

**Рождение философии музыки А.Ф. Лосева
из духа неоплатонизма**

*...никто, не познав [числа], никогда не сможет
обрести истинного мнения о справедливом,
прекрасном, благом и других подобных вещах и рас-
числить это для самого себя и для того, чтобы убе-
дить другого.*

Платон

Введение

Для большинства живущих на земле людей музыка является естественной и во многом привычной, а потому и не зовущей к напряженной работе мысли, частью их существования. Нередко музыка становится предметом разговоров и дискуссий в самых разных кругах – от субкультурных образований приверженных различным музыкальным трендам тинэйджеров до бомонда и объединений интеллектуалов, где обретают поборники джаза или неумирающей классики. При этом большинство участников таких разговоров, как правило, не сомневается в том, что знают, что такое музыка, и еще меньше сомневаются в том, что в их рассуждениях нет ничего нового, ничего серьезного, ничего созерцательного, что все эти разговоры бесконечно далеки от того, что составляет существо музыки и что должен содержать в себе «настоящий разговор о музыке» даже на самом элементарном коммуникативном уровне.

Вероятно, не стоит удивляться реакции «любителей музыки», которая может последовать, если кто-нибудь в их присутствии выразит мысль о том, что музыка – это «бытие *sui generis*, такое же неподвижно-идеальное, законченно-оформленное, ясное и простое, как любая простейшая аксиома или теорема математики, или, что «музыкальное бытие есть лишь момент в общей эйдети-ческой стихии разума», или, что сущность музыки – это «жизнь чисел», или, что музыка есть ни что иное как «гилетическо-меональная стихия эйдоса», или, что музыка есть «сплошная субстанция ... выражающая саму себя ... в каждый мельчайший промежуток времени».

Все эти определения музыки мы находим в ранней работе А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», написанной в начале двадцатых годов прошлого столетия.

Однако прежде чем подойти к пониманию основных идей этой работы, необходимо осмыслить теоретические предпосылки, которые обусловили само появление данной работы, но по какой-то причине для большинства исследователей философских произведений А.Ф. Лосева остались в стороне от их интерпретационных операций.

В целом это и является тем основным вопросом, попытку решения которого предполагает наша работа.

1. В одном из примечаний (№ 56) к «Диалектике художественной формы» А.Ф. Лосев пишет, что в своей книге «Музыка как предмет логики» он «дал анализ логической структуры музыкального феномена, вырастающего на почве ... учений» Р. Вагнера и Ф. Ницше, и при этом ясно указывает на книги Р. Вагнера «Бетховен» и Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»¹. В другом примечании (№ 38) к этой же работе А.Ф. Лосев также упоминает Ф. Ницше, точнее его «рассуждения» «об «апполинийском» и «дионисийском» начале и об их синтезе в знаменитом сочинении»² немецкого философа. Кроме того, обращение к этой работе Ницше мы находим и в начале статьи А. Ф. Лосева «Два мироощущения», в которой Лосев размышляет о «Травиате» Дж. Верди³.

Можно ли на основе приведенных высказываний А.Ф. Лосева заключить, что философ действительно подходит к анализу музыки на основе учений Р. Вагнера и Ф. Ницше? Или, если быть более точным: действительно ли А.Ф. Лосев находит у упомянутых авторов исходную точку для своей теории музыки или его обращение к ним есть скорее знак выражения уважения одному великому композитору и одному великому философу, чем указание на настоящий источник, который дает начало его собственному осмыслению музыки.

2. Для подобной постановки начального вопроса есть серьезные основания, если иметь в виду следующее. Ранняя работа Ф.

¹ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. – В кн.: Форма – Стиль - Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр. 261.

² Там же, стр. 210.

³ Лосев А.Ф. Два мироощущения. – В кн.: Форма – Стиль - Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр. 626.

Ницше «Рождение трагедии...» посвящена в значительной мере, но весьма специфическим образом, и *проблеме музыки*, но (и на этом мы особенно настаиваем!): *сама музыка не была для Ницше ни поводом, ни побуждением для создания этого произведения*. Известно, что основной текст работы философа составляют три темы: (а) греческая драма, (б) отношение Сократа к трагедии и (в) дионисийский взгляд на мир (тема, являющаяся основой двух предыдущих). И лишь позднее добавленный текст вводит ясно сформулированное понимание музыки и драмы Вагнером и Шопенгауэром.

Более того, музыка как выражение дионисийского начала или точнее – как выражение для обозначения основы мира, является для Ницше только поводом для изложения определенной «художественной метафизики»⁴, которая бы позволила объяснить целостность мира сквозь призму искусства, поскольку искусство, создаваемое людьми, возможно интерпретировать как некое космическое событие. Это означает, что Ф. Ницше скрывает под маской исследования искусства свое видение основного опыта существования, т.е. свою онтологию; а это, в свою очередь, наводит на мысль, что искусство (чья сущность сводится к трагическому) является только орудием философии, а осмысляя то, что есть искусство и, прежде всего, трагическая поэзия, Ницше стремится постичь существо мира и таким образом совершенно по-новому ставит проблему исследования одного из фундаментальных вопросов современной философии.

Если мы согласимся с предложенной точкой зрения, нам необходимо будет констатировать тот факт, что Ницше вообще никогда не рассматривал музыку как *Музыку*⁵, и она никогда не находилась в центре его философских интересов и не была целью его исследований. Искусство в целом было для него только онтологическим символом, а не краеугольным камнем его размышлений, фундаментом, на котором строилась его теория. Искусство, а тем самым и музыка, - это только *средство*, с помощью которого Ф. Ницше пытается обосновать свои основные философские утверждения о целостности бытия. Для Ницше музыка не является той нитью Ариадны, которая нас выводит из лабиринта мира подобно тому, как музыка сопровождает Орфея на пути из подземного ми-

⁴ См.: Fink E. Nietzsche's Philosophie/ Stuttgart: Kohlhammer, 1979. – S. 7 - 42.

⁵ О нашем понимании различия между *музыкой* и *Музыкой* см. подробнее в книге: Uzelac M. Filozofija muzike. – Novi Sad, Stilos, 2007. – ss. 184-194.

ра. Ключом для понимания существующего в его целостности т.е. бытия и существования, для Ницше является не музыка, а игра⁶.

3. Именно здесь – в понимании бытия музыки – находится первая точка, где позиции Ницше и Лосева, на первый взгляд, расходятся, а по сути своей совпадают. Для А.Ф. Лосева музыка не является средством. Для него музыка (как мы указывали выше) – «бытие *suī generis*, такое же неподвижно-идеальное, законченно-оформленное, ясное и простое, как любая простейшая аксиома или теорема математики»⁷. И для понимания музыки, по мысли Лосева, не нужны никакие средства: «чтобы *музыкально* понять музыкальное произведение, мне не надо никакой физики, никакой физиологии, никакой психологии, никакой метафизики, а нужна только сама музыка, и больше ничего»⁸. Данное высказывание ясно выражает необходимость осмысления музыки из нее самой. Но в этой связи возникает закономерный вопрос: а каким образом можно вообще установить теоретические предпосылки понимания музыки? Каково отношение музыки и мышления, и возможно ли оно вообще?

4. Известно, что А.Ф. Лосев был музыкально образован. Однако теоретическое осмысление феномена музыки у Лосева не исходило ни из его музыкальной практики, ни из музыкальной практики вообще; оно всегда было укоренено в философии, находясь в согласии с известным изречением Платона о том, что «философия – это высшая музыка» (Федон, 61a). В этом смысле мы бы взяли на себя смелость утверждать, что в целом и вся философия А.Ф. Лосева есть ни что иное как музыка в ее наивысшем проявлении⁹.

5. Теория музыки А.Ф. Лосева не имеет ничего общего с музыковедением и исследованиями современных музыковедов, всегда остающихся пленниками «первого», т.е. материального, звучащего, слоя музыкального произведения. Лосев вообще не «ду-

⁶ См.: Fink E. *Nietzsches Philosophie*/ Stuttgart: Kohlhammer, 1979. – S. 178.

⁷ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр.483.

⁸ Там же.

⁹ Разумеется, подобную мысль легче сформулировать, чем ясно доказать. На сегодняшний момент все еще не начаты исследования структурной композиции главных работ Лосева, в том числе и его ранних произведений. Но даже не прибегая к специальным изысканиям, можно увидеть в целом ряде работ Лосева структуру, которая своей когерентностью преодолевает любую композиционную случайность.

мает» музыку с эстетических позиций, как это было принято в последних несколько столетий. Его видение музыки, с одной стороны, сближает его с теоретиками музыки далекого прошлого – Пифагором, Платоном, Аристидом Квинтилианом, а с другой, Лосев и его понимание музыки принадлежит будущему, еще не совсем развернувшемуся, в котором мы видим только его и Ферруччио Бузони. Мир музыки Лосева не принадлежит музыкантам. На наш взгляд, только два музыканта в XX веке понимали суть проблем и все те трудности, с которыми столкнулась музыка, - это были великий Сергей Рахманинов и Сергей Сараджев, последние музыкальные гении XX столетия...

Тем не менее, преемственность в осмыслении музыки все же должна существовать. Мы полагаем, что решающее влияние на А.Ф. Лосева в этой области оказал философ, наследию которого не придавалось особого значения в ранние эпохи, но чья слава еще впереди. Речь идет о Прокле, чьи работы, по нашему мнению, являются ключом к пониманию теории музыки Лосева.

Мировая слава Прокла, точнее, понимание того, что он является одним из крупнейших философов в истории философии, насчитывает не более двух веков. Не стоит, конечно, упускать из виду, что и сегодня многие философы еще оспаривают значение последнего великого мыслителя античности, указывая на заимствования от предшественников, прежде всего, Платона и Плотина. Но: сколько Плотин взял от Платона, сколько Аристотель от своего учителя, а сколько Платон от Пифагора?.. Что может представлять собой реальное интеллектуальное наследие любого философа без того, что он смог получить от своих предшественников? Впрочем, если слава Платона и Аристотеля возродилась во время Ренессанса, то «слава» Прокла в два раза «короче» и усиление его влияния на философию еще только предстоит¹⁰.

То, что речь идет о действительно одном из крупнейших философов, говорит и тот факт, что Прокл был «открыт» заслугой самого Гегеля. И именно Гегеля его последователи (Л. Фейербах) сравнили с Проклом¹¹, принимая во внимание широкие и всеобъемлющие взгляды двух этих мыслителей.

¹⁰ Если принять во внимание работу П.П. Блонского о Плотине («Философия Плотина», 1918) как о величайшем философе, то следует ожидать появления серьезных исследований и о Прокле.

¹¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Последние века (III – VI). – М.: Искусство, 1988. – с. 309.

Второй раз в истории Прокл Диадокх стал мериллом для философа уже в России. На этот раз его сравнивали с А.Ф. Лосевым, сначала в негативном¹², а затем в позитивном смысле¹³. В первом случае, в начале 30-х гг. прошлого века, Лосеву было поставлено в упрек то, что он не находится в первых рядах борцов за современную философию и «чувствует себя свободно лишь в обществе Платина и Прокла», считая самого себя «не то Платином, не то Проклом наших дней»¹⁴.

Во втором случае один из ведущих современных исследователей философского наследия А.Ф. Лосева В. Троицкий в своей статье «Русский Прокл» указывает на то, что объединяет двух мыслителей – Лосева и Прокла: прежде всего, это сопоставимость величины опуса «на чисто количественном уровне», во-вторых, «постоянная, сквозь всю жизнь пронесенная любовь к Платону и неоплатонической мысли», в-третьих, близкое отношение к философскому наследию (Прокл – «реставратор», Лосев – «архаист»), в-четвертых, «верное служение принципам чистой мысли и храброе мышление о принципности бытия», в-пятых, общая приверженность платоновской диалектике, в-шестых «ширина охвата действительности и виртуозность использования диалектического метода»¹⁵. К перечисленному следует добавить особое отношение к мифу, которое характеризует обоих мыслителей; при этом миф выступает «как необходимая форма полноценного восприятия мира» и оказывается близок и «язычнику Проклу и православному мыслителю XX века»¹⁶ А.Ф. Лосеву.

Разумеется, эти две личности разделяет огромная временная дистанция и различия в окружении, в котором они существуют, но в то же время, по справедливому заключению В. Троицкого, Прокла и А.Ф. Лосева сближает «пространство вневременной мысли» и множество исторических параллелей.

6. Все вышеизложенное имело целью, с одной стороны, показать происхождение идей, по мнению самого А.Ф. Лосева, побудивших его к осмыслению музыки, а с другой, указать на неопла-

¹² Гарбер Х. Против воинствующего мистицизма А.Ф. Лосева. – Цит. по: Троицкий В. Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева. – М.: Аграф, 2007. - с. 426.

¹³ Троицкий В. Русский Прокл. – В сб.: Ойкумена мысли: феномен А.Ф. Лосева. – Уфа: Восточный университет, 1996. – с. 20 – 23.

¹⁴ Гарбер Х. Там же.

¹⁵ Троицкий В. Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева. – М.: Аграф, 2007. - с. 21 – 25.

¹⁶ Там же, с. 26.

тонические корни его «мышления о музыке» (по нашему глубоко-му убеждению, неоплатонизм лежал в основе подхода философа и к другим фундаментальным феноменам, которые были предметом его многолетних исследований).

7. Наше основное намерение в данной работе заключается в том, чтобы показать, что «мышление о музыке» А.Ф. Лосева в своей исходной точке не связано с реальной, эмпирической музыкой; реальная музыка не была основой его музыкальных идей. Более того, здесь вообще не может идти речь ни о какой «эстетике музыки», поскольку А.Ф. Лосев использует музыку исключительно как поле для изложения неоплатонической, точнее прокловой картины мира. При этом неоплатоническую понятийную конструкцию, точнее определенную композиционную структуру понятий (которую Лосев превращает в аналогию композиции музыкального произведения) философ повторяет и переносит в наше время. В сущности, наш тезис в чистом виде мог бы быть сформулирован таким образом: *у А.Ф. Лосева нет никакой теории музыки, поскольку речь здесь идет о своеобразной космологии в неопифагорейском духе, находящем свое наивысшее выражение в неоплатонизме Прокла. Неоплатонизм Прокла и есть источник «мышления о музыке» А.Ф. Лосева, создавшего «понятийную композицию» и сделавшего ее основой мира.*

Кратко изложить свою мысль гораздо проще, нежели показать, как она функционирует на деле. Известно, что все содержание «Феноменологии духа» Г. Гегеля можно пересказать в одном предложении: эмпирическое сознание, осознавая себя через другого, становится самосознанием, т.е. философским, а это значит, что в становлении происходит развитие сознания от уровня эмпирического до уровня абсолютного сознания.

Но дело не в этом... Практически любое великое произведение можно изложить в одном или двух предложениях. Но именно поэтому весьма поучительным является то, как Гегель развивает свою идею на сотнях страниц. Акцент делается на способе изложения, на методе, вернее на том пути, по которому мы идем, но не к философии, поскольку она нигде не существует как цель, а к философствованию¹⁷.

¹⁷ «... философия есть только идея возможной науки, которая нигде не дана in concreto, но к которой мы пытаемся приблизиться различными путями, пока не будет открыта единственная, сильно заросшая чувственностью тропинка и пока человеку не удастся, насколько это дозволено ему, сделать до сих пор не удававшуюся копию равной образцу. Пока

В этом замечании нет ничего нового или до сих пор неизвестного; оно является лишь подтверждением положения, знакомого со времен Сократа: настоящая мысль может пребывать только в диалоге, только в игре понятий, т.е. в самом философствовании. Поэтому мы будем говорить о том, каким образом суть музыки вырастает из учения Прокла о числах, как олицетворении богов. При этом, если обнаруживается, что музыкальные тона ни что иное как числа (что традиционно утверждалось в работах философов, но это утверждение никогда не доводилось до логического конца), а числа представляют собой другие имена для богов, то в этом случае музыка не может быть ничем иным, кроме как теологией, но не в смысле вероучения, а теологией «как логикой и диалектикой чисел»¹⁸.

В лекциях по истории философии Г. Гегель вспоминал, как Спиноза, живя в бедности в Гааге, «кормился своим собственным трудом, занимаясь изготовлением оптических стекол. Не случайно то обстоятельство, что его ум занимал свет, ибо последний представляет собою в материи само абсолютное тождество...»¹⁹. Перефразируем это выражение языком Хайдеггера: бедствующий материально, но преданный философии Спиноза, пребывая вблизи светлости, остался преданным истине (aletheia). Нечто похожее можно было бы сказать и о А.Ф. Лосеве: находясь в тягчайших условиях строительства Беломоро-Балтийского канала философ мог сохранить свой духовный мир и продолжать жить в нем, поскольку находился в близости власти чисел и знал, что любое число «бескачественно и в этом смысле вполне аналогично неоплатоническому единому, не указывая собою ровно ни на какой предмет и будучи выше всякого предмета и вещи, всякого качества и всякого реального наполнения, которое для числа может быть каким угодно. С другой же стороны, всякое число есть обязательно некоторое расчленение и принцип всякого различения и оформления и, следовательно, вполне аналогично неоплатоническому уму. Этим числам как области средней между бескачественным единым и окачественным умом Прокл посвящает множество стра-

этого не случится, нельзя обучать философии; в самом деле, где она, кто обладает ею и по какому признаку можно ее узнать? [Теперь] можно обучать только философствованию, т.е. упражнять талант разума на некоторых имеющихся примерах в следовании общим принципам его, однако всегда сохраняя право разума исследовать самые источники этих принципов и подтвердить эти принципы или отвергнуть их». - Кант И. Критика чистого разума /Пер. с нем. Н. Лосского. - Мн.: Литература, 1998. - с. 821.

¹⁸ Прокл Первоосновы теологии. - М.: Прогресс, 1993. - с. 273.

¹⁹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Кн.3.- СПб.: Наука, 1999. - с. 344

ниц и целых глав в своих трактатах, причем каждое такое число он называет богом, и учение об этих сверхмыслительных числах является у него учением о богах»²⁰. И подобно тому, как Спиноза, обрабатывая линзы, находился вблизи истины, Лосев находился вблизи неоплатонических богов, и именно это должно было утвердить в мысли о том, что между ним и Проклом существует нечто большее, чем поверхностная аналогия, что здесь речь идет о близости двух душ, которые с самого начала принадлежали не только этому свету.

8. Мы подойдем еще ближе к центральному вопросу этого общения, если сформулируем его не языком Ницше, как мы сделали это вначале, а языком самого А.Ф. Лосева. В этом случае название нашей работы выглядело бы таким образом: *основоположение музыки в числе и числовых отношениях внутри точки как космоса*. На первый взгляд, это может звучать странно для тех, кто в текстах Лосева опираются на те мысли, которые связаны с переживаемым («эстетическим») аспектом музыки. Но, во-первых, у Лосева легко найти и острое дистанцирование от подобного понимания музыки, а это особенно заметно, когда он говорит о *музыкальном эйдосе*, а последнее недвусмысленно указывает на источник его «мышления о музыке», находящееся далеко от любого психического переживания. Музыкальный эйдос – это эйдос «внепространственного бытия»²¹, а та «внепространственность» является основным свойством точки, о которой А.Ф. Лосев размышляет, идя вслед за Проклом и его комментарием знаменитого сочинения Евклида.

Поскольку чистое музыкальное бытие внепространственно «текуче-бесформенно»²², то и находясь за границами пространства, оно остается бесформенным и хаотичным, представляя собой «последнюю слитость и как бы предельную водвинутость одного предмета в другой»²³. В этой мысли Лосева содержится объяснение его основной позиции в отношении к музыке: *форма музыки должна быть формой хаоса*²⁴.

«Последняя слитость» указывает на единство, на внепространственное единство, что является характеристикой, определяющей точку. Сама точка есть суть музыкального произведения,

²⁰ Прокл Первоосновы теологии. Гимны. – М.: Прогресс, 1993. – стр. 221.

²¹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр. 419.

²² Там же, стр. 421.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

а музыка есть ни что иное как точка, точнее космос в его исконной завершенности и красоте.

К такому прочному онтологическому заключению можно было бы подойти аподиктически. Но здесь речь идет не о некоей априорной конструкции, а о конструкции как космическом эйдосе. Конечно, Лосев говорит о том, что «музыкальное бытие есть бытие эстетическое»²⁵, но это подразумевает и то, что «самым эстетическим» должен быть космос вследствие своей красоты, а он не может быть ничем иным как точкой.

8.1. Определение точки (Прокл – Лосев). Говоря в завершающей книге своей «Истории эстетики»²⁶ о красоте точки, А.Ф. Лосев подчеркивает, что Прокл в своем истолковании Евклида ограждается как от чувственно-материального так и абстрактно-логического понимания точки. Чувственно-материальная характеристика обладает свойствами, которые не имеются в виду, даже когда говорится о точке в геометрии, хотя и геометрическое определение точки как чего-то, что лишено частей, тоже неадекватно, хотя именно так говорит о точке Евклид.

По мнению А.Ф. Лосева, для геометрии такое определение, возможно, и правильно, но в философии оно недостаточно, поскольку «определение не есть только отрицание чего-нибудь, но имеет свою положительную основу»²⁷. Это утверждение особенно интересно, так как об этом пишет философ, для которого негативная дефиниция в его ранней фазе философствования была просто-таки отличительной характеристикой²⁸. Если геометрическая точка – это всегда граница между различными частями прямолинейного отрезка, то каким образом то, что не имеет частей, может быть границей, – задается вопросом Лосев. Для всякого контакта необходима точка, в которой этот контакт происходит, но как вообще возможен контакт, если точка лежит вне границ элементов, вступающих в контакт? Если точка отделяет одну телесную делимую область от другой, необходимо, чтобы точка имела в себе и материальный момент, подчеркивает Лосев, ссылаясь на Прокла (In Eucl. 85,1 – 87,16).

²⁵ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр. 414.

²⁶ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Последние века (III – VI). / Кн. II. – М.: Искусство, 1988. – с. 150 – 152.

²⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики: Последние века (III – VI). / Кн. II. – М.: Искусство, 1988. – с. 150 – 151.

²⁸ Вспомним хотя бы структуру «Диалектики мифа» и все, что миф «не есть»...

По мнению А.Ф. Лосева, Прокл хотел сказать, что точка на прямой делит прямую на две части, и в этом случае точка указывает не только на протяжение линии «до» нее, но и на протяжение «от» точки, а это указывает на то, что нельзя утверждать, что точка не имеет частей. Из этого Лосев делает вывод о том, что точка «выше всяких частей», но при этом части, которые она сама в себе содержит, могут существовать «хотя бы как принцип».

Выяснив, что точка неделима, но, тем не менее, содержит в себе принцип деления, Прокл, по словам А.Ф. Лосева, делает еще один шаг вперед и предполагает, что деление точки бесконечно. Но поскольку точка есть принцип деления прямой в любом направлении (и таких направлений бесконечно много), то это означает, что точка оказывается «и вполне делимой, вполне телесной», а ее делимость – «бесконечной»²⁹.

Точка сопоставима с неоплатоническим «пра-одним», но в то же время она не есть «пра-одно»! «Пра-одно» и только оно выше всего, выше любого участия чего бы то ни было другого в нем, и оно не участвует ни в чем. В противоположность этому, точка является «сверхбытийным единством», в котором участвует все бытие, для того, «чтобы вообще существовать»³⁰.

Все это, указывает Лосев, открывает возможность существования бесконечной иерархии точек, «начиная от простоты и совершенства полной неделимости и кончая сложными и бесконечно разнообразными логосами разделения»³¹. В этой иерархии находит свое место и космос, будучи сам «единой» точкой, способной «управлять всеми своими порождениями», что создает «шаровидность» космоса, детерминируемую единым центром³². Космическое круговращение, по мнению Лосева, «это прекрасный образ того, чем является точка и в своей неделимости, и в своей потенции быть принципом бесконечно разнообразной делимости»³³.

Все вышеизложенное закономерно заставляет поставить вопрос – как соотносятся онтически-онтологическо-космологическое истолкование точки в комментариях Прокла к «Элементарам» Евклида, а также Проклово понимание числа, изложенное в «Элементах теологии», с основными элементами музыки, о которых пишет А.Ф. Лосев в работе «Музыка как предмет логики»?

²⁹ Лосев А.Ф. История античной эстетики... , стр. 151.

³⁰ Лосев А.Ф. История античной эстетики..., стр. 151.

³¹ Там же, стр. 151 – 152.

³² Там же, стр. 152.

³³ Там же.

8.2. Работа «Музыка как предмет логики» не обладает внутренним единством, поскольку составлена из четырех разнородных частей, написанных по различным поводам, в течение нескольких лет; и хотя речь не идет о «цельной системе», изучение всех четырех текстов, объединенных одним названием, позволяет утверждать, что здесь существует одна общая идея, одна общая точка зрения на суть музыки и ее предмета, о чем пишет и сам Лосев: «предлагаемые здесь очерки ... не есть единая цельная система, но ряд самостоятельных изложений, трактующих предмет каждый раз заново, в параллель к предыдущим очеркам»³⁴. Одна тема и четыре вариации.., а можно было бы сказать - и четыре части одной сонаты, находящихся на разных интонационных уровнях.

Par excellence философская природа этого текста позволяет нам видеть в нем не только литературное начало, но и музыкальное произведение, поскольку всякое подлинное изложение философии (и здесь не имеет значения – в диалоге ли с другими или с самим собой) представляет собой некую высшую музыку, вроде той, которая зазвучала после того, как Эриксимах на *пире* у Агафона предложил отпустить флейтистку, поскольку чувственная эстетическая музыка мешала возникновению высшей ноэтической музыки, олицетворенной в беседе Сократа и его друзей.

8.3. Уже в самом начале работы «Музыка как предмет логики» А.Ф. Лосев принципиально отделяет свою точку зрения от широко распространенного понимания музыки, сформированного в конце XIX – начале XX века. Лосев предупреждает, что предмет его исследования является «музыка в ее эйдосе» как внепространственное существо, лишенное физико-психологического антуража³⁵. Если сегодня различные концепции искусства (в том числе и музыкального), опиравшиеся на результаты таких ведущих наук того времени, как физика, философия или психология, кажутся нам малоинтересными и устаревшими, не нечто подобное можно сказать и о Лосеве. Именно поэтому он и подчеркивал, что «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»³⁶.

³⁴ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма – Стиль - Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр.406.

³⁵ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма – Стиль - Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр.410.

³⁶ Там же, стр. 413.

Можно с уверенностью предположить, что попытка Лосева установить связь понятия *музыки* с понятием *эйдоса*, исторически осложненного различными смысловыми напластованиями — от учения Платона до Плотина и неоплатоников, должна вызвать непонимание, но именно такое начальное положение ясно показывает любому читателю, что здесь речь будет идти о совершенно ином подходе к феномену музыки, по сравнению с теми, которые были ранее известны в теории музыки (к слову сказать, последняя с ее понятийным инструментарием вряд ли сможет подняться до предметного уровня, на котором существует анализ Лосева).

Позиция А.Ф. Лосева становится еще более ясной, когда философ выделяет предмет своего анализа, а именно «идеальный музыкальный предмет»³⁷, являющийся предметом *феноменологии*. Тем самым Лосев недвусмысленно определил не только свою позицию, но и метод, на который он будет опираться в своем дальнейшем исследовании. Сегодня, по прошествии многих десятилетий, мы должны констатировать революционный характер его подхода к интерпретации музыки, находившийся в созвучии с ведущими философскими идеями того времени и преодолевавший господствующие в то время формалистические теоретические взгляды на существо музыки (к примеру, идеи Эдуарда Ханслика). Однако необходимо отметить и другое: известные ограничения, которыми изобиловали тогдашние феноменологические подходы к анализу «музыкального предмета» (Р. Ингарден), а также и то, что этих «ограничений» не смог избежать и Лосев.

Хотя большинству философов 20-х годов XX века, в том числе и русским, с которыми Лосев находился в интенсивном духовном диалоге, были известны достижения Эдмунда Гуссерля в разработке феноменологического метода (особенно в его второй фазе развития, известной как трансцендентальная феноменология), сколько-нибудь значительные результаты, которых позволяла добиться феноменологическая редукция, все же не были достигнуты.

Даже после первого неоспоримого прорыва феноменологических исследований в эстетике (особенно следует выделить исследование музыкального предмета немецким эстетиком Вальдемаром Конрадом в конце десятых годов XX века), все же им чего-то недоставало. А недоставало результатов опыта третьей (эгологической) фазы в развитии Гуссерля и, прежде всего, выводов сде-

³⁷ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. — В кн.: Форма — Стиль — Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1995. — стр. 416.

ланных им в «Картезианских медитациях», появившихся на свет через пять лет после предпринятой Лосевым исследовательской попытки.

Вероятно, Лосев ощущал невозможность полноценного применения феноменологического метода и доведения исследования на его основе до логического конца.

Вот почему, с одной стороны, А.Ф. Лосев совершенно ясно указывает, что он «ни на минуту не спускает глаз с подлинно эйдетического феномена музыки» и все время оперирует с «музыкой как таковой»³⁸, подчеркивает высшее положение музыки, говоря, что «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»³⁹, как и то, что «феноменологически музыкальное бытие в той же мере ниоткуда невыводимо, как и вообще бытие разума, эйдетическое бытие»⁴⁰.

Несмотря на то, что Лосеву понятны место и значение Э. Гуссерля⁴¹ в философии и возможности феноменологического метода, он, тем не менее, в качестве фундаментальной особенности последнего выделяет его «анти-диалектичность»⁴² и смещает свой метод на позиции диалектики, утверждая, что «все феноменологическое рассуждение о музыке... имеет почти исключительно «индуктивный характер»»⁴³, что «феноменология музыки должна строиться на более общих основаниях»⁴⁴, что «чисто феноменологическая точка зрения нас удовлетворить не может, и мы должны встать на почву диалектики»⁴⁵, которая и является «конструкцией категорий», показывающей «как они взаимно обуславливают и порождают друг друга»⁴⁶.

Обратим внимание на чрезмерное (сегодня причины этого всем понятны) акцентирование А.Ф. Лосевым возможностей диалектического метода (правда, нам представляется, это было больше похоже на боевой лозунг, нежели на то, что могло осуществить новый методологический прорыв в философских исследованиях).

³⁸ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – В кн.: Форма – Стиль – Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – стр. 425.

³⁹ Там же, стр. 470.

⁴⁰ Там же, стр. 481.

⁴¹ Там же, стр. 484.

⁴² Там же, стр. 484.

⁴³ Там же, стр. 439.

⁴⁴ Там же, стр. 440.

⁴⁵ Там же, стр. 484.

⁴⁶ Там же.

И при этом крайне интересным видится то, что в «Музыке как предмете логики» Лосев не ссылается ни на гегелевский, ни на марксистский диалектический метод. Даже при поверхностном чтении работ Лосева того периода ясно, что этот диалектический метод уходит корнями в учение Платона и поздних неоплатоников, прежде всего Прокла, и имеет весьма отдаленное отношение к тому, что под диалектикой понимали тогдашние марксисты (впрочем, отсутствие глубины в понимании диалектики и ее метода со стороны «новых марксистов», в некотором роде, было для Лосева спасительным).

Нам кажется, что ситуация «свободного перехода» от «феноменологии» к «диалектике» и обратно должна вызвать замешательство у любого исследователя музыкальных идей Лосева, поскольку оно идет вразрез с ясно заявленной феноменологической основой подхода к анализу музыки.

Возможно, мы найдем объяснение этого парадокса у В.М. Лосевой, в словах из ее предисловия к книге А.Ф. Лосева «Диалектические основы математики»: «Лосеву вообще свойственно жонглирование категориями; и я всегда думала, что это доставляет ему удовольствие независимо от истинности самих категорий»⁴⁷. Вероятно, с этим не все согласятся, но нам бы хотелось выделить именно «жонглирование», которое «*доставляет удовольствие*», распространив эту интеллектуальную игру философа и на его методы исследования. В работе «Музыка как предмет логики» ощущается это «жонглирование», особенно когда в поток размышлений вводится понятие эйдоса. Именно вследствие этого «жонглирования понятиями» музыка есть и символ⁴⁸, и тождество бытия и не-бытия⁴⁹, и предметность жизни чисел⁵⁰ и еще много *что*, так что определить музыку становится просто невозможным...

Поэтому нам представляется, что А.Ф. Лосеву не удалось сделать одного маленького шага (который практически открывался перед ним) для достижения цели, а именно: реализации феноменологического метода, применительно к исследованию музыки; справедливости ради нужно сказать, что в какой-то момент он осознал сущность этого шага, но в данной работе это не было продемонстрировано. Думается, что причиной этого было состояние

⁴⁷ Лосев А.Ф. Диалектические основы математики. – В кн.: Хаос и структура / Сост. А.А. Тахо-Годи и В.В. Троицкого. – М.: Мысль, 1997. – стр. 12.

⁴⁸ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики, стр. 498.

⁴⁹ Там же, стр. 511.

⁵⁰ Там же, стр. 512.

теории музыки того времени и воздействие, которое она имела на Лосева. В противном случае, Лосеву удалось бы понятие, точнее - идею музыки, свести к тому, что она есть: к числу или точке. Он был на пути к тому, чтобы объяснить музыкальное бытие «с точки зрения абстрактно-логического знания»⁵¹, и именно тут была необходима еще одна, следующая редукция, чтобы прийти к тому, что музыка есть на самом деле.

Ведь Лосев уже сказал, что музыкальное бытие внепространственно, что «музыкальное бытие, не живя в пространстве, тем самым не живет и в пространственно измеряемом времени»⁵²; музыкальное бытие уже было обозначено как геометрический объект. В тоже время музыкальное бытие есть «иное» по отношению к эйдосу, она «иное» по отношению к идее, а в этом случае и «другое» по отношению к «единому», музыка – «иное» по отношению к этому миру, и мы о ней не можем больше сказать ничего. Иное от единого есть число, и здесь мы должны обратиться к Проклу. Именно философия Прокла и, прежде всего, его «Элементы теологии», по нашему глубокому убеждению, есть источник и тайна всей философии А.Ф. Лосева.

⁵¹ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики, стр. 440.

⁵² Там же, стр. 449.