

Лосевская и Античная комиссии Научного совета
«История мировой культуры» РАН

Центр русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева
Института филологии Московского педагогического
государственного университета

Библиотека истории русской философии и культуры
«Дом А.Ф. Лосева»

Культурно-просветительское общество «Лосевские беседы»

Джорджия Римонди

ФИЛОСОФСКИЕ И МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ А.Ф. ЛОСЕВА

(СИМВОЛИЧЕСКОЕ
И МУЗЫКАЛЬНОЕ
ВЫРАЖЕНИЕ
СМЫСЛА)

Водолей ~ МОСКВА ~ 2019

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Р51

Художник *О. Сетринд*

В оформлении обложки...

ISBN 978-5-91763-4??-7

© Дж. Римонди, 2019
© О. Сетринд, оформление, 2019
© Издательство «Водолей», оформление, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга Джорджии Римонди, члена Лосевской комиссии Научного совета «История мировой культуры» РАН, посвящена чрезвычайно интересной и сложной проблеме – взаимодействию литературы и философии, всё более и более привлекающей внимание ученых в последние десятилетия¹.

То, что материалом для исследования выбрано творчество великого русского мыслителя Алексея Федоровича Лосева (1893–1988), совместившего обе ипостаси – философа и писателя, не упрощает, а скорее, наоборот, усложняет задачу. Непросто проникнуть в систему художественных текстов, поэтика которых связана и с классикой XIX века, и – в еще большей степени – с практикой символистов начала XX столетия. Еще сложнее ориентироваться в оригинальной многоуровневой философской системе, вобравшей в себя опыт античного неоплатонизма и святоотеческого богословия, немецкой классической философии и феноменологии, новейших достижений психологии и математики, лингвистики и искусствоведения.

Тем не менее, молодая итальянская славистка смело берет за реконструкцию выраженных в прозе А.Ф. Лосева музыкально-философских воззрений, исходя из того, что

¹ См., например, исследования, опубликованные в рамках работы в ИМЛИ РАН научного коллектива по проекту РНФ «Русская литература и философия: пути взаимодействия» (грант № 17-18-01432): Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 600 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1); Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 548 с. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2).

эстетическое (музыкальное) познание является для мыслителя одним из методов постижения бытия и его смысла, связи «сущности» и «явления», отношения «целого» и «части», «организма» и «механизма». Стремясь определить специфику синтеза философской и художественной (музыкальной) форм творческого мышления, автор книги показывает, что для А.Ф. Лосева музыкальный опыт служит откровением высшей, подлинной реальности, что такую трактовку необходимо учитывать при интерпретациях лосевского учения о музыке, символе и мифе.

Всемерно поддерживая избранный исследовательницей ракурс, мы хотим пожелать ей успешного продолжения лосевских штудий, первым этапом которых является данная монография и целый цикл предвалявших ее статей.

Е.А. Тахо-Годи, доктор филологических наук, председатель Лосевской комиссии Научного совета «История мировой культуры» РАН, заведующая отделом Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева», член правления Культурно-просветительского общества «Лосевские беседы».

А.В. Святославский, доктор филологических наук, заведующий Центром русского языка и культуры имени А.Ф. Лосева Института филологии Московского педагогического государственного университета.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Е.А. Тахо-Годи, А.В. Святославский. Предисловие</i>	3
<i>Введение</i>	6
Глава 1. ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ	15
§ 1.1. «Мировоззренческий стиль» А.Ф. Лосева	27
§ 1.2. Основные темы прозы А.Ф. Лосева.....	38
Глава 2. Диалектика символа	45
§ 2.1. Эйдос и логос.....	56
§ 2.2. Логика части и целого.....	60
§ 2.3. Органическая мысль в прозе А.Ф. Лосева	69
Глава 3. СИМВОЛИЧЕСКОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ СМЫСЛА	80
§ 3.1. Символ и миф в поэзии.....	92
§ 3.2. Мифический и символический характер музыки	100
§ 3.3. Музыка в литературе и философии. Музыкально-философские основы лосевской прозы	109
§ 3.3.1. Образ музыки в прозе А.Ф. Лосева.....	125
§ 3.3.2. Музыкальное мироощущение в романе А.Ф. Лосева «Женщина-мыслитель»	136
<i>Заключение</i>	148
<i>Библиография</i>	153

ВВЕДЕНИЕ

В данной работе мы предприняли попытку многоаспектно исследовать взаимосвязь между художественной прозой и философией А.Ф. Лосева по отношению к проблеме символического и музыкального выражения смысла. Литературная работа А.Ф. Лосева охватывает довольно короткий отрезок времени, с 1933 по 1941 год, и его художественное творчество состоит из романа «Женщина-мыслитель» (1933–1934) и нескольких рассказов и повестей, написанных ещё в лагере: «Мне было 19 лет» (1932), «Переписка в комнате» (1932), «Театрал» (1932), «Встреча» (1933), «Трио Чайковского» (1933), «Завещание о любви», «Метеор», «Седьмая симфония» (1933), «Из разговоров на Беломорстрое» (б. д.), «Епишка» (б. д.), «Враньё сильнее смерти» (б. д.), «Жизнь» (1941)¹.

Публикация прозы² Лосева началась в журналах с отдельных рассказов, которые потом были изданы в виде сборников: «Жизнь: Повести. Рассказы. Письма» (СПб., 1993), «Мне было 19 лет. Дневники, письма, проза» (М., 1997), и «Я сослан в XX век...» (М., 2002).

¹ Однако этот список не полностью отображает литературное наследие Лосева: судя по авторской нумерации произведений, проза до нас дошла с существенными пробелами, поскольку личный архив философа пострадал во время бомбежки Москвы в 1941 году. См.: Тахо-Годи А.А., Троицкий В.П. Алексей Федорович Лосев. Из творческого наследия: Современники о мыслителе. М.: Русский мир, 2007. С. 27.

² Под «прозой» в настоящей работе понимается совокупность рассказов, повестей и романов, написанных А.Ф. Лосевым в 1930–1940-е годы. При этом эго-документы (переписка, дневники) и стихотворения выходят за пределы настоящего исследования. Ограничение поля исследования продиктовано необходимостью сосредоточить внимание на рассмотрении философского мировоззрения на основе текстов, созданных художественными средствами.

По сложившейся в среде исследователей творчества Лосева традиции, годы написания им художественных произведений принято называть «периодом подполья»¹, поскольку после освобождения из лагеря Лосеву было запрещено писать философские труды. Многие годы научная деятельность Алексея Федоровича осуществлялась в крайне тяжёлых условиях. В дальнейшем началась публикация его трудов по античной эстетике и философии, так что его имя в сознании читателя было связано прежде всего с Античностью и философией, широкая публика долго не имела доступа к его художественному творчеству.

Соблюдая вынужденное молчание и не имея надежды на публикацию своих произведений, Лосев не заболел об их жанре, что послужило одной из причин, по которой невозможно четко отделить литературные произведения Лосева того времени от философских. Однако в ходе нашего исследования показано, что связь между прозой и философией носит не случайный характер, она проявляется не только на смысловом, но и на структурно-теоретическом уровне.

Прозу Лосева следует рассматривать в культурологическом коде русской и мировой философии и культуры. Потребность рефлексии над процессом взаимосвязи и взаимообогащения русской философии и литературы, продиктована тем, что в последнее время исследователи неоднократно отмечали самостоятельную ценность и своеобразие художественной прозы Лосева². Более того, незадолго до кончины Лосев был принят в члены Союза писателей, хотя, несмотря на это, его имени в энциклопедии «Русские писатели XX века» не оказалось³. Возмож-

¹ См.: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007.

² Доброхотов Л.А. Паломничество в Страну Лосева // Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 8.

³ Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 10.

но, Лосев-писатель долгое время был обойден вниманием потому, что его проза стала издаваться главным образом в начале 1990-х годов, после кончины философа. В то же время, по мнению Е.А. Тахо-Годи, Лосева как прозаика долгое время не признавали из-за того, что ко времени публикации его художественной прозы в общественном сознании он был философом, историком античной культуры, и его литературная работа рассматривалась как «опыт» философа. Однако при оценке значения лосевской художественной прозы следует учитывать тот факт, что русская литература всегда была выражением философских воззрений. Сам Лосев в ранней статье «Русская философия» подчеркивал эту специфику русской литературы¹. Художественные произведения Лосева опираются на традиции диалогов Платона, которую продолжил Вл. Соловьев в своих «Трех разговорах» (1899).

Однако лосевская проза имеет не только философские, но и собственно литературные корни, она вписывается в рамки русской классической литературы и литературы начала XX века². В своих философских трудах мыслитель не раз ссылается на творчество писателей и поэтов. Чаще других в числе своих учителей Лосев упоминал русского поэта-символиста Вячеслава Иванова³. С Ивановым он

¹ Лосев А.Ф. Русская философия // Лосев А.Ф. На рубеже эпох: Работы 1910-х – начала 1920-х годов / Общая ред. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. Сост. Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 183–212.

² См. подробнее: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. 399 с.; Аверинцев С.С. «Мировоззренческий стиль»: подступы к явлению Лосева // Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. Киев: Дух и Литера, 2001. С. 318.

³ Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л.А. Гоготышвили, А.Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. С. 134.

был лично знаком еще с 1910-х годов, времени посещения заседаний Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева. Вяч. Иванов дал ему рекомендации для подготовки дипломной работы «Мировоззрение Эсхила», из которой вырос позднее многотомный труд Лосева «История античной эстетики». В «Проблеме символа и реалистическом искусстве»¹ (1976) Лосев не только ссылался на определение символа, данное Вяч. Ивановым в статье «Мысли о символизме» (1912), но и во многом опирался на его концепцию символа, хотя и с существенными ограничениями во всём, что касалось идеальной стороны символа². Лосев анализировал целый ряд произведений русских и зарубежных поэтов и писателей, ссылаясь на «Русские ночи» Одоевского, «Певцов» и «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева³. Образу Прометея в одноименной трагедии Вяч. Иванова Лосев посвятил специальное исследование⁴.

Музыкальная тема пронизывает всё творчество Лосева, как философское, так и литературное. В работе «Музыка как предмет логики» и в «Эстетике природы»⁵ он анализировал воззрения французского писателя Романа Роллана, что имеет особое значение, поскольку Рол-

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. С. 134.

² См.: Соломеина Л.А. К проблеме символа в творчестве А.Ф. Лосева // CredoNew. 2003. № 4. Электронный ресурс: <http://credonew.ru/content/view/379/28/> (обращение от: 20.05.2017)

³ Об этом см.: Тахо-Годи Е.А. Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.

⁴ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 241–246.

⁵ Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Романа Роллана. М.: Наука, 2006. 418 с.

лан, как и Лосев, писал *музыкальную* прозу. Основоположником традиции музыкальной прозы в русской культуре был кн. В.Ф. Одоевский. Среди русских мыслителей, писавших о музыке, можно упомянуть С.Н. Дурылина, посвятившего специальное исследование рецепции Вагнера в России¹, и П.А. Флоренского, лекции которого Лосев посещал в 1920-е годы.

Проблемой анализа смысла музыки занимались не только музыковеды, но философы и писатели. В частности, в эпоху Серебряного века наблюдалась прогрессивная «литературная мифологизация» музыкального искусства. Русская философия по сравнению с западноевропейской гораздо меньше была связана с музыкальным искусством, если учитывать работы Т. Адорно, Э. Гуссерля. Среди русских мыслителей, специально занимавшихся философией музыки, можно упомянуть А.В. Михайлова. В России начала XX века интерпретацией музыки в большей мере занимались писатели и поэты: так, А. Блок писал о Вагнере, Б. Пастернак – о Скрябине и Шопене².

Интеграция музыки и философии началась с Серебряного века; на этом переломном этапе развития культуры в творчестве ряда мыслителей, писателей и поэтов того времени музыка становится органическим компонентом поисков новых средств художественной выразительности.

В своих эстетических воззрениях Флоренский не отделяет музыку от других форм искусства. В работе «Храмовое действо как синтез искусств» он раскрывает их общность, исследуя восприятие произведений искусства с

¹ См.: *Strada V. A. Blok e R. Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo // Bevilacqua G. (a cura di) Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra romanticismo e decadentismo. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986. P. 249–260.*

² *Блок А. Искусство и Революция. (По поводу творения Рихарда Вагнера) // Блок А. Собр. соч. В 12 т. Т. 8. М.; Л.: 1936. С. 59; Пастернак Б.Л. О Шопене и Скрябине // Советская музыка. 1967. № 1. С. 95–103.*

точки зрения богословия. Флоренский развивает концепцию музыки, характерную для Античности и Средневековья, создавая, по определению Т.П. Самсоновой¹, своего рода «музыкософию».

У символистов музыкальное искусство – источник всякого другого искусства, выражение творческого начала². А. Белый и Вяч. Иванов посвятили ряд работ осмыслению музыкальной основы мира и задачам музыки будущего. В частности, А. Белый пытался связать музыку и слово, искал способы передачи музыкальных ощущений через слово, связи между музыкой и поэтическим языком.

Усложнение семантического содержания музыки прослеживается и в творчестве ряда композиторов. Например, А. Скрябин увлекался философией, верил в возможность с помощью музыки достичь синтеза искусств, преображения человека и мира. Его симфонии пронизывают философские размышления о сверхчеловеке, самоутверждении личности и «космическом томлении». Можно сказать, что аксиологический фундамент творчества русских писателей и композиторов XIX – начала XX века образует особо рода «философия музыки»³.

Не случайно в это же время Лосев объединяет эти тенденции, осмысливая сущность музыки и в философском, и в художественном плане. Включенность музыкальной тематики и музыкальных образов в прозу Лосева наблюдается в рассказах «Трио Чайковского», «Мне было 19 лет», «Театрал», «Седьмая симфония», «Метеор» и в ро-

¹ *Самсонова Т.П. Творчество о. Павла Флоренского в аспекте музыкософии // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. С. 53–61.*

² *Кондаков И.В., Корж Ю.В. «Дух музыки» в философии русского символизма // Общественные науки и современность. 1996. № 4. С. 152–162.*

³ *Ноздрина А.П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2004. С. 10.*

мане «Женщина-мыслитель», где музыка выступает в качестве специфической модели мира и мироздания. Музыкальная тема также присутствует в остальных рассказах («Из разговоров на Беломорстрое», «Встреча»).

Его художественную прозу можно определить как «философско-музыкальную» в широком смысле, то есть как размышление на языке литературы об онтологических основах искусства. Такие философские понятия, как парадигма отношения целого и части, теория числа и времени, концепция символа, понятие художественной формы, которые Лосев развивал в философских трудах 1920-х годов, в равной мере присущи его музыкальной прозе и философии музыки.

В попытке эксплицировать эстетическую концепцию Лосева как проекцию его философской системы через реконструкцию выраженных в прозе музыкально-философских воззрений, а также исходя из того, что эстетическое (музыкальное) познание является у Лосева способом постижения глубины человеческого бытия не менее значительным, чем рассудочное познание, для обозначения перевода музыкального смысла на язык художественной литературы мы выдвигаем понятие «*музыкально-литературный миф*».

Обращение Лосева к прозе и создание им «музыкально-литературного мифа» определяли переплетение и взаимодействие различных культурных пластов, объединенных единой темой (выражением смысла). Занимавшийся на протяжении всей своей философской деятельности проблемами эстетики¹, Лосев усматривал главную чер-

¹ Среди его наиболее известных работ в этой области следует назвать книги «Диалектика художественной формы» (1927), «Диалектика мифа» (1930), «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976). К тому же в период работы в московском ГАХНе Лосев принимал участие в дискуссиях тех лет о

ту художественной формы в её соотношении со смысловой предметностью: в ней соединяются идеальный и реальный аспекты предмета. Этим объясняется значение литературно-художественного образа как формы познания.

Символическая сфера и связанные с ней понятия (метафора, символ, миф) рассматриваются как *функции* сознания, открывающие доступ к реальности, равно как и логическому представлению о ней. Однако, в силу своей выразительной и образной основы, они являются одной из форм интуитивного понимания. Таким образом, символ не является простым отражением, он несёт в себе онтологическую энергию самой реальности.

В представлении Лосева, моделью идеально выраженной эволюции идеи в материю является музыка. Символ и музыку объединяет та же становящаяся структура, в которой сочетаются логичность и алогичность. Более того, именно символический и *мифический* характер музыки обусловливается связью музыки с мировоззрением, ставшим предметом обсуждения в рассказах, связанных с музыкой и темой распада культуры. В прозе противопоставление рассудочной мысли и антиномическо-жизненного знания проявляется в форме дуализма «музыкального» и «немузыкального» как двух способов отношения к сущности. Это обусловлено тем, что для мыслителя музыка служит логическим завершением поиска культурного синтеза, связывающего философию, искусство и религию.

Поскольку философия и художественный дискурс одинаково включены в теоретический аппарат и общий контекст творчества Лосева, интерпретация художественного текста без изучения философии автора невозможна. Воплощенные в художественной прозе Лосева теоретические

художественной форме, сосредоточив внимание на понятиях символа и мифа, которые стали основополагающими для его творчества и явились заключительным этапом всей его диалектической системы.

идеи выходят за чисто эстетические рамки, литературная форма для философа является способом драматизации и выражения разработанных ранее мировоззренческих концепций. В лосевской прозе теоретический дискурс получает мифологическое закрепление, что и позволяет уточнить основные моменты и идеи лосевской философии.

Задача настоящей работы заключается в том, чтобы раскрыть основы, теоретическое содержание и обстоятельства создания лосевской прозы и выяснить её место и значение в русской философии, показав не только оригинальность его трактовки музыки и символа, но и специфичность синтеза философской и художественной (музыкальной) форм творческого мышления.

ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ

Проблема связи литературы и философии имеет долгую историю. Первые мыслители были поэтами, поэтому в древности литературная форма передачи философской мысли была особенно значима. При этом отношения между философией и литературой всегда были сложными, часто неоднозначными, взаимно дестабилизирующими. Уже в «Государстве» Платон писал, что «между философией и поэзией существует давнее несогласие» (Resp. X, 60). Также показательно, что в «Апологии Сократа» Мелет, представитель поэтов, является одним из трех обвинителей философа Сократа. На первый взгляд, представляется, что в платонической концепции между философией и литературой образуется пропасть. Однако, как известно, сам Платон был писателем, и было бы очень странно утверждать, что именно он поддерживал тезис о несовместимости философии и литературы. На самом деле Платон поддерживает политико-педагогический, а не эстетическо-онтологический дискурс: философ предостерегает от тех литературных жанров, которые могут, по его мнению, развратить граждан. Другой пример постановки проблемы в древнегреческой философии – аристотелевское убеждение в том, что поэзия более философична, чем другие способы понимания и выражения действительности, например, история, поскольку поэзия имеет самый высокий уровень универсальности, которого другие виды повествования, в том числе исторического, достичь не могут.

Тезис о разрыве теоретического и литературно-художественного дискурса поддерживал Бенедетто Кроче, который относил литературу, как и любую форму искусства, к сфере интуиции, чувства, прекрасного, в противоположность философии, которую он связывал с понятием,

рассудком и истинностью¹. Согласно Кроче, писатель-художник выражает свои мысли преимущественно в образах, вызывающих у воспринимающего чувства, поэтому единственная цель художественного произведения – создание прекрасного. В то же время философия как особая форма познания мира нацелена на создание предельно обобщенной картины мира и поиск места в нём человека.

На это можно возразить, что Кроче не принял во внимание значительную часть эстетической и философской сфер. Во-первых, образное мышление свойственно не одной литературе: философия также широко использует образы и метафоры (например, в мифе, аллегории и утопии). Что касается разрыва между чувством и философской деятельностью, то это всего лишь предубеждение, исходящее от культуры Просвещения. Уже романтизм боролся против этой дихотомии, и Макс Шелер в работе *«Любовь и познание»* (1916), поддерживая Платона и Паскаля, утверждал, что существует тесная связь между любовью и знанием, между эмоциями и рассудочной деятельностью. Риторическая структура философских текстов также апеллирует к чувству, а не только к понятиям.

В то же время понятийная структура текста не является прерогативой одной философии. В литературных диалогах раскрытие понятия – часто главный сюжет, а также двигатель повествования. Таким образом, философская мысль не только выражена, но и исследована и разработана в рамках литературного текста, что доказывают произведения Ф.М. Достоевского. Глубокий философский слой можно найти и во многих произведениях мировой литературы: в работах А. Камю, Х.Л. Борхеса, Р. Кено, У. Эко. В своей работе *«Мировая литература и*

¹ См.: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория / Пер. с ит. В. Яковенко. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1920. 172 с.

философия» (1969) немецкий исследователь Г. Менде, говоря о вкладе, который внесла философия как мировоззрение в мировую литературу, утверждал, что «мировой литературой может быть названа литература, раскрывающая крупные проблемы, отражающая картину мира. Это как раз и делает такую литературу достойной внимания с философской точки зрения»¹.

Мысль о том, что философию можно сравнить с художественной формой, с литературой, является результатом позднеклассической философии, и ее следует понимать двояко. С одной стороны, философия является своеобразной формой повествования, а с другой – способом диалога и взаимоотношений между различными разделами культуры.

Несмотря на то, что литература часто приобретает философский характер (например, в философских романах начала XX века *«Волшебная гора»* Т. Манна, *«В поисках утраченного времени»* М. Пруста, *«Человек без свойств»* Р. Музиля), вопрос о принципиальных различиях художественной литературы и философии до сих пор прямо не ставился.

Хотя литература и философия были едины и неразличимы на начальном этапе развития западной культуры, понятия «философия» и «литература» находятся в парадоксальных отношениях. Уже итальянский поэт Джакомо Леопарди отмечал в *«Зибальдоне»*², что их объекты принципиально разнятся: Истина (предмет философии) далека от Прекрасного (предмета литературы).

Однако феноменология философствования неотделима от литературы. Для эпохи постмодерна характерны размышления о таком парадоксе, и весьма интересные решения предлагают, например, М. Хайдеггер, Ж. Дерри-

¹ Менде Г. Философия и мировая литература / Пер. с нем. В. Дебекина и Н. Махвиладзе. М.: Прогресс, 1969. С. 16.

² Leopardi G. Zibaldone di pensieri. Milano: Garzanti, 1991. 1272 p.

да, Г.-Г. Гадамер, Р. Рорти¹. Главный тезис Ричарда Рорти заключается в том, что философию нужно понимать как своего рода литературу. Философ утверждал, что нет существенной разницы между литературой и философией, так как каждое произведение передает определенное миропонимание, точнее, оригинально переосмысляет то, что раньше понималось по-другому. Равноценность философии и литературы, однако, не влечет за собой отождествление философа и писателя, а только опровергает реалистическую концепцию, по которой они различаются по разным онтологическим сферам. С этой точки зрения, нет «правильного» или «неправильного» языка, а есть лишь более-менее функциональный язык по отношению к заявленной цели².

Одна из характерных черт постмодернистской мысли заключается в гибридизации уровней речи, то есть допускается, что не существует большой разницы между художественным и реально-историческим повествованием. Иными словами, выдвигается мысль о том, что философию, как утверждают, хотя и с разных точек зрения, Рорти и Деррида, можно рассматривать как вид письменности, эквивалентный другим видам³. Хотя такая концепция на

¹ См.: *D'Angelo P.* (a cura di) *Forme letterarie della filosofia*. Roma: Carocci, 2012. С. 317.

² См.: *Rorty R.* *La filosofia come genere di scrittura: saggio su Derrida // Rorty R. Conseguenze del pragmatismo [Consequences of Pragmatism, 1982] / Tr. it. F. Elefante. Milano: Feltrinelli, 1986. P. 107–115.*

³ Философским дискурсом как особым видом текста занимался М. Фуко. С одной стороны, он исследовал те формы языка, которые ставят под вопрос сам язык литературы (Батай, Руссель, Клоссовски), а с другой – применял этот подход к собственным теоретическим работам. Размышляя над философской прозой, Фуко разрабатывал свой вариант философского изложения – теоретически сложный, но не аргументативный текст, который Рождер-Пол Друа определил

первый взгляд представляется искажением философской мысли, она подчеркивает неоспоримый факт: мысль неотделима от языковых средств, с помощью которых она передается, следовательно, литературный аспект философского текста выступает в качестве ключевого фактора для его анализа. Примерами могут служить некоторые философские произведения, тесно связанные с литературными жанрами: афоризм (Новалис, Шопенгауэр, Ницше), автобиография (Августин, Абельяр, Декарт), диалог (Платон, Галилей, Рабле), рассказ и роман (Вольтер, Дидро, Руссо). Итак, философия у Платона структурирована диалогически не из-за внешних причин, а потому, что эйдос в ней выступает в качестве онтологического фона, который находится в центре бесконечного поиска; в свою очередь, Сенека выражает свои мысли в эпистолярной форме, поскольку этическое послание можно эффективнее донести именно через прямое обращение к адресату.

Проблему взаимоотношения философии и литературы можно также поставить с точки зрения философии. Вопрос тогда будет сформулирован следующим образом: является ли философское произведение отдельным литературным жанром? Другими словами, имеет ли *литературность* философского текста особое значение, независимое от самого содержания? Если да, то как она передает это содержание? Кроме того, если философия имеет определенное литературное воплощение, стоит ли выделять философские сочинения в отдельный литератур-

как «стиль Фуко». См.: *Polidori F.* (a cura di) *Michel Foucault, interviste (con Roger-Pol Droit)*. Milano: Mimesis, 2007. Различая философию как понятие и ее речевое выражение, Фуко отождествляет философию с «неистинным», «риторическим упражнением», связанным с определенной практикой. Литература, напротив, освобождена от такой перспективы, поскольку ей не обязательно аргументировать свои идеи, и в этом ее сходство с обыденным языком.

ный жанр и следует ли считать философские тексты одним из типов литературы вообще?

Ю. Хабермас в «*Nachmetaphysisches Denken*» (1988)¹ писал, что философия и литература уже неопределимы в качестве самостоятельных и отдельных областей, регулируемых разными категориями, соответственно, теорией и фикцией². С этой точки зрения связь литературы и философии хотя и представляет большой интерес в рамках современного диалога между сферами культуры, до сих пор мало исследована.

В связи с этим вопросом стоит привести в пример русскую литературу как носителя великой традиции «философской прозы», то есть литературу, осмысление которой всегда имело своим истоком философскую природу. Философский жанр в русской литературе основывается на глубокой культурной традиции. По сравнению с другими странами, особенно с Германией, где философская эстетика Лессинга, Канта и Винкельмана воплощалась в произведениях романтиков (Гёте, Шиллера, Гёльдерлина), в России взаимоотношения между литературой и философией всегда были настолько тесны, что первая, как правило, считалась источником второй и сама участвовала в становлении философской мысли. Неудивительно, что для определения жанра некоторых произведений русской ли-

¹ См.: *Habermas Ju.* Il pensiero postmetafisico. Roma: Laterza, 1991. 303 p.

² См.: *Gentili C.* La filosofia come genere letterario. Bologna: Pendragon, 2003. P. 13–14. Эта позиция оспаривается известным американским профессором эстетики А. Данто, который утверждает, что философия родилась в отрыве от поэзии и что по этой причине большая часть философского дискурса в западной традиции находится в прямом противопоставлении с литературным дискурсом. Данто придерживается идеи о несводимости философии к литературе и литературы к философии, а потому настаивает на необходимости четко различать и разграничивать их области.

тературы часто употребляется выражение «философская проза», понимаемая как художественная литература, которая выражает, кроме эстетической составляющей, философские взгляды писателя-мыслителя. Как показывали многие ученые¹, подлинно русское мировоззрение в понимании действительности не опирается на абстракцию, но движется в обратном направлении, осмысляя главные вопросы жизни *поэтически*.

С одной стороны, особенно в XIX веке, в России наблюдается формирование «философско-литературного течения» (произведения В.Ф. Одоевского, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Ф.И. Тютчева и других), которое продолжали представители русского религиозного ренессанса и поэты-символисты (Д.С. Мережковский, Л.И. Шестов, В.В. Розанов). С другой стороны, многие русские мыслители обращались к литературе как форме выражения своего мировоззрения. Также нередки философские интерпретации художественных произведений, которые можно найти у главных русских мыслителей: С.Н. Булгакова («Чехов как мыслитель», 1904), Н.А. Бердяева («Мирозозерцание Достоевского», 1923), Д.С. Мережковского («Толстой и Достоевский», 1903), С.Л. Франка и И.А. Ильина (в их размышлениях о Пушкине).

При исследовании связи литературы и философии оказывается весьма актуальным рассмотрение творческого наследия А.Ф. Лосева. От упомянутых выше писателей и философов Лосев отличается тем, что одновременно является и писателем, и мыслителем. В своих философских трудах он не раз ссылается на русскую прозу и поэзию². Лосеву принадлежит литературоведческий анализ произ-

¹ См.: *Galavotti E.* Pagine di letteratura. Ed. Lulu, 2016. С. 125–127.

² См.: *Бибихин В.В.* Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов. Творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 283–285.

ведений русских и зарубежных поэтов и писателей в работе «Проблема символа и реалистическое искусство», где он ссылается на произведения Вяч. Иванова, Тургенева, Лермонтова, Пушкина, Одоевского¹. В работе «Музыка как предмет логики» (1927) содержатся цитаты из «Певцов» и «Дворянского гнезда» Тургенева, в «Диалектике мифа» – из «Братьев Карамазовых» Достоевского², а в «Эстетике природы» дается анализ воззрений французского писателя Р. Роллана³. Следует также упомянуть, что Лосев считал себя преемником русского поэта-символиста Вячеслава Иванова, с которым был лично знаком⁴.

Обращение мыслителя к литературной сфере не случайно. Лосевская философия ведет серьёзный и плодотворный диалог с другими составляющими культуры (литературой, музыкой, искусством), в которых, несмотря на их неоднородные источники, философ усматривает некий общий субстрат, примиряя и оригинально разра-

¹ См.: Тахо-Годи Е.А. Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.

² См.: Тахо-Годи Е.А. А.Ф. Лосев и Ф.М. Достоевский (Лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе») // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: к 190-летию со дня смерти Ф.И. Достоевского / Лосевская комис. Науч. совет «История мировой культуры» РАН (и др.); [редкол.: Е.А. Тахо-Годи (отв. ред., сост., Россия), Роберт Берд (США) и др.] М.: Воделей, 2013. С. 557–563.

³ См.: Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана.

⁴ С Вячеславом Ивановым Лосев был знаком со времени участия в Религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева в 1910-х годах. От Вяч. Иванова он получил рекомендации по дипломной работе «Мировоззрение Эсхила» и под его влиянием создал огромный труд «История античной эстетики». См.: Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования / Под ред. Л.А. Гоготишвили. М.: Русские словари, 1999. С. 134.

батывая их. Несмотря на разнообразие лосевских интересов, в каждой из этих сфер можно обнаружить общий смысловой фон, содержащийся уже в ранних работах, и служивший опорой в дальнейших размышлениях. Точкой отсчёта в таком случае можно назвать вопрос о *выражении смысла*. Художественный опыт мыслителя служит почвой для его осмысления и понимания, поэтому «казус» Лосева позволяет рассмотреть вопрос о связи литературы и философии под особым углом.

Изучение литературного наследия мыслителя и связи с его философской деятельностью началось относительно недавно. На протяжении многих лет лосевские литературные произведения, относящиеся к 1930–1940-м годам, не обсуждались, так как стали доступны только после его кончины и начали издаваться только в 1990-х. Это также касается теоретических трудов мыслителя и обусловлено тем, что научная деятельность Лосева много лет осуществлялась в крайне неблагоприятных условиях, поэтому широкая публика долго не имела доступа к его произведениям, а позднее имя Лосева оказалось связано прежде всего с филологией и античностью. Примером служит краткая биография мыслителя, данная в примечаниях к коллективной книге «Эстетика и жизнь» (1979), где нет никаких ссылок на его философскую деятельность: «Лосев, Алексей Фёдорович <...> автор большого количества фундаментальных трудов по истории античной эстетики»¹. Очень показателен и тот факт, что «Диалектика мифа», самая известная лосевская книга, еще в конце 1980-х годов оказалась недоступной читателям; как вспоминал П.В. Тулаев, «<...> книга исчезла <...> в прямом смысле этого слова. В библиотеках ее искать бесполезно. <...> хранящийся в Ленинке (единственный в СССР?) оригинал взять рядовому советскому человеку

¹ Эстетика и жизнь / Под ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Искусство, 1979. № 6. С. 294.

достаточно трудно»¹. Только с 1990-х годов появляются в печати ранние труды 1920-х годов и запускается издательский проект юбилейного *собрания сочинений* в девяти томах (М.: Мысль, 1993–2002).

Лосевское литературное творчество (стихи, рассказы, повести, роман) относится к 1930–1940 годам (к так называемому периоду «подполья», когда Лосеву было запрещено заниматься философией), однако долгое время Лосев-писатель был обойден вниманием критиков и литературоведов по понятным причинам: его рассказы начали издавать только в начале 1990-х. К тому же, по мнению Е.А. Тахо-Годи², Лосева долго не признавали как прозаика именно из-за того, что ко времени публикации прозы он уже был признанным философом, так что его литературная работа рассматривалась как «опыт» философа. Помимо этого, как свидетельствовала А.А. Тахо-Годи³, Лосев при жизни никогда о литературных работах не вспоминал и никому их не показывал; рукописи были обнаружены в его домашнем архиве только в 1989 году, уже после кончины Алексея Федоровича.

Литературное наследие Лосева включает роман «Женщина-мыслитель» (1933–1934) и несколько рассказов и повестей: «Мне было 19 лет» (1932), «Переписка в комнате» (1932), «Театрал» (1932), «Встреча» (1933)⁴, «Трио Чайковского» (1933), «Завещание о любви», «Метеор», «Седьмая симфония» (1933), «Из разговоров на Беломорстрое» (б. д.), «Епишка» (б. д.), «Вранье сильнее смерти» (б. д.), «Жизнь» (1941). Вначале рассказы публиковались в раз-

¹ Вокруг Лосева. Три философско-практические встречи / Отв. ред. и сост. П.В. Тулаев. М.: Собор, 1990. С. 72.

² См.: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева.

³ См.: Тахо-Годи А.А. Лосев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2007.

⁴ Четыре рассказа («Мне было 19 лет», «Седьмая симфония», «Встреча», «Епишка») получили названия в 1990-е годы, при публикации.

ных журналах и отдельных изданиях, потом они вошли в сборники «Жизнь. Повести рассказы письма» (СПб., 1993), «Мне было 19 лет. Дневники, письма, проза» (М., 1997) и «Я сослан в XX век...» (М., 2002).

Лосевское литературное творчество тесно связано с его ранними теоретическими сочинениями, в нём нашли отражение основные положения его философских трудов 1920-х годов. В рассказах и повестях чисто философские идеи переплетаются с художественным сюжетом, следовательно, трудно провести грань между философским и собственно художественным. Многие мотивы и образы (противопоставление романтизма и реализма, идея откровения через искусство, размышления о кризисе современной культуры, онтологическое понимание музыки и пр.), впервые воплощенные в философских работах, получили дальнейшее развитие в прозе, что дает право говорить именно о «философской прозе» Лосева.

В то время как Лосеву после возвращения из лагеря было запрещено писать о философии, в рассказах он постоянно ссылаясь, прямо или косвенно, на свои философские труды¹. Тем не менее это не является основанием отрицать самостоятельную ценность лосевской прозы. Учитывая интеллектуальную преемственность творчества Лосева, его прозу следует рассматривать как результат органического развития философской мысли, которая проявляет себя через художественное творчество.

Поиск истины выражается и в философии, и в художественной прозе, поскольку, по мнению Лосева, сферы познания не существуют отдельно друг от друга, но каждая обнимает некий фрагмент мироздания. Мыслитель не считает искусство ниже философии, поскольку они отличаются лишь способом передачи смысла.

¹ В письме к жене, В.М. Лосевой, отправленном из лагеря, Лосев писал, что до ареста «только подошел к большим философским работам». См.: Лосев А.Ф., Лосева В.М. Радость на веки. Переписка лагерных времен. М.: Русский путь, 2005. С. 9.

В ранней статье «Русская философия» (1918), характеризую тип русской мысли и ее основные направления, Лосев писал о глубокой взаимосвязи философии и литературы, что, по его мнению, является отличительной чертой русской художественной прозы. Мысль о философичности русской литературы не нова: в русской философии эта проблема рассматривалась С.С. Аверинцевым, В.В. Библиным, П.П. Гайденом и другими; высказывания на эту тему можно найти у литературоведов и искусствоведов: А.А. Потебни, Л.С. Выготского, М.М. Бахтина.

Размышляя о специфике русской мысли, Лосев отмечает ее тесную связь с литературной формой:

«С этой “жизненностью” русской философской мысли связан тот факт, что изящная литература является колыбелью самобытной русской философии. В прозаических произведениях Жуковского и Гоголя, в творчестве Тютчева, Фета, Льва Толстого, Достоевского, Максима Горького часто обсуждаются основные философские проблемы, разумеется, в их специфически русском, исключительно практическом, ориентированном на жизнь виде. И решаются эти проблемы таким образом, что всякий непредвзятый и компетентный судья назовет эти решения не только “литературными” или “художественными”, но философскими и гениальными»¹.

Художественные произведения А.Ф. Лосева продолжают это направление русской литературы, связанное с попыткой решения главных вопросов бытия.

Говоря об отношении художественного наследия Лосева к литературе, исследователи в последнее время при-

¹ Лосев А.Ф. На рубеже эпох: Работы 1910-х – начала 1920-х годов / Общ. ред. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого; сост. Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 188–189.

знают самостоятельную ценность и своеобразие его творчества. А.Л. Доброхотов высказал мысль о том, что «художественное наследие А.Ф. Лосева отнюдь не иллюстрация его философских идей <...> оно принадлежит к тезаурусу русской литературы и является полем полноценной литературоведческой работы»¹. Таким образом, теоретический аппарат лосевской мысли необходимым образом следует изучать в рамках общего контекста литературных произведений.

§ 1.1 «Мировоззренческий стиль» А.Ф. Лосева

Взаимоотношение философии и литературы теоретически обосновано следующим соображением: личностный характер прозы, в которой изображенный мир органически слит с субъективным отношением к нему автора, позволяет усматривать в художественном предмете воплощение определенного мировоззрения².

С.С. Аверинцев для определения лосевской прозы ввел выражение «мировоззренческий стиль»³. По Э.А. Бальбурову, «мировоззренческий стиль» формируется на пересечении двух процессов: 1) персонализации философского дискурса, который становится своего рода личностным высказыванием; 2) встраивании такого высказывания в теоретическое единство культурного контекста, который традиционно принадлежал научному тексту⁴.

¹ Доброхотов Л.А. Паломничество в Страну Лосева // Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 8.

² См.: Puglisi G. Prefazione // Dumoulié C. Letteratura e filosofia. Roma: Armando, 2009. P. 11–14.

³ Аверинцев С.С. «Мировоззренческий стиль»: подступы к явлению Лосева // Вопросы философии. 1993. № 9. С. 16–22.

⁴ Бальбуров Э.А. Мировоззренческий стиль русской религиозной философии (П. Флоренский и Л. Шестов) // Критика и семиотика. Вып. 11. 2007. С. 180.

Аналогичное понятие использовал сам Лосев: «Стиль и мировоззрение <...> должны быть объединены во что бы то ни стало; они обязательно должны отражать друг друга»¹. Внимание к стилистическому аспекту изложения философских идей также обнаруживается в «Очерках античного символизма и мифологии», где Лосев говорит о необходимости учитывать «выразительную, физиогномическую морфологию»² конкретного мыслителя.

Говоря о фигуре Лосева, В.И. Постовалова отмечает, что в нём «жили одновременно мыслитель-аналитик и художник», и характерная черта его мышления заключалась в сочетании рационального и образного начал³. На этом настаивал и сам Лосев, утверждавший, что ему дорога «строгая систематизация в сочетании с художественным, образным видением», откуда рождается его особый стиль⁴.

Концептуальный мир лосевской прозы строится на системе стилистических и риторических приёмов, создающей особый эстетический и экспрессивный эффект.

На уровне стилистической структуры лосевский дискурс передаётся посредством особого стиля изложения, опирающегося на диалогичность. Установка на диалогичность, в стиле платоновских диалогов, часто принимает форму беседы или вопроса-ответа. Например, вопросно-ответные конструкции составляют структуру рассказа «Из разговоров на Беломорстрое»:

¹ Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. М. 1990. С. 34.

² Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. С. 708.

³ Постовалова В.И. Штрихи к портрету А.Ф. Лосева // Античность в контексте современности / Под ред. А.А. Тахо-Годи, И.М. Нахова. М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 236.

⁴ См.: Лосев А.Ф. В поисках смысла. Беседу вел Вик. Ерофеев // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 205–231.

- «– А относительное есть?»
- Относительное есть.
- И только оно и существует?
- Да.
- И больше ничего нет?
- Нет.
- И, значит, оно зависит только от себя?
- Конечно»¹.

Через фигуры собеседников Лосев представляет одно из наиболее важных положений герменевтики – функцию, которую играет роль «вопроса» в диалоге. В частности, в рассказах наблюдается чередование «диалогического автора», который майевтически возбуждает дискуссии, и «монологического автора», который излагает и объясняет свои мысли. Таким образом, в рассказах смысл раскрывается в диалоге, что и подстёгивает интерес читателя. Текстуальная структура рассказа «Встреча» построена на чередовании длинных монологов персонажей Кузнецова, Вершинина, Бабаева². То же самое усматривается в рассказах «Из разговоров на Беломорстрое» (Михайлов, Харитонов, Вершинин, Борисник, Абрамов) и «Трио Чайковского» (монологи Запольского, Чегодаева, Вершинина, Иванова).

Уже Сократ показал, что умение формулировать вопрос влечёт за собой процесс интерпретации и понимания. В лосевской концепции, аналогичной сократовскому учению о «майевтике», в вопросе в некотором неявном виде уже содержится ответ. Главная задача – заставить читателя думать, поскольку мысль не передаётся в чисто логических терминах, а постепенно разворачивается в ходе

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...» / 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. С. 472.

² Там же. С. 320–325, 325–328, 334–349, 357–366.

обсуждения. Такой подход к природе философского дискурса обусловлен лосевским пониманием слова как «арены встречи» субъекта и объекта (смысла)¹.

Благодаря этому создается глубокая взаимосвязь философской мысли и её выражения в художественном тексте. Принципы научно-философского изложения (доказательность, логичность, полемичность, аргументативность) обуславливают выбор не только стилистических, но и повествовательных структур.

Можно сказать, что диалектика определяет риторику текста. Это происходит потому, что диалектику Лосев понимает не только как художественный приём, но и как методологию мышления, характеризуемую *диалогической* структурой. Это наблюдается и на уровне использования антитезы (Средневековье/романтизм, жизнь/техника, организм/механизм, которые функционируют как самостоятельные авторские образы).

Говоря о философских чертах лосевской прозы, особое внимание стоит уделить и используемой Лосевым терминологии. Как отметила Н.К. Малинаускене, Лосев всегда изучал каждый термин с максимально возможной тщательностью, обращаясь к самым различным его аспектам². В прозе это принимает форму интертекстуальности: идеи, выраженные в речи персонажей, выходят за пределы самого текста.

В рассказах наблюдается наличие философем и узкоспециальных терминов и понятий, взятых прямо из философского контекста. Такими терминами являются «миф», «мифология». Образ «музыкального мифа», который Лосев использует, говоря о Вагнере и о бытийственном характере чистой музыки, находим в речи Вершинина в рас-

¹ См.: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 57.

² См.: Малинаускене Н.К. А.Ф. Лосев в памяти и мыслях филолога-классика. М.: Сретенский монастырь, 2013.

сказе «Метеор»: «Когда в отношении такой музыки обычно говорят, что это – вальс обнаженных скелетов с обнаженными зубами и длинными-предлинными руками и ногами, то, как ни трафаретен этот образ, но он совершенно реален для этой музыки, и потому это уже не поэзия, а самая подлинная мифология»¹.

Лосев также прибегает к индивидуальной семантизации терминов («организм», «механизм», «техника», «фокстрот», «романтизм»), которые получают иной смысловой оттенок отражения концептуального мира философа. Примером служит понятие «фокстрот», которое во «Встрече» Бабаев использует в рамках оппозиции музыки Прокофьева и Скрябина: «Прокофьев <...> верно приближается к современной фокстротной культуре. Прокофьев есть наш интеллектуально-выразительный, мыслительно-идейный фокстрот»². Речь напоминает лосевские строки «Истории эстетических учений»: «Разве не есть музыка Сергея Прокофьева живописание души западного послевоенного капитализма, у которого глубина соединена с пустотой, бездушие – с оптимизмом и апокалипсис – с фокстротом?»³. Символ фокстрота, в его амальгаме нелинейной мелодии и устойчивого ритма, выражает противоречивый характер новой эпохи (главная черта которой заключается в «абсолютизировании человеческого субъекта»), определяемой Лосевым как романтический «нигилизм и оптимизм одновременно»⁴. Романтизм впервые в искусстве утвердил тезис о самоценности человеческой личности, как выражено в новой музыке. Так, Вер-

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 258.

² Там же. С. 364.

³ Лосев А.Ф. Форма. Стилль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 337.

⁴ См.: Троицкий В.П. Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева. С. 83, 84.

шинин говорит Тархановой: «Фокстрот – это и есть наш романтизм»¹.

Включённость философской тематики демонстрируют и философские цитирования: в них упоминаются Гуссерль, Бергсон, Кант, Гегель, Декарт, и ссылки на области исследования самого Лосева – например, на музыкальную эстетику. Так, во «Встрече» Вершинин утверждает: «Не можем мы базировать свою музыкальную эстетику на биологии, на психологии и вообще на каких бы то ни было науках о человеческом индивидууме, физиологическом или психологическом»², – что напоминает страницы из «Музыки как предмета логики», где Лосев подвергает критике психофизиологический подход к пониманию этого феномена.

Также есть случаи самоцитирования: одно и то же определение романтизма можно найти в разных рассказах: во «Встрече» Вершинин повторяет слова Бориса Николаевича из произведения «Из разговоров на Беломорстрое»³: «Романтизм – что такое? Романтизм – это то, когда все объективные ценности разрушены, а осталась только их психологическая реставрация. Тогда-то их и начинают переживать изнутри и проецировать эти переживания на умерший объективный мир»⁴.

Структура некоторых произведений Лосева такова, что изложение идет от общего к частному, что типично для философского анализа. Так, в романе «Женщина-Мыслитель» автор с самого начала дает мифологему, схему для восприятия текста: повествование начинается с общего представления о сущности музыки, а затем переходит к изложению более абстрактных идей: размышлениям о смысле музыки, переданным в речах персонажей и мо-

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 397.

² Там же. С. 335.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 456.

⁴ Там же. Т. 1. С. 398.

нологах героя. При этом цельность концептуального подтекста романа создается посредством философемы «мироощущение» (в противоположность «миросозерцанию»).

Таким образом, в художественной прозе Лосева наблюдаются черты философского стиля изложения, но также в его философских произведениях можно выделить некоторые литературные приемы. Под «литературным приемом» мы понимаем такую организацию литературного высказывания, которая производит определенный эффект на читателя. Яркий пример – прямое обращение к читателю в «Диалектике мифа»:

«<...> если вы хотите мыслить чисто диалектически, то вы должны прийти к мифологии вообще, к абсолютной мифологии в частности и следовательно, ко всем ее только что намеченным понятиям. А нужно ли мыслить диалектически и даже нужно ли мыслить вообще, это – как вам угодно. Если вас интересует мое личное мнение, то, во-первых, это – не ваше дело, да и мнение отдельного человека ни к чему не обязывает, а во-вторых, я глубоко убежден, что чистое мышление играет весьма незначительную роль в жизни. **Вы довольны?**»¹

Другой приём, используемый Лосевым, – это драматизация философского дискурса путём персонификации понятий и перенесение теоретической мысли в художественный план, что во многом напоминает философско-литературный жанр произведений «Так говорил Заратустра» Ницше и «Мир как воля и представление» Шопенгауэра. Приводим отрывок из «Очерка о музыке», где речь идёт о музыке и проявляющейся в ней Мировой Душе:

¹ Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. С. 216.

«Сонная и вольная, грезящая и светлая, вижу очи Твои, беспокойные, силе Твоей клубящейся поклоняюсь. Овеянная радостями тающими, скорбью миров зачатая, пресветлая Дева, муку миров взрастившая, тайную светлость Твою славословлю. Единая и Великая, душа миров, сладостной муке Твоей, сладчайшим Страстям Твоим помолюсь. Разбейте, братья мои, стены каменные, на зеленый Луг, на поле светозарное, выходите из недр счастья, из обязанностей. Светлой Безбрежности, вечному Восторгу, Деве страстной и огненной, пресветлому Лику Её возмолимся»¹.

В лосевских работах также наблюдаются черты исповедального жанра. Говоря о музыке Бетховена в «Очерке о музыке», Лосев писал: «Больше нет сил. Всё исчезло и всё опасно, всё вознесено в небо. Господи, велика Сила Твоя. Прими нас в лоно Своё!»².

Однако самой характерной чертой лосевского стиля изложения в его философских работах (как и в прозе) является диалогичность. Диалог – одна из литературных форм, в которых выражается философский дискурс, и тем самым диалог является методом: в диалоге автора с собой, в виде аргументации или изложения, обеспечиваются логическая последовательность и согласованность мысли. При этом значительную роль играет вопрос, побуждающий интерес читателя:

«**Мы видели**, откуда берет свое происхождение мистический опыт Скрябина. **Мы видели**, насколько он хотел быть глубоким и всеохватывающим. Люди, знающие музыку Скрябина, понимают глубину и всемогущество этого опыта. Но **что привлек Скрябин для формулировки этого опыта мистерии в поня-**

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 665.

² Там же. С. 664.

тии? Какой порядок мыслей был привлечен для того, чтобы дать философскую конструкцию понятий на основе столь красочного и прямо волшебного музыкально-мистического мироощущения?»¹

Другая форма диалогичности, используемая Лосевым, это «вопрос-ответ»:

«Рассуждаем. Ничего, кроме космоса, нет? Нет. Значит, космос зависит сам от себя? Да. Значит, он свободен? Конечно. <...> Многие рассуждают так. Ага, раз все зависит от судьбы, тогда мне делать ничего не нужно. Все равно судьба все сделает так, как она хочет. К такому пониманию античный человек не способен. Он рассуждает иначе. Все определяется судьбой? Прекрасно. Значит, судьба выше меня? Выше. И я не знаю, что она предпримет? Не знаю. Почему же я тогда не должен поступать так, как хочу? Если бы я знал, как судьба обойдется со мной, то поступал бы по ее законам. Но это неизвестно. Значит, я все равно могу поступать как угодно. Я – герой»².

Почему Лосев часто прибегал к диалогичности в своих теоретических трудах, понять можно: диалог имеет ряд преимуществ, включая возможность взаимодействия голосов и модулирования хода дискуссии. Сущность сократического диалога заключается в «разыгрывании» в лицах определенной ситуации мысли. Каждое из лиц озвучивает определенную позицию в отношении определенной проблемы. Как в прозе, так и в философских трудах чередование голосов и взглядов создаёт как бы «призматическую» картину разделённой персонажами действительности. Структура диалога построена так, чтобы, не

¹ Там же. С. 736.

² Лосев А.Ф. Дерзание духа. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 157.

давая готовых ответов, автор мог подводить читателя к размышлению на заданную тему. Таким образом, мыслитель не стремится к немедленному определению идей в понятиях, а раскрывает их сущность в диалоге.

- «– Ты знаешь, что такое окружающий нас мир?
 – Ха, ну кто же этого не знает!
 – Ну если ты хорошо знаешь, что такое мир, научи меня, – сказал я. – Я вот, например, не очень знаю.
 – Ну что такое мир? Мир – это вот что... – И Чаликов при этом сделал рукою какой-то неопределённо указующий жест. <...> – Мир – это всё. Это вообще все вещи, – ответил Чаликов пока еще с некоторой неуверенностью.
 – Эка куда хватил! Как будто ты знаешь все вещи. Говори мне прямо: знаешь ты все вещи или не знаешь?
 – Не знаю.
 – Но тогда ты не знаешь и что такое мир»¹.

Цель постановки вопроса такова: автору-собеседнику важно заставить участников диалога разделить его точку зрения, его взгляд на истину. Более того, именно форма поставленного вопроса позволяет участникам диалога расширить кругозор – с учетом точки зрения собеседника. Диалоги лосевских героев, как в прозе, так и в философских трудах, определяют возникновение новых смыслов путем сопоставления разных позиций. Итак, рассмотрение роли диалогичности является отправной точкой для понимания философичности прозы и литературности философии у Лосева. Как отметил Гадамер («Wahrheit und Methode», 1960), «герменевтический феномен сам по себе подразумевает исконность диалога и структуру вопрос-ответ»². С одной стороны, применение литера-

¹ Там же. С. 11, 12.

² Gadamer H. G. *Verità e metodo*. Milano: Bompiani, 1983. P. 427. У Гадамера установка на диалогичность является ключевым

турных приемов к теоретическому дискурсу позволяет преодолеть «абстрактность» философии и выражать идеи в конкретной форме, делая понятным смысл мировоззренческих позиций автора-мыслителя через диалогическое общение. С другой стороны, в лосевский прозе переосмысленные в художественном плане философские идеи приобретают новое качество.

Литературу и философию объединяет общая проблема – проблема человеческого бытия. Однако в то время как в философии идеи утверждаются и абстрагируются, в литературе они изображаются, эстетически развертываются с помощью системы образов. То есть философия подразумевает большее теоретическое отстояние от исследуемого объекта. Можно предположить, что Лосев ощутил потребность в других формах выражения, в частности в литературе, как в способе достижения смысла *эйдетически*, на основе образов. Уже в «Диалектике мифа», говоря о символичности художественного выражения, он высказал мысль о том, что воплощение идеи на языке искусства, в образе – это доступ к идее: «Образ сам по себе говорит о выраженной идее, а не об идее просто»¹.

В своей работе «Эстетика как философская наука» (1997) М.С. Каган определял связь философии и художественного мышления и высказывал мысль о том, что, когда абстрактно-логическое мышление теряет свою эмпирическую силу, философия вынуждена обращаться к другим средствам постижения, за пределами абстрактного теоретического дискурса².

Художественная деятельность, наравне с теоретической, представляет собой самостоятельный способ «фи-

понятием герменевтики, опирающимся на отношение Я с его «инаковостью».

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб.: Азбука СПб, 2014. С. 40.

² Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: ТК «Петрополис», 1997.

лософствования». Если под философским искусством понимать то искусство, которое выполняет, кроме мировоззренческой, и эвристическую функцию¹, то литературе придаётся большее значение, и тем самым опровергается мысль о ее подчинённости по отношению к философии. И философии, и литературе присуща некая идеальность, которую они передают по-разному. При этом художественное произведение не теряет своей специфики, но является иным способом выявления истины: это не просто иллюстрация, а скорее, другой модус развертывания смысла.

Таким образом, философские идеи Лосева, воплощённые в художественной прозе, выходят за чисто эстетические рамки: речь идёт не о внедрении теоретического мышления в художественное, а скорее, о способности через художественное выражать определенное мировоззрение. Его литературные тексты вписаны в определённый контекст и раскрывают его понимание истины сами по себе, в процессе повествования.

Именно в понимании того, как литература превращается в философию, а философия – в литературу, находится потенциальная область обсуждения радикально разных способов осмысления литературного опыта.

§ 1.2 Основные темы прозы А.Ф. Лосева

Говоря о мировоззренческих корнях прозы, можно выделить некоторые темы, которые составляют понятийную структуру лосевской поэтики. Одна из таких тем – кризис современной культуры и грехопадение, то есть отпа-

¹ См.: Колесников А.С. Философия и литература: современный дискурс // Серия «Мыслители». История философии, культура и мировоззрение. Вып. 3. / К 60-летию профессора А.С. Колесникова. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 8–36.

дение человека от Бога в результате духовной революции общества. В рассказах «Переписка в комнате» и «Епишка», литературно-философские корни которых восходят к «Трем разговорам» Вл. Соловьева и легенде об Антихристе¹, можно найти отзвуки рассуждений из «Диалектики мифа». Тема распада духовного бытия также связана с размышлениями о месте искусства (в частности, музыки) в социалистическом обществе. В рассказе «Встреча» в образе артистки Тархановой, которая отрекается от музыки, Лосев показывает человека, отказавшегося от своего истинного призвания и столкнувшегося с реальным миром, лишенным духовности, любви, культуры. В том же рассказе в разговорах героев повествования затрагивается идея о том, что стремление ограничить эмоциональность музыки обусловлено характером искусства, который «захватывает интимную жизнь субъекта».

Тема утопичности социалистического общества является одним из лейтмотивов всей лосевской прозы². В рассказе «Встреча» обсуждается теория прогресса и переустройства общества. Герой Николай Вершинин ставит вопрос об соотношении социализма и свободы личности.

«Вы скажете: социализм и свобода – это одно и то же; социализм есть абсолютное освобождение личности. Но позвольте, товарищи, вас спросить: социализм есть освобождение – какой личности? <...> социализм есть освобождение личности, но только не буржуазной, то есть не той, которая дает абсолютную свободу своему рассудку, или науке и своему чувству, или искусству. Социализм, да еще в условиях диктатуры пролетариата, не может ни на одно мгновение допускать существование свободных наук и искусств.

¹ См.: Тахо-Годи Е.А. На пути к невесомости, или В плену Содомы // Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 23.

² См.: Тахо-Годи Е.А. Aleksej Losev's antiutopia // Studies in East European Thought. 2004. № 56. С. 225–241.

Должны существовать только классовые науки и только классовые искусства».¹

В рассказе «Из разговоров на Беломорстрое» автор опосредованно подвергает критике принцип диктатуры пролетариата с помощью ряда приёмов: пародирования, доведения до абсурда, иронии, часто использования коммунистической терминологии².

«Я вполне представляю себе, как после большой работы трудящийся зайдёт в клуб и в течение часа-полтора послушает какую-нибудь небольшую весёлую оперетку. Отчего же нет? Это очень хорошо! Но только – что-нибудь обязательно весёлое и лёгкое, серьёзного у нас много и так. <...> Да кроме того, мы должны и бояться музыкальной серьёзности и глубины. Тут всегда кроется глубина личности, субъекта, то есть не наша глубина и серьёзность».³

Становится понятно, как вопрос о социалистическом субъекте у Лосева напрямую связан с темой преобразования человека через искусство. Музыка – «наиболее адекватное выражение стихии душевной жизни человека»⁴. «Переживая» музыку, человек познает разные грани бытия. В рассказе «Мне было 19 лет» молодой человек, влюблённый в певицу Потоцкую, теряет ощущение реальности на концерте. Так же Николай Вершинин из «Трио Чайковского», прослушав арию из оперы «Франческа да Римини»⁵

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 337–338.

² См. Е. А. Тахо-Годи. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 181.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 347.

⁴ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 452.

⁵ Говоря об арии из оперы «Франческа да Римини», в статье 1916 года Лосев писал, что «эта мелодия так давит душу, что у нервного слушателя иной раз захватывает дыхание» (Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 627).

Рахманинова, ощущает действие над собой некоей тайной силы.

«Я почти потерял сознание... <...> Правда, я вежливо раскланялся, и тоже поцеловал, как полагалось, ручку, и даже заметил, что ручка была в легкой вязаной перчатке... Но это был сон. Это было что-то дремотное и гипнотическое. И я, как некий автомат, выполнял все эти правила светской вежливости и – потом – что-то тащил из вещей наверх и в комнаты».¹

Хаотическая стихия бытия, выраженная в музыке, в рассказах, часто приводит к трагическим событиям: кошмару, безответной любви, гибели певицы Томилиной.

«В музыке Томилиной восставала темными ликами мировая мрачная воля, воля к вечному созиданию и утверждению бытия, не могущая, однако, преодолеть созданный ей же самую огромный мир. Кто-то великий и мудрый воззвал к бытию это роскошное и своенравное море вселенской жизни, и оно, это море, набросилось на него, на своего создателя, и поглотило его в своих безднах. И вот – томится, тоскует, скорбит и печалится эта мудрая и чистая душа, познавшая обреченность всякого оформления и роковую предназначенность его раствориться в этой жестокой всепоглощающей бездне. <...> И все исчезло, и все взорвалось, и все завертелось, запрыгало, закрутилось в восторге отчаяния, в жути сладострастия, в игре безумия с самим собою. <...> Все жаждет, рыщет, трепещет от восторга; миры создаются и рушатся в черной и страстной пляске; божественная мощь нутряных основ бытия и свищет, и неистовствует, и бьётся в последней судороге, и рассыпается, и мечется, и ликует в урагане смерчей»².

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 163.

² Там же. С. 171–172.

Музыке и её связи с жизнью Лосев посвящает долгие монологи и диалоги в своей прозе. Несовместимость музыки и жизни с современностью воплощается в образе Радиной из романа «Женщина-мыслитель», «пророка апокалиптического периода истории». «Музыкант есть выродившийся, падший, внутренне потерянный человек. <...> Радина закрыта от мира. Только в минуты её вдохновения за фортепиано – можно одним глазом заглянуть в это ослепительное царство чудес и тайн, которые ведомы Радиной»¹.

Отметим, что человек-артист в лосевской прозе страдает оттого, что не может объединить искусство и жизнь. Это также поднимает вопрос о природе гения и его нравственной свободе, который обсуждается Воробьевым, одним из поклонников пианистки: «Гений и любовь не нуждаются в дисциплине. <...> Артист сам себе закон. На нём мы учимся свободе»². На это Телегин возражает: «Трудно музыканту быть личностью <...> великие откровения музыки <...> невозможно реально воплотить и – остаться живым»³.

Мистическое переживание артиста вводит другую главную тему лосевской прозы, а именно: противопоставление музыкального и немзыкального миропонимания, художественного и рассудочного. Часто эта оппозиция у Лосева переплетается с антитезой античного (Средневековья) и современного (романтизма) мировоззрения. Приводим отрывок из речи Запольского:

«Средневековый Абсолют бесконечно выше человека и всей твари, несоизмерим с ней. Перед ним человек может только лежать ниц и не смеет поднять на него свои глаза. Куда уж там познавать божествен-

¹ Там же. С. 67, 69.

² Там же. С. 83.

³ Там же. С. 71.

ные глубины и переводить их на язык своих чувств! Средневековое Божество абсолютно несоизмеримо с человеком, в какое бы тесное общение Оно с ним ни вступало. Человек никогда, ни при каких условиях не может быть в состоянии проникнуть в глубины внутри-божественной жизни. И даже самая мысль об этом звучит для средневекового сознания как нечто еретическое и кощунственное...»¹

На конце «личностной эпохи» не раз настаивает и Вершинин:

«Средневековый субъект подчинен потустороннему абсолютному бытию. Это значит, что личность тут как таковая лежит ниц перед бытием абсолютным. Когда же она взирает на бытие относительное, временное и текучее, то единственно, что получает здесь положительную оценку, это – отражение вечного во временном. <...> Не ценятся и даже почти не рассматриваются, не изображаются состояния субъекта как таковые. Их ценность и весь интерес их рассмотрения только в их вечном, и с точки зрения их вечности. Антично-средневековый субъект не психологичен и не биографичен»².

Кузнецов повторяет ту же мысль, когда утверждает:

«Капиталистический мир построен, как я говорил, на изолированном субъекте. Социализм – строится на коллективном объективизме. Так же, как и в Средние века, мы подчиняем изолированный субъект объективным ценностям и не даём ему никакого самостоятельного развития. <...> единственное наше божество, на которое мы способны и согласны, – это вне-личный человеческий, активно-производящий

¹ Там же. С. 119.

² Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 339.

коллектив. И потому единственный культ, возникший здесь, – это производство. Отсюда, вместо средневековых молитв и подвигов для спасения души (это ведь тоже особое мистическое производство), мы признаём только чистое производство, освобождённое от всяких потусторонних идей; и в этом производстве обновляется, перевоспитывается и, если хотите, спасается каждая человеческая личность. Какую роль тут может играть музыка?»¹

Через мировоззренческие позиции героев Лосев размышляет о жизни современного человека, который, потеряв связь с Богом, не мог найти оправдания существованию. Тема смысла жизни (добра и зла, судьбы)² является основой рассказов «Жизнь» и «Из разговоров о Беломорстрое»³. В связи с этим Е.А. Тахо-Годи, говоря о традиции русской литературы в творчестве Лосева, подчёркивает наличие чеховской темы в лосевской прозе. «Трагедия маленького человека» – главный сюжет «Театрала», взятый из «Голстого и тонкого» (встреча на вокзале двух бывших одноклассников)⁴.

¹ Там же. С. 342.

² Как отмечает Е.А. Тахо-Годи, имя героя рассказа – Алёша, так же звали одного из братьев Карамазовых и самого Лосева.

³ См., например, речь Михайлова в «Из разговоров на Беломорстрое». Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 428–430.

⁴ См.: Тахо-Годи Е.А. На пути к невесомости, или В плену Содома. С. 41.

ГЛАВА 2. ДИАЛЕКТИКА СИМВОЛА

Данная глава не имеет своей целью дать полное изложение диалектики А.Ф. Лосева, но является обзором основных теоретических положений, которые следует принимать во внимание при рассмотрении творческого наследия философа, в той части, что относится к искусству. Это объясняется главным образом тем, что подробное изложение лосевской диалектической системы, которая включает в себя различные модификации и определения, рассмотренные каждый раз по-разному (диалектика художественной формы, имени, числа, эманации, и т. д.) потребовало бы, по объёму и сложности, отдельного исследования.

Лосева недаром называли «русским Проклом»¹ (по аналогии с Гегелем, являвшимся, по словам Фейербаха, «немецким Проклом»²): в его философской системе значительное место занимает диалектический метод.

Диалектика у Лосева – это прежде всего способ мышления, метод мыслительной деятельности: «Диалектика есть единственный метод, способный охватить живую действительность в целом»³. Диалектика – живая и конкретная сфера, «ритм самой действительности»⁴, поскольку, кроме логической стороны, она включает в себя «алогический» (нерациональный) компонент, а следовательно,

¹ См.: Троицкий В.П. Русский Прокл // София: альманах. Вып. 2: А.Ф. Лосев: ойкумена мысли. Уфа: Изд-во «Здравоохранение Башкортостана», 2005. С. 59–63. И Р. Якобсон назвал Лосева «русским диалектиком», см.: Jakobson K.R., Pomorska K. Dialogues. Paris: Flammarion, 1980. С. 45.

² См.: *Beierwaltes W. Proclo: i fondamenti della sua metafisica.* Milano: Vita e Pensiero, 1990. С. 50.

³ Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. С. 616–617.

⁴ Там же. С. 617.

только она и может иметь универсальный характер. Таким образом, диалектика – глубокое *видение* действительности, позволяющее осмыслить её во всей целостности и сложности¹.

Общая структура лосевской диалектики, с учетом её возможных модификаций, соответствует платоновской диалектике «Парменида»², в которой Лосев усматривает основу всякой диалектики вообще³.

Постоянные ссылки на Прокла, первого философа, «теологизировавшего платонизм»⁴, подчёркивают религиозные корни лосевской мысли, без которых было бы невозможным понять значение, придаваемое мыслителем некоторым фундаментальным вопросам, в том числе вопросу о природе имени и символа.

Другим важным источником для Лосева является диалектика Гегеля, которая, часто опосредованно или скрыто, проявляет себя как концептуальный и терминологический подтекст (что выражается, например, в частоте использования в лосевских текстах терминов «процесс» и «становление»).

¹ Лосев часто ссылается на семантическое поле видения, зрения, лика: «<...> мы обязаны говорить об умном видении <...> Ум видит, но он видит изнутри все смысловые связи, <...> видение смысла как он есть, во всей его полноте и всеохватности». Лосев А.Ф. Личность и Абсолют / Общ. ред. и сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999. С. 399.

² Это было отмечено С.Л. Франком в его рецензии на творчество Лосева в журнале «Путь», № 9 (1928). См.: Франк С.Л. Новая русская философская система // Алексей Фёдорович Лосев: Из творческого наследия: современники о мыслителе / Сост. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 514–516.

³ См.: Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос / Сост. А.А. Тахо-Годи. М., 1993. С. 351.

⁴ Scotti Muth N. Proclo negli ultimi quarant'anni. Milano: Vita e Pensiero, 1993. С. 12.

С помощью диалектики философ строит сложную систему, которая основывается на теоретическом предположении о том, что миру соответствует «разная степень бытия и разная степень смысла, имени», разная степень имманентности¹. Поэтому оказывается возможным говорить о *генологии*² Лосева, в рамках которой философский анализ, проведённый с помощью диалектического метода, доходит до понимания мира как единого целого, где даже в самых противоположных аспектах действительности можно усматривать существенное единство. Такая перспектива уходит корнями в русскую философию всеединства, которая основана на идее мира как органического целого, хотя впоследствии разными мыслителями она интерпретировалась по-разному.

Лосев разрабатывает свою диалектическую систему в начале 1920-х годов и наиболее подробно излагает её в трёх тематически связанных трудах, написанных в разные периоды, но вышедших в 1927 году: «Античный космос и современная наука», «Диалектика художественной формы» и «Философия имени»³. Диалектическая система, оставшаяся практически неизменной по своей общей структуре во всех дальнейших работах, излагается в указанных трудах детально (особенно в первом из них).

Следуя за Платоном, мыслитель принимает в качестве первоначала диалектического движения «одно» («Единое», исходное понятие неоплатоновской диалектики), что исключает всякое оформление и определение. Точно так же у Плотина «одно» представляет собой «прин-

¹ Лосев А.Ф. Философия имени. С. 737.

² См.: Доброхотов А.Л. «Волны смысла», или Генология А.Ф. Лосева в трактате «Самое само» // Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2008. С. 5–24.

³ Книги печатались в Москве и выходили из печати под маркой «Издание автора».

цип категориальности вообще»¹, основу всего и сверхсущее, само по себе немислимое. С этого «первопринципа» начинается диалектический процесс, который у Лосева служит условием мышления; мыслить – это значит прежде всего определить, «положить предел, границу»².

Чтобы оформиться, «одно» требует «иного себя», а именно реального и многообразного сущего, которое представляет собой второе начало диалектической системы. Только через оппозицию между «одним» и «одним-сущим» они и могут быть осмыслены как результат этого взаимопредопределения. Итак, если, с одной стороны, они нуждаются друг в друге, чтобы определиться, то с другой – они не могут быть осмыслены в их индивидуальности и обособленности. Диалектика тождества и различия – платоновская диалектика, связанная с *ἓν καί πολλὰ* (одним и многим) – лежит в основе первого и важнейшего перехода от единичности к множественности.

Согласно логической формуле, «А не есть не-А». В таком диалектическом («относительном», «соотносительном») смысле всякое бытие, в том числе и бытие абсолютное, есть «небытие», и такое «не-бытие» ($X = \text{non-A}$), *μηδὲν*, есть источник порождения всякой определённости и различия чего-либо через это «иное». Таким образом, различие есть основное логическое начало³.

Поскольку мысль не может остановиться на дуализме «одно–иное», необходим переход к третьему началу, который устанавливает взаимоотношения двух предыдущих, чтобы их «оживить». Этому уровню соответствует становление, точнее, «алогическое становление», где

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. С. 19.

² Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. С. 323.

³ См.: Лосев А.Ф. Бытие, его сверхлогические, логические и алогические элементы (диалектика) // Начала. Вып. 2. 1994. № 2–4. С. 6.

под «алогичностью» понимается нерациональный и неконцептуальный момент, синтез одного и иного, бытия и небытия, поскольку на данном диалектическом этапе еще нет ничего конкретно определённого. Поскольку становление определяет «появление вещей, их уничтожение и связь того и другого»¹, оно является «первопринципом сущего вообще», единством бытия и небытия:

«В каждый мельчайший новый момент бытие оказывается небытием в отношении к прежнему бытию, к бытию в его прежней форме. И таким образом, в каждый мельчайший момент становления становление оказывается и бытием, и небытием. Потому в диалектике и говорят, что бытие и небытие синтезируются в становление»².

Для того чтобы дистанцироваться от отвлеченности гегелевской диалектики, Лосев также вводит четвертое начало, которое представляет собой переход становления в фактичность, то есть выражение и конкретное воплощение триадного смысла в качестве отрицания становления:

«Вместо триады я предлагаю говорить о тетрактиде <...> надо говорить не просто об отвлеченной триаде, но и о триаде как о *вещи*, как о *факте*, т. е. триада должна вобрать в себя действительность и стать ею. Четвертый момент и есть у меня "факт". Только таким образом и можно спасти диалектику от субъективного и бесплотного идеализма, оперирующего с абстрактными понятиями, не имеющими в себе никакого тела»³.

Под фактом Лосев понимает четвёртое начало, определяемое так же, как «наличие», «ставшее», «тело». От

¹ Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. С. 431.

² Лосев А.Ф. Хаос и структура. М.: Мысль, 1997. С. 747.

³ Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. С. 163.

казываясь от понимания диалектики как чисто отвлечённого построения и, наоборот, поддерживая её как единственный возможный философский реализм, Лосев не раз настаивал на необходимости связать мысль с действительностью: «Тетрадичность только и спасает диалектику от субъективного и бесплотного идеализма и позволяет ей захватывать как раз всю стихию живого движения фактов»¹. Абстрактное, логическое понятие необходимым образом должно быть связано с его инаковостью, с алогичностью (материей). Таким образом, уровень факта соответствует *видимой* стороне идеи, её внешнему оформлению, гегелевской категории *Dasein* – субстанция, индивидуальность вещи². Факт отождествляется с понятием *мыслевой телесности*, он определяется как «момент меонально-фактический, телесно-сущностный, гилетический, софийный (в широком смысле), то эйдетическое «иное», на фоне которого как факта происходит обрисовка, т. е. оформление самого смысла»³.

Следует отметить, что четвёртое начало противопоставляется предыдущей триаде (понимаемой как чистое смысловое единство) как её осуществление. Если на самом деле первое, второе и третье начала являются единственными и соответствуют единству, рассматриваемому в различных его аспектах («одно», «одно» в аспекте бытия и смысла, и «одно» в аспекте смысла вместе с жизненной текучестью такого смысла), четвёртое начало является *носителем* смысла.

Лосев затем постулирует пятый диалектический переход, который преодолевает факт и противостоит ему как его иное, а именно выражение, которое определяет

¹ Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. С. 433–444.

² См.: Лосев А.Ф. Хаос и структура. С. 127; Лосев А.Ф. Философия имени. С. 683, 789–790; Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. С. 439–440, 442.

³ Лосев А.Ф. Философия имени. С. 683.

ся по-разному (как имя, символ, миф) и представляет собой своего рода возвращение четвёртого начала к первому. Это начало совпадает с *символическим выражением*, которое, в отличие от знакового выражения, где содержится прямая ссылка на соответствующую знаку предметность, «стремится» к воплощению, все же не достигая полной адекватности своей модели. По определению Вячеслава Иванова, «символ – слово, становящееся плотью, но не могущее ею стать»¹. Символ располагается на границе идеи и материи, трансцендентности и имманентности, непознаваемости и познаваемости; как уже подразумевает сама этимология греческого слова *σύμβολον*, символ указывает на нечто другое, которое не дано непосредственно, а только задано. Таким образом, он является бесконечным и органическим объединением противоположностей и противостоит конечному синтезу в качестве их механического объединения. Промежуточный характер символа (между идеей и образом, идеальным и реальным), трактовка которого у Лосева во многом опиралась на концепцию Шеллинга², также приводит к проблеме интерпретации, так как, порождая никогда не заканчивающийся процесс, символ влечет за собой множественность смысла.

Становится ясно, как отличительная черта лосевской диалектики, особенно по сравнению с гегелевской и новоевропейской диалектикой вообще, заключается в её круговом движении, то есть в ней процесс порождения смысла исходит из единства, к которому он и возвращается. Обезличенному панлогизму Гегеля, по которому

¹ Иванов В.И. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 614. Следует подчеркнуть, что Лосев считался учителем Вяч. Иванова: «Своим учителем считаю Вяч. Иванова <...> И то, что делал Вяч. Иванов в поэзии, повлияло на мой подход к изучению античности». Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М.: Советский писатель, 1990. С. 19–20.

² См.: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. С. 273–277.

мысль соответствует действительности, Лосев противопоставляет конкретную и живую реальность, включающую в себя алогическое начало¹. Линейную диалектику новоевропейского мышления, в основе которой лежит понятие прогресса и эволюции истории, Лосев противопоставляет античной диалектике, основанной на понятии единства². Через пятое начало, то есть постепенное нисхождение («меонизацию», «потемнение») к индивидуальной и конкретной сфере, символ снова приближается к его исходному источнику – смыслу.

Такая концепция Лосева вписывается в рамки специфически русской религиозной традиции. Размышляя о значении учения о Троице, П.А. Флоренский приводил слова И.В. Киреевского, который полагал, что определённый способ мышления *зависит* от того, какой *концепции Троицы* придерживается философ³. Лосев так же объ-

¹ См.: Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев-философ и писатель: К 100-летию со дня рождения. М.: Наука, 2003. С. 338.

² В «Диалектике художественной формы» Лосев отмечает, что его тетрактида противостоит гегелевской триаде тем, что в ней добавляется четвертый элемент («факт»), который дает конкретную форму предыдущим трем началам. Не менее значительным является и то, что диалектика тесно связана с понятием мифа: «Диалектика есть мифология, и мифология есть диалектика». (Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 200, 201.) Следует отметить, что Лосев понимает миф не как выдумку, а в качестве до-логического феномена, который предполагает тесную взаимосвязь и устранение границ между субъектом и объектом, в конечном итоге совпадающего с самой жизнью. В отличие от научно-логического мышления, миф – *конкретный* опыт. Из этого краткого замечания становится ясно, как миф придает диалектике конкретное значение, поскольку она является смысловой структурой, лежащей в основе действительности.

³ Florenskij P.A. Il significato dell'idealismo. Milano: Rusconi, 1999. С. 161–162.

ясняет разницу между новоевропейской и русской мыслью – разными теологическими предпосылками, на которых они основаны: первая – на бесконечном романтическом стремлении к Абсолюту (символом которого является линия), а вторая – на понятии всеединства (символ точки или окружности)¹.

В символической диалектике Лосева всегда наличествует некий «неразгаданный икс»², её первоисточники обнаруживаются у представителей русской религиозной философии (в первую очередь, у П.А. Флоренского), для которых антиномия смысла имеет особое значение. Для Лосева антиномична и сама основа действительности.

Такая позиция имеет важные последствия с точки зрения общей философии Лосева, в которой невыразимость и апофатизм играют существенную роль. Антиномия фактически является не отрицательным пределом мысли, то есть абсолютным противоречием или оппозицией, а скорее, её опорой, на которой делается возможным смыслообразование³.

¹ Две позиции Лосев изображает с помощью образа линии, окружности и точки. См.: Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. М.: Прогресс, 1990. С. 419–420. Следует подчеркнуть, что термин «романтизм» используется Лосевым в отрицательном смысле. Романтизм по Лосеву – западное, «протестантское» явление, исходящее из крайнего субъективизма и абстрактного рационализма философии Декарта, который сводит метафизику к учению об Абсолюте как отвлеченном понятии. Этому мировоззрению противостоит мировоззрение Средневековья, которое представляет собой конкретную мифологию, основанную на «живых личностях». См.: Лосев А.Ф. Хаос и структура. С. 740.

² Лосев А.Ф. Философия имени. С. 694.

³ См. обсуждение антиномии смысла по отношению к символу в «Диалектике художественной формы»: «Положительным» диалектическим антиномиям, основанным на принципе «раз-

Значимость выражения как завершительного момента диалектики подчеркивает именно этот апофатизм¹. В рамках более широкого размышления об апофатизме смысла Лосев характеризует такое сверхрациональное знание, как *docta ignorantia* (ученое незнание), знание не менее значительное по сравнению с рациональным знанием, которое представляет собой попытку полного понимания бытия и, таким образом, принятие реальности даже в её отрицательных моментах – сфера «да жизни»², по выражению Флоренского.

Отсюда отказ проводить четкое разделение между вещью и явлением (в противоположность кантианству и метафизическому рационализму) и в то же время отождествлять их, как это делает материалистический эмпиризм. Применение диалектического мышления к этой проблеме показывает ошибочность обеих позиций:

«Диалектически, предполагают друг друга *сущность* и *явление*, а) Если сущность есть, она есть *нечто*, т. е. имеет какой-нибудь признак, существенно отлич-

дельности в тождестве», в результате которого можно одновременно принимать два противоположных утверждения (по факту и по смыслу), Лосев противопоставляет «отрицательную» антиномию логоса, понимаемую как мышление, основанное на принципе абсолютной separability, выраженное законом исключенного третьего, которое не допускает противоречия. См.: Лосев А.Ф. *Философия имени*. С. 724.

¹ Лосев также ссылается на святоотеческую (Дионисия Ареопагита) и средневековую (Николая Кузанского) традицию, касающуюся апофатизма символа. См.: Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель. С. 326–345.

² «Идеализм говорит «да» жизни, ибо именно жизнь и есть непрерывное осуществление единого во многом». (Флоренский П.А. *Смысл идеализма. Метафизика рода и лица* / Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев). М.: Гуманитарий, 2007. С. 424.

чающий её от всего прочего. Стало быть, она *познаваема*, т. е. как-то *является, проявляется*. <...> б) Явление есть явление *чего-нибудь*. Это что-нибудь должно быть *отлично* от самого явления. Если оно не отлично, явление не есть явление *чего-нибудь*, т. е. не есть вообще явление. Но если то, что является, отлично от явления, – значит, оно не есть явление, оно есть нечто, существующее само по себе, *до* явления и *без* явления. А то, что существует само по себе, независимо от своего явления, и есть то, что обыкновенно называется сущностью. Стало быть, *или явление есть явление сущности, т. е. явление всегда предполагает не-являемую сущность, или нет никакого явления вообще*¹.

Лосевское размышление в самом деле движется в другом направлении, в котором между сущностью и явлением, несмотря на их разнообразие, устанавливается связь – если не прямая, то косвенная, которая оправдывает их существование и осмысление: этому соответствует антиномичная формула «тождество в различии»². Такое предположение находит своё самое непосредственное выражение в символической мысли, третьем возможном пути, который позволяет избежать крайностей метафизического рационализма и эмпиризма³.

Вывод рассуждений Лосева таков:

«Итак, не агностицизм и не рационализм должны быть нашей путеводной нитью, а *символизм*, явление в твёрдых очертаниях апофатической сущности, – так, что в каждый данный момент данное выражение явления и не есть вся сущность, ибо последняя неизмеримее и глубже своего явления, и вся сущность целиком в нём присутствует, ибо только оно, это всег-

¹ Лосев А.Ф. *Диалектика мифа*. С. 135.

² См.: Лосев А.Ф. *Античный космос и современная наука*. С. 158.

³ См.: Лосев А.Ф. *Философия имени*. С. 700.

дашнее, повсеместное и всецелое присутствие, и может обеспечить явление в лике *единой* сущности»¹.

§ 2.1 Эйдос и логос

В рамках дискурса о символическом мировоззрении А.Ф. Лосева необходимо сделать небольшое отступление, касающееся одной из главных тем его размышлений – диалектики целого и части (мереологии). Для понимания лосевской трактовки мереологии остановимся подробнее на разнице между эйдосом и логосом, которые у мыслителя понимаются как две стороны сущности.

Лосев различает в вещи эйдетическую и логическую стороны. Если эйдос является интуитивно явленной сущностью предмета, внутренней смысловой структурой, то логос – его формальная сторона, которая возникает из абстракции:

«Дело в том, что непосредственная данность, если вы хотите её осознать, превращается в некую абстрактную структуру, представляющую собою полную параллель ощущаемого предмета, но в то же время данную в некоей осознанной и логически обоснованной форме. Абстрактность появляется здесь потому, что вместо живой непосредственной данности вы получаете *логически осознанную закономерность*»².

Подчеркивая основное различие между логической и эйдетической сферами, которые формальная логика часто понимает однозначно, соединяя их в одном понятии, Лосев указывает на главные отличия между ними. Существенная разница между эйдосом и логосом заключается в их разном способе данности. В отличие от слож-

¹ Там же. С. 733.

² Лосев А.Ф. *Философия имени*. С. 621.

ности логоса (в математическом смысле слова, поскольку логос приобретает смысл в результате *суммирования* отдельных моментов), эйдос представляет собой простую структуру. Хотя и он совмещает в себе разные элементы, всё же центральным аспектом в нём является абсолютное единство этих элементов, их «сверхсмысловое единство». Иными словами, по структуре эйдос – целостная картина, которая состоит из разных элементов, в то время как логос – дискретное и относительное единство, сумма признаков: «То, что в эйдосе интуитивно мыслится как смысловое изваяние предмета, в логике дано как абстрактное перечисление признаков, как “содержание”»¹.

Если эйдос, понимаемый как «индивидуальная общность», по антиномической формулировке Лосева, указывает на тот факт, что все разные элементы объединены в одной точке, то каждый элемент совпадает с целым. Итак, наиболее общее – предмет эйдоса, тем более что эйдос индивидуален (поскольку, включая в себе разные признаки предмета, полученный из них образ будет более сложным и определённым). Наоборот, в логосе чем более общим является характер предмета, тем более простым и формальным становится логическое понятие.

Таким образом, разницу между эйдосом и логосом можно свести к двум противоположным воззрениям: к рассмотрению целого как такового и к рассмотрению целого как суммы частей. Последний вариант характерен для формальной логики, которая выводит целое (вещь) из абстракции признаков вещи. На этом Лосев настаивает, особенно в том, что касается определения понятия как суммы признаков²:

¹ Там же. С. 705.

² Аналогичное рассуждение принадлежит и другим русским философам, например, С.Л. Франку. См.: *Счастливецва Е.А. Очерки развития феноменологической мысли в России*. М.: Летний сад, 2012. С. 165.

«Прост и целен эйдос, выделением и перечислением моментов которого живет логос, «понятие»; само же «понятие» как раз играет роль перечисленного момента, оно есть регистрация отдельных моментов, и ему нет возможности быть цельным и простым».¹

Это вовсе не означает отказ от логики. По Лосеву, логика является необходимой частью диалектики, хотя он подчеркивает, что под логикой следует понимать логос как таковой, а не как перенесение на него отдельных эйдетических признаков. Скорее, речь идет о двух способах отношения к вещи – эйдетическом, по которому сущее воспринимается непосредственно и интуитивно, и логическом, где под логосом понимается «смысловое становление сущности в инобытие»². Эйдос – явленный лик предмета, а логос – принцип и метод осмысления предмета: «Логос реален как принцип и метод, как инструмент, как щипцы, которыми берут огонь, а не как самый огонь»³.

Итак, соприкосновение с сущностью возможно двумя путями. Первый путь – через интуицию «сущностно воплощённого» смысла в его явленности, второй – теоретический:

«Эйдос является как изваяние, как лик и картина смысла; логос являет сущность как принцип и метод проявления эйдоса в «ином». *Эйдос видится мыслью, осязается умом, созерцается интеллектуально; логос – не видится мыслью, но полагается ею <...>*»⁴.

¹ Лосев А. Ф. *Философия имени*. С. 704.

² Там же. С. 708.

³ Там же. С. 706. О соответствии эйдоса вещи и самой вещи высказал свое мнение и Флоренский («Смысл идеализма»), с которым Лосев был хорошо знаком и на взгляды которого, можно предполагать, опирался при написании «Философии имени», говоря об отношении между именем Бога и Богом.

⁴ Там же. С. 707. Определение эйдоса как «изваяния» относится непосредственно к учению об иконе и ее выразительной

Лосевское определение эйдоса как «смысловой изваянности» подчёркивает его наглядный, зримый характер, он – видение (*Einsicht*, в феноменологическом смысле), и в этом и заключается основная разница по сравнению с логосом; последнее передаёт предмет дискурсивно, так как представляет собой метод подхода к предмету.

Несмотря на многочисленные аспекты, по которым эйдос и логос отличаются, они дополняют друг друга и сосуществуют в сущности как два разных вида данности, один является сущностью другого: «Логос есть эйдос, лишенный эйдетического момента <...>, эйдос есть логос, воплощенный в гилетической (материальной) стихии»¹.

В эйдосе главным остается его целостностный характер, его непосредственная данность. Как отмечает Людмила Гоготишвили, такое утверждение можно понимать как попытку сочетать две главные философские традиции, неокантианство и феноменологию, каждая из которых в эйдосе рассматривала только один аспект (динамический – в феноменологии, статический – в неокантианстве): «Сохраняя в лосевском понимании по-гуссерлевски целостный и самотождественный аспект, эйдосы, вместе с тем, мыслятся по-неокантиански динамичными, причём динамичными не только внутри себя, но и с точки зрения их разнообразных априорных соотношений друг с другом»².

В этой характеристике эйдоса и логоса также выявляется существенная сторона диалектической логики, как она понимается Лосевым. В «Музыке как предмете логики» размышление о различии между эйдосом и логосом рас-

функции, по которому представленный в ней образ вызывает не чувственное, но духовное видение, благодаря чему верующий вступает в отношение с первообразом, то есть с Богом.

¹ См.: Лосев А. Ф. *Форма. Стиль. Выражение*. С. 428.

² Гоготишвили Л. А. *Непрямое говорение*. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 239.

ширяется в рамках более общей критики шопенгауэровского «закона абсолютного разделения всяких А и В», то есть формальной логики, которая, соответственно, разделяет неразрывно связанные между собой элементы А и В.

В то время как в эйдосе смысловые элементы даны в живом целом, в логосе они отсоединены друг от друга, взаимосвязь между ними остаётся онтологически неоправданной, чисто внешней. «Логической логике» Лосев противопоставляет «эйдетическую» логику, основанную на законах, отличных от традиционных аристотелевских, которые могут быть обобщены в «законе раздельности в органическом тождестве». По этому закону, А в то же время есть и не есть В. Итак, эйдос является «живым бытием предмета, пронизанным смысловыми энергиями, идущими из его глубины и складывающимися в цельную живую картину явленного лика сущности предмета»¹.

§ 2.2 Логика части и целого

Логика части и целого представляет собой важное теоретическое ядро лосевской философии, поэтому его трактовка требует предварительного уточнения ряда вопросов.

Следует отметить, что вопрос о взаимосвязи между целым и частями составляет одну из основных тем русской религиозной философии первой половины XX столетия, родившейся на почве византийской теологии. Суть проблемы состояла в желании найти способ примирить божественное совершенство в его целостности и неизменности и отношения Бога с тварным миром. В XIV веке Григорий Палама определил фундаментальное философское различие между сущностью и божественной энергией, чтобы объяснить взаимосвязи между тварным и нетварным миром, то есть между множественностью и един-

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 496.

ством¹. Главное положение этого учения, которое вызвало немало споров внутри Православной Церкви, состояло в том, что энергия представляет собой промежуточную сферу между божественной сущностью, недоступной и непостижимой, и тварным миром².

Исходя из этого, единство следует понимать и как неделимую единицу, и как целое, которое включает в себя отдельные части, в соответствии с двойным направлением движения от одного ко множественному. Таким образом, хотя тварное бытие не может непосредственно познать сущность Абсолюта в его простом единстве (ведь это означало бы утверждать, что тварное и абсолютное могут совпадать), оно может познать энергию, понимаемую как нетварные божественные силы.

То, что на первый взгляд может казаться религиозным вопросом, по существу представляет собой первую формулировку логики части и целого, создающую теоретические предпосылки для переосмысления взаимосвязи между целым и частями, на почве которого в конце XIX века развивается философия всеединства в разных её проявлениях. Предполагая, что в основе действительности лежит целостный принцип, философия всеединства сосредоточилась на проблеме определения взаимосвязи между множественностью мира и единством его бытийственного субстрата.

Размышления о логике целого и части, пронизанные отзвуками неоплатонизма и ссылками на средневековую мистику, получают своеобразный оттенок, поскольку они прямо связаны с некоторыми особенностями русской мыс-

¹ См.: *Ivánka von E.* Platonismo cristiano. Recezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica. Milano: Vita e Pensiero, 1992. P. 313–315.

² См.: Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. С. 865–868, 873; Лосев А.Ф. Личность и Абсолют. С. 228, 229, 297, 298.

ли. Понятие всеединства можно рассматривать как переформулированную концепцию, происходящую от славнофильского принципа соборности, понимаемую как единство Церкви в общем теле, одухотворённом Святым Духом. Однако это понятие имело не только этическое и религиозное значение, но и собственно гносеологическое, как отрицание познания полноты бытия через отдельные средства – веру, разум, чувственность – и понимание знания как глубокого и всеобъемлющего видения бытия. По сравнению с понятием соборности идея всеединства влечет за собой более широкое философское рассуждение и логическое оправдание единства, понимаемого как вселенский синтез, в свете которого всё получает значение благодаря его связи со своим источником.

На фоне таких концепций в русской мысли постепенно закрепляется идея разделения Востока и Запада как двух противоположных мировоззрений¹. Западному стремлению к схематизму русская философия противопоставляет постоянный поиск конкретности жизни, в попытке понять её на основе всеобъемлющего воззрения, воссоединяющего отдельные части в высшее единство. Отсюда становится ясной значимость размышления об отношении между целым и частями, которое имеет важные последствия на философском уровне.

¹ В философском контексте первое подробное описание различия между русской и западной (новоевропейской) философской мыслью принадлежит Вл. Соловьеву, который усматривал в противостоянии между логикой и органической логикой («позитивной диалектикой») одну из главных причин для его отражения. Другая важная фигура – Н.О. Лосский, который в «Мире как органическом целом» обосновывает интуитивизм на основе концепции «системности мира», понимаемой как отношение между элементами, в котором каждая часть вступает в двойную корреляцию с другими частями и целым. См.: Лосский Н. Мир как органическое целое. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1917. С. 19.

Отличие органического мировоззрения от дуалистического подчеркнул Владимир Эрн в известном противопоставлении *ratio* и *logos* как характеристик Востока и Запада: «Λόγος – есть лозунг, зовущий философию от схоластики и отвлеченности вернуться к жизни и, не насилуя жизни схемами, наоборот, *внимая ей*, стать вдохновенной и чуткой истолковательницей её божественного смысла, её скрытой радости, её глубоких задач»¹. Дуализму *ratio* (логического мышления) русская философия противопоставляет антиномичный логос, который сохраняет одновременно целое и части, отказываясь видеть в них полярность. Термин «логос» используется некоторыми русскими философами (В. Эрном, П. Флоренским²), чтобы указать интегральное и органическое знание, основанное на эквивалентности логики и интуиции, разума и веры. Понятно, что здесь логос понимается не в том смысле, в котором Лосев подвергает его критике (*логицизм* как средство дифференциации и определения, или разум), а как *логизм*. Божественный Логос есть сама ткань действительности, скрытая сущность, которая духовно пронизывает все сферы действительности, *Apokatastasis*, «возвращение к Одному»³.

Следовательно, русская философия придерживается парадигмы мышления, пытающейся сводить множественность к своему источнику, к Логосу, полагая, что «полнота целого – не сумма её частей, так как каждая часть обладает той же полнотой целого»⁴. Следует отметить, что это

¹ Эрн В.Ф. Борьба за логос. М.: Путь, 1911. С. 7.

² См.: Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990 (репринт изд. 1914); Эрн В.Ф. Борьба за логос. М.: Путь, 1911.

³ См.: *Ivanka von E. Platonismo cristiano...* С. 235.

⁴ *Losskij V. La teologia mistica della Chiesa d'Oriente. La visione di Dio.* Bologna: Il Mulino, 1967. P. 169. У В. Лосского такое утверждение понимается в религиозном смысле: поскольку Бог проявляется за пределами своей сущности, связь с ним

призыв не к иррационализму, а скорее к не-рационализму, к отказу от власти разума, который оказывается бессильным в понимании органичности жизни.

Если применять такую точку зрения к логике соотношения целого и частей, невозможность поддерживать одновременно две разные мысли приводит к выводу, что части и целое различны и друг от друга независимы. Следовательно, в соответствии с методом мышления *ratio*, категория множественности не может содержаться в категории «одного», поскольку является не результатом его внутреннего развития, а чисто механическим объединением различных элементов. С этой точки зрения, даже если удалить один из элементов, составляющих целое, оно будет оставаться равным самому себе, так как оно – отлично и независимо от единиц, которые его составляют.

Наоборот, целое у Лосева понимается (платонически) как *единое целое*, которое присутствует в каждой части, и, таким образом, устранение одной из них привело бы к неизбежному следствию – модификации целого¹.

становится возможной благодаря божественным энергиям, присутствующим во всех вещах. Так, например, в православном богослужении икона представляет собой центр, в котором заключена энергия, поэтому она считается конкретным признаком присутствия духовного мира. Эта концепция основана на идее, что существует сверхъестественная связь между Богом и тварным миром, в соответствии с неоплатонической теорией эманации, по которой действительность рассматривается как система отсветов Абсолюта. В результате то, что для западной теологии является «сверхъестественным», на Востоке является «несотворённым», существующим в виде божественных энергий, отличных от сущности Бога.

¹ См.: Лосев А. Ф. Эстетическая терминология Платона // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М.: изд-во Академии Наук СССР, 1961. С. 30–34. То же соотношение между целым и частями наблюдается в понятии структу-

Утверждая, что только целое, заключая в себе части, «одухотворяет их», Лосев уточняет: целое является объединением частей и без них не существует как таковое; тем не менее отношение зависимости частей к целому не является однонаправленным, то есть действует и в обратном направлении. Итак, части, составляющие целое, соединены так, чтобы они претерпевали изменения при объединении. Существенный момент в представлении о целом заключается не только в том, что, по Лосеву, целое не только представляет новое качество по сравнению с совокупностью составляющих его частей, но и в том, что, вступая в отношения с целым, части модифицируются¹, приобретают новое значение в зависимости от связи, в которую они включены².

Так, понимаемое целое совпадает с эйдосом: «Вот это целое и общее, хотя в то же время и единичное, и про-

ры, которое в те же годы было разработано как в рамках формализма (Ю.Н. Тыняновым, Р.О. Якобсоном), так и в формальной школе Г.Г. Шпета. В частности, Тынянов понимает систему как единство, в котором элементы динамически развиваются. См.: Хансен-Лове О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Язык русской культуры, 2001. С. 256.

¹ См.: Лосев А. Ф. Хаос и структура. С. 797, 798. Утверждение о том, что «целое, хотя и состоит из частей, но содержит в себе и то, чего нет ни в одной части», неизбежно приводит к критике понятия *Gestaltqualität* (формального качества), которое К. Фон Эренфельс (1890) применял к «звучащей форме» (*Tongestalt*) мелодии. Как известно, фон Эренфельс понимал музыкальную мелодию в качестве целого, состоящего из частей, но не совпадающего с их суммой, поскольку в нем определяющую роль играет форма, по которой части расположены. По мнению Лосева, основной недостаток теории формы заключается в утверждении, что в целом нет ничего, кроме составляющих его частей.

² См.: Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 488.

стое, непосредственно являющее энергию вещи и именуемое, бесплотное и невесомое, не факт, но смысл, не безликая мощь бытия, но оформленный лик предмета, и есть то, что мы должны называть платоновской *идеей*, или *эйдосом*»¹. Такое определение еще раз подчеркивает зримую сторону эйдоса, его лик, который обуславливает возможность интуитивного и непосредственного познания: «Целое – обязательно фигурно (как бы понимать такую фигурность), т. е. оно обязательно представляет собой внутреннее слияние единства и множества, в отличие от внешнего формального и механического объединения изолированных частей»².

Лосев утверждает, что, как и эйдос, целое одновременно просто и сложно и строится на диалектике тождества и различия, оно – «самотождественное различие», понимаемое как *частичное* сходство, то есть тождество, которое сохраняет в себе различие:

«Пусть А и В сходны между собою. Это, следовательно, означает, что одной своей стороной – назовем ее А1 – А тождественно с В, а другой – назовем ее А2 – оно различно с В. Спросим: а в каком же отношении находятся А2 и А, т. е. та сторона А, которая различна с В, и всё А? Допустим опять, что какая-нибудь часть этой части, напр. А3, в свою очередь различна с целой частью А2, а все остальное, что есть в А2, вполне тождественно с А2 (и тем самым, очевидно, с А и с В). Тогда возникнет снова вопрос: а в каком отношении находятся между собою А3 и А2? Нетрудно заметить, что мы стоим тут перед дилеммой: или надо уже с самого начала признать, что А целиком тождественно В, без всякого разделения в этом отношении на А1, А2 и т. д., или надо раздробить всё А на бесчисленное количество дискретных частей и тем

¹ Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. С. 375.

² Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона. С. 31.

самым признать, что никакого А как А не существует. Или А вполне и абсолютно тождественно с В, или нет вообще никаких А и В»¹.

Речь идет о «различии, совместимом с частичным тождеством», в котором один из членов отношения (целое АВ), хотя включает в себя второй, в то же время выходит за его рамки². Связь между двумя элементами и целым может стать понятной только в случае, если они понимаются не как две отдельные части, а как два аспекта общего целого, которое они изменяют и из-за которого изменены.

Этим двум пониманиям целого соответствуют, по мнению философа, две различные формы познания, которые напоминают противоположность между *ratio* и *logos*: закон определенности аристотелевской логики, основанный на абстрактных знаниях, и исконное единство в виде единой интуиции. Лосев проводит границу между бесплодным схематичным и механистическим формализмом новоевропейского происхождения и динамическим и объемлющим воззрением Античности и Средневековья, которые рассматривают каждый элемент действительности в его необходимой взаимосвязи с целым, вставив его в системную логику бытия.

Два подхода к познанию успешно выразили главные представители русской философии начала XX века. Так, С.Л. Франк писал, что «жизнь есть именно реальная связь между "я" и бытием, в то время как мышление – лишь идеальная связь между ними. Высказывание "primum vivere dei un de philosophare" (прежде всего жить, потом философствовать) <...> таит в себе (как выражение онтологического примата жизненного факта над мышлением) глу-

¹ Лосев А.Ф. Мысль. Число. Сущность. С. 525.

² См.: Франк С.Л. Предмет знания. Петроград: Типография Р.Г. Шредера, 1915. С. 234, 235, 237. Определение Франка во многом напоминает лосевскую формулу «самотождественное различие».

бокую мысль, которая как раз и передает, по-видимому, основное духовное качество русского мировоззрения»¹. В такой же перспективе Флоренский утверждал, что нужен переход от сферы понятия к сфере живого опыта, поскольку «бытие истины не выводимо, а лишь показуемо в опыте»².

Русская философия религиозного возрождения 1920-х годов опиралась на убеждение о том, что необходимо перейти из сферы понятий к живому опыту путем преодоления и переосмысления главных предпосылок немецкого идеализма. Новый тип мышления назвали «конкретной метафизикой» (П.А. Флоренский)³, «идеал-реализмом» (С.Л. Франк)⁴, «мистико-онтологическим реализмом», что подчёркивает его связь с реальностью⁵. Такая попытка неизбежно приводила к пересмотру роли рациональности и логического мышления, понимаемой в отрицательном смысле как отдаление от конкретной живой реальности в сторону мистического алогизма, интуиции и целостного мировоззрения. Именно исходя из этих предположений развивается философия А.Ф. Лосева. Абстрактному знанию, выраженному в суждениях и понятиях и имеющему свой предмет вне себя, противопоставляется знание как подлинное овладение предметом. Именно в этом заклю-

¹ Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. С. 170.

² Флоренский П.А. Собр. соч. В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 144.

³ См.: Паршин А.Н., Седых О.М. Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Павел Александрович Флоренский / Под. ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: РОССПЭН, 2013. С. 7–28.

⁴ См.: Франк С.Л. Предмет знания.

⁵ См.: Лосев А.Ф. Русская философия. Эта статья, написанная Лосевым в 1918 году, была опубликована в Цюрихе в 1919 году на немецком языке в книге «Russland», посвященной жизни духа, искусству, философии и литературе России. На русский язык статья была переведена в 1988 году. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 209–236.

чается признание той общей основы опыта и знания, в которой человек может прикоснуться к подлинной, высшей действительности.

§ 2.3 ОРГАНИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В ПРОЗЕ А.Ф. ЛОСЕВА

Не только теоретические труды, но и художественные произведения А.Ф. Лосева пронизаны размышлениями об оппозиции эйдоса и логоса, о целом, о сущности и понятии символа. Эти темы у Лосева объединяет критика рассудочного мышления, рассматриваемого в противоположность «живому знанию», что восходит к известному в русской философской традиции противопоставлению «механистических» и «органических» начал жизни.

Размышлению об «организме» (органическом целом) посвящены рассказы «Жизнь» и «Из разговоров на Беломорстрое», где мировоззренческие идеи А.Ф. Лосева находят выражение в речи героя. В поиске смысла жизни главный герой «Жизни» Алёша заостряет внимание на антиномии жизни и знания, единства и отдельности:

«Что такое знание научное? Это есть знание законов природы и общества. Зная закон, мы можем предсказать явление. Если у нас есть картина мира или какой-нибудь области его на данный день, то, обладая законом этой области, мы можем сказать, какая картина его будет завтра. То ли это знание, к которому я пришёл, преодолевая противоречие жизни? Нет! Почему? Знание законов природы не есть жизненное знание. Это – царство рассудка, а не жизни. Законы природы требуют, чтобы всё было неизменно, чтобы завтра было так же, как и сегодня. А жизнь требует изменения. Жизнь неповторима. Вся жизнь и все стечение жизни в том и заключается, что её нельзя повторить. <...> Если бы в жизни господствовали такие законы, она была бы не жизнью, но

механизмом. Жизнь же исторична, а не механична. <...> Это иллюзия – думать свести законы жизни на законы природы и знание жизни сводить на знание каких-то законов»¹.

Яркую параллель этой мысли можно найти в описании оппозиции науки и жизни в труде «Музыка как предмет логики»:

«<...> все эти вопросы связаны с наблюдением живого предмета, и только человек, постигающий сокровенные тайны природы как живого организма, мог бы задаваться такими вопросами. Наука этим не занимается. Это не есть предмет науки. Предмет науки не жизнь, но – формально-абстрактный механизм. И какую бы жизнь наука ни изучала, предметом для неё всегда остаётся формальная абстракция, поскольку она оперирует логосами»².

Следует отметить, что исходной интуицией лосевского мировоззрения является интуиция всеединства, поэтому личный жизненный опыт является первичным по отношению к логике.

Далее в рассказе мы читаем:

«Тогда получилось бы, что завтрашний день вытекал бы из сегодняшнего с механической необходимостью, тогда в жизни не было бы ничего творческого, нового, неожиданного, революционного; тогда было бы все известно и предопределено наперед; тогда жизнь превратилась бы в механизм, то есть жизнь кончилась бы, и водворилась бы вечная смерть. На самом же деле жизнь есть, и жизнь есть нечто органическое и историческое, то есть в ней не только рассудочная необходимость, но и синтез необходи-

¹ Лосев А.Ф. Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. С. 527.

² Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 438.

мости и случайности. <...> Механистическое естествознание есть проповедь *судьбы*, преклонение перед роком»¹.

Тут проявляется ещё один важный момент лосевского мировоззрения. Мыслитель отрицает детерминизм в истории, связанный с признанием логически познаваемых и неизменных законов исторического процесса. В противовес историзму (и, вместе с ним, теории прогресса), он утверждает наличие в истории божественного начала: история понимается как раскрытие онтологического бытия, обнаружение вечности во времени. Таким образом, историзм есть только одна (внешняя) сторона человеческой истории².

Весьма показательно, что в речи Алёши появляется термин «судьба», который у Лосева имеет отрицательное значение (в рамках оппозиции «романтической» судьбы и античного рока) и влечет за собой определенное понимание исторического процесса. Противопоставление судьбы и рока у Лосева принимает форму более общей критики современной культуры, в которой наблюдается нарастающая склонность к секуляризации и к имманентному пониманию исторических событий, что приводит к разрушению духовных ценностей человека и к расщеплению внутренней целостности жизни.

Критикуя новоевропейский субъективизм и рационализм, которые, по мнению Лосева, разделили «смысл» и «вещь» (например, у Канта), в «Истории эстетических учений» Лосев писал: «Сначала автономный субъект перенес в себя всю стихию сознания, которая была до тех пор разлита в объективном бытии. Всякое сознание ока-

¹ Лосев А.Ф. Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. С. 527.

² Подробнее о критике историзма в русской мысли начала XX века см.: Александров В.Б. Критика историзма в русской философии // Управленческое консультирование. 2014. № 11 (71). С. 113–121.

залось только субъективным. Это значит, что мир потерял душу и превратился в простой механизм. Углубившись в себя, автономный субъект потерял связь с объектом и тем самым уничтожил свое целостное мироощущение. Но мир, лишённый идеи целостности, потерял всякие очертания и расплылся в бесконечную и пустую бездну темного пространства»¹.

Механизм нарушает целостность духовной жизни личности, самоутверждение которой происходит на «изолированно-абстрактном» уровне. На этом настаивает Алёша:

«Прежде чем быть разделению, должно быть единство. Прежде чем быть мышлению, должно быть само бытие. Прежде чем быть знанию, должна быть жизнь и действительность. Знание – сначала жизненный акт, а уже потом мыслительный, осязательный, вообще смысловой. Знание сначала выполняет жизненную, бытийную функцию, оно сначала есть струя самой жизни, продукт самой действительности; а уже потом оно есть разделение, различие и сопоставление. Знание есть знание общего; общее, жизнь, расчленяется в себе, и продуктом-то этого расчленения и является знание»².

Таким же образом в работе «Музыка как предмет логики» формальной (аристотелевской) логике Лосев противопоставляет «диалектическую логику», основанную на «железном механизме раздельности и сопряженности А и В». Размышляя о критерии истинности человеческого знания, мыслитель обращается к науке как к сфере, которая претендует быть универсальной схемой объяснения действительности. Однако наука не в силу решить вопрос об Абсолютном бытии. Она – метод познания мира, при

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 376.

² Лосев А.Ф. Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. С. 536.

этом не единственный: науке Лосев противопоставляет религию. В то время как первой свойственно аналитическое мышление, по которому и мир, и человеческую душу можно разделить на изолированные функции (наука – «отвлечённая копия и аналитически продуманная картина законченного и *механического* мира»¹), религия представляет собой синтетическое мировоззрение, охватывающее подлинную стихию бытия.

Противопоставление науки и религии у Лосева тождественно разнице между знанием и верой, объективным и субъективным восприятием мира. При этом отрицается отнюдь не ценность науки, а только её возможность дать всеобъемлющую картину действительности².

Аналогия между научными теориями и верой просматривается именно в современности, в эпоху, когда наука переживает глубокий кризис. В «Диалектике мифа» мыслитель подчеркивает сходство науки и религии. Научное воззрение в поиске идеальной – логической – закономерности, которую нельзя найти в феноменальном мире, становится, в определённом смысле, некоторым видом веры. В исторической перспективе научный закон имеет чисто гипотетическую силу, поскольку его можно заменить другим законом. Таким образом, критика науки превращается в критику современного «мифологизма» – мифа о всемогуществе знания.

В рассказе «Из разговоров в Беломорстрое» осмысление этого вопроса принимает форму рассуждения о разнице организма и механизма, техники и жизни, которое

¹ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. С. 103.

² Во многих работах, следуя за Флоренским, Лосев обосновывает тождество философии и математики и рассматривает современные научные теории (например, теорию относительности) с философской точки зрения. См.: Лосев А.Ф. Типы воззрения на число. Теория относительности как новое мировоззрение. О форме и размерах мира // Вопросы философии. 1996. № 10. С. 124–132.

превращается почти в философский трактат. Приводим отрывок из речи Харитонов о технике:

«Что такое техника? Техника есть, прежде всего, употребление механизмов. Однако <...> для техники необходимо такое употребление механизма, когда последний становится на место организма. <...> И так, не входя в детали, можно сказать грубо, но достаточно основательно: техника есть замена организма механизмом. <...> Я думаю, вы не будете спорить против того, что механизм беднее организма, абстрактнее организма, бессодержательнее организма»¹.

С точки зрения Лосева, в науке «мир превращается в полную тюрьму, вечную скованность, тупую механичность и в безжизненный труп. Вокруг этого трупа, обезображенного и изнасилованного, танцует и скачет вихрь науки, славословящий его как своего бога в радении и экстазе. Поклоняются трупу и любят его; ради него строят науку и культуру. Ему приносят в жертву свою жизнь»². По мнению философа, новоевропейской науке свойственно все происходящее рассматривать исключительно с материальной точки зрения, и новая культура «лишает объекты их осмысленности, их личностности, их самостоятельной жизни, превращая внешний мир в механизм, а Бога – в абстрактное понятие»³. Современность выдвигает на первый план «отдельные, дифференцированные субъективные способности или всего субъекта, напрягая это до противоестественных размеров; всё же прочее превращается в некое аморфное чудище, в безглазую тьму, в бесконечно-расплывшийся, черный и бессмысленный, механический мир ньютоновского естествознания. Отсюда такие лозунги, как “знание без веры”, такое вероучение

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 443.

² Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 438.

³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 501.

и мифология, как о всемогуществе знания, это постоянное упование на науку, на просвещение, этот слепой догмат “в знании – сила”»¹.

Специфика научного мышления заключается в его понимании целого. Как было показано в предыдущем параграфе (2.2), простая механическая сумма частей никак не может образовать целое (организм), ибо в последнем часть, как часть целого, незаменима. В «Диалектике мифа» читаем: «Что касается антиномии *целого и части*, то явным синтезом этой диалектической пары является *организм*, в котором уже совсем невозможно отрицать ни цельности, абсолютно неделимой на какие-нибудь частные моменты, ни наличия частей, реально носящих на себе это целое»².

Аналогичным образом Харитонов в своей речи заостряет внимание на структуре организма и отношении в нём целого и части:

«<...> в организме есть такие моменты, которые незаменимы. Это для него спецификум. Но что это значит? Это значит, что в отдельных моментах организма сам организм присутствует целиком. Если организм гибнет от удаления одной такой части, – значит, в этой части он присутствовал как таковой, весь, целиком. <...> Если в организме жизнь именно такова, что целое присутствует в каждом его моменте как полная *субстанция*, а в механизме оно присутствует лишь как мертвая схема»³.

Тут подчёркивается существенное различие между органическим и рассудочно-механистическим типами мышления. Последний соответствует формальной логике, которая достигает целого через сумму признаков, объ-

¹ Там же.

² Там же. С. 211.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 444.

единенных абстрактным мышлением. Однако формальное понятие как совокупность признаков не может полностью исчерпать вещь в её интуитивной данности, следовательно, оно представляет собой нечто вторичное и производное по отношению к действительности¹.

В ходе анализа Лосев приходит к определению тождества и различия между целым и его частями, между целостным и множественным бытием. Если сущность бытия определяется как «самотождественное различие», то есть как тождество, сохраняющее различие, то познание этой сущности дается только антиномически. Отметим, что Лосев исходит из признания бытийности сознания, онтологической и гносеологической принадлежности человека глубинам бытия. Это означает, что оппозиция субъекта и объекта преодолевается, субъекту доступно «до-рефлексивное», интуитивное знание, то «живое знание», в котором логические законы не действуют.

Организм означает жизнь, гармонию единства и множественности, освобождение от механической необходимости. Идея организма, подобно соборному началу, представляет собой то, что придаёт человеку субстанциальность, максимальную степень трансцендентности и свободы через общение с Абсолютом.

«Стремление заменить организм механизмом есть стремление к вырождению, к пустоте; это стремление вполне нигилистическое. <...> (Техника) есть отказ от органических проблем жизни и стремление заменить их дешевыми, общепонятными схемами, которые хотят количественным эффектом осилить недоступное им качество. <...> Жить в технике – это значит махнуть рукой на субстанциальное устроение духа и отдать себя во власть рассудочных схем»².

¹ См.: *Счастливец Е.А.* Очерки развития феноменологической мысли в России. С. 165.

² *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 445.

Те же идеи можно найти в работе «Музыка как предмет логики»,

«Мир, растерзанный и распятый, разбитый на куски <...> отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная суровость и суровость законов – вот твой мир, человек!»¹.

Лосев исходит из того, что человек не сводится к атомистическому субъекту, в нём есть некоторая тайна, которую можно познать при общении Я с другим Я. Это и есть личность. Современная техника, с её отрицанием духовных ценностей в пользу материи, неизбежно разрушает самую жизнь личности: «Техника есть царство абстрактнейшей и скучнейшей метафизики, потому что ее душа – схема, а ее цель – внедрение этой схемы в живую ткань жизни»². Поэтому, по мнению Лосева, «подлинно органическое мировоззрение говорит «не о механизмах, но об *организмах* и даже больше того, о *личностях*, о живых существах. Его персонажи суть не отвлеченные идеи и методы построения и осмысления чувственности, но сама эта чувственность, дышащая жизненной теплотой и энергией. Тут важно именно «внешнее», «конкретное», «чувственное», «частное», «реальное», «образное». <...> В механизме идея дана как отвлечённый и выраженный опять-таки отвлечённо смысл»³. В основе того, из чего создан мир, лежит целостное бытие, следовательно, единственный надежный путь к истине состоит в отказе от механизации жизни и в возвращении к подлинным корням бытия.

¹ *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. С. 439.

² *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 197.

³ *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. С. 38.

Как считает Лосев, каждое мировоззрение отражает определённую философскую антропологию, определённое понятие человека¹. Это также относится к художественной прозе философа. В его рассказах вопрос о разных типах отношения к действительности доходит до степени более глубокого размышления о смысле жизни и о духовном состоянии современности.

Лосева, писавшего в эпоху духовного и исторического кризиса России, интересует проблема отпадения человека от органического мировоззрения в хаотический мир бесконечной (романтической) свободы личности. Мыслитель убеждён в том, что современным миром управляют анархические и «безличные» силы, поэтому духовный распад неизбежно заканчивается разрушением исконной целостности человеческой жизни: «мир, лишённый идеи целостности, потерял всякие очертания и расплылся в бесконечную и пустую бездну темного пространства»².

В своих размышлениях Лосев исходит из понимания первичного единства идеи и вещи, человека и мира, которая воплощается в понятии «жизнь». Только на этом пути

¹ Размышления Лосева об организме затрагивают ряд взаимосвязанных вопросов: смысл истории, эпистемологию, проблему личности. Темы, намеченные здесь (нигилизм современности, идея цельного знания, органическое мировоззрение), проходят через многие его сочинения, особенно через размышления «восьмикнижия», где Лосев подвергает критике современное механистическое восприятие действительности как особой формы мифа. Как он пишет в «Диалектике мифа», «наука не существует без мифа, наука всегда *мифологична*». (Там же. С. 20.) С его точки зрения, историей управляют разные, относительные «мифологические» установки. Напротив, абсолютная, органическая мифология является метаисторической, ибо она проявляет себя в целом процессе истории, в отличие от последовательности относительных, абстрактных мифологий.

² Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 376.

можно решать существенные антиномии действительности (свободы и необходимости, жизни и смерти, добра и зла), которые лежат в основе драматизма человеческого существования, так как, по словам философа, «противоречие есть жизнь и жизнь есть противоречие, ждущее синтеза». Речь идёт именно о человеке, погружённом в жизнь, то есть о «жизненном субъекте», а не о теоретическом субъекте науки. Поэтому Лосев считает органическое мировоззрение «подлинным и единственно возможным философским реализмом», который в современности заменён распадом целостного взгляда на мир, в результате которого создано множество отдельных мифов.

ГЛАВА 3. Символическое и музыкальное выражение смысла

Лосевская концепция символа тесно связана с общим контекстом русской мысли начала XX века, развивавшейся в двух основных направлениях. С одной стороны, в рамках символистского художественно-литературного течения символ понимался как трансцендентная сфера по отношению к феноменальному миру, позволяющая прикоснуться к подлинной сущности предмета¹. Следовательно, символ у поэтов-символистов являлся наиболее выразительной формой, способной выявлять то, что невозможно выразить словами:

«Там, где нельзя дать предмет, там рождается символ для выражения несказанного, неизречённого путем соответствий между внешним миром и миром наших мечтаний, при этом видимый предмет, посредством которого художник иносказательно выражает свои идеи и неясные настроения не только *есть* нечто, но и *означает* нечто, намекая на нечто иное, стоящее вне его сущности, но связанное с ним больше, чем простая ассоциация. Пользуясь символами, художник не показывает вещи, а лишь намекает на них, заставляет нас угадывать смысл неясного, раскрывать «слова-иероглифы». Символы – это только

¹ Следует отметить, что Лосев эту интерпретацию символа считал слишком ограниченной: «Одно из довольно значительных тенденций в литературе и искусстве конца XIX – начала XX в. именовало себя символизмом, а его представители называли себя символистами, но это направление большей частью понимало символ очень узко, а именно как мистическое отражение потустороннего мира в каждом отдельном предмете и существе». *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. С. 248.

вехи, поставленные художником для нашей мысли. И если реалист является простым наблюдателем, то символист является мыслителем»¹.

С другой стороны, с теоретической, философской и религиозной точки зрения, концепция символа более близка к православной традиции энергетизма, в рамках которой символ рассматривается как средство, при помощи которого можно прикоснуться к смысловой сути образа благодаря его антиномической природе, сочетающей присутствие и отсутствие, точнее проявляющей присутствие через отсутствие.

Следует отметить, что, когда Лосев размышляет о символе, он опирается на ряд литературных, философских и религиозных идей.

Двойная (реалистическая и онтологическая) сущность символа зависят от того, что для Лосева действительность полностью пронизана символами, то есть она имеет, начиная с общего бытийного субстрата, разную степень имманентности – по принципу напряжённости, интенсивности бытия, – разную степень причастия чувственной, материальной вещи к идее. Именно в искусстве становится явным специфический характер символа, поскольку его главная функция состоит в том, чтобы указывать на некий отличный от изображённого предмет.

При анализе онтологической концепции символа в контексте мировой философии нельзя не учитывать теоретическое различие западной и восточной культур. В новоевропейском мире, как правило, акцент делался на конвенционалистском характере символа, то есть символ пытались свести к чисто лингвистическому (знаковому)

¹ *Львов-Рогачевский В.* Символ // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов. В 2 т. М.: Л.Д. Френкель, 1925. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7732.htm?cmd=2&istext=1> (обращение от: 11/05/14).

аспекту. Этот подход характеризует исследование символа Эрнстом Кассирером, который в «Философии символических форм» (1925) дал трактовку символа в рамках более общей феноменологии познания. Его представление в том, что человеческая деятельность всегда носит символический характер, близка к позициям Лосева, который именно Кассиреру посвятил доклад в ГАХН¹. Можно сказать, что символ представляет собой завершение выражения, высшее достижение диалектики смысла и явления, логического и алогичного, то есть он играет роль посредника в общении между двумя сферами. Если, с одной стороны, символ подчёркивает разрыв между идеей и её воплощением, то, с другой – представляет собой единственно возможный способ соотношения такого воплощения с её первообразом. Эта перспектива открывает серию гносеологических и эстетических вопросов, которые являются основополагающими в лосевской философии.

Рассмотрение проблемы символа в русской мысли XX века связано прежде всего с философией П.А. Флорен-

¹ См.: А.Ф. Лосеви культура XX века: Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 216–218. Кассирер довел до крайности различие мифа и науки: «Объект мифического сознания есть полная и принципиальная неразличимость «истинного» и «кажущегося», полное отсутствие степеней достоверности, где нет «основания» и «обоснованного». Далее, по Кассиреру, в мифе нет различия между «представляемым» и «действительным», между «существенным» и «несущественным». В этом его полная противоположность с наукой». (Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 28.) Лосев, напротив, подчеркивает связь между мифом и наукой, утверждая, что наука всегда мифологична. Подобная мысль обнаруживается у Флоренского. См.: Флоренский П.А. Собр. соч. В 2 т. М.: Правда, 1990. С. 109–124. О символическом характере науки также размышлял Булгаков, который отличал научные символы – субъективные и прагматичные – от художественных и религиозных. См.: Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. С. 61.

ского¹. В диалектике Флоренского символ играет гносеологическую и объединяющую роль, поскольку позволяет сводить отдельные аспекты действительности к единому и завершённому образу, к платоническому *синопсису*. Такое синоптическое воззрение находит выражение в иконе, трактовка которой у Флоренского выявляет тесную связь между пониманием символа и главными предпосылками православного энергетизма. Икона является художественным воплощением – через краски, свет, композицию, перспективу – духовного (внутреннего, невидимого) мира человека. Посредством символа икона указывает на божественный мир, является прямым выражением такого мира, и всё же выражение это понимается *субстанциально*. В частности, символическая природа православной иконы проявляется в принципе обратной перспективы, управляющей всей композицией: так, организация пространства не подлечит законам феноменального мира, а отражает законы мира духовного. Тот факт, что во всех видах изобразительного искусства на Востоке перспектива отсутствует, Флоренский объясняет религиозной и культурной причиной, а именно тем, что линейная перспектива западного искусства, основанная на принципе правдоподобия, является художественным эквивалентом субъективистской философии Декарта и Канта, которая опирается на явление. Цель обратной перспективы состоит в выявлении духовного в тварном, то есть в создании не копии, но совершенно нового образа, управляе-

¹ Значимость размышлений Флоренского о символе в русской мысли также обуславливается его способностью к диалогу с современными философскими и научными течениями. В конце прошлого столетия работы Флоренского были заново открыты в качестве важной концептуальной основы структурно-семантического подхода. См.: Хоружий С.С. Философия священника Павла Флоренского // П.А. Флоренский. Собрание сочинений. В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. XIII.

мого законами, отличными от тех, которые управляют феноменальным (пространственно-временным) миром¹.

Два вида перспективы представляют собой два противоположных мировоззрения. Одна изображает окружающий мир, другая – высшую реальность; одна – линейная, иллюзорная, другая – символическая, в ней пространственная организация не следует правилам чувственного мира. Последний вид перспективы, следовательно, имеет аналогичную функцию, которая ведёт от видимого к невидимому, от образа к первообразу. В этом смысле православный опыт является символическим; в нём символ, икона, не относятся к высшей реальности, но сама она является этой реальностью².

¹ Икону Флоренский понимает как «зримое богословие». Различение иконы, лика и портрета выражает разную степень выявления сущности. Таким образом, искусство имеет дианоэтическую и динамическую функцию. См.: *Spidlik T. L'idée russe*. Troyes: Fates, 1994. С. 300.

² Это наблюдение распространяется на все художественные изображения. Как подчеркивает Флоренский, по сути, изображение предмета вовсе не есть предмет, данный в качестве образа, он не является копией или дубликатом предмета, а указывает на первообраз как на свой символ. См.: *Florenskij P.A. La prospettiva rovesciata e altri scritti / A cura di N. Misler*. Roma: Gangemi, 1990. С. 116. Флоренский размышляет о природе изображения и об отношении символической функции живописи и геометрии и приходит к выводу, что изобразительное пространство не может каким-либо образом стать реальным пространством через простую проекцию точек. В результате невозможно точно изображать предмет, поскольку изображать пространство можно не иначе, как путем разрушения формы изображаемого предмета. Возвращаясь к платоновской теории изображения как копии, Флоренский утверждает, что картина – «символ символа», уход от модели. В связи с этим Г. Ди Джакомо подчеркивает, что мистицизм иконы поддерживается и в абстракционизме Кандинского, который можно рассматривать в качестве развития идеи об искусстве

Из этого краткого экскурса становится ясно, что философская основа символа состоит в том, что символ рассматривается не только в качестве промежуточной точки между двумя мирами, тварным и нетварным, но и как конкретный способ понимания действительности. Такое понимание символа возникает в ответ на научные тенденции начала XX века, в которых нет места для человека и его духовных потребностей. В противовес этому русскими религиозными мыслителями – в первую очередь Флоренским и Лосевым – мир воспринимается как единая реальность, в которой дух и материя, явление и сущность всегда неразрывно связаны и пронизаны конкретно действующими духовными энергиями. Следовательно, в таком мире не существует ни чистой мысли, ни чистого бытия, материальные и духовные элементы, вещь и её смысл, существуют только в их интимном взаимопроникновении, которое обнаруживается в символе. В материальном мире проявляется духовная сущность, которая являет собой признак присутствия другого мира, а именно – идеального принципа в его «телесной оболочке»; в этом состоит христианское понимание человека как единства духа и тела, личности.

В связи с этим в работе «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976)¹ Лосев выступает против рационалистических и иррационалистических толкований символа, которые долгое время определяли его понимание. Критика направлена прежде всего на теорию «иероглифов» Г.В. Плеханова², и вместе с ней – на все теории,

как о духовной перспективе, которая «представляет», не «изображая». В таком случае абстракция еще более выявляет уже присутствующую в иконе абстракцию. См.: *Giacomo Di G. Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione // Aesthetica Preprint*. 1999. № 55. С. 9–11.

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976.

² Г.В. Плеханов разрабатывал «иероглифический материализм», который, основываясь на диалектическом материализме, при-

отрицающие значимость символа, трактующие его чисто субъективно и идеалистически¹. Напротив, у Лосева и многих русских мыслителей того времени символ воплощает единство идеального и реального (по принципу «идеального реализма»), выступает как «арена встречи» смысла и явления. При этом становится ясной связь символизма и апофатизма, поскольку только первый, благодаря его становящейся и незаконченной природе, делает возможным проявление апофатической сущности «в твёрдых очертаниях»².

В этом и заключается основная разница между символом и другими формами выражения, такими, как схема и аллегория. Последние определяются Лосевым как «механические» выразительные формы (в противоположность «органичности» символа), поскольку в них внешнее и внутреннее, даже если они связаны, остаются разделёнными.

С целью определить символ как эстетическую категорию и отграничить его от других способов выражения (в первую очередь, от схемы и аллегории), в «Диалектике мифа» Лосев сосредоточился на понятии «выразительной формы», понимаемой как «синтез двух планов, одного – наиболее внешнего, очевидного и другого – внутреннего, осмысляющего и подразумевающего»³.

вел к противопоставлению явления и сущности, приближаясь в некотором смысле к сенсизму. Исходя из предположения, что материя в своей истинной сущности, сама по себе, является непостижимой (и именно в попытке ее познать заключается гносеологическая ошибка идеализма), Плеханов утверждал, что познать можно только чувственные впечатления, которые называл «иероглифами». Следовательно, у Плеханова символ теряет свое значение, поскольку понимается как субъективное представление. См.: Замалева А. Ф. Курс истории русской философии. М.: Магистр, 1996. С. 263.

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 7.

² Лосев А. Ф. Философия имени. С. 733.

³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 36.

Связь внутреннего и внешнего наблюдается не только в символе, но и в других символических формах: в схеме и аллегории, которые, тем не менее, существенно отличаются от символа, что и позволяет Лосеву подчеркнуть специфичность символического выражения. Основанием классификации символа, аллегории и схемы является связь между внутренним смыслом и внешним образом. Схема определяется как выражение, в котором внутреннее воспринимается как внешнее, то есть в нём идея не является конкретно соединённой с вещью. Тем не менее в схеме идея уже не абстракция, а некоторая степень выразительности, смысловой структурности. Однако, будучи выражением, то есть предполагая определённую связь между смыслом и идеей, статический характер внутреннего смыслового ядра становится «методом» и «законом» понимания внешней стороны чувственно воспринимаемого образа. Таким образом, схема располагается в середине между категориальной (логической) и фактической (выразительной) сферой, поскольку она является просто *принципом*, а не реальной структурой. В схеме внутреннее и внешнее совпадают по смыслу, а не по факту.

Важно отметить: схематичность формы иллюстрируется Лосевым при помощи образа механизма, которому философ противопоставляет организм, на основе диалектической парадигмы отношения целого и части.

Организм представляет собой взаимную связь между самой идеей организма (внутренней стороной) и организмом как таковым (внешней стороной), так, что одна является абсолютно неотделимой от другого. В механизме наблюдается обратное; тут идея механизма дается отвлеченно, поэтому она полностью отделима от самого механизма – с ней или без неё механизм остается неизменным по своей материальной природе. Следовательно, в последнем случае абстрактная идея, не входя в существенную связь с материалом, на котором она осуществляется, не может каким-либо образом его изменить.

Далее Лосев рассматривает другую «механическую» выразительную форму, аллегория, в которой отношение между внутренним и внешним по сравнению со схемой располагается в обратном порядке, то есть тут внешнее (изобразительная функция) преобладает над внутренним (семантической функцией). В этом случае образ сводится лишь к иллюстрации идеи¹. Лосеву хочется подчеркнуть, что, с одной стороны, в этих выразительных формах идея и образ формально остаются отдельными, а с другой – символ представляет собой синтез схемы и аллегории, поскольку сочетает в себе как аллегорическую чувственность, так и «методичность» схемы. Последнее положение является особенно значимым для понимания единства идеи и образа в символе, в котором образуется *субстанциальное* единство.

«Что же нужно для выражения, чтобы оно стало символом? Во-первых, выражение вещи для этой цели мы должны понимать не как-нибудь обывательски, смазанно или стерто. Выражение вещи есть такая ее внутренняя жизнь, которая проявила себя внешним образом, и такая внешняя сторона вещи, которая указывает на ее внутреннюю жизнь. Выражение вещи есть сразу и ее внутреннее и ее внешнее, причем то и другое должно пониматься достаточно оригинально и существенно, а не бегло, обыденно и случайно. При этом вовсе не обязательно, чтобы внешняя сторона символа была слишком красочно изображена. Это изображение может быть даже и незначительным, схематическим, но оно обязательно должно быть существенным и оригинальным, указывать на нечто совсем другое и все время подчеркивать, что внешнее здесь не есть только внешнее, но и внутреннее, существенное; а внутреннее, как бы оно не было

глубоко, здесь – не только внутреннее, но и внешнее, даже чувственное»¹.

В отношении идеи к образу можно выделить два главных аспекта. Первый касается их различия: «Для символа, как его понимают все культурные языки, необходима такая идея, которая не имела бы ничего общего с непосредственным содержанием самого символа»². Это определяет тот факт, что символическая сфера является по существу «аниконической» (безобразной). Лосев имеет в виду не отсутствие образа, а только тот факт, что в символе преобладает идеальность образа; по сравнению с другими формами выражения, такими, как метафора³, изображение уходит на задний план, на первый план выдвигается идеальность (тезис)⁴.

¹ Там же. С. 260, 261.

² Там же. С. 262.

³ Метафора определяется Лосевым как символ первой степени, в котором наблюдается полная эквивалентность идеи и образа. Метафорический образ представляет собой не ссылку на внешнюю предметность, как это происходит в символе, а «самодовлеющее выражение», возникающее в результате сопоставления двух образов, принадлежащих к различным семантическим полям, которые вместе создают целое. Следовательно, смысл уже находится в нем. Итак, поэтические образы не относятся к другой предметности, кроме той, которая выражается в образе. В этом смысле метафору следует понимать как особый способ создания образа. Тем не менее такой образ не совпадает с той образностью, в которой есть ссылка на другой предмет: основная характеристика метафорического образа состоит в эстетической эквивалентности между двумя сферами. Поэтому, если метафора играет выразительную функцию, то герменевтическая функция остается исключительной прерогативой символа. См.: Там же. С. 264.

⁴ Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись / Отв. Ред. А.Н. Иезуитов. Л.: Наука,

¹ См.: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 46, 47.

Второй аспект, дополняющий первый, состоит в неопределимом (а не случайном или относительном) характере символа, в силу существенной связи между внутренней и внешней сторонами. Лосев пишет, что «символ вещи есть внутренне-внешне *выразительная структура вещи*, а также её *знак*, по своему непосредственному содержанию *не имеющий никакой связи с означаемым содержанием*»¹.

Фундаментальное различие символа и знака восходит к Гегелю, который определил символ как сферу, где обозначающее и обозначаемое совпадают, в отличие от того, что происходит в знаке. Природа символа проявляется прежде всего в области искусства, в виде конкретного взаимопроникновения смысла и образа. Кроме того, сущность символа в гегелевской «Эстетике»² обнаруживалась в неоднозначности взаимосвязи смысла и его выражения: без этой неоднозначности символ был бы просто сопоставлением терминов.

Следовательно, если в знаке многозначность является препятствием для его правильного функционирования, то для символа это не преграда, а наоборот, условие существования: чем он богаче семантически, тем значительнее. Многозначный характер внутренней структуры символа также подразумевает интерпретирующую деятельность со стороны воспринимающего субъекта.

Итак, у Лосева преобладает концепция, по которой символы можно обнаружить в любой чувственной вещи, исходя из предположения, что каждая вещь больше, чем её явление: «Всякая вещь, как бы пуста и бессодержательна она ни была, есть, безусловно, символ, и притом обяза-

1982. С. 38. Аналогичную мысль можно найти у Шпета. См.: Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Изд. 2-е, доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. С. 75.

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 28.

² См.: Hegel G.W.F. Estetica. / Ed. it. N. Merker (a cura di); trad. it. N. Merker e N. Vaccaro. Torino: Einaudi, 1967. С. 344–347.

тельно бесконечный символ, символ бесконечности, допускающий по этому самому и бесконечное количество разнообразных интерпретаций»¹.

Мыслитель подчеркивает характер символа как *функцию* действительности, в нём есть ссылка на отличный от изображаемого предмет. Именно в загадочности обнаруживается главная особенность символа, которая отличает его от чистого знака и при этом позволяет запускать необходимые мыслительные процессы, чтобы сделать предмет известным.

Аналогичным образом в художественной сфере видимое и невидимое пронизывают друг друга, порождая живую реальность образа, так что Лосев определяет художественную форму так – «личность как символ, или символ как личность»:

«Нет нужды оговариваться, что под личностью и телом, хотя в пределе они и мыслятся как человеческие, не нужно обязательно понимать именно изображение человека и его тела. Все это должно содержаться в искусстве как принцип. Пускай какой-нибудь пейзаж в живописи не содержит ни человека, ни его личности, ни его тела; тем не менее, если этот пейзаж есть произведение искусства, он есть всегда нечто «живое», вызывающее в нас внешне определённое состояние чувства, мысли и стремления. В нём есть внешнее, в нём есть внутреннее, в нём есть смысл, есть понимание, есть интеллигенция. Следовательно, он принципиально есть некая живая и разумная личность. Самая рьяная «беспредметная» живопись подпадает под вышеформулированное понятие художественной формы»².

¹ Лосев А.Ф. Вещь и имя. Самое само. С. 333.

² Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. С. 47.

§ 3.1 Символ и миф в поэзии

Особое внимание в философской эстетике Лосева уделяется рассмотрению категорий символа и мифа, которые *пронизывают все лосевское творчество* и являются заключительными этапами его диалектической системы. Главное различие в способах выражения метафоры как символа первой степени и символа в строгом смысле слова обнаруживается в разном их отношении со смысловой предметностью. В отличие от метафоры, символ ссылается на объект, отличающийся от того, который непосредственно представлен образом. Так раскрывается вопрос о значении литературно-художественного образа как формы познания, подчёркивая роль символа как особой познавательной функции.

На протяжении всей своей философской деятельности Лосев всегда был заинтересован в эстетике¹. В частности, во время работы в ГАХНе², он включился в дискуссии тех лет о художественной форме, сосредоточив внимание на понятиях символа и мифа.

В «Диалектике художественной формы» (1927) философ представляет диалектическую структуру, определённую как тетрактиду, образованную моментами тезиса, антитезиса, синтеза и факта, что находит своё заверше-

¹ Среди наиболее известных книг Лосева, посвященных вопросам эстетики: «Диалектика художественной формы» (1927), «Диалектика мифа» (1930), «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976).

² Алексей Федорович Лосев работал в Философском отделении ГАХНа в качестве члена Комиссии по философии искусств и по изучению эстетических теорий; он являлся вице-президентом этой комиссии с 1924 года. См.: Мазур С.М. Государственная Академия Художественных Наук (ГАХН) // Русская Философия. Малый энциклопедический словарь / Под ред. А.И. Алешина. М.: Наука, 1995. С. 141–142.

ние в четвертом и последнем моменте (так называемом «факте»), понимаемом как реализация эйдоса в выражении. Отсюда и следует, что выражение у Лосева занимает особое место. Выражение построено диалектически и состоит из тезиса (соответствующего сущности), антитезиса (отличного от сущности), и синтеза (сущности, которая «становится в инобытии», или, другими словами, мысль, выраженная алогическими средствами, то есть символ). Из определения эйдоса как результата его воплощения в сфере инобытия¹ становится ясно, что художественная форма играет ключевую роль как понимание предмета в сознании.

Таким образом, искусство имеет эйдетическую основу, так как это всегда отражает баланс между образом и тезисом: «Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом»².

Метафора, символ и миф являются основными категориями в искусстве, которые относятся к более широкой сфере символического, хотя и с разной интенсивностью.

¹ Под «инобытийностью» Лосев имеет в виду не конкретный, но прежде всего концептуальный материал: «В символе мы находим инобытийный материал, подчиняющийся в своей организации эйдосу. Символ – не эйдос, но воплощенность эйдоса в инобытии, и притом не обязательно в реальном и фактическом инобытии. Символ в собственном смысле слова есть именно не реальный переход в инобытие, но смысловая же вобранность инобытия в эйдос. Эйдос, оставаясь столь же чисто эйдетическим, вбирает в себя инобытие как материал, перестраивается, заново создается; и уже оказывается в нем внутреннее и внешнее, хотя и даны они оба – в своем полном самотождестве». Лосев А.Ф. Философия имени. С. 698–699.

² Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. С. 45.

По Лосеву, каждый художественный образ всегда имманентно символический: «Изъять символичность из художественного образа – это значит лишить его того самого предмета, образом которого он является, если угодно, то символ во всякой художественной образности тоже является предметом его конструирования и тоже есть его порождающая модель»¹.

Метафора определяется Лосевым как символ первой степени, характеризующийся полной эквивалентностью идеи и образа. В ней нет никакой ссылки на внешнюю предметность, метафора – это самодовлеющее выражение, которое получается в результате сопоставления двух образов, принадлежащих двум семантическим областям, которые вместе составляют одно неразрывное целое и значение которых находится внутри их самих.

Так, например, метафорами являются образы Лермонтова: «влачить цепь тяжёлых дум» («Валерик») и «я эту страсть во тьме ночной вскормил слезами и тоской» («Мцыри»). Подобные метафоры не относятся к иной предметности, чем та, посредством которой непосредственно выражается изображение, которое в свою очередь является результатом взаимодействия и поддержания условий выражения. В этом смысле следует понимать метафору как специфический троп, способный создать образ. Однако данный образ вовсе не является той образностью, в которой есть ссылка на другой предмет: специфика метафорического образа состоит в эстетическом равенстве двух планов.

В книге «Символ и реалистическое искусство» (1976), посвящённой анализу символа, метафоры, художественного образа и мифа, Лосев анализирует символ с точки зрения его структуры и значения. В отличие от метафоры, символ не имеет смысла в себе, он представляется

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 118.

как «арена встречи известных конструкций сознания с тем или другим возможным предметом этого сознания»¹.

Таким образом, в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» малиновая слива и ландыш, кивающий головой, не являются сами по себе самостоятельной образностью, а посредством этих образов поэт намекает на исчезновение тревоги в его душе.

Поэтому здесь подчеркивается характер символа как функция реальности, в которой есть ссылка на неизвестный объект сознания, отличающийся от того, что на самом деле представлено. Особенность символа лежит именно в загадочности, которая таким образом отличает его от простого знака. Этот процесс определяется Лосевым как акт семантического творчества, обработка и понимание объекта в сознании реципиента: «К сущности символа относится то, что никогда не является прямой данностью вещи или действительности, но её заданностью, не самой вещью или действительностью как порождением, но её предположением, её полаганием»².

В то же время символ также имеет объективную основу с внутренним принципом конструирования, понимаемым как обобщение, являющимся его организационной моделью: «Если символ точно не указывает на то, чего именно символом он является, в этом случае он вовсе не есть символ»³. Таким образом, становится ясно, что Лосев понимает символ как ядро смыслов, которые выходят за его пределы.

Лосев приводит пример из лермонтовского стихотворения «Чаша жизни», в котором строки «мы пьём из чаши бытия с закрытыми глазами» соответствуют «инстинктивному стремлению к жизни», выраженному словами «пить», «закрытые глаза», «бытие». В то же время

¹ Там же. С. 14.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 126.

такие термины, если принимать их отдельно, привносят новый смысл тому, что стихотворение хочет передать, особенно если принять во внимание последние строки, которые показывают, что чаша пуста и полна только мечтами:

«<...> Тогда мы видим, что пуста
 Была золотая чаша,
 Что в ней напиток был – мечта,
 И что она – не наша!»¹

Кроме того, в отличие от метафоры, в которой тезис и образ вполне равноценны, символ аниконичен. Например, в «И скучно и грустно...» отсутствие оригинальных образов является выбором поэта, который находит свои причины в выделении понятий, а не просто образов; в «Пленном рыцаре» тюрьма и другие предметы являются не только картиной, но символами, которые выражают сверх-метафористическую идеальность, в рамках которой тезис и образ вместе создают совсем новое значение.

То же самое касается изображения лермонтовской природы; образы кавказских ландшафтов в «Тучах» и «Мцыри» суть не просто картины, но «внутренняя обработка и совершенное понимание», о чем свидетельствуют исповедь героя «Мцыри» и смысл его побега из монастыря.

Для того чтобы подчеркнуть разницу между символом первого и второго уровня, Лосев сравнивает два изображения неба у Лермонтова: восход солнца над горами в повести «Герой нашего времени» и облака в стихотворении «Тучи».

«Роскошное описание утра в горах мы находим, например, у Лермонтова («Герой нашего времени», «Княж-

¹ Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 6 т. / Ред. Н.Ф. Бельчиков, Б.П. Городецкий, Б.В. Томашевский. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 1. Стихотворения. 1828–1831. 1954. С. 206.

на Мэри»). <...> Но это утро в горах как раз дано у Лермонтова вполне самостоятельно и рассчитано на самостоятельное впечатление, чего нельзя сказать, например, хотя бы о его стихотворении «Тучки небесные, вечные странники». Последнее стихотворение, в нашем смысле, уже не есть развертывание символа первой степени. Здесь – самый настоящий символ второй степени, то есть символ в настоящем смысле слова, поскольку эти «тучки небесные» берутся здесь не сами по себе, но являются символом одинокого странствования поэта»¹.

Если метафора обладает выразительной силой, то герменевтическая функция остается прерогативой символа.

Наряду с символом, у Лосева особое место занимает миф², который включает в себя символ, так как миф является заключительным этапом его выражения, в качестве воплощения эйдоса. Разрыв между символом и мифом заключается в способе этого воплощения. В то время как символ имеет относительный характер – так как отношение между тезисом и образом даётся на уровне мысли, а не конкретно, – миф соответствует максимальной выразительности, а следовательно, реализуется в полной мере как гипостазирование символа; он требует, другими словами, категории интеллигенции³. По этой причине миф выходит за рамки чистого искусства, определяется у Лосева как «не-поэтичность», поскольку не зави-

¹ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 120.

² Под «мифом» Лосев понимает эквивалентность материального и идеального: миф – становление идей как процесс воплощенности, внешним проявлением которого является символ.

³ Под «интеллигенцией» Лосев понимает самосознание, «одушевлённое» выражение, которое направлено на себя. См.: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. С. 32.

сит от поэтического выражения. Говоря о мифе, Лосев пишет: «[...] уже не есть эйдос, он – и бытие. Он также и не «возможность» только и принцип, но и действительность, осуществленность»¹.

На самом деле фундаментальным в концепции мифа является наличие картины и интерпретации мира; миф возникает, когда мировоззрение не остаётся на чисто теоретическом, абстрактном уровне, но создаёт новые отношения с реальностью. Как отмечает В.Ф. Асмус, «идея, мысль представляет в глазах Лермонтова ценность не сама по себе, но как форма и основание изменяющего человека и жизнь действия»².

Лосев приводит пример того, что можно понимать как миф в «Демоне»; здесь важно отождествление поэта с его героем:

«<...> Лермонтов в своей поэме «Демон» занял позицию человека, буквально-верующего в буквальное существование всех отвлеченных признаков, которыми отличается понятие злого духа; и вот эта буквальность и сделала лермонтовского Демона именно мифом, а не просто метафорой, и притом мифом, конечно, не в наивном фольклорном смысле, но мифом художественно обработанным в условиях интенсивного использования приемов символизма»³.

Лермонтовский Демон является мифом, поскольку он представлен не просто как художественный образ, изображение злой души – что было бы типизацией или ме-

тафоризацией, – но представляет собой дисгармоничное отношение между человеческим «Я» и миром, земным и небесным, идеальным и реальным, выражающимся в трагической личности Демона. Через последнего поэт передает своё воззрение на жизнь и размышляет о месте личности в мире.

Главной особенностью мифа является его отрешенность от общего понимания вещей. Миф переворачивает традиционную смысловую систему, связь между идеей и вещью воспринимается мифическим сознанием как реальная, поэтому миф должен быть интерпретирован конкретно, буквально, как «буквальная реальность»¹.

Также не случайно, что мифология Лермонтова тесно связана с его личной биографией, которая находит отклик в его поэтическом творчестве, о чём свидетельствует поэма «Мой демон»:

«И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня;
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда»².

На самом деле в мифе наблюдается примат чувства и лиризма, которые характеризуют мифическое сознание и допускают интуитивное расширение горизонта понимания реальности. В частности, в лиризме дается преодоление на уровне мысли противоположности между субъектом и объектом, которое приводит к синтезу конкретного и осуществленного символа.

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 101.

² Логиновская Е.В. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. С. 75.

¹ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма... С. 483.

² Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Литературное наследие. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43–44. Кн. 1. С. 83.

³ Лосев А.Ф. Символ и художественное творчество // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XXX. № 1. М.: 1971. С. 10.

Понятно поэтому, что символ и миф берутся здесь как категории сознания, открывающие доступ к реальности, равно как и логическое понятие о ней, и всё же в силу их выразительной и образной основы они являются одной из форм интуитивного понимания. Символизм не ограничивается простой эстетической функцией, но является ссылкой на сверххудожественную реальность: символ не является пассивным или пустым отражением, а несет в себе энергию самой реальности. Миф как развернутый знак, как дальнейшее развитие и реализация символа, представляет ту же реальность, как она переживается в мифическом сознании, как синтез идеального и реального. По этой причине Лосев обнаруживает в художественном горизонте лермонтовского «Демона» ту же мифопоэтическую область, которая уже присутствовала в мышлении Вячеслава Иванова:

«Когда непосредственное художественное проникновение обращает символику искусства в новое объяснение мира, мы называем художника мифотворцем, а его деятельность – мифотворческой. Отличие мифа, возмеченного художником, от рассказанной им сказки – в том, что с собственной сказкой он может быть и не согласен, тогда как миф есть его свидетельство о том, что именно так, а не иначе сочетались в нём все его переживания, все опыты и познания его жизни; отнимите у него его миф, – и мир закроется для него, станет ему непонятен»¹.

§ 3.2 Мифический и символический характер музыки

В основе своей философии культуры Лосев ставит историческую перспективу, которая подразумевает ту или

иную эпоху вместе с её конкретными проявлениями. Если культура является максимальным обобщением накопленных в ходе исторического процесса слоев действительности, то и искусство воплощает в себе определенный «культурный» тип, определенный миф. С этой точки зрения, антитеза свободы и необходимости, которая составляет внутреннюю смысловую структуру художественной формы (в отношении образа и первообраза), проявляется в сфере искусства в виде «мифической формации». В музыке это видно на примере оппозиции классической музыки и фокстрота:

«Слушая Баха, разве я теперь могу отрывать его от бодрого, уверенного и то расчетливого, то готового впасть в неожиданную романтику светского интеллектуализма XVII в.? Разве не веет сытостью парижского рантье от музыки Дебюсси и Равеля? Разве не есть музыка Сергея Прокофьева живописание души западного послевоенного капитализма, у которого глубина соединена с пустотой, бездушие – с оптимизмом и апокалипсис – с фокстротом?»¹

Лосевское убеждение в том, что все символы «существуют только в истории»², можно отнести и к музыкальной

¹ Лосев А. Ф. История эстетических учений. С. 337. Символ фокстрота, который является одним из лейтмотивов лосевской прозы (например, в рассказах «Встреча» и «Из разговоров на Беломорстрое»), в сочетании нелинейной мелодии и быстрого ритма выражает противоречивый характер новой эпохи, которую Лосев определил как «нигилизм и оптимизм одновременно». См.: Троицкий В. П. Разыскания о жизни и творчестве А. Ф. Лосева. М.: Аграф, 2007. С. 83, 84. О «фокстротном романтизме» в связи с философией говорит и Вершинин: «Философия Шопенгауэра – это умственный фокстрот эпохи господства буржуазии».

² См.: Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 190.

¹ Иванов В. И. Собрание сочинений. В 4 т. Брюссель: Фоуер Oriental Chrétien, 1979. Т. 3. С. 153.

сфере, где миф и музыка вступают во взаимоотношения: «Я утверждаю, что всякая музыка может быть адекватно выражена в соответствующем мифе, причем – не в мифе вообще, но только в одном определенном мифе. Структура самой музыки предопределяет и структуру мифа совершенно точно и определённо»¹.

В своём «мифологическом» исследовании музыки Лосев обращается к творчеству двух великих композиторов, Рихарда Вагнера и Александра Скрябина. Диссонантные звуки у Скрябина выражают трагедию современности, которая, по мнению Лосева, заключается в отказе от культурных и религиозных истоков человека в пользу субъективизма. Вот что говорит об этом герой рассказа «Метелор» Вершинин:

«Правду кто-то сказал о Скрябинском «Прометее», что это не столько «поэма огня» (как гласит её подзаголовок), сколько поэма электричества. Стихийность этого огня весьма подозрительна; она есть только простая распределительная доска партитуры, то есть пустой механизм»².

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 587.

² Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 299. См. также: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. С. 226–297. В «Диалектике мифа» Лосев даёт мифологическую трактовку электрического света: «Электрический свет лампочек есть мертвый, механический свет. Его создала торгашеская душа. В нем нет благодати, а есть хамское самодовольство ползуна. Не соборность и организм, но кооперация и буржуазный по природе социализм. Скука – вот подлинная сущность электрического света. Нельзя молиться при электрическом свете, а можно только предьявлять вексель. И такой «антигимн» – на нескольких страницах, с уверенностью, что православный человек никогда не заменит на электричество живой и трепещущий пламень свечи». (Лосев А.Ф. Диалектика мифа. С. 54.) Таким же образом, говоря о скрябиновской «световой симфонии», П. Флоренский утверждал, что имен-

В ходе анализа философии Скрябина (в том виде, в котором она отражается в произведениях и воспоминаниях, собранных Леонидом Сабаневым), Лосев приходит к выводу о том, что «исторически – Скрябин есть наивысшее напряжение западноевропейской мысли и творчества и вместе – конец её»¹. Его «система языческо-христиански-солипсистического атеизма»², отражающая основные черты новоевропейской культуры, совпадает с романтическим духом и его истоками (немецким идеализмом), который приведёт к нигилизму. Тема обезличения современной культуры также находит своё отражение в речи Запольского в рассказе «Трио Чайковского»:

«Западный человек перенёс на себя, в глубину своей личности абсолютную жизнь Божества <...> западноевропейская музыка, – только и возможна в индивидуалистической и по преимуществу протестантской культуре. Эта музыка предполагает абсолютизацию человеческого субъекта; и так как невозможно ограниченному и смертному человеческому субъекту стать всерьёз Абсолютом, то из актуального Абсолюта, содержащего бесконечность всех бесконечностей в одной точке, он становится потенциальным Абсолютом, вечно ищущим и становящимся Абсолютом»³.

Основной тенденцией скрябинизма является анархический индивидуализм Прометея как образа романтического самоутверждения. Вместе с «мистическим и языческим универсализмом» и «эротическим историзмом», все

но в храмовом действе, с его близостью к божественному свету, воплощен тот высший синтез, о котором мечтал Скрябин. См.: Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. Журнал искусств. 1921. № 1. С. 32.

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 779.

² Там же. С. 773.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 119.

эти черты составляют «философию скрябинизма» в качестве «идеи мистерии и мира как мистерии». Творчество Скрябина выражает закат Европы и вместе с тем предчувствие хаоса (в «Прометее»), который следует за поражением старого мира. Лосев смотрит на Скрябина как на русского *alter ego* Вагнера: «Если Запад выставил Вагнера как своего экстатического пророка, то Россия ответила на это творчеством столь же революционно мыслившего композитора – Скрябина. Его «Поэма экстаза», его «Прометей» оказались предчувствием революции, в мировом пожаре которой ликующе рождается новое общество»¹.

Прометей-Скрябин является образом разрушительно-го духа человека, который хотел заменить божество, но так и не пришел к гармоничному синтезу.

«Музыкальный восторг Запада в сравнении с абсолют-но-личностным экстазом православия и католичества есть как бы нечто вульгарное, общедоступное, демократическое, достигаемое человеческими средствами. Музыкальный восторг возможен только в светскую, буржуазную эпоху. Он достаточно нигилистичен, достаточно анархичен, достаточно освобождает человека от всяких санкций и обязанностей, и только в этих условиях и можно отдаваться музыкальному экстазу»².

С этой точки зрения концепция Вагнера представляет собой уточнение скрябинской концепции, которая заменяет индивидуальность универсальным мифом: «В симфонических мирах Бетховена и Вагнера дана сущность мировая – в аспекте индивидуально-художнического созерцания»³.

Философия Вагнера, как подчеркивает Лосев, заключается вовсе не в логической концептуальной системе, раз-

работанной под влиянием Фейербаха и Шопенгауэра, а скорее является подлинным «мистическим» символизмом, данным через музыку. В вагнеровском творчестве Лосев находит основную черту гносеологической сферы вообще: символический характер каждого процесса познания, который устанавливает связь между искусством и философией, открывая между ними своего рода философское и мистическое откровение: «Уже здесь музыка для Вагнера не просто искусство, но и какое-то волшебное, потрясающее откровение. Она – символ неизведанных глубин и сокровенных постижений. Музыка – сладострастное откровение и ни с чем не сравнимое высшее бытие»¹.

В том же духе Лосев рассматривает концепцию «Кольца Нибелунгов» в качестве создания новой мифологии, которая превышает сферу личности и доходит до общекосмического уровня. Именно универсальный характер вагнеровских персонажей делает музыкальное произведение подлинным мифическим выражением. В связи с этим Лосев отмечает, что «Вагнер не употребляет здесь слова «обобщение», но когда он здесь же заговаривает о мифе, то делается понятным, что не что иное, как именно человечность, не мелкая и всегда изменчивая, всегда ненадежная современная человечность, но именно *обобщенная человечность привела его к мифу*»². Этим философ, видимо, хотел подчеркнуть тот факт, что Вагнер не просто создал своего рода народную мифологию в музыке, но также был намерен раскрыть универсальный характер музыки, которую Лосев определил как «соборное действие». По словам мыслителя, введение понятия любви в «Тристане и Изольде» и «Парсифале» представляет собой апофеоз всего вагнеровского творчества, раскрывающего в

¹ Там же. С. 674.

² Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р. Избранные работы* / Сост. И.А. Барисова, С.А. Ошеров. М.: Искусство, 1978. С. 29–30.

¹ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. С. 505.

² Лосев А.Ф. *«Я сослан в XX век...»*. Т. 1. С. 149.

³ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 630.

своей поздней фазе этическую и религиозную сферу, которой Скрябину достичь не удалось. Та же мысль выражается в словах Бабаева из «Встречи»:

«Скрябин хочет найти свою личность в хаосе анархических ощущений. Поэтому он шире и сложнее французов, а Шопен для него – только исходный пункт эмоционального самоуглубления. Поэтому Скрябин – мистик. Его ощущения настолько же мистичны, насколько и анархичны. Он хотел быть Вагнером, – но не на основе мужественной стихии романтизма, а на основе женской анархичности позднего импрессионизма. Его формы – расплывчатые, насыщенные, перегружены; они полны чувств, эмоций, аффектов и всякого мистического сумбура»¹.

При попытке найти общий музыкальный миф, Лосев соединяет две концепции музыки: философскую и религиозную. Первая исходит из романтической традиции Вагнера, Шопенгауэра, Ницше, Скрябина, по которой музыка выражает Волю, бессознательную и иррациональную космическую силу, где берут своё начало все возможные формы, лежащие на онтологической основе феноменальной действительности. Такая концепция подчеркивает алогический и до-рассудочный характер музыки. Вторая же концепция, противоположная первой, рассматривает музыку как образ преображения первоначального космического хаоса в новую гармонию, в которой человек и Вселенная наконец нашли синтез (Вяч. Иванов, А. Белый и, до них, Вл. Соловьев). Здесь особенность музыкальной формы заключается в её религиозном и теургическом характере, поэтому музыка, как и молитва, является языком невыразимого. Обе концепции, хотя и противоположные, основываются на понимании музыки как сферы, в кото-

рой форма как принцип организации хаотичной материи не имеет полностью определённого характера.

В 1910-х годах Лосев обозначил различие между музыкальным и образным мироощущениями как двумя способами отношения к *предмету-явлению*. Оппозиция устойчивости образа и хаотичности становящего бытия соотносится с дуализмом ницшеанского происхождения аполлонического и дионисийского начал. Пессимистическому духу Скрябина и Вагнера Лосев противопоставляет гармонический оптимизм аполлонического начала. Вопрос о музыкальной форме также рассматривается в ранней статье «Два мироощущения», посвященной «Травиате» Верди. Здесь Лосев продолжает свой анализ музыкального смысла, сосредоточиваясь на понятии *мелоса*. Образное мировоззрение «Травиаты» опирается на эмоционально-субъективистический мелос, поскольку в ней изображаются человеческие страсти с акцентированием чувственной и внешней стороны. Образ «Травиаты» как воплощение эмоциональности и субъективности современного человека можно найти в речи Кузнецова из рассказа «Встреча»:

«Травиата» и «Кармен», несомненно, есть порождение мелкобуржуазной среды с этими наивными и глупыми интересами отдельных личностей, с жалкими упованиями на какое-то «счастье», достигаемое ничтожнейшими личными усилиями и потугами. Трогательность, изливания, проливание слёз – совсем не в нашем духе. Такая музыка определённо вредна. И вредна она во всех видах эмоциональности – начиная от жалкого чирикания Глинки и Чайковского и кончая титанизмом Бетховена и Скрябина»¹.

Романтизму творчества Верди противостоит «мелос объективных зеркальностей» произведений Римского-

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 364.

¹ Там же. С. 321.

Корсакова и Вагнера. Речь идет не о большей или меньшей значимости одного из двух воззрений, а о степени приближения к структуре бытия. Мир первого типа представляет собой сферу образа и пластичности, мир второго типа – неоформленную сферу множественности. Из этого не следует мысль о том, что воплощение последнего в музыкальную сферу не может выражать объективный смысл, поскольку Лосев исходит из того, что музыка раскрывает *сущность*, а не явление предмета¹. Итак, мелодия «Травиаты» хотя и не рисует границы бытия, указывает на них, однако, как отмечает Лосев, это отнюдь не разрушает её «музыкальный оптимизм». Мелос у Верди «искренен, свеж, структурирован и акосмичен, но он не исключает ничего космического; он только ставит его пока в скобки, и это удается ему главным образом благодаря сердечной теплоте и интимной живописи человеческих страстей и чувств. Последнее и есть этот могучий остаток первого типа»². По сравнению с оптимизмом Верди русский мелос, высшее выражение которого Лосев находит у Римского-Корсакова в песне Леля, становится символом скульптурности музыкальной материи, которая кристаллизует хаотическую текучесть в форме. Лель, Царь, Снегурочка превращаются в мифические символы фольклора, данные в музыке.

Статья «О музыкальном ощущении любви и природы»³ продолжает эти идеи. Если «Травиата» была только воспоминанием о всеединой гармонии, то «Снегурочка» позволяет осознать универсальную красоту, лежащую за пределами индивидуального измерения⁴. По мнению Лосева, то, что делает творчество Римского-Корсакова уникальным явлением в культуре XX века, есть выражение в нём

¹ См.: Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 631, 632.

² Там же. С. 631.

³ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 603–623.

⁴ См.: Там же. С. 617.

целостного мировоззрения. Иными словами, гармония в произведениях Римского-Корсакова получается из сочетания основных начал музыкального переживания, которые создают своеобразную логику, где *бытие получает некоторое оформление, так что бесформенный музыкальный элемент приобретает фигуративные черты*.

Значительно расходясь с Шопенгауэром и его концепцией музыки как иррациональной силы, Лосев утверждает, что «на самом же деле музыка не насквозь хаотична. Она возвещает хаос накануне преобразования. Это простой вывод из того чувства некоего метафизического утешения, которое дает душе даже самая трагическая музыка»¹.

Размышляя о двух способах выражения музыки, образном и подлинно музыкальном, Лосев приходит к выводу о том, что их общий миф заключается в «личностном переживании планов бытия», то есть в осуществлении стремления неоформленного бытия к четко определенному миру видимых реалий, в котором он, принимая на себя нерациональный (дионисийский) момент, удваивается, становясь воплощением противоречий². Однако музыкальное переживание является не только погружением в глубокую реальность, но и откровением нового плана бытия, плана, в котором делается возможным «конкретное и субстанциальное Всеединство, или пути к нему»³.

§ 3.3 Музыка в литературе и философии.

Музыкально-философские основы лосевской прозы.

В истории европейской культуры связь философии и музыки прослеживается с Античности (Платон, пифа-

¹ Там же. С. 320.

² Там же. С. 316.

³ См.: Там же. С. 476.

горейство) вплоть до наших дней. Связь познавательной деятельности и художественного освоения действительности трактовалась рядом философов, в первую очередь, Кантом (в понятии «субъективная всеобщность» эстетического суждения), Гегелем (в определении прекрасного как «чувственного свечения идеи»).

Однако связь музыки и философии образовалась односторонне, с точки зрения философии – так, что создано отношение подчинения между первым (музыкой) и вторым (философией) членами как между двумя разными видами «языка». Эту подчинённость стали критиковать музыковеды начала XVIII века; можно упомянуть знаменитую рецензию Э.Т.А. Гоффмана на «Пятую симфонию» Бетховена (1810)¹, где он разъяснял причины, по которым музыка является единственным романтическим искусством: разрывая все связи с другими видами искусства, она раскрывает неизвестную область, характеризующуюся невыразимостью языка.

Процесс «автономизации» музыки ещё больше углубился в XIX веке. Решающий шаг в этом направлении сделал музыковед и музыкальный критик Э. Ханслик, который считается основоположником современной философии музыки. В работе «О музыкально-прекрасном» (1880) он утверждает: в то время как в языке существует связь между средством и целью, между означающим и означаемым, в музыке звук – и средство, и цель. Таким образом, музыку от языка отделяет глубокая пропасть.

В конце XIX века наблюдается переход от философии музыки к «музыке как философии», то есть переход от тотализирующей концепции (музыка выполняет определённую функцию – открывает доступ к Абсолюту) к представлению о том, что акцент ставится на музыкальную сферу в её непередаваемости. «Собственно музыкальное» стало

¹ См.: Borio G., Garda M. L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. P. 135.

обсуждаться с точки зрения философии; это направление в дальнейшем нашло продолжение в трудах мыслителей XX века (Т. Адорно, В. Беньямин, В. Янкелевич, Э. Курт). Выстроить оригинальную систему «философии музыки» пытался и В.Ф. Одоевский в трактатах «Опыт теории изящных искусств, с особенным применением оной к музыке» и «Гномы XIX столетия» (не завершены)¹.

Начало XX века отмечено периодом сближения философии и музыки в творчестве философов и композиторов². «Музыкософия» (музыка как «мистерия», медиум для достижения бытия) – особая тема в творчестве А.Н. Скрябина. Как известно, композитор увлекался философией всю жизнь и постарался воплотить в музыке свою веру в возможность преобразования человека и мира («Поэма экстаза», «Прометей»), прибегая к синтезу искусств и жанров. Все симфонии Скрябина пронизывают темы самоутверждения человеческого духа (сверхчеловечества) и космического томления.

Однако взаимоотношения музыки и философии часто были связаны с немusicalным контекстом, и это проявлялось в разных областях. Поскольку философия музыки также касается концептуальных проблем музыковедения (общих закономерностей композиторского и исполнительского творчества, глубинных особенностей восприятия музыкальных произведений и т. д.), вопросами, связанными с философией музыки, в той или иной степени занимались, в разных контекстах, и ведущие музыковеды. Создатели теории интонации Б.В. Аса-

¹ Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Госмузгиз, 1956. 723 с.

² И в музыке рубежа XIX–XX века феномен искусства все более и более приближается к реальности: примером служат композиции Рихарда Вагнера. Его «новая музыка» характеризуется чувственной выразительностью, которая как будто захватывает основы бытия.

фьев («Музыкальная форма как процесс», 1925–1930¹) и теории лада Б.Л. Яворский попытались объяснить сущность музыкального с социологических позиций. Из наиболее видных представителей западной школы философии музыки XX века можно отметить немецких учёных Карла Дальхауза («Musikästhetik», 1967) и Теодора Адорно («Социология музыки», 1962²), согласно которым дальнейший прогресс музыки обусловлен развитием её логики, то есть аналитико-грамматической стороны музыкальной формы. В русской философии и эстетике также стоит назвать С.Х. Раппопорта, К.Р. Эйгеса, М.М. Гаманюнова, Л.А. Мазеля, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, Ю.Н. Холопова, В.Н. Холоповой, В.А. Цуккермана. Говоря о русской теоретической мысли в области музыки, нельзя забывать А.В. Михайлова, переводчика, филолога и музыковеда, профессора Московской консерватории, занимавшегося проблемами философии и социологии искусства (в том числе музыкального) и работами Лосева о музыке³.

Однако в России работы, посвящённые собственно философии музыки, крайне редки. Ю.Н. Холопов отмечал, что труды Лосева по философии музыки являются, по существу, первым подлинно научным вкладом в эту область. По его мнению, в отличие от прежних теорий, теория Лосева – «оригинальная и новая концепция, содержащая плодотворную основу для дальнейшего развития»⁴.

¹ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1930. 191 с.

² См.: Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.: РОССПЭН, 2008. 434 с.

³ Михайлов А.В. Ранние работы А.Ф. Лосева о музыке // Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А.Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. 1996. Вып. 11. С. 249–258.

⁴ Холопов Ю.Н. Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Философия. Филология. Культура: К 100-летию со дня

Проблемой смысла музыки занимались не только музыковеды, но и философы (философы, впрочем, лишь затрагивали отдельные стороны музыки: например, П.А. Флоренский, И.А. Ильин, Н.О. Лосский, И.В. Киреевский, Е.Н. Трубецкой, С.Н. Трубецкой, А.С. Хомяков, Л.И. Шестов), поэты (А. Белый, А.А. Блок, Д.С. Мережковский, Вяч. Иванов), и писатели (философско-музыкальные исследования Т. Манна¹ характеризует осмысление музыкальных первооснов метафизики).

Искусство звука почиталось романтиками и символистами². В эпоху романтизма наблюдалась прогрессивная «литературная мифологизация», которая нарастала в символизме. Символисты разделяли мнение о том, что все искусства должны стремиться к состоянию музыки, которое считалось самым прямым эстетическим средством.

В «Поэтическом искусстве» (1874) Поль Верлен ставил поэтов о важности «музыки прежде всего»³. Эта музыкальность была принята на практике и достигнута во многих символических произведениях посредством рифмовки, аллитерации, ассонанса и других риторических приёмов. В поиске новых средств выражения на переломном этапе развития культуры для представителей Серебряного века музыка становилась органичным компонентом миропонимания и приобретала синтетический характер. Именно в эпоху Серебряного века расцвела интерпретация музыки в философском творчестве ряда мыслителей. Эстетика того периода опиралась на романтические концепции Шеллинга (музыка – «голос мироздания»)

рождения А. Ф. Лосева (1893–1993) // Лосевские чтения. М.: Изд-во Московского ун-та, 1996. С. 240–248.

¹ См., например: Манн Т. Доктор Фаустус. М.: АСТ, 2009. 828 с.

² Назарова В.Т. Музыка XX века: Конспект лекционного курса. СПб.: Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств, 2001. С. 5.

³ Стихотворение включено в книгу стихов 1884 года «Jadis et naguère» («Далёкое и близкое» или «Давно и недавно»).

и Гоффмана (музыка говорит о бесконечности). Понятие «музыкальное» получало прочтение в новом контексте и понималось как творческое начало и первооснова всех других искусств. В эту эпоху, как ни в какой другой период развития духовной культуры, музыка оказалась интегрирована в миропонимание современников. Для многих писателей и поэтов музыкальное искусство имело приоритет в качестве способа достижения сущности мира не отвлеченно, но непосредственно. Интерпретация музыки во многом опиралась на философию Шопенгауэра и Ницше, которые теоретически обосновывали сближение музыки и философии, музыки и религии. Часто они ссылались на Ницше, который впервые уточнял шопенгауэровское онтологическое определение музыки и выдвигал понятие «дух музыки» для обозначения особой, невыразимой и непереваемой на словесный язык силы. Дух музыки у символистов – внемusicalная категория, не связанная с музыкой в её звучании¹, общее начало, распространяемое на все искусства, как у раннего Белого.

Немалое влияние на русских символистов оказало и творчество Р. Вагнера²: мифопоэтическое и религиозное ядро русского символизма нашел в его творчестве Вяч. Иванов (в оппозиции вагнеровского синтетического искусства и хорового искусства), которое он определял как «жизнетворчество»³.

¹ См.: Кондаков П.В., Корж Ю.В. Дух музыки в философии русского символизма // *Общественные науки и современность*. 1996. № 4. С. 152–162.

² Литературные корни «русского вагнеризма» в докладе 1933 года «Страдания и величие Ричарда Вагнера» подчеркивал В. Страда, опиравшийся на идеи Т. Манна. См.: *Strada V. A. Blok e R. Wagner. Musica e storiosofia nel simbolismo russo*. С. 251.

³ См.: *Иванов Вяч. Родное и вселенское*. М.: Республика, 1994. С. 384.

Формирование философии музыки как научной дисциплины неразрывно связано с философским миропониманием в эпоху Серебряного века, важнейшим компонентом которого стал высокий уровень развития культуры музыкального мышления, когда новое содержание музыкального творчества было органично включено в социокультурный фон эпохи.

Характерно, что в начале XX века Лосев осмысливает сущность музыки в художественном плане. В основном лосевскую прозу можно охарактеризовать как «музыкальную». В рассказах, помимо частого упоминания имён Баха, Вагнера, Бетховена, Рахманинова и размышлениях о музыке Листа, которым посвящены первые станицы «Метеора»,¹ мы наблюдаем на различных уровнях текстового материала (метафорическом, сюжетном, образном) включённость музыкальной тематики и музыкальных образов.

С музыкальной темой у Лосева связаны рассказы «Трио Чайковского», «Мне было 19 лет», «Театрал», «Седьмая симфония», «Метеор» и роман «Женщина-мыслитель». В них музыка выступает в качестве специфической модели мира, музыкальная тема также присутствует в остальных рассказах (например, в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое» и во «Встрече»). При этом Лосев придерживается центральной предпосылки философии русского символизма, признавая примат творчества над сознанием:² «Музыка – это философское откровение, а философия – это музыкальный энтузиазм»³. В творческом наследии Лосева музыка служит логическим завершением поиска культурного синтеза, связывающего философию, искусство и религию.

¹ См.: *Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...»*. Т. 1. С. 256–260.

² См.: *Белый А. Символизм как миропонимание*. М.: Республика, 1994. С. 126.

³ Алексею Федоровичу Лосеву к 90-летию со дня рождения: сборник статей. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета, 1983. С. 5.

Анализ отражения музыкально-эстетических взглядов Лосева в литературе позволяет дать характеристику его мировоззрения и выявить главные основы его философской концепции. Сквозь призму музыки Лосев стремится рассматривать различные слои действительности. Вслед за русскими символистами, вернувшими музыку в рамки философской мысли о музыке, Лосев доказывает, что музыка есть символическое выражение бытийного смысла, потенциальная философия.

Музыкальная тема позволяет задавать единое концептуальное пространство для осознания проблемы смысла. Так, например, все лосевские герои заняты вопросом о смысле. В рассказе «Жизнь» Алёша в поисках смысла бытия пытается превращать увиденный им хаос жизни в осознанную и смысловую картину. В рассказе «Мне было 19 лет» герой чувствует, что мир как таковой несовершенен, его нужно преобразовать, и пытается устранить хаос путем убийства певицы К.И. Потоцкой, чтобы «отнять у нее музыку». Однако лосевский герой – романтическая личность, которая не имеет и не знает средств для спасения себя и мира, поскольку, по мнению Лосева, романтизм – явление субъективистское, превратившее потусторонний мир в отвлеченную идею и даль, которой невозможно достичь. В «Переписке в комнате» состояние современного человека рассматривается как инволюция: человек, помещённый в «обезьяний мир», испытывает острое одиночество; хаос бытия нарушает старый (античный, христианский мир), и современный человек, потерявший веру в Абсолют, не имея инструментов для защиты от этого хаоса, является жертвой нового (новоевропейского) мировоззрения. В «Театрале» автор показывает, что Петька «перестал видеть назначение предметов», «потерял душу вещей»¹, поэтому поджигает театр своего города (следовательно, хочет уничтожить музыку и искусство в целом), поддавшись

нигилистическому импульсу: «Зачем эта ненужная сложность, многозначность, многосмысленность, зачем эта вечная несоизмеримость, неохватность, это досадное и нудное скольжение жизни, эта скользкость ее, осклизлость? <...> Где начало и конец, где середина бытия?»¹ Не найдя смысл в объективном мире, он хочет, «чтобы душа умерла».²

Тема смысла жизни и её отношения к искусству находится в центре рассказа «Трио Чайковского». Повесть делится на две части. В первой главный герой Николай Вершинин приезжает в гости на дачу супругов Запольских в окружении музыкантов и любителей музыки и проводит время в общих разговорах о музыке. Во второй части Лосев углубляет тему взаимоотношений музыки и жизни через образ певицы Томилиной, в которую герой влюбляется. Основное развитие художественного замысла повести даётся в развёртывании различных представлений о музыке, замедляющих повествование и усиливающих значение теоретического подтекста произведения. Расширение художественного пространства повести происходит за счет того, что произведение основано на синтезе художественного повествования и теоретических положений. Особенно это заметно во второй части рассказа, в разговоре героя с пианисткой Томилиной. Это и сравнение состояния души с разными музыкальными произведениями³ («В душе защекотало беспокойное пиччикато из второй части Шестой симфонии Чайковского среди неуверенного оптимизма общей $\frac{5}{4}$ хромающей мелодии, которая так хотела быть невинным и безоблачным счастьем...»⁴), и сопоставление музыки и жизни артиста (Вершинин говорит Томилиной: «Вы – гениальный музы-

¹ Там же. С. 98.

² Там же. С. 99.

³ См.: Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 191–195.

⁴ Там же. С. 190.

¹ Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 89.

кант... У такого музыканта не может быть трафаретной жизни <...> Ваша жизнь – заманчива, глубинна, она полна увлекательных тайн...»¹). Последнее служит неким «синтезом» разговоров о музыке, звучавших в начале повести.

Говоря об отношении Вершинина к Томилиной, нельзя не упомянуть, что ещё одна тема рассказов Лосева – любовь, которая в произведениях философа всегда драматична. Драматизм выражается в том, что любовь эта не может быть счастливой, поскольку судьбы героев (в «Метеоре», «Трио Чайковского», «Мне было 19 лет» и «Женщине-мыслителе») она – женщина-артистка, а он – влюбленный мыслитель, поэтому они не совпадают в своих представлениях о музыке и о жизни. Пианистка Елена Дориак из «Метеора» говорит герою: «Для тебя музыка – царство какого-то смысла <...> музыка для меня и есть музыка. Что в ней выражено? Я сама не знаю – что».² Еще один пример – «Трио Чайковского», где музыкальное произведение становится резюме жизни героя и его отношений с Томилиной, поскольку «Трио» кончается не торжествующими аккордами жизни, но – могильным, мертвенным холодом души, превратившейся в бесчувственный труп вместе с телом, если ещё не раньше того»³. Именно поэтому в финале повести музыку одноимённой сонаты («Трио» Чайковского) сопровождает бомбежка дома Запольских (так изображено начало Первой мировой войны), в результате чего герой попадает в больницу, оставшись в живых единственным из гостей, присутствовавших на музыкальном вечере.

Мотивы музыки и несчастной любви непосредственно связаны с мистическим мотивом в рассказе «Метеор». Длинный рассказ французской пианистки Елены Дориак представляет собой размышление о смысле жизни («Го-

споди, как я искала эту цель, этот смысл!»¹). Задумываясь над судьбой Елены (она искала утешения сначала в подвижничестве, а затем в светской любви, в браке), Вершинин размышляет о связи любви, музыки и молитвы и понимает: они с Еленой хотя и нашли в безднах своих душ счастье и взаимную любовь, не могут полюбить друг друга, потому что они – аскеты и отшельники: «Никогда у нас не было с тобой <...> того, что есть в квинтете Танеева»².

Этот синтез философии, искусства и религии стал идейно-методологической основой философии музыки Лосева, будучи принятым им от символистов и Вл. Соловьёва, для которого искусство представлялось той идеальной сферой, где происходит синтез Истины, Добра и Красоты. Не случайно именно в работе, посвящённой музыке, в «Философском мировоззрении Скрябина» (1919)³, Лосев излагает своё понимание христианского вероучения. Другие ранние работы о музыке великих композиторов (Римского-Корсакова, Скрябина, Вагнера, Бетховена) также можно назвать поводом для изложения теологических взглядов. Идею *божественного преображения* музыкальными средствами, продолжение соловьёвских идей метафизики всеединства можно наблюдать в прозе, где подчёркивается преображающая сила искусства и теургический характер художественного творчества.

Итак, в художественных произведениях Лосева музыкальное исполнение приобретает черты мистицизма: «Это была <...> музыка и не Томилиной, и не Листа, а музыка самого Божества, надрывающегося и стонущего в

¹ Там же. С. 282.

² Там же. С. 296.

³ Данное произведение, опубликованное издательством «Мысль» к книге «Форма. Стиль. Выражение» (1995), неверно названо «Мировоззрение Скрябина». См. об этом: Лосев А. Ф. На рубеже эпох. Работы 1910-х – начала 1920-х годов. Москва: Издательство Прогресс-Традиция, 2015. С. 31.

¹ Там же. С. 199.

² Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 313.

³ Там же. С. 222.

пучине созданного им же самим бытия...»¹. Так, в романе «Женщина-мыслитель» только артист способен созерцать мировой трагизм, находящий выражение в музыке. Поэтому в лосевской прозе музыкант, часто женщина, во время исполнения музыкальных произведений обретает черты мыслителя, «большого трагического философа»: «Когда играла Томилина, казалось, что она погружена в глубочайшее размышление; казалось, что она видит перед собою какие-то огромные, гигантские судьбы мира и вещает о них в глубоко продуманных и циклопически выстроенных философских понятиях и схемах»². Именно на страницах, посвящённых сущности музыки, наиболее явно проявляется метафорический и символический слой текста:

«В музыке Томилиной восставала темными ликами мировая мрачная воля, воля к вечному созиданию и утверждению бытия, не могущая, однако, преодолеть созданный ей же самую огромный мир. Кто-то великий и мудрый воззвал к бытию это роскошное и своенравное море вселенской жизни, и оно, это море, набросилось на него, на своего создателя, и поглотило его в своих безднах. И вот – томится, тоскует, скорбит и печалуеться эта мудрая и чистая душа, познавшая обреченность всякого оформления и роковую предназначенность его раствориться в этой жестокой всепоглощающей бездне. Томилинский Лист жила этой мрачной борьбой светлой и чистой души с хаосом до-мирных потенций, откуда и пришла она, эта душа, и куда уходила, ясная и человеческая»³.

Однако музыкальный и религиозный восторг – не одно и то же: «Восторг музыкальный – иной. Он не столь все-

¹ Лосев А.Ф. *«Я сослан в XX век...»*. Т. 1. С. 172.

² Там же. С. 164.

³ Там же. С. 171.

объемлющ. Исходя из абстрактного Абсолюта <...> восторг музыкальный доступнее для человека, легче усвоим и достигаем, <...> не есть монашеское дело, но светское дело. Он культивируется как раз в эпоху общей секуляризации»¹. Эту точку зрения высказывает и М.И. Запольский из рассказа «Трио Чайковского», который определяет музыку как «внутреннее самоутверждение Абсолюта»², то есть самоутверждение абсолютизированной личности, и рассматривает оппозицию музыки и культа: «Чистая, абсолютная музыка, поскольку мы её знаем на Западе, исключает или, вернее, делает бесполезным все это устройство жизни, возникающее из постулата объективного Абсолюта. <...> Чистая музыка не терпит культа. <...> Культ <...> тяжёл для музыки, слишком веществен для её утончённой иррациональности»³. Следовательно, только с помощью религии можно преодолеть трагизм жизни, состоящий в том, что в ней кроется «чёрный хаос, который <...> уничтожит зыбкое строение нашей жизни и нашего сознания»⁴. Размышляя о сущности музыкального искусства, Вершинин говорит Елене:

«Музыка нас уводит от жизни и бытия! Музыку мы любим тогда, когда жизнь скучна, сера и неинтересна. Настоящая, полная жизнь не знает музыки, ибо она сама есть музыка, сама есть жизнь как музыка, бытие – как искусство. Музыка не есть творчество жизни; музыка есть творчество чистых форм; музыка для жизни слишком теоретична, слишком созерцательна. <...> Вот почему изошрённая музыка мешает богослужению. Богослужение есть вздымание всего человеческого существа в горний мир, а музыка – оставля-

¹ Там же. С. 149.

² См. речь Запольского в «Трио Чайковского». Лосев А.Ф. *«Я сослан в XX век...»*. Т. 1. С. 114–127.

³ Там же. С. 121–122.

⁴ Лосев А.Ф. *Форма. Стиль. Выражение*. С. 316.

ет существо человека вполне на земле и только приводит в состояние игры его чувства и созерцание»¹.

Хотя нельзя полностью отождествлять религию и музыку, можно говорить об их общей черте: и одна, и вторая выступают как сфера подлинного откровения, невыразимого словами, как область символического выражения смысла.

Символизм, связанный с музыкой, в произведениях Лосева появляется не случайно. О своём способе философствования мыслитель неоднократно отзывался как о «символическом», и, давая характеристику русской философии, писал, что она «представляет собой чисто внутреннее, интуитивное, чисто мистическое познание сущего, его скрытых глубин, <...> могут быть постигнуты <...> только в символе, в образе посредством силы воображения и внутренней жизненной подвижности»². Мифология и наука, искусство и философия говорят об одном, но с разных позиций. Итак, «мифологическая картина» музыкального произведения есть не что иное, как его развернутое, словесно выраженное содержание, поскольку сфера слов – это иное в отношении музыки:

«Фуга – это, говоря вообще, законченный рационализм XVII века. Баховский «Wohltemperierte Klavier» – это система философии, желающей построить мировоззрение на чистой математике. <...> Но Баховская фуга дана еще на стадии Ньютоно-Лейбницевского анализа бесконечно-малых. А *op.* 106-й написан Бетховеном в 1818 году, в эпоху зрелого Шеллинга и Гегеля, когда Фихте уже написал свои знаменитые «Наукоучения»³.

В своих размышлениях о музыке Лосев обобщил многие идеи XIX века и обосновывал независимость музыки от логических понятий и предметов объективного мира. В этом отношении его позиция близка позиции романтиков (Гофмана, Шумана, Шопена, Листа, Вагнера, Чайковского, Грига, Малера, Рахманинова, Скрябина и др.). Однако в работе «Философское мировоззрение Скрябина» Лосев критиковал тот романтический миф о музыке и искусстве, который создал Скрябин, – миф о самоутверждении личности. И именно этот миф, который в новом варианте воспроизводится в рамках «Музыки как предмета логики» (под названием «музыкальный миф», приписываемый «одному малоизвестному немецкому писателю»¹), становится главным предметом художественной прозы Лосева. В «Женщине-мыслителе» Лосев создаёт карикатуру на этот миф, помещая его в контекст новой, более современной мифологии², – в миф об абсолютной личности, о субъекте, лишенном Бога.

Понятие «миф» является точкой отсчёта всей лосевской мысли и определяется им как «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряжённая реальность», особый, до-рефлексивный способ миропонимания. Миф – не идеальное понятие или выдумка, а категория сознания, организующая мышление, «субстанциальное объединение идеального и реального; он есть сама вещь, в её сути»³. Он лежит в основе всякого слоя культуры, и наиболее ясно это выражено в искусстве:

«И Скрябин, и Прокофьев, оба – порождение культуры ощущений. <...> Бах – это рассуждение; Бетхо-

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 470.

² См.: Зенкин К.В. А.Ф. Лосево музыкальной критике // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 4 (16). С. 1–6. С. 5.

³ Тахо-Годи А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М.: Наука, 1979. С. 570.

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 297–298.

² Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 213.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 206.

вен – это культура цельной личности <...> Лист уже готов перелиться в ощутительную эффектность. Вагнер с своим «Тристаном» уже дает мистику не цельных чувств, но drobных ощущений. <...> Французский импрессионизм Дебюсси и Равеля есть женское окончание мужественной эпохи романтизма. Скрябин хочет утвердиться в этой мистике ощущений, как Бетховен утверждался в идейных судьбах цельной личности, переходя от рассуждений Баха и уютного упорного сентиментализма Моцарта к своему волевому и разумному охвату»¹.

Как считает А.А. Тахо-Годи, словом миф (*mythos*) Платон обозначал «одну из существенных категорий человеческого и космического бытия»². Важно подчеркнуть, что, по мнению Лосева, мифология осваивает действительность в виде *образного* повествования, и в этом её близость к художественной литературе. Вслед за традицией, начатой Платоном, который использовал «метафилософские» мифы для понимания того, что не может быть предметом рационального познания (например, в «Федоне» и «Государстве»), Лосев считает, что литературный миф имеет целью постижение особой природы художественности произведения³, что и определяет обращение мыслителя к прозе.

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 363–364.

² Тахо-Годи А.А. Миф у Платона как действительное и воображаемое. С. 58–82. С. 68.

³ См.: Лосев А.Ф. О мифологии в литературе / Публ. А.А. Тахо-Годи // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / [Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи]. М.: Водолей, 2012. С. 564–566. Функция мифа в литературе и искусстве получила концептуальную обработку у Шеллинга («Философия искусства»), по которому искусство всегда, хотя и в символическом виде, выражает одно и то же содержание в разных формах. О мифе как основе миропонимания

Рассматривая лосевскую прозу в целом, можно полагать, что с помощью литературной формы Лосев выстраивал «*музыкально-литературный миф*», под которым понимается перевод музыкального смысла на язык художественной литературы. Музыкальный миф отражает действительность в виде чувственно-конкретных образов: в нём музыка выступает как высшая форма передачи смысла, выражением которого Лосев занимался всю жизнь. Итак, в творчестве Лосева миф присутствует двойным образом: как авторский миф, включённый в его «музыкальную» прозу, и как предмет теоретической рефлексии (в исследованиях философского характера, например, в «Музыкальном мифе» в «Музыке как предмете логики»).

§ 3.3.1 Образ музыки в прозе А.Ф. Лосева

У Лосева проза и философия находятся в рамках единого мировоззрения, в центре которого лежит вопрос о взаимоотношениях человека и мира, Я и Вселенной. Точкой пересечения этих двух полюсов Лосев считает *художественный опыт* как специфический способ познания и отношения к миру. Такой подход к художественной сфере исходит из предварительного признания онтологической связи между бытием и сознанием. По словам самого Лосева, «познание есть брак познающего с познаваемым. Познание есть любовь познающего к познаваемому, и любовь эта – взаимная»¹. Такая мысль находит отражение в трактовке символа и мифа, в которых адекватность двух слоёв бытия наиболее конкретно осуществлена, по-

рассуждали многие, например, Вл. Соловьев понимал его как способ философствования. Мифом в литературе занимались также О.М. Фрейденберг и В.Н. Топоров.

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 541.

сколькx соединяются два плана действительности – идеальное и реальное, смысл и образ. Отсюда вытекает и познавательная роль эстетической сферы в понимании вопросов бытия, и, в частности, музыки как основы всякого искусства.

Такой вид эстетического познания Лосев понимает как высший способ постижения глубины человеческого бытия, не менее значительный, чем рассудочное познание. Предмет музыки можно не только чувствовать, но и понимать логически, и именно недискурсивная природа музыкального феномена допускает непосредственную связь субъекта и объекта. При прослушивании музыки человек вдруг начинает испытывать, *чувствовать*¹ единство и полную нераздельность Я и мира².

Интерес Лосева к музыкальной эстетике, проявившийся уже в работах 1910-х годов («Два мироощущения», «О музыкальном ощущении любви и природы», «Строение художественного мироощущения», «Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера», «Очерк о музыке», «О философском мировоззрении Скрябина»), пронизывает все творчество мыслителя – вплоть до трудов 1960-х и 1970-х годов, посвященных непосредственно этой проблеме («Античная музыкальная эстетика», «Исторический смысл эстетического мировоззрения Вагнера», «Основной вопрос философии музыки»), и произведений вроде бы с ней напрямую не связанных («История античной эстетики», «Эстетика Возрождения»). В 1920-е годы несомненным стимулом размышлений Лосева о музыке была его прямая причастность к таким музыкальным организациям, как Московская консерватория³, Государствен-

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стилb. Выражение. С. 329.

² Там же. С. 329.

³ Документы из личного дела А.Ф. Лосева в архиве Московской консерватории / Публикация Р. Кузьмина // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 53–63.

ный институт музыкальных наук¹ и Государственная академия художественных наук.²

В Консерватории Лосев читал курс по истории эстетических учений³. В ГИМНе и ГАХНе он выступал с докладами, главным образом связанными с эстетической и музыкальной тематикой⁴. Работа в ГАХНе началась в 1923 году, когда Лосев стал действительным членом Академии (тогда РАХН), и продолжалась до его ареста в 1930 году⁵.

¹ Лосев являлся действительным членом «первого состава» открытого в ноябре 1921года Государственном институте музыкальных наук (ГИМНе), наряду с известными музыковедами того времени: М.В. Ивановым-Борецким, Г.Э. Конюсом, Л.Л. Сабаневым, К.П. Эйгесом, Б.Л. Яворским, Э.К. Розеновым, Е.А. Мальцевой и другими членами ГАХН. См.: Тахо-Годи Е.А. От программы преподавания эстетических дисциплин к «Истории античной эстетики» // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 9–13.

² Дунаев А.Г. Лосев и ГАХН. Исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов // А.Ф. Лосеву культура XX века. М.: Наука, 1991. С. 197–220.

³ О лосевской программе преподавания эстетических дисциплин в Консерватории см.: Лосев А.Ф. О преподавании эстетических дисциплин в Консерватории / Подготовка текста, примеч. Е.А. Тахо-Годи // Научный Вестник МГК. 2005. № 4. С. 14–27.

⁴ Перечень докладов и часть тезисов были опубликованы в 1991 году А.Г. Дунаевым. Ряд неизвестных прежде материалов подготовлен для публикации в книге: Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и русская эстетическая теория 1920-х гг. / Под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской. М.: НЛО, 2017.

⁵ В 1923 году он являлся членом Комиссии по изучению художественной терминологии, в 1924–1925 годах заведовал Музыкально-психологической комиссией и был председателем Комиссии по форме при Философском отделении; с 1925 года был избран штатным членом Музыкальной секции, где выступал с многочисленными докладами по музыке; в 1926–1927 годах – председатель Комиссии по изучению

Для Лосева эта была интеллектуальная среда, в которой он имел возможность напрямую общаться с музыкантами и музыковедами. В 1920-е годы теоретические основы философии музыки формируются у Лосева не только в ходе его занятий эстетикой (и общей, и собственно музыкальной), но и в живых дискуссиях. Недаром его книга 1927 года «Музыка как предмет логики», которую известный теоретик музыки Ю.Н. Холопов назвал первым фундаментальным трудом отечественной философии музыки¹, состоит из написанных между 1920-м и 1925 годами четырех очерков, в основу которых легли доклады в ГИМНе и ГАХНе. Да и само стремление автора книги определить специфику музыкального выражения, восприятия художественного целого, музыкального времени и соотношения лже-музыкального и собственно музыкального в художественном произведении, явно спровоцировано полемикой в музыкальных кругах первой половины 1920-х годов. Связь с устными выступлениями в ГАХНе наблюдается и в других трудах 1920-х годов – об этом свидетельствуют и ссылки Лосева на собственные доклады в этих книгах², и недавно найденные архивные материалы³.

эстетических учений Философского отделения, с 1928 года член Комиссии по изучению художественной терминологии того же отделения, в 1929 году приглашен на должность ученого секретаря Группы по изучению музыкальной эстетики. См.: Дунаев А.Г. Лосев и ГАХН. С. 199.

¹ Холопов Ю.Н. Русская философия музыки и труды А.Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. 1996. Вып. XI. С. 240–248.

² Соответствующие параллели отмечены еще в 1991 году А.Г. Дунаевым.

³ Тахо-Годи Е.А., Римонди Дж. А.Ф. Лосево задачах музыкальной эстетики. Новые материалы из архива ГАХН // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88; Римонди Дж., Тахо-Годи Е.А. Эстетика как «строгая наука». О докладах А.Ф. Лосева в ГАХН // Научный вестник Московской Консерватории. 2016. № 3. С. 8–15.

Так, лосевские суждения в ходе дискуссии по докладу «О понятии ритма и метра» находят воплощение и в «Античном космосе и современной науке», и в «Диалектике художественной формы», и в «Музыке как предмете логики».

Предпочтение Лосевым музыкального искусства объясняется, кроме биографических обстоятельств, тем, что оно является *безобразным* выражением смысла. Именно в этом мыслитель усматривает сходство между музыкой и бытием:

«Все прочие искусства есть уже внешнее выражение музыки. Всякое не музыкальное искусство создает образ, стоящий между внешним миром и музыкой <...> Тут есть устойчивая образность, которой совсем лишена музыка. Музыка есть в этом смысле полная безобразность, обнаженная душа искусства, самое сердце бытия, лишенное внешнего тела. В музыке слышится пульсация первоначальных основ искусства. Это – самый источник прекрасного мира, первоисточник всякой красоты. Потому она гораздо абстрактнее всякого искусства, несравненно духовнее прочих искусств. Кто пленен музыкой, тот захвачен самыми глубокими корнями своих чувств, тому ведома тайна прорицания и жизни самых основ духовно-душевной жизни»¹.

Музыкальное становление – тот начальный момент, когда смысл ещё не имеет четкой формы, образ ещё не полностью сформировался, следовательно, оно является выражением того «закона рождения», который в «Музыке как предмете логики» Лосев рассматривал как специфику антиномической мысли. Отсутствие устойчивой образности в музыке определяет её внутренний, духовный характер. Слушая музыку, человек испытывает не только чисто философское, но и жизненное, духовное откровение.

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 2. С. 65.

Чтобы представить себе значимость музыки для Лосева, необходимо понимать, что его философия является результатом глубокого ощущения органичности действительности, в которой, согласно с русской традицией философии всеединства, человеческое существование находится в своей неразрывной связи с окружающим миром. Отсюда вытекает лосевская критика рассудочного (чисто логического) *миросозерцания*, противопоставленного *мироощущению*. Разница между мироощущением (мирочувствием) и миросозерцанием определяется как разница «в степени и качестве интуитивных моментов в восприятии окружающего»¹. Первое – это непосредственное и интуитивное видение, в духе платоновской философии, второе же – рационалистический (кантианский) синтез. Разница между двумя точками зрения сводится к двум разным типам знания или к двум способам интерпретации действительности: она понимается как механическое объединение частей или как органическое целое, энергично проявляющееся в каждой своей части. Как утверждает главный герой лосевского рассказа «Жизнь» (1942) Алёша, «знание законов природы не есть жизненное знание».² Позитивистскому убеждению о познании мира, превращающему жизнь в пустой механизм, противопоставлено признание антиномичности и иррациональности как единственного надёжного пути к истине. И именно *музыка*, в силу её своеобразной сущности, обеспечивает это проникновение в таинственный слой действительности. Итак, «всякое музыкальное переживание есть единая и вечная мучительно-сладкая Антиномия»,³ позволяющая человеку перейти пределы чисто рационального и иметь доступ к «Хаокосмосу», то есть к миру противоположностей. Значит, здесь мы уже находимся не в области чисто логических понятий, а в

области мифа, понимаемого как жизненная, «личностная» реальность, особая форма восприятия и осознания мира, которая характерна не только для прошлых исторических эпох, но и для современности. Одно из наиболее существенных различий между двумя типами знания, мифически-органическим и научно-рассудочным, усматривал Лосев в их отношении к сущности.

Музыка мифична в силу того, что она есть «объективное узрение сущности бытия, данное в системе познавательных форм человека». Миф поэтому вовсе не есть обязательно образ, он, скорее, «гносеологическая сторона» образа. Мифологизация музыки¹ определяется Лосевым как «узрение сущности в образах и понятиях ума, то есть в её конкретной структуре»². Понятие мифа, в том числе и музыкального, ставит акцент на значимости реального переживания человека, исключая, таким образом, какую-либо отвлечённость и рассудочность. Не случайно в работе «Музыка как предмет логики» мыслитель посвящает этой теме главу «Музыкальный миф», которая представляет собой обобщение в художественной форме предвдущих рассуждений о философии музыки³.

Все эти темы отражаются и в лосевской прозе, где человек и мир тесно, однако не гармонично (между ними есть противоречия, антиномии) связаны. Музыка поэтому является сферой, отображающей антиномичный характер действительности. В ней всё взаимосвязано, всё переходит во всё, в диалектическом непрерывном становлении противоположностей. В этом хаотическом движении заключается основной принцип музыкального миро-

¹ Мифологизация музыки в творчестве А.Ф. Лосева подробно рассматривается К.В. Зенкиным. См.: *Зенкин К.В.* Музыка. Эйдос. Время. А.Ф. Лосеви горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015.

² *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. С. 653.

³ Там же. С. 470-481.

¹ *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. С. 782–783.

² *Лосев А.Ф.* Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. С. 527.

³ *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. С. 643.

ощущения, которому противостоит мир образного (отметим, что, по мнению Лосева, музыкальное и образное – два разных способа отношения к предмету-явлению): «Музыка не изображает вещей <...> Никаким словом, никаким понятием нельзя озаглавить музыку», – говорит лосевский герой Запольский¹. Та же самая идея выражается в рассказе «Трио Чайковского» (1933), где автор-философ подчеркивает дуализм музыкального искусства, который проявляется в антитезе бесформенности и формы:

«Музыкальное бытие в своем предметном смысле есть нечто совершенно хаотическое, неустойчивое, иррациональное, нерасчленимое, неохватное ни для какой мысли. Но эта хаотическая иррациональность получает в музыке свою точнейшую форму, свой метр, свою тональность, свою гармонию; и некоторые правила и законы так строги, что нарушение их равносильно уничтожению самой музыки как искусства <...> Увидеть в музыке только одно оформление, это значит ничем не отличать ее от прочих искусств. Увидеть же в ней только одну хаотическую неупорядоченность, это значит просмотреть в ней всю стихию художественности, искусства»².

Разница между образом и музыкой состоит в том, что последняя не изображает, а скорее *выявляет* сущность. Здесь Лосев расходится с мнением, что главная ценность музыки заключается в ее изобразительной силе, в способности создать образ. В полемике с общераспространенными «изобразительными» теориями музыки – например, теорией отражения или теорией эмоций³ – следует подчер-

кнуть, что тут дело не в конкретном восприятии музыки слушателем как таковым, а в «чистой музыке», то есть непрограммной, неизобразительной. Подобное уточнение оказывается особенно важным, поскольку оно позволило Лосеву сосредоточиться на сущности музыки в ее философском аспекте, вне каких-либо психологических и субъективистических точек зрения.

Речь не идет о смиренном принятии мира, но о восприятии его противоположных начал, из которых он состоит, посредством упорядоченности в художественной (музыкальной) форме. Это ощущение единства любви и смерти или порождающего и уничтожающего начал создает в музыке своеобразное диалектическое движение. Как и в философских трудах, так и в лосевской художественной прозе музыка – хаотична, и человек, который слушает ее, брошен в чистую бытийственность. В ней нет никакой законченной оформленности, она прямо изображает сущности: «Музыка содержит в себе образ стремящегося бытия»¹. Так выявляется и трагический характер музыки: «из всех искусств музыка наиболее сродни трагизму», поскольку в ней «трагическая личность <...> переживает грань <...> планов бытия»². Герой лосевской прозы, слушая (точнее, *переживая*) музыку, находится в присутствии тайны жизни: «Только в музыке оживляется, одухотворяется и одушевляется внешний мир. Пропадает безличие мира, исчезает его косность и механизм, и мы начинаем слышать как бы самый пульс мировой и всемирно-божественной жизни. Только музыка открывает человеку тождество его душевных движений с процессами объективной действительности»³.

Однако это не означает, что музыка в понимании Лосева – чисто иррациональная сила. Музыкальное миро-

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 115.

² Там же. С. 143, 144.

³ Подробнее об этом см.: Сироткина И.Е. Музыка и чувства: категории аффекта и эмоции в работах российских психологов и музыковедов // Вестник МГЛУ. 2009. № 563. С. 221–239.

¹ Там же. С. 115.

² Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 316–317.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 84.

ощущение сродни общекосмическому преобразению хаоса, поэтому музыкальное переживание – это не только погружение в глубокую реальность, но и откровение о новом плане бытия, точнее, о том плане, в котором делается возможным «конкретное и субстанциальное Всеединство, или пути к нему»¹. Значительно расходясь с Шопенгауэром, Лосев утверждает: «На самом же деле музыка не насквозь хаотична. Она возвещает хаос накануне преобразования. Это простой вывод из того чувства некоего метафизического утешения, которое дает душе даже самая трагическая музыка»².

Музыкальный опыт служит скорее откровением высшей, подлинной реальности. Таким образом, следует понимать сближение музыки и молитвы, представляющее собой один из главных лейтмотивов лосевской прозы: «Есть тайная связь между откровениями мысли и внутренним отвержением себя, аскетизмом»³. Оба опыта обеспечивают доступ к миру невидимому, ноуменальному, но при этом не менее реальному, чем мир явлений.

Лосевские герои живут в зараженном нигилизмом мире, в котором «надвигается новая культура, где этот абсолютизированный человеческий субъект будет повергнут в прах и где весь его романтизм, вся его значимость будет перенесена на внеличную стихию <...> И музыка перестанет удовлетворять человека так же, как перестало удовлетворять умное делание...»⁴.

В рассказах противопоставление рассудочно-научной мысли и антиномически-жизненного знания проявляется в форме дуализма механизма и организма, о котором Лосев уже писал в ранних работах с целью указать, как две сферы работают по разным законам. В частности, в ра-

боте «Музыка как предмет логики» закон причинности, действующий в науке и логике, подвергается критике в рамках более общей критики шопенгауэровских законов основания. Дуализм механизма и организма сводится Лосевым к антитезе эйдоса и логоса: смысловые элементы, которые в эйдосе создают живое целое (лосевское «тождество в различии»), в логосе живут отдельно (по аристотелевским законам тождества и противоречия), то есть отношение целого к частям – чисто внешнее.

Сущность органически-музыкальной мысли заключается в том, что в ней отвлеченные моменты бытия объединяются не механически, «невзирая на то, какова их жизненная основа», а получают особое оживление. В связи с этим весьма значительно, что в романе «Женщина-мыслитель» изображение пианистки Радиной является воплощением черт музыкальной мысли. Ее музыка – «магична», «раскрывает само бытие», доходя до степени чудесного. В ее игре ощущается мистическое вдохновение, в ней нет никакой «расчетливости», она «скользит по каждой вещи до ее последней бытийной глубины»¹. Иными словами, пианистка мыслит не рассудочно, аналитически, а чисто музыкально, антиномично, и именно поэтому ее можно назвать «мыслителем». По Лосеву, стороннику диалектической мысли и единства знания и веры, чистая логика не исчерпывает полностью действительность, так как от неё обязательно берет свое начало органическое мышление.

Можно утверждать, что в лосевской прозе проявляется целостный замысел, состоящий в желании осветить отдельные философские аспекты. При помощи музыкальной темы в рассказах развивается теоретический дискурс через его «мифологическое» (художественное) закрепление, позволяющее прояснить основные черты лосевской мысли. Тут может возникнуть вопрос о том, почему Лосев

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 476.

² Там же. С. 320.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 16.

⁴ Там же. С. 79.

¹ Там же. С. 65.

обратился именно к прозе и почему его художественные произведения связаны с темой искусства. Стараясь найти ответ на этот вопрос, Е.А. Тахо-Годи верно отмечает: «Автор ценит живое знание о мире гораздо больше, чем знание рационалистическое, то есть научное»,¹ – поэтому можно полагать, что художественное изложение Лосевым собственной философской мысли прямо проистекает из его специфического восприятия действительности, в которой знание через искусство – не менее значительно, чем традиционное дискурсивное (чисто логическое) мышление. И действительно, по словам Лосева, «мир не научен. Мир – музыка»².

§ 3.3.2 Музыкальное мироощущение

в романе А.Ф. Лосева «Женщина-мыслитель»

Художественная проза Лосева отражает философский мир писателя не только непосредственно, через «философские» монологи и диалоги персонажей, но и опосредованно, через систему образов, благодаря чему достигается глубокая взаимосвязь философских мыслей и формы их выражения в художественном тексте. Как отмечал сам Лосев, говоря о своем романе, «было бы чрезвычайно странно подходить с художественной оценкой к сочинению, состоящему на $\frac{1}{4}$ из философских рассуждений, да и остающаяся $\frac{1}{4}$, по самому замыслу автора, имеет тут гораздо больше идейное, чем просто художественное значение»³.

Однако присутствие автора в тексте не ограничивается лишь изложением философских взглядов Лосева: мы

находим здесь и следы авторской биографии. При этом следует отметить, что лосевская проза писалась «в стол», не для читателя, а для себя, поэтому часто рассуждения героя являются прямым выражением авторской позиции, о чем свидетельствуют мелкие автобиографические детали, разбросанные по тексту. Рассказы («Встреча», «Метеор», «Из разговоров на Беломорстрое», «Трио Чайковского») и роман «Женщина-мыслитель» объединяет наличие в них одного и того же персонажа, Николая Вершинина, которому присущи одни и те же характеристики: он любитель музыки, учёный, вынужденный бросить философскую работу и влюбляющийся в женщину-артистку (пианистку или певицу), – и всё это даёт основание видеть в его образе черты самого автора.

Говоря об автобиографических чертах автора-философа в лосевской художественной прозе, следует упомянуть о том, что в основе романа «Женщина-мыслитель» лежит встреча с М.В. Юдиной, ставшая значительным событием в жизни Лосева. Со знаменитой пианисткой, которая увлекалась философией, он встречался дважды: в апреле 1930-го, за несколько дней до ареста, и зимой 1933 года, после возвращения в Москву¹. Окончив роман, Лосев читал его в двух домах, а также отправил текст Юдиной. Однако, к его удивлению, она обвинила автора в клевете – из-за того, что у пианистки из «Женщины-мыслителя» есть ряд недостатков: она истерична, избалованна, непостоянна. Тем не менее тот факт, что Юдина послужила прототипом Радиной, Лосев отрицал. Однако музыковед А.М. Кузнецов усматривал параллель между радинским окружением и бахтинским невельским кружком, к которому принадлежала и она:

¹ Тахо-Годи Е.А. А.Ф. Лосев. От писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М.: Диалог-МГУ, 1999. С. 85.

² Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 439.

³ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 142.

¹ Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троцюцкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель. К 110-летию со дня рождения. М.: Наука, 2003. С. 116–117.

«<...> если А. Ф. Лосев и метил в какую-то “цель”, написав эту прозу, то ею могла быть прежде всего, по-видимому, не близкая ему “карнавальная” обстановка вокруг тех или иных имен и явлений культуры 20-х годов, в том числе в философских кругах, в частности в Невельском кружке М.М. Бахтина, к которому принадлежала и М.В. Юдина. Пародируя (или продолжая?) в своей прозе “мениппеи” К. Вагинова (“Козлиная песнь” и “Труды и дни Свистонова” тогда уже были изданы), он направил ее жало против не соответствующей строгости его платонизма и шеллингианства “эстетической вольности” бахтианцев, с которыми, по всей вероятности, он пересёкся. Так и возникли в романе “Женщина-мыслитель” едва скрытые образы М.М. Бахтина (Бахианчик), Л.В. Пумпянского (Пупа), В.Н. Волошинова (Бетховенчик), К.К. Вагинова (Максим Максимович) и так далее»¹.

Однако вопрос о полемике Лосева с «невельцами» остается открытым, поскольку нет сведений о том, что Лосев был с ними знаком. Е.А. Тахо-Годи отмечает: «До написания *Женщины-мыслителя* Лосев ничего о “невельцах” не знал или их существование его мало занимало – на них нет ни сносков в его философских трудах, ни намек в прозаических вещах, созданных до романа. Кто мог рассказывать о юдинском окружении Лосеву в конце 1933 года? “Подельник” Лосева, А.Б. Салтыков – дядюшка юдинского жениха К. Салтыкова? Или лосевский друг по ГАХН М.И. Каган? Но трудно предположить, чтобы Каган давал иронические отзывы о Бахтине и его кружке».²

¹ Кузнецов А. Узрение существа музыки при посредстве естества женского и безумия артистического. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/knoboz03.html (обращение от: 28.03.2016).

² Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 77–78.

Несмотря на то, что Лосев был знаком с Юдиной и, вероятно, образ женщины-артистки связан именно с ней, доказать это сложно. Трудно поверить, что основная цель «Женщины-мыслителя» заключается в карикатуре на артистку, тем более что в письме к Юдиной от 17 февраля 1934 года сам Лосев признавал, что некоторые черты героини списаны не с женщины, а с мужчины, «с одного крупнейшего русского писателя, одного из основателей и столпов символизма»¹. К тому же Е.А. Тахо-Годи утверждает, что для понимания лосевской прозы биографические вехи не столь существенны, подчеркивая этим, что жизненный материал не должен помешать читателю увидеть философский смысл лосевской прозы². Итак, автобиографизм у Лосева связан не только с фактами, но и с эстетическими структурами, мировоззрением и экзистенциальными ценностями автора-мыслителя.

Разочарованный реакцией Юдиной, Лосев решил не публиковать роман. Он писал ей 16 февраля 1934 года: «Никому этой рукописи я и не давал и теперь, ради Вас, не дам. Я читал в двух домах только I-ю главу, да и то с опущением конца (угрозы разоблачения “секретов”, связанные по сюжету с последующим)»³.

Одной из главных тем, которая занимает особое место как в теоретических работах Лосева, так и в его прозе в целом является определение сущности музыки и ее роли в жизни человека. В этой теме, происходящей из «ощущения бесформенной хаотической качественности бытия», раскрывается трагический характер жизни, напоминающий известное ницшеанское определение «рождения трагедии из духа музыки»⁴. Отсюда лосевская кри-

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 143. Е.А. Тахо-Годи полагает, что речь идет о Вяч. Иванове.

² Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 38.

³ Там же. С. 145.

⁴ Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. С. 320.

тика рассудочного (чисто логического) мирозерцания, противопоставленного мироощущению. Термин «мироощущение» употребляется не случайно. Напомним, что Лосев проводит четкую границу между мироощущением («мирочувствием») и мирозерцанием¹. Первое – это непосредственное и интуитивное видение сущности, второе же – рационалистическое понимание мира.

Подобная концепция лежит в основе романа «Женщина-мыслитель», где в образе пианистки Радиной воплощается конфликт двух мироощущений – музыкального и немзыкального.

Роман издавался частями в журнале «Москва» (№ 4, 5, 6, 7 от 1993), а в полном объеме был опубликован лишь в 2002 году во втором томе сборника «Я сослан в XX век...»². В основе сюжета – воспоминание героя Николая Вершинина о встрече на концерте с известной пианисткой Марией Радиной. Наблюдая ее в повседневной жизни, в кругу знакомых, Вершинин понимает, что ее жизнь не соответствует ее гениальности. Она живет в коммуналке, ее окружение – пошлое, она истерична, капризна. Вместе с двумя другими поклонниками Радиной он собирается «спасти» пианистку и вырвать ее из пошлого окружения. Однако спасти Радину ему не удастся – пианистка погибнет от руки одного из ее поклонников.

События романа разворачиваются на фоне размышлений о связи действительности и искусства. В самом начале романа пианистка изображается как персонификация музыкальной стихии. У нее особое, почти мистическое вдохновение³, в ней «нет никакой расчетливос-

ти»¹, она мыслит не рассудочно, аналитически, а музыкально. Герой считает, что в Радиной воплощены черты «музыкального мироощущения», и именно поэтому ее можно назвать «мыслителем». Далее в романе изображение Радиной доходит до степени магического и чудесного, она – «ведьма», «страшная»; ее музыка – «магична», «раскрывает само бытие».

В образе Радиной дается обобщенный портрет мыслителя: в «мистериальных ощущениях» пианистки герой усматривает черты философской мысли. Здесь стоит отметить параллель с личным опытом автора. В дневнике от 26 мая 1914 года Лосев так описывает философское откровение, которое он испытал после посещения концерта Скрябина: «Приезжавши с концерта, <...> произошло, кажется, откровение через Гуссерля. Кажется, я понял его феноменологию».² В «невыразимости» и «бесформенности» заключается специфика музыкального знания, в отличие от рассудочного: «Музыка не изображает вещи <...> Никаким словом, никаким понятием нельзя озаглавить музыку».³ В музыке нет никакой законченной оформленности, она прямо изображает сущности: «Музыка содержит в себе образ стремящегося бытия».⁴ Музыка – хаотична, рождается из становления противоположных начал (рождение и уничтожение), и человек, который слушает ее, брошен в чистую бытийственность. В прозе Лосева музыка всегда связана с переживанием героя, она то вызывает воспоминания, то сопровождает чувства, то меняет его душевное настроение. В рассказе

мой – философские постижения, завораживающую глубину и размах прозрения, которые я находил только у крупнейших философов». Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 146.

¹ Там же. С. 10.

² Там же. С. 430.

³ Там же. С. 115.

⁴ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 115.

¹ См.: Там же. С. 782–783.

² Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 2. С. 7–141.

³ Попутно отметим, что в письме к Юдиной от 16 февраля 1934 года Лосев выражает аналогичную мысль применительно к знаменитой пианистке: «В Вашей игре я ощутил свою родную стихию мысли, скрытые – может быть, даже неясные Вам са-

«Мне было 19 лет» молодой человек, влюбленный в певицу, теряет ощущение реальности на концерте. Таким же образом герой «Трио Чайковского», прослушав арию из оперы «Франческа да Римини» Рахманинова, ощущает действие над собой «тайной силы»¹.

Музыкальный опыт служит откровением высшей, подлинной реальности. Переживая музыку, герой соприкасается с тайной жизни:

«Только в музыке оживляется, одухотворяется и одушевляется внешний мир. Пропадает безличие мира, исчезает его косность и механизм, и мы начинаем слышать как бы самый пульс мировой и всемирно-божественной жизни. Только музыка открывает человеку тождество его душевных движений с процессами объективной действительности»².

В «Женщине-мыслителе» размышление о музыкальном искусстве передается в разговоре персонажей, рассуждающих о роли музыки в жизни. Как определял сам Лосев, говоря о структуре романа, «речь Телегина об отношении музыки и жизни (а это ведь целая большая статья!), где поставлен кардинальный вопрос всего мировоззрения <...> речь Вершинина о молитве и умном делании (а это ведь тоже целая большая статья!), где решается вопрос о двояком пути восхождения и, вместе с тем, вопрос о философской значимости двух великих культур»³.

Персонажи романа обсуждают проблему эстетического бытия человека. С одной стороны, музыка – фикция, платоновская «копия копии», не только не имеющая ничего общего с действительностью, но и даже отрешенная от последней. Эта мысль выражается в речи студента Телегина:

¹ Там же. С. 163.

² Там же. С. 84.

³ Там же. С. 149.

«Искусство не есть творчество самой жизни. Искусство есть только творчество жизненных форм. Подлинное искусство не заинтересовано в жизни. <...> Эстетическое бытие не есть бытие реальности, физической или психической. Эстетическое бытие – нейтрально в отношении всякого бытия. <...> уже по одному тому, что искусство есть искусство, оно есть некий уход от жизни, некое оставление ее на произвол судьбы. Искусство создает то, чего нет, не-сущее. Самое реалистическое и насквозь натуралистическое искусство все-таки не есть жизнь, а только изображение жизни. <...> Если человек только и живет искусством, это значит, что он находится всецело во власти несуществующего. Он творит и мыслит несуществующее»¹.

Телегину возражает Воробьев, который характеризует мир, лишенный музыки:

«– Жизнь была бы тюрьмой, – читал он, – если бы не было искусства. <...> Искусство – воплощает идеи, материализует чувства, осуществляет мечту, делает телесным то, чего едва только могут касаться люди своим воображением. <...> Искусство живет совпадением всего идеального и реального, синтезом бесконечного и конечного, тождеством возвышенного и житейски-обыкновенного. В искусстве нет ничего теоретического, отвлеченного, условного, выдуманного, фиктивного. <...> оно – человеческая жизнь в своем конкретном явлении»².

Лосевская антитеза искусства и действительности находит свое яркое воплощение в образе Радиной. В героине персонифицирована несовместимость музыки и действи-

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 62–63.

² Там же. С. 82.

тельности, ее жизнь явно не соответствует ее музыкальной личности. После встречи героя с Радиной на концерте автор дает портрет ее бытовой жизни, где она изображается как обыкновенная женщина, мещанка, окруженная пошлыми поклонниками. При этом автор уточняет, что «Радина изображена запутавшейся, – но совсем не мелкой (это я много раз подчеркиваю), а только запутавшейся и опустившейся»¹.

Изображения Радиной-мыслителя и Радиной-женщины совершенно не соответствуют друг другу. Речь идет не просто о падшей женщине-артистке, жизнь которой на сцене отличается от ее повседневной жизни. Через личную драму автор изображает более глубокий раскол. Как подчеркивает сам Лосев, сцены первого посещения пианистки Вершининым «задуманы как контраст к 1-й главе»². Пианистка утратила смысл существования, не признает своего гения и не раз выражает намерение бросить музыку, которая ее «сгубила» и «проглотила». В разговорах Радиной с Вершининым (alter ego Лосева) о смысле музыки автор показывает, как отказ от признания главенствующей роли искусства в жизни приводит к духовному опустошению: «Музыкант есть выродившийся, падший, внутренне потерянный человек. <...> Радина закрыта от мира. Только в минуты ее вдохновения за фортепиано – можно одним глазом заглянуть в это ослепительное царство чудес и тайн, которые ведомы Радиной»³.

Отметим, что человек-артист в художественной прозе Лосева страдает оттого, что не может объединить искусство и жизнь. Здесь также затрагивается вопрос о природе гения и о его нравственной свободе, который обсуждается Воробьевым, одним из поклонников пианистки: «Гений и любовь не нуждаются в дисциплине. <...> Ар-

тист сам себе закон. На нём мы учимся свободе».¹ На это Телегин возражает: «Трудно музыканту быть личностью <...> великие откровения музыки <...> невозможно реально воплотить и – остаться живым»². Мистическое переживание артиста иллюстрирует противопоставление музыкального и немusического миропонимания, художественного и рассудочного.

В романе «Женщина-мыслитель» этот вопрос также рассматривается с точки зрения оппозиции музыки и современности. Контраст между двумя планами жизни Радиной (образ великого музыканта и падшей женщины, романтическое и реалистическое изображение) символизирует контраст между двумя планами бытия в «немusическом» обществе. Иными словами, образ Радиной воплощает в себе пропасть, возникшую в современном обществе между личностью и миром. Мир, в котором живут лосевские персонажи, движется к нигилизму: «Надвигается новая культура, где этот абсолютизированный человеческий субъект будет повергнут в прах и где весь его романтизм, вся его значимость будет перенесена на великую стихию <...> И музыка перестанет удовлетворять человека так же, как перестало удовлетворять умное делание...»³.

Отсюда возникает лосевская оценка современности как процесса и результата мифологического «хаоса» в сознании человека, которая уже высказывалась в «Диалектике мифа» (1930). Абсолютизация субъекта современной эпохи привела к уничтожению личности, абсолютный миф разрушен и разделен на ряд отдельных (относительных) мифов, которые, однако, никак не могут заменить абсолютный. Итак, на философском уровне роман можно прочесть как осознание невозможности совмещения

¹ Лосев А.Ф. *«Я сослан в XX век...»*. Т. 2. С. 147.

² Там же. С. 143.

³ Там же. С. 67–69.

¹ Там же. С. 83.

² Там же. С. 71.

³ Лосев А.Ф. *«Я сослан в XX век...»*. Т. 2. С. 79.

этих фрагментов мифа. Не случайно, когда герой решает спасти пианистку, ему это не удается.

Все эти вопросы выявляют неразрывную связь между писателем и мыслителем. Философия и художественная сфера составляют теоретический аппарат и общий контекст творчества Лосева. Они связаны единством замысла, тем и идей. И в прозе, и в теоретических трудах проявляется целостный замысел, проливающий свет на отдельные философские идеи. Художественный мир не только продолжает и подхватывает темы теоретических трудов, но и перерабатывает их, передает по-другому. Уже в работе «Музыка как предмет логики» (1927) Лосев посвятил одну из глав «музыкальному мифу», где он писал: «Эти страницы <...> должны явиться мифологическим закреплением нашего отвлеченного анализа и опытным описанием того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф»¹. Подлинное познание мира дается не теоретически, а эстетически, знание через искусство не менее значительно, чем дискурсивное (логическое).

В романе следует выделить еще один аспект. Как уже отмечалось, теоретическое осмысление музыки Лосевым в 1920-х годах (в труде «Музыка как предмет логики», в «Диалектике художественной формы», «Очерке о музыке») находит продолжение в его литературных произведениях 1930-х годов. Однако в конце 1920-х годов Лосев, по собственному признанию, перестал заниматься музыкой². Причину этого мыслитель открыто не назвал, но, судя по содержанию текстов, у него произошла своего рода переоценка роли музыки и искусства в целом. В этом смысле следует понимать один из лейтмотивов лосевской прозы – сближение музыки и молитвы: оба опыта обеспечивают доступ к ноуменальному миру, не менее

реальному, чем мир явлений: «Есть тайная связь между откровениями мысли и внутренним отвержением себя, аскетизмом»¹. Однако в письме к Юдиной Лосев писал: «Я не скрываю от Вас, что музыка, да и Вы сами – для меня сейчас только результат моей слабости, как слабеет монах на тяжелом подвиге и вместо молитв иной раз требует утешения в леденцах»².

Можно предположить, что пересмотр роли музыки привел Лосева к осознанию того, что над музыкой есть высшая область, где звучит «музыка самого бытия человека»³. Истинное счастье и спасение можно найти только в религиозной сфере, в жизни души. Если смотреть с этой точки зрения на образ Радиной, которой не удастся примирить музыкальный и духовной восторг и даже осознать значение музыкально-душевной сферы, становится понятным, что ее попытка найти смысл жизни обречена на провал. Возможно, через «музыкальный миф» своего романа автор стремился показать, как в мире, лишенном музыки и потерявшем связь с подлинным бытием, происходит раскол человеческой души.

¹ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 470.

² См.: Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 142–162.

¹ Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 16.

² Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 153.

³ Там же. С. 77.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Алексея Фёдоровича Лосева, «последнего русского философа»¹, современники назвали «подлинным представителем русской культуры, которая достигла небывалых вершин к началу XX века, но в силу общественного кризиса не смогла себя по-настоящему осуществить, защитить, спасти и передать следующему поколению»². Лосевская мысль является носителем восточной философской традиции, которая западному рационализму противопоставляет Логос как целостное видение, пронизывающее специфическую русскую онтологическую концепцию истины, этимологически связанную с глаголом «есть»:

«Русская философия, которая в противоположность западноевропейскому *рационализму* провозглашает восточно-христианский *логизм*, в то же время провозглашает в противовес *меонизму* полнокровный и беспокойный мистико-онтологический *реализм*, а бескровному и абстрактному *имперсонализму* – динамический и волюнтаристский *тонизм* (tonos – по-гречески степень внутреннего напряжения)»³.

Понятие tonos (напряженность бытия) оказывается особенно важной для нашего дискурса. Философия Лосева существует в глубоком и плодотворном диалоге с другими областями (литературой, музыкой, искусством), в которых, несмотря на их неоднородные источники, философ усматривает некий общий субстрат, примиряя и оригинально разрабатывая их.

¹ См.: *Ерофеев В.* Последний русский философ. // Петрополь: Альманах [Гл. ред. Н. Якимчук] Т. 4. СПб.: Васильевский остров, 1992. С. 109–120.

² П.В. Тулаев (отв. ред. и сост.) *Вокруг Лосева. Три философско-практические встречи.* М.: Собор, 1990. С. 20.

³ А.Ф. Лосев. *Русская философия.* С. 77.

Несмотря на разнообразие интересов Лосева, во всех сферах его внимания, даже в самых, на первый взгляд, несовместимых, можно обнаруживать некий общий смысловой фон, содержащийся уже в ранних работах. Он служит опорой и источником, из которого возникают все дальнейшие размышления Лосева. Эта точка опоры заключается в своеобразном понимании символа и выражения смысла.

На протяжении многих лет ключевое место в лосевском мировоззрении занимает эстетический вопрос, понимаемый в широком смысле – как общее размышление о выразительных формах, в том числе художественных и лингвистических. Как подчеркивает Лосев, диалектика занимается не только отвлеченной мыслью, но также, и прежде всего, ее конкретным и фактическим выражением¹. Поэтому бессмысленно отдельно рассматривать эстетику и онтологию, так как они тесно связаны между собой, включены в причинно-следственные связи: «Эстетика – заключительная часть онтологии».² Символ, имя, искусство, представляют собой различные модификации или проявления одной и той же эйдетической субстанции, которая является субстратом действительности. Этим объясняется внимание, которое Лосев уделяет вопросу о художественной форме и искусству в целом.

В рамках лосевских размышлений, посвященных этой области, особый интерес представляет проза как конкретизация философских идей. Казалось бы, проза не имеет прямой связи с философской деятельностью, на протяжении многих лет она не привлекала внимание из-за того, что лосевские литературные произведения стали доступными только после кончины мыслителя, с 1990-х

¹ См. А.Ф. Лосев. *Диалектика художественной формы.* С. 165.

² В.В. Библихин. *Алексей Федорович Лосев.* Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии и теологии Св. Фомы 2006. С. 21.

годов. Однако при внимательном рассмотрении выясняется, что темы, трактуемые в прозе, связаны с основными темами, которые проходят через все главные философские работы Лосева.

В то время, когда Лосеву было запрещено писать о философии, в рассказах он постоянно ссылался, прямо или косвенно, на свои философские труды¹. Очевидно, что лосевскую прозу следует интерпретировать как результат органического развития единой мысли.

Можно сказать, что философия и художественный опыт у Лосева являются двумя гранями одного вопроса – связи сущности и явления. В этом и заключается специфика концептуализации музыкального искусства в лосевской философии музыки и музыкально-философской прозе, где оно понимается как источник перевоплощения других искусств, как их творческое начало.

Проблема выражения смысла в философии и в прозе исследуется Лосевым с помощью различных средств, логико-диалектических и художественных, но с одной и той же точки зрения, о чем свидетельствуют ссылки Лосева в прозе на собственные философские труды. Мыслитель не считает искусство ниже философии. Поиск духовных основ бытия отражается и в философии, и в прозе, поскольку, по мнению Лосева, сферы познания не существуют отдельно друг от друга, но каждая отражает фрагмент мироздания. Музыка и философия отличаются друг от друга только способом передачи смысла. В связи с этим в «Диалектике мифа» Лосев высказал мысль о том, что «образ сам по себе говорит о выраженной идее, а не об идее просто», следовательно, автор ценит доступ к идее не только логическими средствами, но и через ее вопло-

¹ В письме к жене Лосев пишет, что он «только подошел к большим философским работам». А.Ф. Лосев, В.М. Лосева. Радость на веки. Переписка лагерных времен. М.: Русский путь, 2005, С. 9.

щение на языке искусства. Таким образом, теоретический аппарат лосевской мысли необходимо изучать в рамках общего контекста его художественных произведений.

В данной работе нашей целью было выявить теоретический вклад художественной прозы Лосева, рассматриваемой в ее связи с философией. В частности, были проанализированы некоторые его основные концепции, такие, как отношение целого и части и дуализм механизма и организма. Чтобы пояснить эти концепции, в нашем исследовании мы показали общую картину лосевской мысли путем анализа ее генезиса и структуры. Сфера, в рамках которой ведется дискурс, не только эстетическо-литературная, но прежде всего *онтогносеологическая*.

В связи с этим хотелось бы отметить, что основная трудность исследования заключалась в попытке привести к синтезу сложную и многослойную философско-художественную систему Лосева, для которой характерны тесно связанные между собой понятия и постоянные ссылки на другие работы. Вот как говорит об этом А.А. Тахо-Годи в статье «Замечания к публикации текста А.Ф. Лосева»:

«Философия А.Ф. Лосева основана на строго продуманной и мощной системе, и чтобы ее понять, нужны усилия. Это не эклектика, которая не пострадает от перестановки или замены цитат, а тесная взаимопронизанность и взаимообусловленность идей»¹.

У Лосева художественное произведение представляет собой не отдельно взятый текст, но некий синтез текста как сложной конструкции смыслов и концептов. Иными словами, линия концептов автора строится внутри худо-

¹ Тахо-Годи А.А. Замечания к публикации текста А.Ф. Лосева «История эстетических учений» // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. С. 232.

жественного текста, который содержит в себе в развернутом виде совокупность возможных смыслов. Поэтому одной из наших главных задач было вычитать в тексте основной смысл.

Изучение проблемы выражения Лосевым идей в философских и художественных сочинениях при помощи его методологического аппарата, логико-диалектического и художественного, привело нас к следующему выводу: для Лосева в сфере познания не существует разделения между философией и художественным творчеством, каждая из этих сфер отражает фрагмент мироздания. Поэтому ссылки Лосева на собственные философские труды в рассказах и романах не случайны, они обусловлены внутренним единством его творчества в разных жанрах. Музыка, философия, литература для него отличаются только способом передачи смысла.

Таким образом, теоретический аппарат философской мысли Лосева следует изучать в контексте его литературных произведений. У Лосева философия определяет поэтику, и через смысл, перенесенный в художественный текст, выражается определенная авторская интенция, что и явилось предметом нашего исследования.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ¹ *Beierwaltes W.* Proclo: i fondamenti della sua metafisica. Milano: Vita e Pensiero, 1990. 468 с.
- ² *D'Angelo P.* (a cura di) *Forme letterarie della filosofia*. Roma: Carocci, 2012. 320 p.
- ³ *Dumoulié C.* *Letteratura e filosofia*. Roma: Armando, 2009. 271 p.
- ⁴ *Ehrenfels von C.* *Le qualità formali // Forma ed esperienza. Antologia di classici della percezione*. Milano: Franco Angeli, 1984. P. 37–74.
- ⁵ *Florenskij P.A.* *Il significato dell'idealismo*. Milano: Rusconi, 1999. 218 p.
- ⁶ *Gadamer H.G.* *Verità e metodo / Tr. it. G. Vattimo*. Milano: Bompiani, 1983. 581 p.
- ⁷ *Gentili C.* *La filosofia come genere letterario*. Bologna: Pendragon, 2003. 225 p.
- ⁸ *Ghidini M.C.* *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*. Milano.: Vita e Pensiero, 1997. 273 p.
- ⁹ *Giacomo Di G.* *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione // Aesthetica Preprint*. 1999. № 55. P. 9–11.
- ¹⁰ *Habermas Ju.* *Il pensiero postmetafisico*. Roma: Laterza, 1991. 303 p.
- ¹¹ *Hegel G. W.F.* *Estetica / Ed. it. N. Merker (a cura di); trad. it. N. Merker e N. Vaccaro*. Torino: Einaudi, 1967. 1441 p.
- ¹² *Ivánka von E.* *Platonismo cristiano. Recezione e trasformazione del Platonismo nella Patristica*. Milano: Vita e Pensiero, 1992. 403 p.
- ¹³ *Jakobson R.* *Pomorska K.* *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1980. 186 p.
- ¹⁴ *Losskij V.* *La teologia mistica della Chiesa d'Oriente. La visione di Dio*. Bologna: Il Mulino, 1967. 412 p.
- ¹⁵ *Polidori F.* (a cura di) *Michel Foucault, interviste (con Roger-Pol Droit)*. Milano: Mimesis, 2007. 67 p.

- ¹⁶ *Rorty R. Conseguenze del pragmatismo* / Tr. it. F. Elefante. Milano: Feltrinelli, 1986. P. 107–115.
- ¹⁷ *Scotti Muth N. Proclo negli ultimi quarant'anni*. Milano: Vita e Pensiero, 1993. 416 p.
- ¹⁸ *Spidlik T. L'idée russe*. Troyes: Fates, 1994. 394 p.
- ¹⁹ *Strada V. A. Blok e R. Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo* // *Bevilacqua G.* (a cura di) *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986. P. 249–260.
- ²⁰ *Tacho-Godi E.A. Aleksej Losev's antiutopia* // *Studies in East European Thought*. 2004. № 56. P. 225–241.
- ²¹ *Tashchian A. La triade, la tétrade et la pentade dans la méthodologie de Losev (expérience de l'analyse logique, théologique et historico-culturelle)* // *Slavica Occitania*. 2010. № 31. С. 185–203.
- ²² *А.Ф. Лосеви культура XX века: Лосевские чтения*. М.: Наука, 1991.
- ²³ *Аверинцев С.С. «Мировоззренческий стиль»: подступы к явлению Лосева* // *Вопросы философии*. 1993. № 9. С. 16–22.
- ²⁴ *Адорно Т. Избранное: Социология музыки*. М.: РОССПЭН, 2008. 434 с.
- ²⁵ *Александров В.Б. Критика историзма в русской философии* // *Управленческое консультирование*. 2014. № 11 (71). С. 113–121.
- ²⁶ *Алексей Федорович Лосев* / Под ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; Ин-т философии РАН, Ин-т развития им. Г.П. Шедровицкого. М.: РОССПЭН, 2007. 439 с.
- ²⁷ *Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова* // М.Ю. Лермонтов: Литературное наследство. – М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43–44, кн. 1. – С. 83–128.
- ²⁸ *Бальбуров Э.А. Мировоззренческий стиль русской религиозной философии (П. Флоренский и Л. Шестов)* // *Критика и семиотика*. Вып. 11. 2007. С. 173–182.
- ²⁹ *Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского* // *Собр. соч.* В 7 т. М.: Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 799 с.

- ³⁰ *Бибихин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев*. М.: Институт философии и теологии Св. Фомы, 2006. 415 с.
- ³¹ *Бибихин В.В. Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности* // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. К 135-летию со дня рождения. М.: Наука, 2002. С. 283–285.
- ³² *Булгаков С.Н. Свет невечерний*. М.: Республика, 1994. 415 с.
- ³³ *Вокруг Лосева. Три философско-практические встречи* / Отв. ред. и сост. П.В. Тулаев. М.: Собор, 1990. 136 с.
- ³⁴ *Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования* / Отв. ред. Л.А. Гоготишвили, А.Т. Казарян. М.: Русские словари, 1999. 488 с.
- ³⁵ *Гамаюнов М.М. Творчество А.Ф. Лосева 1920-х годов: Структура и смысл* // *Известия. СКНЦ. Общественные науки*. 1988. № 1. С. 102–108.
- ³⁶ *Гоготишвили Л.А. Мифология хаоса: О социально-исторической концепции А.Ф. Лосева* // *Вопросы философии*. 1993. № 9. С. 39–51.
- ³⁷ *Гоготишвили Л.А. Непрямое говорение*. М.: Язык славянских культур, 2006. 716 с.
- ³⁸ *Гоготишвили Л.А. Платонизм в зазеркалье XX века, или Вниз по лестнице, ведущей вверх* // *Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии*. М.: Мысль, 1993. С. 922–942.
- ³⁹ *Доброхотов А. Избранное*. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2008. С. 5–24.
- ⁴⁰ *Доброхотов А.Л. Паломничество в Страну Лосева* // *Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева*. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 8–14.
- ⁴¹ *Документы из личного дела А.Ф. Лосева в архиве Московской консерватории* / Публикация Р. Кузьмина // *Научный вестник Московской консерватории*. 2015. № 4. С. 53–63.
- ⁴² *Дунаев А.Г. Лосев и ГАХН* // *А.Ф. Лосеви культура XX века: Лосевские чтения* / Сост. Ю.Ф. Панасенко. М.: Наука, 1991. С. 197–220.

- ⁴³ *Ерофеев В.* Последний русский философ // Петрополь: Альманах. [Гл. ред. Н. Якимчук] Т. 4. СПб.: Васильевский остров, 1992. С. 109–120.
- ⁴⁴ *Замалеев А. Ф.* Курс истории русской философии. М.: Магистр, 1996. 177 с.
- ⁴⁵ *Зенкин К. В. А. Ф.* Лосево музыкальной критике // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 4 (16). С. 1–6.
- ⁴⁶ *Зенкин К. В.* Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосеви горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 462 с.
- ⁴⁷ *Зенкин К. В.* О специфике взгляда А. Ф. Лосева на науку об искусстве, и, в частности, о музыке // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 28–35.
- ⁴⁸ *Иванов В. И.* Собрание сочинений. В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. Т. 2. С. 613–614; Т. 3. С. 147–171;
- ⁴⁹ *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. СПб.: ТК «Петрополис», 1997. 543 с.
- ⁵⁰ *Колесников А. С.* Философия и литература: современный дискурс // Серия «Мыслители». История философии, культура и мировоззрение. К 60-летию профессора А. С. Колесникова. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. Вып. 3. С. 8–36.
- ⁵¹ *Кондаков П. В., Корж Ю. В.* Дух музыки в философии русского символизма // Общественные науки и современность. 1996. № 4. С. 152–162.
- ⁵² *Коровин В. И.* Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М.: Просвещение, 1973. 286 с.
- ⁵³ *Кузнецов А.* Узрение существа музыки при посредстве естества женского и безумия артистического // http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/6/knoz03.html (дата обращения 28.03.2016)
- ⁵⁴ *Лермонтов М. Ю.* Сочинения: В 6 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); Ред. Н. Ф. Бельчиков, Б. П. Городецкий, Б. В. Томашевский. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 1. Стихотворения. 1828–1831. 452 с.: ил.
- ⁵⁵ *Логиновская Е. В.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. 116 с.

- ⁵⁶ *Лосев А. Ф.* «Я сослан в XX век...» / Под ред. А. А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Время, 2002. В 2 т. М.: Время, 2002.
- ⁵⁷ *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1960. 303 с.
- ⁵⁸ *Лосев А. Ф.* Античность как тип культуры. М.: Наука, 1988. С. 48–55.
- ⁵⁹ *Лосев А. Ф.* Бытие, его сверхлогические, логические и алогические элементы (диалектика) // Начала. 1994. Вып. 2. № 2–4. С. 3–28.
- ⁶⁰ *Лосев А. Ф.* Бытие. Имя. Космос / Сост. А. А. Тахо-Годи. М., 1993.
- ⁶¹ *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Прогресс, 1990. 719 с.
- ⁶² *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. М.: Изд-во политической литературы, 1988. 366 с.
- ⁶³ *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. СПб.: Азбука, 2014. 320 с.
- ⁶⁴ *Лосев А. Ф.* Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 3–69.
- ⁶⁵ *Лосев А. Ф.* Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. СПб.: Комплект, 1993.
- ⁶⁶ *Лосев А. Ф.* Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 408–452.
- ⁶⁷ *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 655 с.
- ⁶⁸ *Лосев А. Ф.* Имя: Избранные работы. СПб.: Алетейя, 1997.
- ⁶⁹ *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // *Вагнер Р.* Избранные работы / Сост. И. А. Барисова, С. А. Ошеров. М.: Искусство, 1978. С. 275–314.
- ⁷⁰ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. 656 с.
- ⁷¹ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М.: АСТ, 2000. Т. 1. 621 с.
- ⁷² *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: Искусство, 1969. 715 с.

- 73 Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: АСТ, 2000. Т. 2. 846 с.
- 74 Лосев А.Ф. Личность и Абсолют / Общ. ред. и сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1999. 719 с.
- 75 Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. 919 с.
- 76 Лосев А.Ф. На рубеже эпох: Работы 1910-х – начала 1920-х годов / Общ. ред. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого; сост. Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
- 77 Лосев А.Ф. О мифологии в литературе / Публ. А.А. Тахо-Годи // Ф.М. Достоевский и культура *Серебряного века*: Традиции, трактовки, трансформации. К 190-летию со дня рождения и к 130-летию со дня смерти Ф.М. Достоевского / [Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи]. М.: Водолей, 2012. С. 564–570.
- 78 Лосев А.Ф. О преподавании эстетических дисциплин в Консерватории / Подг. текста, примеч. Е.А. Тахо-Годи // Научный Вестник МГК. 2005. № 4. С. 14–27.
- 79 Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
- 80 Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. С. 31–65.
- 81 Лосев А.Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. 1968. № 8. С. 67–196.
- 82 Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
- 83 Лосев А.Ф. Символ [статья] // *Философская энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 5. С. 10–11.
- 84 Лосев А.Ф. Символ и художественное творчество. М.: Известия АН СССР, Отделение литературы и языка, 1971. Т. XXX, № 1. С. 3–13.
- 85 Лосев А.Ф. Словарь античной философии. М.: Изд-во «Мир идей» АО АКРОН, 1995. 228 с.
- 86 Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М.: Советский писатель, 1990.

- 87 Лосев А.Ф. Тахо-Годи А.А. Платон. Жизнеописание. М.: Детская литература, 1977. 244 с.
- 88 Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 524 с.
- 89 Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1995.
- 90 Лосев А.Ф. Хаос и структура / Сост. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. М.: Мысль, 1997.
- 91 Лосев А.Ф. Эстетика [статья] // *Философская энциклопедия*. М.: Советская энциклопедия, 1970. Т. 2. С. 570–577.
- 92 Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. С. 17–62.
- 93 Лосев А.Ф., Лосева В.М. «Радость на веки»: Переписка лагерных времен [1931 – 1933, Свирьлаг, Сиблаг, Белбалтлаг] / Сост., подгот. текста и коммент. А.А. Тахо-Годи и В.П. Троицкого. М.: Рус. путь, 2005. 264 с.
- 94 Лосев А.Ф., Тахо-Годи М.А. Эстетика природы: природа и ее стилевые функции у Ромена Роллана. М.: Наука, 2006. 418 с.
- 95 Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1964. 376 с.
- 96 Лосский В. Спор о Софии. Статьи разных лет. М.: Изд-во Св. Владимирского братства, 1996. С. 99–112.
- 97 Лосский Н. Мир как органическое целое. М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1917. 170 с.
- 98 Львов-Рогачевский В. Символ // *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов* / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Е. Лунина, В. Львова-Рогачевского и др. В 2 т. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-7732.htm?cmd=2&istext=1> (дата обращения 11/05/14).
- 99 Мазур С.М. Государственная Академия Художественных Наук (ГАХН) // *Русская философия: Малый энциклопедический словарь*. / Отв. ред. А.И. Алешин. М.: Наука, 1995. – С. 141–142.

- ¹⁰⁰ *Малинаускене Н.К.* А.Ф. Лосевв памяти и мыслях филолога-классика. К 120-летию со дня рождения. М.: Сретенский монастырь, 2013. 432 с.
- ¹⁰¹ *Менде Г.* Философия и мировая литература / Пер. с нем. В. Девекина и Н. Махвиладзе. М.: Прогресс, 1969. 174 с.
- ¹⁰² *Назарова В.Т.* Музыка XX века: конспект лекционного курса. СПб.: Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств, 2001. 164 с.
- ¹⁰³ *Ноздрина А.П.* Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков. Автореф. диссерт. ... канд. философ. наук. Спец.: 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2004. 165 с.
- ¹⁰⁴ *Паршина А.Н., Седых О.М.* Конкретная метафизика священника Павла Флоренского // Философия России первой половины XX века. Павел Александрович Флоренский / Под ред. А.Н. Паршина, О.М. Седых. М.: РОССПЭН, 2013. С. 7–28.
- ¹⁰⁵ Русская философия: Малый энциклопедический словарь / Ответ. ред. А.И. Алешин. М.: Наука, 1995. 624 с.
- ¹⁰⁶ *Самсонова Т.П.* Творчество о. Павла Флоренского в аспекте музыкософии // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2015. № 3. С. 53–61.
- ¹⁰⁷ *Сироткина И.Е.* Музыка и чувства: Категории аффекта и эмоции в работах российских психологов и музыковедов // Вестник МГЛУ. 2009. № 563. С. 221–239.
- ¹⁰⁸ *Соломеина Л.А.* К проблеме символа в творчестве А.Ф. Лосева // CredoNew. 2003. № 4. Электронный ресурс: <http://credonew.ru/content/view/379/28/> (дата обращения 20.05.2017)
- ¹⁰⁹ *Степанов Ю.С.* Язык и метод в современной философии языка. М.: Язык русской культуры, 1998. 416 с.
- ¹¹⁰ *Счастливецова Е.А.* Очерки развития феноменологической мысли в России. М.: Летний сад, 2012. 476 с.
- ¹¹¹ *Тахо-Годи А.А.* Лосев. ЖЗЛ. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия. 2007. 534 с.
- ¹¹² *Тахо-Годи А.А.* Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М.: Наука, 1979. С. 58–82.

- ¹¹³ *Тахо-Годи А.А.* О древнегреческом понимании личности на материале термина сома // Вопросы классической филологии. 1971. Вып. 3–4. С. 273–296.
- ¹¹⁴ *Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П.* А.Ф. Лосев – философ и писатель. М.: Наука, 2003.
- ¹¹⁵ *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосеви Ф.М. Достоевский (Лосевский доклад 1983 г. «О мифологии в литературе») // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: К 190-летию со дня смерти Ф.И. Достоевского / Лосевская комис., Науч. совет «История мировой культуры» РАН (и др.); [редкол.: Е.А. Тахо-Годи (отв. ред., сост., Россия), Роберт Берд (США) и др.] М.: Водолей, 2013. С. 557–563.
- ¹¹⁶ *Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев. От писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М.: Диалог-МГУ, 1999. 288 с.
- ¹¹⁷ *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.
- ¹¹⁸ *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. 399 с.
- ¹¹⁹ *Троицкий В.П.* Разыскания о жизни и творчестве А.Ф. Лосева. М.: Аграф, 2007. 448 с.
- ¹²⁰ *Троицкий В.П.* Русский Прокл // София: альманах. Вып. 2. А.Ф. Лосев: ойкумена мысли. Уфа: Изд-во «Здравоохранение Башкортостана», 2005. С. 59–63.
- ¹²¹ Философия. Филология. Культура: К столетию со дня рождения А.Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. 1996. Вып. 11.
- ¹²² *Флоренский П.А.* Собрание сочинений. В 2 т. М.: «Правда», 1990.
- ¹²³ *Франк С.Л.* Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. 225 с.
- ¹²⁴ Франк С.Л. Новая русская философская система. // А.Ф. Лосев. Из творческого наследия: Современники о мыслителе. / Подгот. А.А. Тахо-Годи., В.П. Троицкий. М.: Русский мир, 2007. С. 514–516.
- ¹²⁵ *Франк С.Л.* Предмет знания. Петроградъ: Типография Р.Г. Шредера. 1915. 504 с.

- ¹²⁶ Франк С.Л. Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. 736 с.
- ¹²⁷ Хансен-Лове О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Язык русской культуры, 2001. 669 с.
- ¹²⁸ Холотов Ю.Н. Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Философия. Филология. Культура: К 100-летию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893–1993) / Лосевские чтения. М.: Изд-во Московского ун-та, 1996. С. 240–248.
- ¹²⁹ Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. СПб.: Алетейя, 1994. 445 с.
- ¹³⁰ Хоружий С.С. Философия священника Павла Флоренского // Флоренский П.А. Собрание сочинений. В 4 т. 1994–2004. Т. 1. М.: Правда, 1994. С. VI–XVI.
- ¹³¹ Шкуро И.С. К вопросу о неоплатонизме А.Ф. Лосева. Электронный ресурс: <http://www.bogoslov.ru/text/1646877.html> (дата обращения 07/05/15).
- ¹³² Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. Изд. 2-е, доп. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 116 с.
- ¹³³ Эрих В.Ф. Борьба за логос. М.: Путь, 1911. 361 с.
- ¹³⁴ Эстетика и жизнь. Вып. 6. / Под ред. М.Ф. Овсянникова. М.: Изд-во «Искусство», 1979. 239 с.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

- ¹ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 5. Ед. хр. 4. Л. 200.

Римонди Джорджия.

- Р51** Философские и мировоззренческие основы художественной прозы А.Ф. Лосева (Символическое и музыкальное выражение смысла). М.: Водолей, 2019. – 164 с.

ISBN 978–5–91763–4??–?

Аннотация.

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Римонди Джорджия

Философские и мировоззренческие основы
художественной прозы А.Ф. Лосева
(Символическое и музыкальное выражение смысла)

Технический редактор А. Ильина
Корректор Н. Федотова

Подписано в печать 10.08.19. Формат 84x108/32
Бумага офсетная. Печать офсетная
Печ. л. 10,25

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: <http://www.vodoleybooks.ru>
E-mail: info@vodoleybooks.ru

Отпечатано: АО «Т8 Издательские Технологии»
109316 Москва, Волгоградский проспект, дом 42, корпус 5
Тел.: 8 (499) 322-38-30

