сущность которой я вскрываю ниже, в § 9 этого (третьего) очерка. Диалектическая необходимость относительности пространства и времени показана мною в "Античн<ом> косм<осе>", с. 208–212 (там же – русская литература о принципе относительности, с. 409–411).

25 Таким образом, в вопросе о природе времени должен быть отброшен как чистый бергсонизм, так и наивности физиков, механиков и пр. позитивных эмпириков. Вернее, то и другое должно найти свое место под главенством третьего, уже существенно смыслового принципа. Психолог хочет видеть время изнутри; математический физик видит его внешне. Но тот и другой должен представлять видимое им как *символы*. "До тех пор, пока это не сделано, – пишет Э. Кассирер, – не может быть достигнуто истинно философское понимание, понимание целого, но лишь гипостазируется в качестве целого определенный частичный опыт. С точки зрения математической физики грозит полное уничтожение всего содержания непосредственных качеств, не только различий ощущения, но также

различий сознаваемой пространственности и временности; для метафизического психолога, наоборот, все действительное растворяется в этом непосредственном, тогда как всякое непосредственное знание в понятиях удерживает лишь ценность произвольных, созданных для целей нашего действия условностей. Но оба взгляда в своей абсолютности представляются скорее как обеднение полного содержания бытия" т.е. полной совокупности форм познания "я" и мира. Если математик и математический физик рискуют непосредственным отождествлением действительного мира с миром своих мер, то метафизическое рассмотрение, пытаясь ограничить математику практическими целями, утрачивает понимание ее чистейшего и глубочайшего идеального содержания" ("Теория относительности Эйнштейна", пер. Е. Л. Берловича и И. Я. Колубовского. Петроград, 1922, 136).

26 Замечательным рассуждением на эти темы является Plot. III 7, 11 (переведено мною в "Античн<ом> косм<осе>", 305–306), а также III 7, 12–13 (конспект этих глав – там же, 360–362).

27 Для критики ложных учений о числе очень

важен трактат *Плотина* "О числах" (VI 6). Этот невероятный по трудности понимания и перевода трактат, заслуживший почти единодушную оценку со стороны исследователей в смысле фантастики и абракадабры, представляет собою замечательный образец диалектического учения о числе. И переводчики и комментаторы большею частью обходят этот трактат молчанием. Так как в ближайшее время выходит полностью мой перевод этого трактата и комментарии к нему, то здесь ограничусь только двумя критическими главами из него, 12-й и 13-й, опуская к тому же и комментарий. Напомню, что в целях большей ясности и удобочитаемости труднейших текстов Плотина я даю их в интерпретирующих переводах (о сущности которых сказано мною в "Античн<ом> косм<осе>", 455–456). Прямые скобки содержат мой комментарий и поясняющие добавления.

VI 6, 12 "(Разбор возражений против ипостасийности единого и числа).

1. Могу сказать, что единое и монада не имеют ипостасийного бытия потому, что нет никакого единого, кроме индивидуально-данного ($\tau\acute{\iota} \acute{\epsilon}\nu$), представляющего собою определенную аффекцию ($\pi\acute{\alpha}\upsilon\eta\mu\acute{\alpha} \tau\iota$) души в отношении каждого сущего, а) Но тогда ничто не мешает, во-первых, и сущее

считать всякий раз, когда заходит о нем речь, аффекцией души и [на деле, значит,] ничем. Если полагают бытие сущего на том основании, что оно раздражает и действует, вызывает в отношении сущего образное представление [в душе], то и в отношении единого мы видим душу и раздражающейся и получающей представление. [И таким образом, и сущее и единое с точки зрения аффицирования души есть одно и то же.]

б) [Но если это так, то], во-вторых, следует задать вопрос: что же, *сама-то* аффекция и мысль души есть нечто единое или многое? 1. Всякий раз, как мы говорим, что это не есть единое, – единство это [или, вернее, мысль о нем] мы получаем не из самой вещи, потому что мы [тут как раз] говорим, что в [вещах и, стало быть, в] ней нет этого единства, [что оно – всецело результат аффекции]. 2. Но [это и значит, что мы уже] обладаем единством и что в душе оно налично без индивидуально-данного единства. [Об отдельном, индивидуальном предмете говорит только аффекция; но если мы станем сравнивать аффекции между собой, то увидим, что и каждая из них едина и все они объяты одним единством, которое тем самым уже выше индивидуально-данной единичности аффекции, не говоря уже об аффицирующей вещи.]

2. [Скажут]: мы обладаем единством при помощи обладания неким мышлением и неким отображением внешних [вещей], подобно тому как [и вообще мы обладаем] мыслительным представлением (έννόημα) вещи на основании ее восприятия (έκ). а) Однако те, которые полагают эйдос чисел и единого в качестве одного из так называемых у этих [философов] "представлений в мысли" (έννοήματα), [должны] утвердить и соответствующие ипостасийные аналогоны (ύποστάσεις), если, конечно, вообще что-нибудь из них существует в ипостасийном бытии, о чем будет с ними разговор в свое время [Ибо не может быть *только* субъективно-психического акта – без осмысляющего умного эйдоса.] б) Но [как раз этого они и] не [могут сделать], если они утверждают, что понятие [числа и единого] таково, что аффекция, или мысль, [впервые] появляется в нас как результат [аффицирования нас] со стороны вещей, наподобие понятий "этого", [или непосредственной данности], или "нечто", [индивидуальной данности], и также "толпы", "праздника", "войска", [вообще] "множества" [и прочих совокупностей]. 1. [Они утверждают, что] как множество вещей есть ничто, если отделить [самые] вещи, называемые [в данном случае] многими, и как ничто есть

праздник, если отделить [из этого понятия] собранных определенным образом и ликующих пред священными действиями людей, – так ничто есть и единое, если мы, называя его единым, мыслим его как только некое [неопределенное] единое, удаленное [от соприкосновения] со [всем] прочим. 2. [В качестве иллюстрации не-ипостасийности] они приводят много и других подобных [понятий], каковы, напр., понятия "направо", "сверху" и противоположные им. [Они спрашивают]: что можно найти ипостасийного в "правом" или в том, что одна вещь здесь, другая там, стоит или сидит. И также относительно понятия "наверху" дело обстоит, конечно, не иначе: оно есть скорее соответствующее положение и находится в определенном месте вселенной, что мы и называем "верхом", другое [по той же причине] называется "низом".

3. На все эти аргументы нужно, прежде всего, возразить, очевидно, то, что *некая ипостасийность находится [также и] в каждом из высказанных понятий*, [несмотря на их чувственную случайность и вещную очевидность]; только она не одинакова везде, ни в сравнении одного из них с другим, ни в сравнении всех их с единым. Однако следует войти в анализ каждого из очерченных аргументов в отдельности".

VI 6, 13. "(Продолжение разбора аргументов против ипостасийности единого числа).

1. а) Учение о том, что мышление об едином произошло благодаря [воздействию] субстрата [на человека], в то время как субстратом является также [все тот же] человек, пребывающий в сфере [только] оощаемого, или какое-нибудь другое живое существо, или даже [неодушевленный] камень, – неразумно, потому что появившееся [в качестве субстрата постоянно] есть одно, а единое – [совсем] другое и нетождественное [с этим, так что тут не может быть никакого отождествления].
б) К тому же и разум ($\delta\acute{\iota}\alpha\nu\omicron\iota\alpha$) [в таком случае] не мог бы предцировать единое относительно вне-человеческой сферы, [т. е. относительно того, что не аффицирует человеческую чувственность].

2. Далее, [во-вторых], как в отношении к правой стороне и пр. моментам разум [человеческий] говорит "здесь", не в пустую приводясь [к некоей аффекции], но [на самом деле] видя отличное [от прежнего] положение [вещи], так и об едином он говорит на основании некоего [фактического] видения [вещей] и, значит, а) говорит об едином не как о пустой аффекции и не без основания и, [кроме того], б) не потому что [тут налично] только это и не другое, так как в

этом самом выражении "и не другое" он говорит [только] о другом как об едином; с) затем, [не надо забывать, что все] "иное" и "другое" [по смыслу своему] есть позднейшее, чем "одно", так как, 1. не опираясь на единое, разум не может говорить ни об ином, ни о прочем, и как только он высказывает [вообще что-нибудь] только [одно определенное], он говорит [уже] об этом "только [одном") как об едином, 2. и, значит, [просто] единое [по смыслу] раньше "только одного", [или единственного], d) Затем, [и сам] говорящий, [т. е. предидирующий субъект] един, прежде чем он предидирует единое о другом, и то, о чем он предидирует, – едино, прежде чем [субъект] скажет или помыслит о нем что-нибудь [единое]; 1. [предидируемое] или едино, или больше одного и множественно, и, если множественно, необходимо, чтобы ему предшествовало единство; 2. и когда разум предидирует множество, он предидирует [только] больше *одного* [момента], и, когда говорит о войске, мыслит многих и соединенных [опять-таки] в *одно* вооруженных людей; 3. и если разум [ранее наличное] множество не допускает [больше] быть множеством, то ясно, что и здесь как-то обнаруживает он [единое], или создавая единое, [уже] не имеющее [в себе] никакого множества,

или сводя в единое природу многого путем четкого (ὀξέως) узрения (ίδουσα) единства из сферы упорядоченной множественности (ἐκ τῆς τάξεως). 4. Стало быть, и здесь [разум] не обманывается относительно единого, как [не обманывается он] в отношении к жилищу об едином, состоящем из многих камней, не обманывается, конечно, в большей мере относительно единого в жилище, [чем в случае с войском], [е) Мы видим, в результате, что единое фактически созерцаемо на вещах и не есть пустая аффекция субъективной чувственности человека.]

3. [Можно считать, стало быть, установленным, что единое созерцается больше на неделимом и на непрерывном, т.е. умном. Но если это так, то] из большей [созерцаемости] единого на непрерывном и неделимом [как раз и] следует, что природа единого существует [как нечто особое], и [притом как] ипостасийная. а) В самом деле, [если бы эта природа была не ипостасийна, но была бы не-сущая, то, поскольку] "больше" [или "меньше"] не в состоянии пребывать в не-сущем, [ибо это – умные эйдосы, – и единое не могло бы наличествовать в не-сущем в виде тех или иных своих степеней]. б) Однако, подобно тому, как мы, предизируя категорию существования о каждой чувственной вещи и

предицируя ее также и в отношении умного мира, создаем по преимуществу эту категорию в связи с умными моментами, утверждая "больше" [или "меньше"] по преимуществу в отношении сушего, и сущее [со всеми эйдосами большего или меньшего] полагаем больше в чувственной абстракции, чем в других родах [чувственного бытия], точно так же мы, видя чаще и больше всего, что единое различно по степеням и в чувственном и в умном мире, должны признать, что оно существует всеми [возможными] способами, однако, [всегда] с возвращением [этих всевозможных способов] к единому. с) Как субстанция и бытие [в основе своей] есть [нечто] умное, а не чувственное, хотя чувственное участвует в умном, так и единое должно созерцаться относительно чувственного соответственно своему участию [в чувственной вещи], разум же пользуется им, однако, как умным и умно, мысля, таким образом, на основании одного, [чувственного], – другое, [умное], что он не видит – [и что], следовательно, *знал [уже] заранее*. d) Если же он [в действительности] знал [это единое] раньше [чувственного аффицирования], то оно – нечто *сущее* [и притом] тождественное с "сущим", [которое он признал за таковое], и если [знал заранее] определенную

единичность, то, наоборот, называет *[теперь ее]* единой. То же и в случае двух или многих вещей.

4. а) Теперь, если без "одного", или "двух", или какого-нибудь другого числа нельзя ни помыслить что-нибудь, ни назвать, то *как же может не быть то, без чего невозможно ни мышление, ни речь?* Невозможно говорить, что не есть то, без чего невозможно ни мышление чего-нибудь, ни название. Наоборот, *то, что везде необходимо для [смыслового] происхождения всякой мысли или слова, [необходимо] должно предшествовать и слову и мышлению.* Ибо [только] таким образом можно овладеть происхождением этого. б) К тому же, если [необходимо иметь дело] с ипостасийным бытием каждого сущего, – ибо нет ничего сущего, что не было бы единым, – то [необходимо, чтобы единое и все числа] были [в смысловом отношении] *раньше* сущности и *порождали* ее. с) Потому и есть [единое] – единое сущее, а не [так, что сначала] сущее, а потом [уже] единое. 1. Если мы возьмем "сущее", то в нем будет [уже] едино-множественное (*ἓν πολλά*). 2. В одном же "едином" [как таковом] нет "сущего", если оно в то же время не творит его, склоняя себя к порождению [нового]. [3. Стало быть, единое раньше сущего и раньше единого сущего.]

5. а) Также и понятие "этого" не есть пустое понятие, так как оно говорит о некоей обнаруживающейся ипостасийности, заменяя самое имя "этого", [т. е. оно есть энергийный эйдос, лежащий в основе самого имени], и говорит о некоей наличности (*παρουσία*), существовании (*ούσία*) и пр. [признаках] сущего. б) Поэтому такое понятие не должно обозначать что-нибудь пустое и не есть [простая] аффекция разума, не имеющая под собой никакого объективного основания, но есть оно *некая субсистентная вещь*, [т. е. некое объективное основание для разума], — точно так же, как если бы высказывалось и собственное имя вещи".

28 Из многочисленных теорий числа, которые могут быть привлечены в параллель к моему учению, можно указать, помимо античных теорий, прежде всего на *Гегеля*, у которого первое отделение логики, т. н. "учение о бытии", есть не что иное, как учение о числе. Именно, "качество" переходит от безразличного "бытия" <к> дробимому "для-себя-бытию" (*Энциклоп<едия>*, § 96), а это последнее, развивая в себе "притяжение" и "отталкивание", превращается в "бытие, равнодушное к своей определенности", или в

"количество" (§ 97). Но ведь "мера соединяет качество и количество в непосредственном единстве", так что "различие качества и количества обнаруживается в мере также непосредственным образом" (§ 108). Это значит, что "мера" в гегелевском смысле и есть не что иное, как *число* в моем смысле, т.е. такое "количество", которое внутри себя содержит определенную "качественность", или порядок, фигурность. "Мера" Гегеля есть наше умно-фигурное число. Учение *Когена*, несмотря на некоторую близость в иных отношениях к защищаемой мною конструкции, слишком отягощено формально-логическим "гипотетизмом" и "инфинитези махизмом", а также отсутствием развитого чувства различия числа с временем, – чтобы я стал привлекать его в свою защиту (Н. *Cohen*, *Logik d<er> rein<en> Erkenntn<is>* Berlin, 1921). Гораздо яснее и продуманное – у *Наторпа* (*P. Natorp*, *D<ie> logische Grundl<agen> d<er> exakt<en> Wissensch<aften>*. Lpz. u. Berl., 1923, §§ 5, 6 второй и §§ 1–3, 13 третьей главы). Попорчены излишним "функционализмом" и построения Э. *Кассирера*, хотя в смысле критики ложных учений это большею частью прекрасные рассуждения ("Познание и действительность", пер. Б.

Столпнера и П. Юшкевича, СПб., 1912, 2-я глава).

Одна из лучших современных концепций числа принадлежит С. Л. Франку. Любопытно отметить, как одни и те же предпосылки приводят, при правильном методе, и к тождественным результатам. Я имею в виду исследование С. Л. Франка "Предмет знания", Петрогр<ад>, 1915. Быть может, С. Л. Франк и не анализировал этот невероятный по трудностям трактат Плотина VI 6 (по крайней мере, он не сделал на него ни одной ссылки в своем учении о числе), тем не менее ход мыслей у него – до буквальности повторяет Плотина. Разумеется, иначе и не может быть, поскольку оба философа оперируют одним и тем же материалом и одними и теми же методами. Франк: 1) фиксирует "это", "иное", "иное это" и "это иное, чем иное это" (338–339); 2) устраняет для числа необходимость "реальной наличности множественности предметов", которая вполне может быть заменена одним А, которое все равно само собой предполагает non-А (339–340); 3) в этом единственном А берет только его мыслимость, только "логическую форму "этости", haecceitas, возникающую просто в силу закона определенности", так что "числовой ряд создается не самими предметами, а лишь формой

предметности, не какой-либо "этой" *вещью*, а самой категорией "этого" как такового", откуда "то, что мы называли "переходом", мы должны, следовательно, признать *созиданием ряда*" (340-341); 4) отвергает всякий психологизм и субъективизм, утверждая, что "не наше счисление образует числовой ряд, а, напротив, числовой ряд есть условие возможности счисления, как его воспроизведения в временном процессе сознавания" (341); 5) раскрывает загадку созидания "этим" "иного" и "этого иного" на почве категорий *тождества* ("единство это не есть простая совместность разных или противоположных начал – "этого" и "иного", – а есть абсолютное единство, т.е. полная взаимопроникнутость" (344)), *различия* ("число есть всеединство, рассматриваемое под формой "этого", – под формой абстрактного единства или определенности" (345)), *движения* ("определенность, как "это" в отличие от "иного", как "ограниченное" на фоне безграничного, как "часть" целого, которое она не исчерпывает собою, уже подразумевает в себе момент "продолжения", то первичное "и", которое ведет к образованию числа и множественности" (346)), *покоя* ("число есть отражение стихии движения в сфере покоя" (348)), *сущего* ("определенность есть

по существу, по самому своему понятию часть целого; поэтому всеединство под формой определенности становится целым, состоящим из *многих* частей, как бы целым, осуществляемым по частям, ибо предполагаемое частью "продолжение", выделяясь, превращается во все новые части" (347)).

Следующее рассуждение С. Л. Франка (345) вскрывает в еще более четкой форме смысл того определения числа, которое даю я: "В всеединстве [Плотиново первоединое. – *А. Л.*] как таковом мы имеем чистое единство "это инаковости", единое слитное ах; но поскольку оно мыслится подчиненным закону определенности [по Плотину, – поскольку оно – единое *сущее*. – *А. Л.*], это единое ах превращается в А, начало "иного", становится тем, что остается в целом за вычетом этой части, т.е. *тоже* частью или *вторую часть*. Нельзя мыслить "это" в *отличие* от иного, не мысля тем самым "иное" также в отличие от "этого", т.е. не превращая его в самостоятельную определенность или в новое "это". Таким образом, единство "это и прочее" превращается в связь двойственности "это-и-иное", которое тем самым означает "это-и-это", т.е. "это и второе это". Но произведенное распространение категории

"этости" и на противочлен необходимо требует, в связи с собой, и расширения категории инаковости. "Иное, как таковое, отныне стоит уже *позади* этого нового образования: "это и второе это" означает (это-и-второе это) и прочее (иное). Тем самым "это и второе это", противопоставленное "иному", становится само единством, и мы имеем не только порядковое число (первое, второе), но и количественное число *два*, которое таким же путем ведет к понятию "третьего", а на его почве к "трем и т. д.". Так выводится числовой ряд на основании вышеупомянутых категорий определения числа.

29 Опять-таки наилучшее в современной философии творческое воспроизведение Платиновой теории времени и числа принадлежит *С. Л. Франку*. Отвергая Наторпово логизирующее учение о взаимоотношении числа и времени (ук. соч., 348–353) и привлекая в принципиально исправленном виде учение Бергсона о времени как о чистой, творческой длительности, Франк учит так. 1) "Время есть живой поток *становления*, творчества, рождения *нового* – прямая противоположность неподвижному, готовому, сразу *данному*". 2) "С другой стороны, время есть

не смена отдельных состояний, а неделимое или непрерывное целое, *нечто единое* в самой своей основе" (354). 3) Этот второй момент – единства – связан с первым сплошности, непрерывности и взаимопроникнутости – не в силу самого времени как такового (как о том учит Бергсон), ибо "сама длительность не мыслима иначе, как на почве целостности", и "ей присущ не только момент становления, развития, творчества, но в такой же мере и момент постоянства, т. е. сверхвременности", так что "единство равносильно *сверхвременности*, цельности или – что то же самое – *вечности*" (355). 4) С этой точки зрения уже оказывается невозможным противопоставлять Бергсонову "чистую длительность" – неподвижной вечности, как это делает сам Бергсон; вечности противоположно именно чистое *становление*, а чистая длительность есть такое становление, которое уже пропитано неподвижной вечностью (358). 5) Ясной отсюда становится и соотносительность времени и числа, а) "Ни число не предшествует времени, ни время – числу". б) "Оба совместно возникают из взаимного отражения [Платинова парадейгма. – А. Л.] друг в друге исконно единых в своей основе моментов *вневременности* [вечность, ум у Платина. – А. Л.] и становления

[иное. – А. Л.], – как из непреодолимого взаимного тяготения этих моментов, насильственно отторгнутых друг от друга", с) "Мысля вечность как чистую, или отрешенную, вневременность, мы неизбежно мыслим ее через посредство противопоставленного ей становления и имеем тогда вневременное бытие как ряд вечно следующих друг за другом отдельных частных содержаний, – как число и множественность", d) "Мысля чистое становление, мы мыслим его через посредство противопоставлений ему вневременности и имеем его тогда как *смену* множества отдельных моментов, т.е. как время" (361). e) Поэтому время и число абсолютно несводимы одно на другое, но "суть соотносительные формы проявления произведения от всеединства и в этом смысле отличные от него самого", так что если, по Платону, время есть "подвижной образ вечности", или "движущееся в числовом порядке вечное отображение вечности, пребывающей в единстве" ("Тимей", 37 d), то число нужно назвать "неподвижным образом становления" (362).

30 Только теперь, после того как нами более или менее детально проанализированы понятия числа и времени и диалектически выведены

музыкальные основоположения, мы можем дать подлинную диалектическую формулу музыке, которая, быть может, не вполне ясна в основном тексте книги. Именно, музыку мы определили как искусство времени, а время определили как становление числа. Это – совершенно точное место музыкального предмета в диалектической системе. Но сейчас мы можем позволить себе роскошь к более глубокой детализации. Обратим внимание, во-первых, на то, что, говоря о становлении числа, мы, быть может, незаметно для себя, делаем весьма значительное ударение на моменте именно "*становления*". Музыкальный предмет *специфически* отличен от всякого другого художественного предмета именно тем, что он не дает никаких ни слов, ни образов, ни явлений, ни фактов, но есть только сама текучесть и становление (неизвестно чего или, вернее, всего чего угодно). Но, во-вторых, это какое-то особенное становление. Это не есть становление фактов. Это – становление смысла, числа, и притом становление – очень внутреннее и исконное; это – лоно происхождения и рождения самого числа и смысла. Оно – что-то сверх-числовое, сверх-смысловое. Или, вернее, это – число, но число платиновское, число как ἀρχή ὑποστάσεως τοῦσούτιν VI 6, 15), число до-сущее,

до-смысловое, как источник порождения и осмысления самого смысла, как лоно, в котором еще слито все смысловое и вне-смысловое; и вот, впервые стремится оно к расчленению, к различению, к оформлению. Это до-эйдетическое становление перво-единого, чистый и подлинный "Ursprung"^{А3} я уже отметил мельком и в этой книге (стр. 105. 2. пункт 1; стр. 188; специальное рассуждение о нем в "Античн<ом> косм<осе>", 51–59, 281–282, 292–295, 300–301, 451 и в "Филос<офии> имени", 69–73 и др.). Более же подробно о применении этого начала к искусству – в "Диал<ектике> худ<ожественной> формы", где в § 14 дается разделение искусств по "эйдосу", "топосу" и "числу", а в примеч. 56 разделение, которое я называю меонологическим в отличие от первого, которое я называю "категориальным". Здесь я кратко укажу только на то, что все, что говорится о музыке в основном тексте третьего очерка этой книги, есть *категориально-структурное* учение о музыке, т.е. тут дается анализ смыслового строения музыки (говорится об ее числе, об ее времени, об ее движении и т. д.). Но если бы мы захотели ответить на вопрос: о структуре и категориях *чего* собственно идет речь и какова сама смысловая *материя* того, что именно здесь конструируется и категориализуется,

– то, в последнем счете, ответ этот уже не мог ограничиться только понятием числа или только понятием времени. Здесь необходимо привлечение того первично-алогического слоя эйдоса, о котором я тут говорю и о котором подробнее можно прочитать у меня в "Диалект<ике> худ<ожественной> формы". Интуициями этого начала в музыке продиктовано и мое учение 1920–1921 гг. о музыке как *coincidentia oppositorum* (см. в первом очерке § 2 и мифологические фрагменты на стр. 258–268).

31 Диалектика выражения – в "Диал<ектике> худ<ожественной> формы", §§ 5 и 8 (с соответств. примеч.).

32 От греч. $\alpha\upsilon\omega\upsilon\eta$ – передвигание, движение; муз.: система, лад (ритмическое чередование).

33 Итак, ритм: 1) не есть категория чисто временная (он может быть в любом времени и любого темпа); 2) тем более не есть категория внешне-тембровая или внешне-двигательная; 3) является в выражении стихией отвлеченного числа, но 4) числа фигурного, т.е. является определенной, часто весьма прихотливой, расставленностью отдельных числовых полаганий. Было бы затруднительно и малопродуктивно приводить громадную литературу по ритму, извлекая из нее содержащиеся в ней незначительные крупинки феноменологии и диалектики. Вся эта литература в большинстве случаев есть литература физиолого-психологическая, и потому она не имеет к нам никакого отношения. Наиболее полную библиографию по ритму можно найти у С. А. Ruckmick, A Bibliography of Rhythm. – *American Journal of Psychology*. XXIV (1913).

34 Таким образом, я различаю *чистый* тон от *полного*, или определенного тона, о котором я говорю в следующем §, подобно тому, как этот последний – от *вещественно* определенного тона, о котором речь в § 14. Хотя каждый реальный тон

имеет определенную высоту, тем не менее тон сам по себе отличен от своей высоты, ибо на это указывает уже самое выражение: тон *имеет* высоту. Но раз тон сам по себе – одно, а высота его – нечто другое, то и определять тон сам по себе надо отдельно от его высотности. Этим определением и занимаюсь я в данном §, условно называя такой абстрагированный от высоты тон *чистым* тоном. Мало того. Я утверждаю, что в этом вне-высотном тоне есть свои вне-высотные дифференции. Можно находить различия в таких тонах, находясь совершенно вне соображений об их высоте. Это будет чисто *количественной* дифференцией тонов, располагаемых в той или иной системе. Тут, собственно говоря, только и надо применять термин *тон*. Что диалектическое место гармонии именно здесь и что гармония как такая опять-таки есть система вне-высотная, это совершенно ясно из того, что один и тот же гармонический ход можно исполнить на любой высоте и что, значит, дело не в высоте как таковой, но в соотношении высот, т.е. в принципе чисто количественного. Это и есть область чисто *тоновая*.

35 Относительно высоты необходимо сказать, что современные психологи, наконец, начинают приходить к тому, что это понятие не имеет столь всемогущего значения, как это всегда думали, что в тоне есть много и всего другого, более глубокого и важного. Об этом см. *W. Kuhlner, Akustische Untersuchungen. III. Zeitschr* f Psychol^{ogie}, Bd. 72 (резюме на стр. 177–181). – О реальном *тоне* только тут и возникает речь, ибо раньше мы имели, собственно говоря, тон вообще, т.е. *категорию* тона. Теперь же говорим об определенной звуко-высотной ориентированности и скомбинированности. Тут мы имеем совокупность "основного тона" с "обертонами", которая, конечно, как это тоже, наконец, становится ясным для психологов, привыкших атомизировать психику (см., напр., у Келера, там же, § 13), есть прежде всего некое "единство", неделимое и неразрушимое, именно "единичность", как бы теоретики ни анализировали отдельный звук или аккорды. Разумеется, высотность как такая будет только там, где имеет специфическое происхождение, т.е. там, где идет речь о *различиях* (= о самотождественном различии) изучаемого третьего диалектического начала. Что же касается

тональности и полного тона, то, строго говоря, высотность не характерна и для них, ибо как отношение тонов в тональности, так и отношение их в целом тоне или в аккорде может быть опять-таки дано на разной высоте; высотность тут вторична, так как в одном случае первично *движение* в недрах третьего начала, в другом же — *единичность*. Это не мешает, конечно, тому, чтобы в каждой из этих категорий были свои собственные подразделения с точки зрения обще-эйдетической структуры. Тогда возможны соединения тональности и тона — с определенными реальными высотностями.

36 Тут я опять должен сослаться на экспериментальных психологов, которые в последнее время начинают выходить из феноменологической спячки и в области различения элементов звука. Конечно, будучи связаны "экспериментами" и базируясь на "фактах", которые всегда текучи и неустойчивы, они не могут сделать выводов, которые были бы вполне достоверны для мыслящего разума и которые бы обладали хотя бы незначительной внутренней диалектикой. Тем не менее выводы их интересны и сулят многое в будущем. Так, напр., вводится весьма важное различие "высоты" (или

"качества") и "светлости" звука. Правда, эти психологи не вполне усваивают себе то, что "светлота" есть среднее между "высотой" и "тембром" (в более широком смысле), что "высота", о которой они говорят, может иметь только чисто количественный характер и т. д. Но это различие, в общем, продиктовано правильным феноменологическим усмотрением. Различают они также, напр., "вокальное качество" и от высоты и от светлости. И это правильно, хотя четкого взаимоотношения этого "вокального качества" с "высотой", "шумом" и др. категориями у этих психологов я не заметил. Обо всех этих трудах Келера, Ревеша и др. см. у *Е. А. Мальцевой*, "Основные элементы слуховых ощущений" (в "Трудах Государственной инст<итута> музык<альной> науки" по физиол<ого>-психол<огической> секц<ии>, вып. 1., М., 1925 г.). Анализ звука, предлагаемый мною в основном тексте книги, значительно шире и полнее предлагавшихся анализов до сих пор. Так, от "светлоты" мое ухо резко отличает "цветность" звука; если не вдаваться в тонкости, то уже пример общераспространенного различия "блестящего" и "матового" звука должен вполне убедить в предметности различия "светлоты" от "цветности". Равным образом, если задаваться

целями серьезного феноменологического анализа, можно ли "светлоту" и "цветность" путать, напр., с тяжестью, или "весом", звука, с "плотностью" и т. д.? Можно ли считать, что, напр., серебристость есть явление "весовое" или – что еще грубее – "высотное"? Подобное мнение рушилось бы от одного указания на то, что и баритон и сопрано одинаково могут быть серебристыми и несеребристыми. Будущая феноменология звука должна точнейшим образом описать все эти "элементы" и их комбинации и дать цельную картину того, для чего я в своем кратком изложении только едва-едва набросал тусклые контуры. Вот беглый пример. Женский альт мне представляется чем-то металлическим, я бы сказал даже стальным, иной раз с блеском; в нем всегда есть нечто холодноватое и гордое, самодовлеющее, – может быть, вечное; я осязаю здесь умом некую статую, – может быть, безглазую, которая смотрит не глазами, но всем своим существом, как бы всеглазую; эти звуки устойчивы, движение их не расплывается, они – равномерно плотны и как бы вращаются в круге. Конечно, скажут, что все это – субъективно. Но с людьми, для которых "объективны" только воздушные волны или только "высота" звука, я давно уже перестал спорить. Пусть думают, как

хотят. Примерами блестящего феноменологического анализа зрительных явлений отличается сочинение Гете "Учение о цветах" (значительные отрывки переведены в книге В. О. Лихтенштадт, "Гете. Борьба за реалистическое мировоззрение", Петербург, 1920, 201–297). Равного по глубине и тонкости анализа для слуховых образов я не нашел в литературе.

37 *Gestalt* – форма (нем.).

38 Замечу, что для "высотности" консонанса опять-таки достаточна чисто количественная точка зрения. – Определение Гельмгольцем консонанса и диссонанса при помощи понятия биения или совпадения частичных тонов обсуждается у С. Stumpf, Konsonanz und Dissonanz, в изд. "Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", herausgegeben von С. Stumpf, I. Heft. Lpz., 1898, 1–19. Там же обсуждается теория бессознательного, равно как и дается собственное определение через понятие "Verschmelzung" (34–42). "Структурная" теория дана у W. Köhler, Die Physische Gestalt. 1920. M. Wertheimer, Psychologische Forschungen, Bd. 1. 1922. Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. 1925. E. Hornbostel, Psychologie

d<er> Gehürserschein <ung> в Handb<uch> d<er> norm<alen> u<nd> patholog<ischen> Physiol<ogie>. Bd. 11.

39 Музыкальная эстетика должна дать точнейший логический анализ этих "форм", которые, несмотря на свою полную четкость в самой музыке, почти никогда не находят хотя сколько-нибудь осмысленного эстетического анализа. Многочисленные сочинения в этой области посвящаются пока только примитивным описаниям этих форм. Будущая эстетика должна их проанализировать и дать логический смысл каждой такой формы, начиная с периода, формы, мотива и кончая сложнейшими структурами. Так, если "период" понимать в определении Э. П. Раута ("Музыкальная форма", пер. С. Л. Толстого. М., 1896, 18) – как "музыкальную мысль, кончающуюся полной каденцией и подразделенную в середине какой-либо каденцией по крайней мере на две части", то ясно, что "период" есть, как противоположение двух частей, самотождественное различие, и, как успокоение во второй каденции, – некий подвижной покой. "Предложение", как часть "периода" до срединной каденции, отсюда, получает также определенное диалектическое место, подобно т. н. "двухчастной

форме", как состоящей из двух "периодов". В фуге – "вождь" и "спутник" есть несомненное самотождественное различие, неизменно движущееся в течение всей экспозиции и завершающееся в некое целое, т.е. в покой, причем "противосложение" я склонен рассматривать как тот третий момент, где могут "отождествляться" "вождь" и "спутник". Прекрасным образцом логики музыкальной формы является сонатное allegro. Однако этим анализам должна быть посвящена особая работа. – Неясно и очень условно построение *Мерсмана* (сочинение его цитируется выше, в прим. 2): первоначальный дуализм "линии" и "мотива" характерен для элементарного анализа формы; "линия" развивается в "период", который через "течение" приходит к "поставлению в ряд" (*Anreihung*), т.е. в АВС (сюда он относит "сюиты, формы фантазии и т. д., программную музыку"), или к "отношению" (*Beziehung*), т.е. в АВА (куда – "песенные формы, рондо, танцевальные формы, медленные предложения"), или – к "перемене" (*Abwandlung*), т.е. к $A^1 A^2 A^3$ (что, в соединении с "мотивными" конструкциями, дает "вариации, вариационный принцип, чакону"); "мотив" же развивается в "тему", которая через "развитие" (*Entwicklung*) приходит или к "центральному

развитию" (в соединении с "линейной" конструкцией – упомянутые вариации), или к "конфликту" (который в соединении с центральным развитием дает фугу, а самостоятельно – "циклические формы, сонату" и, в дальнейшем, "свободные формы развития") (Bericht, 381).

40 Диалектическая систематика музыкально-теоретических категорий – вещь совершенно заброшенная; да и в старину было мало охотников давать такую систематику, ибо трудно философу разбираться в тончайших музыкальных терминах; и еще труднее музыканту понять, чего, собственно, хочет от него философ. Несмотря на все недостатки, три таких систематики все-таки остаются наилучшим образцом диалектической мысли в области музыкальной эстетики, это у Шеллинга (*Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke. I 5, §§76–83*), Гегеля (*Vorlesungen über Aesthetik. Werke. X 3, вторая глава*) и Фр. Т. Фишера (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. III 1, 4*). Эти концепции требуют теперь коренного пересмотра, хотя кроме них я бы не сумел указать что-нибудь столь же ценное в старой эстетической литературе. Так, Шеллинг, давши с точки зрения своей

системы великолепное определение звука (§ 76), дает такое определение ритма (§ 79), что последний оказывается уже неотличимым от метра ("Вновь в самой музыке взятое как особое единство во-ображение единства во множество, или реальное единство, есть ритм"). Тут бросается в глаза отсутствие категорий покоя и движения. Приходится спорить и относительно двух других определений Шеллинга. "Ритм в своем совершенстве необходимо охватывает другое единство, которое в этом подчинении есть модуляция" (§ 80). "Третье единство, в котором оба они (ритм и модуляция) положены одинаково, есть мелодия" (§ 81). Правильно, что мелодия есть ритм + модуляция. Но модуляция не есть просто качественно заполненный ритм. Это — количественность в сфере высотности. Качественно заполненный ритм есть не модуляция, но мелодия, а модуляция есть мелодия без ритма и никакого отношения к ритму она не имеет. Другими словами, Шеллинг понимает модуляцию слишком качественно, слишком материально. При всем этом отдел о музыке в эстетике Шеллинга ценнее иных целых сотен страниц. — Историю философии музыки дают — P. Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis E. v. Hartmann*. 1922. E. v. Hartmann, *Aesthetik*. Lpz.,

1886. I 484–510, *H. Lotze*, *Geschichte d<er> Aesth<etik> in Deutschl<and>*. Lpz., 1913, 461–503.

41 Социология музыки должна была бы в первую очередь заняться описанием и анализом основных социальных типов построения и восприятия музыки. Античный тип музыки обрисовывается мною в неизданном сочинении о происхождении греческих эстетических теорий, а также (отчасти) - *H. Abert*, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Lpz., 1899; средневековой – у него же: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle. 1905, (в особ. 2 и 3 главы); просветительский – у *H. Goldschmidt*, *Die Musikdsthetik des 18 Jahrhunderts*. Zur. u. Lpz., 1915 (вся общая часть); романтический – у *W. Hilbert*, *Die Musikdsthetik d<er> Fr̃hromantik*. 1911.

42 Изложение основ "золотого деления" можно найти у *Г. Е. Тимердинга*, "Золотое сечение", пер. под ред. Г. М. Фихтенгольца. Птгр., 1924 (вместе с литературой вопроса). Специально музыкальные примеры анализирует *Э. К. Розенов*, "Применение закона "золотого деления" в поэзии и музыке" в Трудах ГИМН'а

43 Беглый диалектический очерк понятия "золотого деления" и "метротектонизма" я дал в

"Античн<ом> косм<осе>", 165–167, с примерами (412).

A1 Совместное возрастание или совпадение членов ряда (*нем.*).

A2 Замедляя, расширяя (*итал.*).

A3 Происхождение, источник (*нем.*).