https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-123-134
https://elibrary.ru/BZQJPA
УДК 1(091)
Научная статья / Research Article

18+

This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

СИМВОЛИСТСКАЯ «АНТИНОМИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА» КАК МЕТОД ПОСТИЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ В РАБОТАХ А.Ф. ЛОСЕВА КОНЦА 1910 – НАЧАЛА 1920-Х ГГ.

© 2026 г. Е.А. Тахо-Годи

Исследование выполнено в ИМЛИ им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, URL: https://rscf.ru/project/24-18-00248/

Аннотация: В статье обосновывается положение о том, что в своей философии музыки А.Ф. Лосев рассматривает чистую музыку как феномен воссоединения “coincidentia oppositorum” — органически данную антиномическую цельность Бога и мира, бытия и сознания. Из корпуса ранних лосевских текстов о музыке («Два мироощущения. (Из впечатлений после “Травиаты”)», «О музыкальном ощущении любви и природы. К тридцатипятилетию “Снегурочки” Римского-Корсакова)», «О философском мировоззрении Скрябина», «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера») для анализа избран только «Очерк о музыке» (1920). Выбор этого текста обусловлен тем, что он не только предшествует, но и частично использован в книге «Музыка как предмет логики» (1927), где лосевская философия музыки 1920-х гг. получила свое завершение. Показано, что в «Очерке о музыке» автор сознательно ориентировался на символистскую поэтику при изображения чистого музыкального бытия «в образах и понятиях» человеческого ума. Такая ориентация была напрямую обусловлена именно «антиномичной» природой русского символизма, т. е. ее когерентностью той антиномичной сущности музыки, которую А.Ф. Лосев постулировал в своей философии музыки. В «Музыкальном мифе», являющемся неотъемлемой частью «Очерка о музыке» и одновременно книги «Музыка как предмет логики», А.Ф. Лосев использует «поэтику противоречий» не только для описания творческого процесса или самой музыки. Делается вывод о том, что, воссоздавая образ Вечной Женственности и Вечной Музыки в стиле, полностью отвечающем антиномичной поэтике русского символизма, мыслитель прибегал к поэтике

антиномий как к своеобразному методу их интерпретации. Однако такая музыкальная герменевтика помогает, в свою очередь, вскрыть и внутренний антиномизм самой символистской поэтики.

Ключевые слова: А.Ф. Лосев, философия музыки, музыкальное бытие, сущность музыки, русский символизм, поэтика антиномий

Информация об авторе: Елена Аркадьевна Тахо-Годи — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, 1-й учебный корпус, 119991 г. Москва, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6907-8656

E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

Для цитирования: *Тахо-Годи Е.А.* Символистская «антиномическая поэтика» как метод постижения музыкального бытия в работах А.Ф. Лосева конца 1910 – начала 1920-х гг. // Антиномичность поэтики русского модернизма и современная гуманитарная мысль: коллективная монография / отв. ред. и сост. С.В. Федотова. М.: ИМЛИ РАН, 2026. С. 123–134. 1 электрон. опт. диск (CD-R). Текст: электронный.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-123-134

SYMBOLIST “ANTINOMIC POETICS” AS A METHOD OF COMPREHENDING MUSICAL EXISTENCE IN A.F. LOSEV’S WORKS IN THE LATE 1910S – EARLY 1920S

© 2026. Elena A. Takho-Godi

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, with the support of a grant from the Russian Science Foundation (RSF, project no. 24-18-00248, Available at: https://rscf.ru/project/24-18-00248/).

Abstract: The article argues that in his philosophy of music A.F. Losev considers pure music as a phenomenon of the reunion of “coincidentia oppositorum” — an organically given antinomic wholeness of God and the world, being and consciousness. From the body of early Losev texts on music (“Two Perceptions of the World. (From Impressions After *La Traviata*)”, “On the Musical Perception of Love and Nature. For the 35th Anniversary of Rimsky-Korsakov’s *The Snow Maiden*”, “On Scriabin’s Philosophical Worldview”, “Philosophical Commentary on Richard Wagner’s Dramas”), only “An Essay on Music” (1920) is selected for analysis. The choice of this text is due to the fact that it not only precedes but is also partially

used in the book “Music as a Subject of Logic” (1927), where Losev’s philosophy of music of the 1920s is fully developed. It is shown that in “An Essay on Music” the author consciously oriented himself towards Symbolist poetics in depicting pure musical existence “in the images and concepts” of the human mind. This orientation was directly conditioned by the “antinomic” nature of Russian Symbolism, that is, its coherence with the antinomic essence of music that A.F. Losev postulated in his philosophy of music. In “The Musical Myth”, which is an integral part of “An Essay on Music” and at the same time of the book “Music as a Subject of Logic”, A.F. Losev employs “the poetics of contradictions” not only to describe the creative process or music itself. It concludes that by recreating the image of Eternal Femininity and Eternal Music in a style that fully corresponds to the antinomic poetics of Russian Symbolism, the thinker resorts to the poetics of antinomies as a distinctive method of their interpretation. However, such musical hermeneutics, in turn, helps to uncover the internal antinomy of the symbolist poetics itself.

Keywords: A.F. Losev, the philosophy of music, musical existence, essence of music, Russian Symbolism, poetics of antinomies

Information about the author: Elena A. Takho-Godi, DSc in Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory, 1st study bld., 119991 Moscow, Russia; Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6907-8656

E-mail: takho-godi.elena@yandex.ru

For citation: Takho-Godi, E.A. “Symbolist ‘Antinomic Poetics’ as a Method of Comprehending Musical Existence in A.F. Losev’s Works in the Late 1910s – Early 1920s.” *Antinomichnost’ poetiki russkogo modernizma i sovremennaia gumanitarnaia mysl’* [*The Antinomic Nature of Russian Modernism Poetics and Modern Humanities Thought*], ex. ed. Svetlana V. Fedotova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026, pp. 123–134. (In Russian) 1 Electronic Optical Disc. Text: Electronic.

https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0875-2-123-134

В Предисловии к книге «История эстетических учений» середины 1930-х гг. философ и филолог-классик Алексей Федорович Лосев (1893–1988) признавался, что диалектика нравилась ему «сама по себе, как чистое искусство мысли» и что он часто допускал в своих работах «жонглирование антиномиями» [17, с. 334]. Действительно, если мы откроем изданную в 1927 г. его книгу «Диалектика художественной формы», представляющую собой первую часть то ли не написанного, то ли утраченного в результате ареста 1930 г. «боль-

шого труда по систематической эстетике» [17, с. 9], то увидим, что вся эта работа выстроена с позиций «диалектической антиномики» [17, с. 15], потому что, по мнению Лосева, «феноменология оказывается бессильной объяснить взаимоотношение смысла и факта, факта и выражения, смысла и выражения», тогда как «диалектика дает всему этому полное объяснение, чуждое всякой метафизике и натурализму, — чисто смысловое же и уже не формально-логическое, но антиномическое объяснение» [17, с. 15]. Свою позицию Лосев дистанцирует не только от феноменологов, последователей Эдмунда Гуссерля, но и от трансцендентального метода И. Канта и кантианцев, так как у них диалектика ограничивается «сферой смыслового становления смысла» [17, с. 171], «оперирует только становлением смысла, а не самим смыслом», у них «выпадает смысловая ставшесть, или наглядный рисунок и структура смысла» [17, с. 171]. Вот почему Иммануил Кант, на самом деле, не может разрешить своих антиномий, как он не может себе представить, что «***тот же самый*** мир ***одновременно в одном и том же смысле*** и конечен, и бесконечен» [17, с. 171]. А смысл, по Лосеву, есть не что иное как «сущность, т. е. то самое, чем она <вещь, явление. — *Е.Т.-Г.*> является сама по себе» [17, с. 7]. По Лосеву, не только весь «исторический процесс развивается из противоречия», потому что «противоречие — живая жизнь истории» [17, с. 6], но и без внимания к антиномии невозможно разработать никакое эстетическое учение, потому что, если с точки зрения формальной логики «предмет» и его «выражение» существуют как бы сами по себе, то для диалектики в том, что «художественная форма указывает на некий “предмет” и как-то его “выражает”», есть «противоречие <…>, которое из своей антиномической природы обязательно рождает живой синтез» [17, с. 7]. С лосевской точки зрения, все эстетические категории при всей их логической обработанности и отвлеченности, «должны быть и живыми в своей отвлеченности, т. е. живущими как противоречие, т. е. как живой синтез, т. е. диалектически» [17, с. 7].

Именно убежденность в том, что для эстетика необходимо «иметь точнейшее знание о логической основе искусства, с одной стороны, а с другой — так уметь применять эту логику, чтобы она была как бы самой же действительностью» [17, с. 9], и заставляла Лосева «жонглировать антиномиями», потому что такое «жонглирование», как признавался он впоследствии в Предисловии к книге «История эстетических учений» позволяло ему «видеть трепетное противоречие в каждом жизненном порыве», «видеть то, чего другие совсем не видели

или, видя, боялись формулировать, опасаясь впасть в противоречие» [17, с. 335]. Лосев писал:

> «Так, в образе Сократа я рассмотрел синтез энтузиазма и иронии, а в классическом идеале — синтез анархизма и невинности, стихийного и наивного; Платон и неоплатонизм блещут для меня одинаково интимностью и безличием, экстазом и холодностью, материализмом и мистицизмом. Возьмем Новое время. Разве художественная индивидуальность Листа не есть соединение циклопизма и сатанизма, с одной стороны, и сентиментальности, игривости — с другой? Разве эстетическая сущность цыганщины не есть отчаяние и восторг одновременно, а фокстрот не есть ли синтез бодрого марша и развратного безвольного томления, энергичной и технически тонкой мускулатуры американского ума и млеющего, бездомно-блудного, цинического анархизма?» [17, с. 335]

Отсылка к музыке — будь это широко популярный в первой половине XX в. фокстрот или к сочинениям Ф. Листа — не случайна. И не только потому, что сама книга «История эстетических учений» сложилась в сознании автора в ходе чтения лекционного курса по эстетике в стенах Московской консерватории, где он профессорствовал в 1920-е гг., но и потому, что в эти же годы Лосев попытался разрабатывать собственную философию музыки не только в консерватории, но и в стенах Государственной академии художественных наук (ГАХН)[1]. К этому времени им уже было написано о музыке немало: «Строение художественного мироощущения» (1915–1916), «О философском мировоззрении Скрябина» (1919–1921), «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера» (конец 1910 – начало 1920-х гг.). Однако опубликованы эти тексты были только посмертно в томе лосевских работ по эстетике [17], и только две статьи: «Два мироощущения. (Из впечатлений после “Травиаты”)» (1916) [16], «О музыкальном ощущении любви и природы. К тридцатипятилетию “Снегурочки” Римского-Корсакова)» (1916) [19] — вышли до революции 1917 г. Написанные с 1920 по 1925 гг. четыре очерка, объединенные в книгу «Музыка как предмет логики» [18], появились в том же 1927 г., что и «Диалектика художественной формы», и явно вдохновлены сформулированной в ней идеей о необходимости «иметь точнейшее знание о логической основе искусства, с одной стороны, а с другой — так

[1] О преподавании Лосевым в Московской консерватории и читаемых там курсах см.: [3; 8], а о его музыкальных штудиях в ГАХН, например, см.: [13].

уметь применять эту логику, чтобы она была как бы самой же действительностью» [17, с. 9].

В первом из этих очерков, завершенном по собственному авторскому свидетельству и хронологически первым — в 1920–1921-е гг., в контексте нашей темы особенно интересен введенный в научный трактат художественный текст, озаглавленный «Музыкальный миф» [17, с. 469–481]. Лосев уверяет читателей, что это перевод фрагмента из произведения одного малоизвестного немецкого писателя [17, с. 470]. Однако это не более, чем мистификация. Причем не только есть подтверждения тому, что перед нами не перевод, а собственный лосевский текст, но относительно недавно мне удалось установить, что текст этот действительно является фрагментом, извлеченным из более ранней лосевской работы — из «Очерка о музыке», датируемого 19 августа 1920 г. [9]. Такое авторское решение сам Лосев объясняет необходимостью дать «почувствовать своеобразие музыки в сравнении именно с отвлеченной мыслью», причем это «опытное описание того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф», дается им как «мифологическое закрепление <…> отвлеченного анализа», т. е. изображение «сущности музыки» рисуется не с логической, а с «мифологической точки зрения» [17, с. 470]. Для Лосева сущность чистого музыкального бытия, «как и вообще жизни, есть противоречие», данное как «живая антиномия» [17, с. 639], как «целый организм» [17, с. 641]. При этом нужно отдавать себе отчет, что миф понимается Лосевым не как сказка или вымысел, но именно как «метод изображения объективной сущности бытия, невыразимой в понятии» [17, с. 652]. Эта та конкретная картина, тот «наглядный рисунок и структура смысла» [17, с. 171], которую не мог вместить в себя трансцендентальный метод И. Канта и кантианцев. Однако, по мнению автора «Очерка о музыке», хотя миф «должен дать картину самого качества музыки во всей ее переживательной полноте» [17, с. 652], но это «объективное узрение сущности бытия» дается «в образах и понятиях ума», которые «адекватно выражают лишь пространственно-временной мир», вот почему миф оказывается «пространственно-временной структурой сущности» или, иными словами, пространственно-временной структурой смысла того «до-логического», «чистого Бытия», прозреть которое помогает музыка и порождаемая этим «некая мистическая диалектика» [17, с. 639].

Итак, не приходится сомневаться в том, что музыка для Лосева действительно «вечно живая и органически данная антиномическая цельность наслаждения и страдания», что она есть воссоединение

«coincidentia oppositorum», что в ней даны антиномии бытия и сознания, Бога и мира.

Теперь, как мне кажется, проще ответить на вопрос: почему сам стиль «Очерка о музыке» напоминает нам о символистской прозе, тяготеющей к ритмизации, для чего вводятся Лосевым в этот текст, например, реминисценции из стихов Зинаиды Гиппиус[2]? Чтобы это сходство с символистской поэтикой стало очевиднее, приведу из «Музыкального мифа», являющегося фрагментом «Очерка о музыке», только одну цитату — то, как рисуется в нем портрет героини:

> «Когда сидела Она, измученная и благодатная, за фортепиано и рождались ослепляющие светы и тайные шумы; когда через тонкое тело Ее алели 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 — уж не единственное ли? — мироощущение» [17, с. 470].

Подчеркну, что это не единственный лосевский художественный текст, написанный с учетом опыта символистской литературы. Не останавливаясь специально на философско-музыкальной прозе, создававшейся значительно позже — в 1930-е гг.[3], укажу на хронологически близкий дневниковый этюд 1919 г. «Артист». Здесь также изображается гениальный музыкант, и очевидны те же приемы, что и в «Музыкальном мифе», — ритмизация, нагнетание эпитетов, использование синтаксического параллелизма при изображении игры Артиста:

> «Красота игры, божественная сладость отрыва от всего полезного и утилитарного, святая незаинтересованность, наслаждение в океане Жизни, идущей ввысь, идущей долу, стонущая и ликующая Страсть Мира, неизреченная полнота восторга и существенная красота Хаоса, — все, все в Артисте — и Хаос, и Радуга, и Мятеж, и Успокоение. Струны натягиваются,

---

[2] О реминисценциях из стихов З.Н. Гиппиус в различных лосевских текстах см.: [10].

[3] О лосевской философско-музыкальной прозе см., например, монографические исследования: [4; 12].

звенят. Волшебник ликует, он прорвался, и Мировая Воля, страстно волнуемая и мятежно наслаждающаяся, широким морем, без берегов, без горизонтов, все заливает и сравнивает, весь Мир погружается в дрему, в сон, в грезы» [20, т. 2, с. 469].

Надо сказать, что ритм ощутим не только в портрете героини «Музыкального мифа», ритмичен и весь текст «Очерка о музыке»: он изобилует повторами, восклицаниями и вопросами, анафорическими зачинами, развернутыми периодами[4]. Но что еще важнее в контексте нашей темы, ритм задается здесь и смысловыми антиномичными цепочками образов света, огня, «сладчайших радостей анархизма», «безумия артистического», противостоящих холоду, окаменелости, духовной смерти, духовной тюрьме рационализма и филистерства. Например, ритм задается образом вдохновленного музыкальной стихией «танца», противостоящего всему мещанскому, мертвенному и неподвижному: «Танец в душе моей <…> 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!» [17, с. 471].

Очевидно, что автор «Очерка о музыке» сознательно ориентировался не только на Артура Шопенгауэра, отмечая, что «лучше всего эта музыкальная антиномика дана в классическом изображении Шопенгауэра» [17, с. 207]. Конечно, шопенгауэровские интуиции «существа музыкального искусства» Лосев называл гениальными и прямо признавал влияние его учения о музыке на свои воззрения в «Диалектике художественной формы» [17, с. 258–259]. Однако важно указать и на отечественные традиции философско-музыкальной прозы, от «Русских ночей» В.Ф. Одоевского[5] до экспериментальных «симфоний» символиста Андрея Белого[6]. Неслучайно, что портрет героини «Музыкального мифа» — это не просто портрет реальной женщины. Рисуя ее, автор стремится воссоздать образ и Вечной Женственности, и Вечной Музыки. Говоря об этом тексте А.А. Тахо-Годи в свое время очень точно обратила внимание на присущие ему софийные мотивы, отметив, что его финал — это «…настоящий гимн “Светлой Безбрежности”, “вечному Восторгу”, “Деве страстной и огненной”, “Невесте”, “Жене предвечной”, “Матери-наставнице”, “Девочке-Царице”, “Невесте-

[4] О роли и значении ритмизации в лосевских текстах см. в первой главе моей монографии [12] и в специально посвященной этой проблеме статье Н.М. Азаровой [1].

[5] Об отношении Лосева к творчеству В.Ф. Одоевского, в том числе, к воззрениям русского романтика на музыку см.: [11; 7].

[6] Об отношении Лосева к творчеству Андрея Белого см.: [6].

Матери", "Единой и Великой". Молодой Лосев творит здесь собственный миф о "душе миров", "матери миров и душе Времени", напоминающий о соловьевской влюбленности в Софию» [5, с. 100].

Конечно, ориентацию на символистов и на в прямом смысле заново открытого ими в 1910-е гг. В.Ф. Одоевского можно объяснить буквально: причастностью молодого Лосева к символистской эпохе. Да и сам Лосев как раз в книге о Владимире Соловьеве, которого он считал своим первым учителем на путях к философии, признавался в особом влиянии на себя в эпоху «серебряного века» того «теоретического символизма, который в те годы в России процветал, а в известных кругах был даже модой, и на методах которого я получал тогда свое первоначальное неоплатонически-шеллингианское образование» [15, с. 161]. Однако использование символистской поэтики для изображения чистого музыкального бытия «в образах и понятиях» человеческого ума в тексте «Очерка о музыке», несомненно, напрямую обусловлено «антиномичностью» символистской поэтики, и, следовательно, ее когерентностью с антиномичной сущностью самой музыки, о которой в «Очерке о музыке» Лосев говорит многократно и прямо:

> «Вечное Стремление и Воля, вечный Огонь и Тьма, Восторг и Скорбь, закованные в Форму и обрученные с ее оформляющим синтетизмом, будут в реальном музыкальном произведении и эстетическом переживании вечно метаться между нераздельными полюсами Наслаждения и Скорби, Бытия и Сознания, Бога и Мира, Личности и Бездны, Дня и Ночи. Так как всякое музыкальное переживание есть единая и вечная мучительно-сладкая Антиномия» [17, с. 643].

И дело здесь не в том, что в анализируемой музыке Лосев видел ту или иную аналогию литературе той или иной конкретной исторической эпохи. Как справедливо писал в монографии «Музыка. Эйдос. Время: А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» один из ведущих исследователей лосевской философии музыки К.В. Зенкин,

> «параллельно с развитием философии музыки Лосева шло и развитие его философии слова (работа "Философия имени"). Понятие "слово" приобрело в концепции Лосева всеобъемлющее значение: "*Весь физический мир, конечно, есть слово и слова, ибо он нечто значит, и он есть нечто понимаемое*, хотя и мыслится как механическое соединение внутренне распавшихся элементов бытия". А раз так, то музыка тем более есть слово и выражение. Следовательно, вагнеровская идея об оформляющей роли слова в отношении музыки может быть спроецирована внутрь самой

музыки: музыка в себе заключает свой логос, свое слово. Выявление основы музыки (основы того, что лежит в основе сплошной хаотической текучести и бесформенности), а затем — музыкального оформления произошло в результате выхода Лосева за пределы романтической концепции и усвоения системы понятий античной неоплатонической философии: прежде всего "числа", "эйдоса", "Логоса" и "времени" как "алогического становления" числа» [2, с. 57].

Вот почему в книге «Музыка как предмет логики», в отличие от «Очерка о музыке», «понимание "чистого музыкального бытия" <…> как бытия хаотического и бесформенного уже не просто постулируется, а обосновывается и выводится строго рационально» [2, с. 57]. Лосевская философия музыки, претерпевая эволюцию, тем не менее всегда, с первых же его музыкальных статей 1916 г., тяготела к совмещению «феноменологического "узрения сущности" предмета, соединенного с аппаратом диалектической (не формальной) логики — логики синтеза и "снятия" антиномий, по сути, соединения несоединимого (что образует, как известно, самую сердцевину художественного миросозерцания и бытия искусства)» [2, с. 23]. Вот почему его подход к осмыслению музыки «являет собой наглядный образец гармоничного двуединства — существования предельного, максимального, рационализма в неделимом, неразложимом синтезе со столь же предельным иррационализмом» [2, с. 23]. Именно это, по мнению современных теоретиков музыки, позволило Лосеву совершить настоящий прорыв в трактовке музыки [14], «разрешить фундаментальную проблему, на протяжении веков остававшуюся "камнем преткновения" для эстетики, теории искусств и музыковедения: дать не поверхностное и внешне-описательное, а поистине глубокое определение сущности музыки» [2, с. 23]. Трудно не согласиться с К.В. Зенкиным, когда он утверждает:

«…византийско-православная гносеология, которой придерживается Лосев, как нельзя более точно определяет статус любых воспроизведений музыкального смысла в слове, любых имен музыки — вплоть до мифа. С одной стороны, имя (словесное толкование содержания музыкального произведения) — при соблюдении принципа минимализации действительно и есть сама сущность данного произведения; но при этом сущность музыкального произведения, его содержание вовсе не исчерпываются никакими именами, словесными толкованиями и даже программами — что интуитивно ощущалось всеми подлинными музыкантами, по крайней мере двух последних столетий. Данная концепция может стать прочным

философским фундаментом музыкальной герменевтики, и, в частности, потому, что она полностью снимает антиномию, особенно характерную для XIX века: тезис — "музыка — вещь в себе, чистое искусство"; антитезис — "музыка — средство выражения внемузыкального, язык страстей и т. п.". Синтез, получаемый на основе византийской православной традиции, — "м у з ы к а — в е щ ь в с е б е (и таковой всегда остается), ж а ж д у щ а я н а р е ч е н и я и м е н и"» [2, с. 195–196].

Вместе с тем, обращаясь к рассмотрению этой проблемы не с музыковедческой, а с чисто филологической точки зрения, с не меньшим основанием можно утверждать, что лосевская музыкальная герменевтика, в свою очередь, помогает вскрыть внутренний антиномизм той символистской поэтики, которую он использовал для изображения иррациональной и хаотической музыкальной стихии, жаждущей своего наречения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Исследования

1. *Азарова Н.М.* Ритмическая структура текстов А.Ф. Лосева // Соловьевские исследования. 2024. Вып. 2 (82). С. 106–121. https://doi.org/10.17588/2076-9210.2024.2.106-121
2. *Зенкин К.В.* Музыка. Эйдос. Время: А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
3. *Кузьмин Р.Ю.* Дело Лосева. Предисловие к публикации // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4 (23). С. 36–52.
4. *Римонди Дж.* Философские и мировоззренческие основы художественной прозы А.Ф. Лосева (Символическое и музыкальное выражение смысла). М.: Водолей, 2019. 164 с.
5. *Тахо-Годи А.А.* Лосев. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2007. 534 с.
6. *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев и Андрей Белый — между восхищением и осуждением // Миры Андрея Белого / сост. К. Ичин, М. Спивак. Белград; М.: Grafičar, 2011. С. 295–303.
7. *Тахо-Годи Е.А.* О восприятии творчества В.Ф. Одоевского А.Ф. Лосевым: явное и потаенное // Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 394–410.
8. *Тахо-Годи Е.А.* От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики» // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 9–13.

9. *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст // Музыка — Философия — Культура: Сб. ст. участников цикла конф. (2013–2017) / ред.-сост.: К.В. Зенкин, О.В. Марченко, Е.В. Ровенко. М.: Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2020. С. 25–33.
10. *Тахо-Годи Е.А.* Поэзия З.Н. Гиппиус в наследии А.Ф. Лосева // Круг Мережковских: К 150-летию со дня рождения З.Н. Гиппиус: Сборник статей / ред.-сост. Е.А. Андрущенко. М.: ИМЛИ РАН, «Дмитрий Сечин», 2021. С. 101–116.
11. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. ИНИОН РАН. Материалы III Международного симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте». 2011. № 28. С. 113–121.
12. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская Энциклопедия, 2007. 399 с.
13. *Тахо-Годи Е.А., Римонди Дж.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
14. *Холопов Ю.Н.* Философия А.Ф. Лосева и перелом в музыке XX века // Алексей Федорович Лосев / под ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи. М.: РОССПЭН, 2009. С. 167–175.

Источники

15. *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время / предисл. А.А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2009. 616 с.
16. *Лосев А.Ф.* Два мироощущения. (Из впечатлений после «Травиаты») // Студенчество жертвам войны / студ. о-во искусств и изящной литературы при И.М.У.; под ред. Ф.Г. де Ла-Барта, Н.В. Самсонова. М.: Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1916. С. 105–121.
17. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
18. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. М.: Изд. автора, 1927. 262 с.
19. *Лосев А.Ф.* О музыкальном ощущении любви и природы. (К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. 1916. № 251. С. 195–202; № 252. С. 210–217.
20. *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век…»: в 2 т. / под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Время, 2002. Т. 1. 574 с.; Т. 2. 686 с.