

© 2011 г. Н.С. Пичко

А.Ф. ЛОСЕВ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ЗВУКА И СЛОВА В КУЛЬТУРЕ

Поиск «торжествующих созвучий», открытие тайного смысла подлинных духовных устремлений человека к гармонии и красоте и есть тема первых работ Лосева по философии музыки, которые представляют, кроме всего прочего, и благодатный материал для исследователей связей А.Ф. Лосева с символизмом.

Первые музыкально-философские работы А.Ф. Лосева, написанные в 1916-1919 гг., посвящены корифеям позднего романтизма – Вагнеру («Философские комментарии к драме Рихарда Вагнера») и Скрябину («Мировоззрения Скрябина») [1]. А.Ф. Лосев пишет так же замечательные очерки общего музыкально-эстетического характера («О музыкальном ощущении любви и природы», «Два мироощущения», «Очерк о музыке»). Эти работы подготавливают шедевр Алексея Лосева из первого его Восьмикнижия: «Музыка как предмет логики» (более точное название – «Феноменология абсолютной, или чистой музыки с точки зрения абстрактно-логического знания»).

Описывая феномен музыки, Лосев утверждает: «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 слитность и как бы предельная водвинутость одного предмета в другой; оно есть их нерасчленимое воссоединено-множественно единство. Ко всему этому необходимо прибавить то, что это бесформенное множество-единство непрерывно *движется, стремится, влечётся*. Есть сплошной и непрекращающийся процесс в этом бесформенном бытии» [2]. И особенно Алексей Федорович в своих высказываниях подчеркивает то что «...Музыка вся в каком-то времени, вся стремится. Нет стоячей и твёрдой музыки. Это сплошная неуловимость и в то же время всеприсутствие, в каж-

дый момент присутствие. Динамизм и неустойчивость, непрерывное *изменение* – основная характеристика этого сплошного, мятущегося единства – множества. Таково это 40 свойство – сплошная процессуальность и динамизм музыкального бытия» [2].

Стремление А.Ф.Лосева к описанию жизненной силы музыкального искусства преобразуют диалектику осмысления музыки. Лосев модифицирует феноменологию в том же направлении – выявлении стихийных сил, таящихся в природе музыки: «Мы сказали, что люди, видящие сущность музыки в физико-физиолого-психологических явлениях, обезличивают искусство, заменяя его мёртвым и обезображенным трупом без душ и сознания. Легко впасть в прямую противоположность этому и начать поэтически и художественно изображать в словах сущность отдельных музыкальных произведений... Но художественное воспроизведение музыки в слове не есть феноменологическое узрение в понятии» [2].

И далее Лосев подвергает критике саму феноменологию, которая мыслит отвлечёнными понятиями: «Будем помнить, что феноменология, хотя она и говорит о художественных образцах, 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 отвлечёнными понятиями, а не художественными образцами (...) обезличивание заключается вовсе не в том, что о живом предмете говорят отвлечёнными понятиями, а в том, что отвлечённые понятия говорят о мёртвом и изуродованном предмете. Предмет жив и должен оставаться живым (...) Это и есть задача философии» [2].

Художник звука и слова, А. Ф. Лосев глубоко чувствовал несовместимость художественного и обычного, обыденного, или как он сам любил выражаться, обывательского языка, в том числе, языка науки.

Лосев-художник отвечает Лосеву-учёному: «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 вечная его одиночество; отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя ибо несогласованна с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, (...) 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 основания. И уже по одному этому она есть особое мироощущение, не сводимая и непереводаемая ни на какое мироощущение и другой язык. Пространство, это наибольшее распыление бытия, величайшее торжество закона основания, абсолютнейшее воплощение всякого враждебного противостояния и борьбы, пространства 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 объединённое, ну всё же до глубины разорванное и враждебное самому бытию, это громада внутренне враждебных и злых, внешне, абсолютно и механически скованных тел и их частей, эта материя отсутствует в музыке. Нет в ней этого осознанного механизма вселенной, этого железного строя понятий и суждений, которые празднуют свою победу в науке отвлечённой философии. Музыка гонит науку и смеется над ней. Мир – не научен. Мир – музыка, а наука – его накипь и случайное проявление» [2].

Художественное описание музыкального мифа – излюбленный контраст «обывательскому сознанию». Его лекции в консерватории – мощный союз музыки и эстетики, поэтому он начинает искать непосредственные контакты с феноменальной личностью Павла Флоренского. В отличие от отца Павла, проживавшего в уединении Сергиева Посада и мало с кем общавшегося, А.Ф.Лосев в 20-е гг. становится одной из центральных фигур московской художественной жизни.

Все первые работы Лосева, включая и философско-музыкальные, объединяет еще одна важная черта. Какому бы предмету они ни были посвящены, любой предмет в изложении Лосева становится объектом личностно-интимного отношения и описывается в категориях как объективно-всеобщего, так и субъективно-индивидуального плана. В этом видится общее свойство всей русской философии рубежа XIX-XX вв., которое сам Лосев назвал «живостью» философской мысли.

Алексей Федорович Лосев как философ был социально ориентированным мыслителем. Вместо двух ритмически сменяющихся культур – средневековой и ренессансной – Лосев выдвигает пять социально детерминированных культур: античную, средневековую, ренессансную, буржуазную и «новую»,

смысл которой ему ещё не был ясен. Парадоксально, что Лосев – тончайший диалектик-феноменолог, сомневался в характере будущей культуры, указывая на заложенные в ней принципы массовости и коллективности, противодействующие, по его мнению, личному творчеству.

Мысль о тяготении господствующих общепринятых взглядов современности к средневековью и далее к античной Платоновой тоталитарной диалектике, конечно, навеяна негативным опытом истории XX в.

Лосев пишет замечательные слова: «Только благодаря нарочитому анализу и в результате очень длинного ряда сопоставлений и интерпретаций мы можем наметить направление платоновской диалектики как завершённого целого. Это, несомненно, есть диалектика, идущая сверху вниз, от Единого, через ум и душу, к Космосу. Тут полна противоположность Гегелю, у которого диалектика есть эволюционное развитие по прямой линии, через все большее и большее обогащение. Платонизм есть всегда иерархия, и при том идущая сверху вниз» [3].

К Лосеву можно с полным правом отнести известную характеристику Белинского, данную Достоевским: «он обладал способностью глубочайше проникаться идеей» [4]. Лосевские труды по философии музыки появились именно тогда, когда эта своеобразная черта русского стиля мысли выявилась в культуре с большой полнотой и самобытностью, когда произошло то историческое столкновение Ratio и Логоса, неизбежность которого предсказывали современники (В.Эрн) [5].

Исключительно велика была у Лосева способность вслушиваться в музыку своего времени: как музыкант и как философ он умел услышать в музыкальной форме истинное содержание эпохи, предчувствовать грядущие прорывы в состояния, еще не испытанные многими, но моделируемые в духовной перспективе.

Для Лосева музыкальное переживание возникает от отношения к истине как к смысловой данности, переживаемой им глубоко лично. С другой стороны, это личностное отношение к истине отразилось, может быть, рельефнее всего в его трудах по философии музыки. Музыкальная форма переживалась им в ее живом становлении, как отражение глубинных основ бытия, реальной действительности.

Итак, сам способ философствования о музыке, оказавшийся столь непохожим на традиционные образцы музыкальной критики и публицистики, воплощает в себе характерные особенности русского стиля мышления об абсолюте, о жизненных ценностях, о призвании человека. И судьба ранних философско-музыкальныхopusов автора сложилась не без воздействия этого своеобразия. Для Лосева же музыка была языком невыразимого, а не открытием уже готовых истин социологии; к темам социального значения он вовсе не был глух, но обращался к ним исподволь, косвенно, опосредованно, через анализ музыкально-конструктивного начала. Можно сказать, что Лосев представлял тот редкий в русской музыкальной мысли тип критика, для которого путеводными были истины о музыке как о языке всеобщего. Лосевская философия музыки вычленяет именно «мироощущение» как категорию, наиболее адекватно выражающую психологическую специфику музыки. И это тоже идет вразрез с общепринятой и получившей распространение традицией акцентирования категории «мировоззрения», особенно укоренившейся в марксистских работах 30-х гг. Лосев же видит все психологические и социальные проблемы музыки сквозь призму мироощущения-конструкции, более адекватной эмоциональной природе музыкального искусства. Пробиться к социальности музыкального становления через мироощущение – эта задача, несомненно, более приближает исследователя к специфике музыки как художественной формы, нежели рационалистические и теоретические компоненты сознания, запечатленные в понятии мировоззрения.

Музыка, по Лосеву, как искусство звуков изображает наиболее интимные и глубокие корни вещей, ибо таково свойство ее материала – звука. Звук идет из глубины и говорит о глубине, о нашей глубине. Носителем первого типа мироощущения – рационального и акосмического, созерцательного и лирического – является мелодия, внутреннее значение которой в музыке состоит именно в том, что она вносит «рационально-зрительный и акосмический пластический элемент в иррациональную бесформенность и самозабвенную тьму первичной основы музыки. Она напоминает о мире порядка и меры и вселяет в душу стройность» [5]. Мелодия, которая создает «глубинность предмета», может выразить глубочайшую антитезу мироощущения в самом мелосе.

Теоретическое и методическое значение категории мироощущения раскрывается в особенной мере в отношении к фактам современной музыки.

Именно в ней Лосев слышит проявление современного духа и умеет тонко и даже изящно выявить эти социальные обертоны музыкального мироощущения. Это возможно было в то время, когда сгустились «над нашей головой мировые тучи» и «настоящая мировая действительность» как раз явила собой высшую форму разобщенности и иррациональной мглы. Ведь каждое мироощущение воспроизводит в музыке ту или иную сторону мироздания, и поэтому нелепо говорить о правильности или неправильности, полноте или неполноте данных в музыке мироощущений. Можно говорить лишь об их объективных отношениях, об их реальном смысле.

Драматизм современной культуры Лосев схватывает в столкновении типов мироощущения. И не удивительно, что статья «Два мироощущения» кончается юношески оптимистическим прогнозом: «Истинное завершение мировых трагедий, возвещааемых дионисийской музыкой, будет соединением субъективной пластичности итальянского мелоса с объективной пластичностью славянского мелоса» [5].

Посвящая «Снегурочке» самую крупную из своих ранних музыкально-философских статей, Лосев более детально аргументирует в ней важное для него понятие «оформление», которое выступает и в тексте о «Травиате». Под *оформлением* он понимает процесс бесконечного соответствия пространственно-временным предметам бытия. Специфика именно музыкального «оформления» состоит в его непознавательном, нелогическом характере. Отличие музыки от чистой мысли он видит здесь в том, что «музыка, оперируя смыслами и сущностями предметов и изображая чистое качество их, не обладает познавательной оформленностью». В чистом же музыкальном опыте мироощущение всегда тяготеет к различной степени оформленности (но именно специфической, непознавательной). И в качестве примера этой градации приводится ряд с убывающим оформлением чистой музыки: органная прелюдия Баха, скрипичный концерт Бетховена, Вторая симфония Рахманинова, «Полет валькирий» Вагнера и особенно «Прометей» Скрябина.

Жизнь и творчество Алексея Федоровича Лосева связаны с Прометеем как минимум по двум причинам. Во-первых, Лосев вынужден, был разделить судьбу XX в., эпохи апогея и кризиса цивилизации прометеевского типа. Во-вторых, потому что Прометей – глубокий человеческий символ, тщательно разработанный в античных мифах и современной литературе, а миф и символ

для Лосева – центральная тема. Увлечение мифологией, неоплатонизмом и русским символизмом, острые апокалипсические переживания, усиленные пророчествами современников, а также реальные трагические события поставили перед Лосевым задачу специального изучения Прометея.

Для людей, мало интересующихся символами, Прометей не более чем намек на тирано- и богоборчество, на требование личной свободы, буржуазной и вообще политической революции. Читавшие Эхила, Овидия, Гете видят в античном титане мастера-демиурга, художника. Гораздо реже встретишь людей, понимающих Прометея космологически. Лосев же не только обобщает всех известных Прометеев, но и подходит к ним с принципиально новой точки зрения: с позиций мыслителя, соединяющего в себе качества диалектика-феноменолога; кропотливого историка и филолога. И перед ним открывается следующее.

Подвиг Прометея, похитившего для бедствующих людей огонь Гефеста и мудрость Афины (а по иным источникам, вылепившего из глины и первую человеческую пару), символизирует становление человека, прогресс его цивилизации во всемирно-историческом масштабе. Этимология древнегреческого имени Прометей (от индоевропейского корня *me-dh-m*, *en-dh* – размышлять) означает «предвидящий», «смотрящий вперед», «прозревающий». Она указывает не на пламя, пожирающее на своем пути все живое, а на разум, на ум людей. Огонь Прометея – это «божественная искра», огонь-логос, огонь творческий, порождающий и просвещающий.

Наиболее глубокую интерпретацию символ получил у неоплатоников: Плотина, Ямвлиха, Юлиана и Прокла. «Именно для неоплатоников, – пишет Лосев, – Прометей – это, конечно, прежде всего, ум, разум, но данный в своей глубинно-космической и даже надкосмической основе. Это, таким образом, здесь «интеллигибельный ум», но не только действующий сам по себе, а еще и нисходящий для разумного оформления космоса, в том числе и в человеке» [6].

Но за что же был наказан «поборник человечества»? Что вызвало гнев Зевса и заставило Прометея веками мучиться, будучи прикованным, к скале на Кавказе? Автор одной из первых интерпретаций мифа – Гесиод видит причину в «хитроумии» сына Напета, пытавшегося провести самого Зевса. Эсхил, хотя и сочувствует делу героя, но также утверждает, что «с волей Все-

вышнего лучше не спорить во век!» [7]. Платон же разворачивает целую систему аргументации в осуждение дерзновенного титана. По Платону оказывается, что людям недостаточно технического прогресса, идущего от Прометея. Они должны обладать культурой социального общения и следовать нормам этики, которые подсказываются их совестью, вложенной в них по велению Зевса Гермесом [8].

В Средние века Прометей надолго исчез из сферы общественного сознания. Типологическая близость к Христу (оба они богочеловеки, спасители, учителя, защитники людей, носители света, мученики) лишь способствовала этому. Прометею как создателю людей трудно было конкурировать с всемогущим христианским Богом.

Новое поколение Прометеев появляется в эпоху Возрождения. Античный титан потерял свою мифологическую значимость и был максимально приближен к человеку. Он стал ученым, художником, мастером-титаном, нередко претендующим выйти за пределы своих реальных возможностей. Крайний антропоцентризм, самовозвеличивание и самовосхваление, претензия на всеведение и слепая вера в бесконечный технический прогресс – наиболее характерные черты Прометеев этого периода. Только начиная с Шелли, защитник людей вновь понимается космологически. Наиболее же глубоко и последовательно такой подход к мифу разрабатывается А.Н. Скрябиным и В.И. Ивановым.

Скрябин дает образ Прометея в максимально обобщенной форме – как изображение стихии космического огня. Он трактует его как активную энергию Вселенной, творческий принцип развития. «Прометей» Скрябина одновременно крайне рационалистичен и анархичен; дух его – это торжество индивидуализма доведенного до предела. Арифметическая расчетливость и солипсизм композитора приводят Лосева (Лосева, который сам не раз чувствовал в себе «прометеевский огонек», а однажды признался, что «закован в цепи, когда в душе бурлят непочатые и неистощимые силы») к необходимости назвать «Поэму огня» – «поэмой электричества», а самого скрябиновского героя – Сатаной [1].

Вячеслав Иванов, опубликовавший своего «Прометея» в революционном Петрограде (с 1919 г. он так ни разу и не переиздавался), не только выявляет все тонкости мифа, содержащего идеи единства настоящего и прошлого, противоборства мужского и женского начала, диалектику света и огня, загадку о

Свободе и бессмертию, но также указывает путь решения извечного прометеевского вопроса: «Прометей трактуется как символ абсолютного индивидуализма, попытавшегося расторгнуть первоначальное и общее единство вещей на отдельные дискретные единичности, из которых каждая мнит себя целым, и потому все эти единичности убивают друг друга или прибегают к самоубийству. Но эта всеобщая дискретность, согласно автору, предполагает дионисийское всеединство, с которым она и должна объединиться, чтобы первобытный, слепой хаос вещей превратился в расчлененный, но в то же время единый и закономерный космос. Дискретное действие есть грех и зло, потому что оно предполагает свое противодействие, в борьбе с которым и терпит возмездие. Полная истина бытия наступит только вместе с полным взаимопроникновением титанического (то есть узколичного и дискретного) начала и всеобщего мирного состояния вещей, когда они будут не дискретными в отношении друг к другу, но существенно едиными» [9].

Обзор советских Прометеев ввиду их шаблонности уместается в небольшом параграфе лосевской книги о символе. Однако философ считает необходимым упомянуть в нем стихотворение грузинского поэта об И.В. Сталине, где говорится, что «он дал народам пламя Прометея», а также о трилогии советской писательницы «Прометей, изображающей жизнь Карла Маркса, почитавшего сына Напета «самым благородным святым и мучеником в философском календаре» [10].

Лосевские исследования Прометея, наиболее полные и точные из всех, что имеются в нашей литературе, но они не исчерпывают всех проблем, заложенных в мифе и его литературных разработках. Можно было бы более подробно проанализировать «освобожденного Прометея» Перси Биши Шелли, попытаться развязать «змеиный узел противоречия» Прометей-Пандора, углубиться в диалектику света и огня, сказать хотя бы несколько слов в защиту А.Н. Скрябина, дополнить список современных интерпретаций мифа. Нет пока сравнительных исследований, прослеживающих общие и близкие черты между Прометеем и родственными символами в других мифологических системах. Отдельная тема для большого разговора – Прометей и Христос.

Дополнить Лосева можно и нужно, но нельзя обойти его стороной, проигнорировать как нечто малозначительное. Ведь за анализом символа Прометея стоит – ни много ни мало! – отношение нашего крупнейшего фило-

софа к проблеме человека. И если уж кто-нибудь углубится как следует в лосевские труды, то он раз и навсегда усвоит, что Прометей – символ единичного, дискретного, субъективного духа, он отражает хотя и интеллектуальную, но внешнюю сторону деятельности человека, выражает идеал технократической цивилизации. Индивидуализм Прометея исторически неизбежен и необходим, но его неограниченное развитие ведет к крайнему субъективизму, самодовлеющему титанизму, хлестаковщине и бесовщине. Фаэтон и Сатана – вот крайние пределы прометеизма. Дойдя до них, человек ищет восстановления утерянного равновесия и гармонического единства с миром на качественно новой основе.

Именно через отношение к античной мысли и через отношение к музыке Лосев ощутил общую для его времени тревогу за культуру и необходимость бороться за ее духовные основания. В «Эросе у Платона» сказано, что Платон больше, чем кто-нибудь, ощутил, что философия есть жизнь. И Лосев, более чем кто-либо из его поколения интеллектуалов, ощутил, что музыкальное мироощущение есть жизнь, и выразил это в их необычных ракурсах музыкального анализа, которые и определили его непохожесть и его отдаление от трафаретов музыкальной критики его времени, к тому же излишне поглощенной эпигонством самого упрощенного типа (например, истолкование шопенгауэровских идей о «чистой воле» и т.д.). Для нашей темы особо значимо, что это ощущение жизненной силы музыки им воплощено именно в философском осмыслении музыкального мироощущения и в целом в анализе музыки как феномена духовной культуры.

Логика развития музыки в культуре такова, что музыкальное бытие, чем дальше оно развивается, тем становится оформленнее, и, в конце концов, музыкальное бытие рождает из себя структуры, как туманности – солнечную систему. В итоге «музыка напрягается до слова, до Логоса».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина. М., 1995.
2. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1995.
3. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.

4. Достоевский Ф.М. Дневник писателя, 1873 // полн. Собр. Соч.: В 30 т. М., 1980. Т. 21.
5. Эрн. Вл. Борьба за Логос. М., 1911.
6. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
7. Эсхил. Скованный Прометей. СПб, 1902.
8. Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968. Т.1.
9. Лосев А.Ф. Проблема символа. М., 1927.
10. Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.

*Ухтинский государственный
технический университет*

16 июня 2011 г.
