

**Константин Владимирович Зенкин**

[kzenkin@list.ru](mailto:kzenkin@list.ru)

Доктор искусствоведения, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Prof. Konstantin V. Zenkin, D.A.**

[kzenkin@list.ru](mailto:kzenkin@list.ru)

Vice-rector for research, professor of foreign music history department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

## **А. Ф. Лосев о музыкальной критике**

### **Аннотация**

Статья посвящена ранним работам А. Ф. Лосева о музыке, содержащим положения, впоследствии развитые в его философских трудах. Анализируется место критики в оригинальной системе философии музыки Лосева.

### **Ключевые слова**

Музыкальная критика, мифология, философия музыки, А. Ф. Лосев

## **A. F. Losev about music critics**

### **Abstract**

The article considers the early A. F. Losev's works on music, containing the concepts which will be developed in his philosophical works later. The status of critics in original Losev's system of philosophy of music is observed.

### **Keywords**

Music critics, mythology, philosophy of music, A. F. Losev

Современная музыкальная наука, получив интенсивное развитие, подверглась дифференциации на ряд весьма серьезных дисциплин: к теории, эстетике и истории музыки добавились музыкальная психология, семиотика, социология, этномузыкология, источниковедение и другие. На этом внушительном фоне может показаться, что музыкальная критика является чем-то побочным и сугубо прикладным. Однако невозможно переоценить значение настоящей, конструктивной критики как для судеб авторов и исполнителей, так и для бытования художественных произведений и работы музыкальных театров. В условиях оптимального функционирования музыкальной критики (а не полной или почти полной коммерциализации) прежде всего она, а не музыкальная наука, активно, целенаправленно и непосредственно влияет на ход музыкальной жизни настоящего и будущего.

Впрочем, в XIX – начале XX веков именно критикой высказывались самые существенные мысли о музыке: во-первых, о ее смысле (или, как обычно принято говорить, «содержании») и, во-вторых, о ее ценности. В отличие от предмета двух основных направлений музыковедческой науки: теоретического и исторического музыкознания — критика стала полем, на котором взращивались ростки герменевтики и философии музыки, в том числе ее эстетики и аксиологии. Имена критиков, среди которых были композиторы первого ряда — Р. Шуман, Г. Берлиоз, Р. Вагнер, К. Дебюсси, П. И. Чайковский, а также крупнейшие теоретики и историки музыки — А. Б. Маркс, Э. Ганслик, Г. А. Ларош, А. В. Серов — красноречиво подтверждают значение данной отрасли.

Учитывая сказанное, мы можем понять, почему А. Ф. Лосев отвел критике важнейшее место в своем проекте философии музыки как цельной системы знания. Обратимся к творчеству еще достаточно молодого философа, к статье, получившей условное название «Очерк о музыке» [7] (подробнее о ней: [8, 138-145]). В этом тексте, относящемся к 1920 году, Лосев намечает свою собственную структуру философии музыки, употребляя при этом такие привычные термины, как «философия» и «эстетика», в своем, специфическом значении: «Первая и основная наука, входящая в состав Философии музыки, не имеющая характера обычной науки, но представляющая собою, собственно, знание донаучное, до-теоретическое, до-конструкционное. Здесь исследуется и выявляется самый феномен музыки как некоего абсолютного Бытия. Эту часть можно назвать *Феноменологией* музыки. <...>

Вторая наука, входящая в Философию музыки и опирающаяся на Феноменологию, есть *Психология* музыки. Эта дисциплина изучает формы музыкального переживания в той их сердцевине, где они адекватны с формами музыкального произведения. Абсолютное бытие музыки, узренное и описанное нами в Феноменологии как чистый феномен и качественная сущность, имеет уже определенную форму и содержание в реальной музыке. Это и изучается в Психологии.

За психологией открывается третья дисциплина Философии музыки — *Музыкальная эстетика*. Ее точное назначение — описание внешних форм музыкального произведения — тональности, аккордов и пр. и их соединений на основе установленных нами психологических точек зрения и анализа общемузыкального опыта и его структуры.

Наконец, четвертая область, подлежащая нашему ведению в ее теоретически-философском обосновании, это — Музыкальная Критика, импрессионистически и мифологически дающая картину каждого конкретного произведения и композитора.

Мы только наметили пути, а создание такой Философии музыки — дело будущего, хотя уже и недалекого» [7, 655-656].

Особенности системы философии музыки Лосева представляют отдельный интерес, однако их анализу уделено внимание уже в изданной работе автора данных строк [1]. В настоящей статье нам будет важна именно критика. Итак, она «импрессионистически и мифологически дает картину каждого произведения и

композитора». С «импрессионизмом» более или менее понятно: в одном слове Лосев схватывает специфику работы критика, который, создавая статью о спектакле или концерте, прежде всего фиксирует *свой взгляд* на явление и при этом совершенно не обязан (в отличие от научных текстов) как-то методологически его обосновывать и вводить в контекст существующей традиции.

Само использование критики в свете лосевского понимания «мифологии», которой посвящена одна из главных работ философа — «Диалектика мифа», представляется закономерным.

В современных научных текстах (если, конечно, они сами не имеют своим предметом мифы и мифологию) слово «миф» несет, как правило, негативный оттенок: мифотворчество в науке — очевидный грех против фактов и против истины. Но Лосев следует романтической трактовке мифа (Шеллинг — Вагнер), согласно которой миф — это не сказки и выдумки, а самая высокая и полная истина, только высказанная о таких вещах, применительно к познанию которых *в их сущности* рациональные методы бессильны. Среди таких вещей на сегодняшний день и, скорее всего, на все времена, остаются вопросы происхождения космоса, человека, проблема сущности и назначения жизни, искусства. Мифологии, дающие различные ответы на эти вопросы, чаще всего соединялись с религиями и входили в их контекст. Но Лосев выдвинул принцип «цельного знания» — «ведения», в котором наука, религия и мифология не вступают в антагонизм, а как бы продолжают друг друга, соединяясь в высшем синтезе (см. юношескую работу Лосева «Высший синтез как счастье и ведение» [3, 63-77]).

Парафразируя известное высказывание К. Дебюсси «Музыка вступает там, где слово бессильно» (цит. по: [9, 60]), Лосев мог бы также добавить: «Мифология вступает там, где наука (рацио, логос) бессильна», мифология и наука говорят, в сущности, об одном — но с разных позиций. Данную мысль он, собственно, не раз не единожды развивал на страницах самых разных своих работ, и название одной из важнейших — «Абсолютная диалектика — абсолютная мифология» [2] — это иллюстрирует. Под «абсолютной мифологией» Лосев понимал христианство, а если еще точнее, православие. Миф, по Лосеву, — это концентрированное (то есть отличающееся своей полнотой) имя сущности вещи *в ином, в инобытии*. Диалектика (философия), таким образом, есть иное мифологии (религии), но иное не по сущности, а по форме существования (философия, как и наука, — область рационального знания; религия — область веры и интуиции). Аналогично, «мифологическая картина» музыкального произведения есть не что иное, как его словесно выраженное содержание, поскольку сфера слов — понятий и вообще предметной определенности — это *иное* в отношении музыки. Как философ Лосев неумолимо обосновывал независимость музыки от логических понятий и предметов физического мира, от психологии и сферы чувств человека и т. п., обосновывал ее сущность *чисто музыкально*. Но при этом как *критик* и музыкальный мифотворец он же был очень не прочь поговорит о том, какие представления, чувства, понятия «содержатся» в музыке. Легко заметить, что в этом отношении его позиция близка позиции многих романтиков (Гофмана, Шумана, Шопена, Листа, Вагнера, Чайковского, Грига, Малера, Рахманинова, Скрябина и др.) и развивает последнюю<sup>1</sup>.

Лосев полагал, что музыку в ее сущности (ее *содержании* — то есть в том, что в ней действительно *содержится*) должны изучать соответствующие науки, и прежде всего эстетика музыки. То же, чего в музыке в большинстве случаев нет — наши слова о ней, передающие «содержание» — есть предмет музыкальной мифологии — музыкальной

---

<sup>1</sup> Конечно, названные композиторы существенно различаются по своему отношению к программности в музыке, к ее присутствию (явному или скрытому) и к способам ее отражения (в нотах, критических статьях или же, как это в большинстве случаев делал Шопен, в программных комментариях во время уроков с учениками). Однако суть дела не меняется: буквально все перечисленные авторы понимали музыку как совершенно свободное и независимое от слов и понятий искусство, а программные комментарии — как нечто вторичное, необязательное (а только более или менее желательное, но в любом случае допустимое).

критики. Лосев вполне мог бы назвать такую сферу деятельности герменевтикой, которая к тому времени уже проникла в музыковедение, но предпочел свои собственные термины.

Еще раз со всей определенностью обозначим: познание сущности не как таковой, а через ее инобытие (слова о музыке) — ничуть не менее значительная и достойная задача — только это предмет не науки, а критики. И сам Лосев начал свою музыкально-философскую деятельность (а тем самым и весь свой путь философа) с текстов, рожденных именно в пространстве музыкальной критики: ровно сто лет назад, в 1916 году вышли в свет тексты о «Травиате» Верди с Галиной Неждановой в главной роли — «Два мироощущения (Из впечатлений после «Травиаты»)» (сборник «Студенчество — жертвам войны» — М., 1916) [4] — и о «Снегурочке» Римского-Корсакова — «О музыкальном ощущении любви и природы (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова)» (журнал «Музыка», 1916, № 251 – 252) [6].

Используя поводы, вполне типичные для появления критических работ (выступление известной артистки или юбилей оперы), Лосев, однако, насыщает свои тексты глубокой музыкально-философской проблематикой. И надо сказать, что в общем это не противоречит традиции, сложившейся еще в XIX веке: достаточно вспомнить яркие философско-критические эссе Вебера, Шумана, Лароша, Серова, не говоря уже о Вагнере. Но концентрация музыкально-философской проблематики в ранних критических работах Лосева не может не обратить на себя внимания. Собственно, об исполнении Неждановой главной роли мы узнаем лишь из эпиграфа-посвящения, да из одного упоминания в тексте ближе к концу статьи (не мог же автор больше вообще о ней не вспомнить!). В фокусе интересов Лосева — обозначенная Ницше противоположность художественных мироощущений — аполлонийского и дионисийского — как своеобразная «система координат» для постижения смысла и оценки итальянской оперы на примере «Травиаты» Верди: «Что же теперь такое итальянский мелос, что такое “Травиата” с точки зрения этих двух типов?» [4, 626]. Контекст размышлений предельно широк: как представители «космистского» (дионисийского) мироощущения выступают Бетховен, Вагнер, Скрябин. И именно на фоне этих титанов Лосев приходит к поразительному и в то же время парадоксально естественному выводу: «Пусть не откажут нам в умственном равновесии, если мы утвердим мироощущение итальянского мелоса как ту детскую простоту и ту невинность дитяти, о чем сказал Христос: “Ибо таковых есть Царствие Небесное...”» [4, 634]. И далее: «До этой простоты надо дорасти. Ведь начало и конец мудрости одинаковы: *наивность*. Правда, наивысшее развитие современной музыки есть музыка Скрябина и Вагнера. “Травиата” по сравнению с нею есть пошлость. Но это и показывает, что мы далеки еще от конечной цели. Мир обновится тогда, когда Скрябин совместит свое темное, иррациональное звукозерцание со светом и лаской итальянской и славянской мелодии. Но это путь уже не человечески-художнический, а богочеловечки-преображающий. Пока же “Травиата” для нас только напоминание и бескрылый порыв; пока остаются два мироощущения непримиренными и незавершенными» [4, 636]. Похожие оценки “Травиаты” как высшей наивно-непосредственной красоты, с одной стороны, и пошлости, с другой (о пошлости, например, прямо говорится в романе Тургенева «Накануне») были вполне типичны. Нетипично другое: во-первых, Лосев видит ценность именно в сочетании несовместимых, казалось бы, противоположностей («наивность дитяти», «Царство Небесное» и — «пошлость»), а во-вторых, прикладывает к «Травиате» высшую меру ценностей — религиозную. И так Лосев поступает во всех своих философско-критических, музыкально-мифологических текстах.

В работе о «Снегурочке» Римского-Корсакова уже очевидны практически все постулаты зрелой философии музыки Лосева (за исключением одного — учения о музыке как выражении числового становления). Оперу Римского-Корсакова, композитора гораздо более любимого, чем Верди, Лосев анализирует в деталях, не скупясь на характеристики отдельных героев и сцен. Он пытается обосновать живописность, скульптурность, пластичность (архитектурность), юмор и комичность в музыке «Снегурочки», а также

вводит собственные понятия, так и оставшиеся опытом музыкально-философского терминологического экспериментирования: напряженность, оформленность (оформление) и личная актуальность. С религиозной точки зрения Лосев отмечает: «*“Снегурочка” Римского-Корсакова не знает грани между космическим и реально-человеческим, она и не поверхностна и не глубока; она знает лишь один необъятный и бесконечный мир весны и весенней любви.* Здесь уже достигнуто всеединство и достигнуто преображение» [6, 620].

Еще одна ранняя музыкально-критическая работа Лосева — «Мировоззрение Скрябина» (1921) [5] — дает пример совершенного и нераздельного единства критического и музыкально-философского анализа, иначе говоря, образцовый пример аксиологического исследования. Лосев осуществляет всесторонний анализ исторических истоков скрябинского мировоззрения и искусства, дает оценку музыки Скрябина как наивысшего выражения духа современной эпохи — и при этом — резко осуждает с религиозных позиций (за Скрябина нельзя молиться, а нужно предать его анафеме). Резкость этой оценки прямо пропорциональна горячей увлеченности Лосева музыкой Скрябина. Поэтому, как это ни парадоксально, позиция Лосева совсем не субъективна, а наоборот, совершенно объективна и дает глубокое философское обоснование в общем-то довольно распространенных мнений о Скрябине.

Работой о Скрябине Лосев критикует и одновременно подводит к логическому финалу тот романтический миф о музыке и об искусстве, который Скрябин сам о себе создал, обобщив многие идеи XIX века. И именно этот миф, который в новом варианте воспроизводится в рамках текста работы «Музыка как предмет логики» (под названием «Музыкальный миф», приписываемый «одному малоизвестному немецкому писателю»), становится главным предметом художественной прозы Лосева. В романе «Женщина-мыслитель» Лосев создает карикатуру на этот миф, помещая его в контекст новой, более современной мифологии. Музыкальная критика Лосева отныне находит свое место в художественной прозе — точнее, философской эссеистике.

## Литература

1. Зенкин К. В. О специфике взгляда А. Ф. Лосева на науку об искусстве, и в частности о музыке // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4 (23). С. 28-35.
2. Лосев А. Ф. Абсолютная диалектика — абсолютная мифология // Лосев А. Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы / Сост., общ. ред. [и вст. ст.] А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1997. С. 140-167. (Памятники религиозно-философской мысли нового времени. Русская религиозная философия).
3. Лосев А. Ф. Высший синтез как счастье и ведение // Лосев А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х – начала 1920-х годов / Общ. ред., комм. и прим. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий; сост. Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий; предисл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 63-77.
4. Лосев А. Ф. Два мироощущения (Из впечатлений после «Травиаты») // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 624-636.
5. Лосев А. Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 734-779.
6. Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 604-621.
7. Лосев А. Ф. Очерк о музыке // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 638-666.
8. Тахо-Годи Е. А. «Очерк о музыке» А. Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138-145.
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с польск.; [вст. ст. И. Бэлзы]. М., Прогресс, 1978. 232 с.