



Е. А. ТАХО-ГОДИ

Данте в трудах, лекциях и прозе А. Ф. Лосева

(Подступы к теме)

Поднятая в заглавии проблема достаточно обширна. Имя Данте встречается у А. Ф. Лосева в самых разнообразных контекстах: от примеров художественно-типических символов из «Божественной Комедии» в книге «Проблема символа и реалистическое искусство», где многомерной символике поэмы Данте отведен параграф «Данте и Гете», и примеров моделей художественного стиля из органической и неорганической природы (модель розы у Данте) или из мира одушевленной, но дочеловеческой природы (три символических зверя из первой песни «Ада») в книге «Теория художественного стиля», до примечаний к «Теогонии и космогонии» (опубликованный фрагмент рукописи «Античной мифологии») или цитат с упоминаниями Данте — из Шеллинга («Диалектика художественной формы»), Шпенглера («Очерки античного символизма и мифологии»), Шлегеля и др. («Некоторые вопросы из истории учений о стиле»).

В данной работе я лишь попытаюсь прочесть несколько основных направлений и дать определенный материал для дальнейшей разработки этой темы, в первую очередь, архивный — для настоящего выпуска «Дантовских чтений» был расшифрован конспект лосевской лекции о Данте.

В личном архиве А.Ф. Лосева сохранилось несколько обычных двенадцатилистовых ученических тетрадей в линейку и клеточку, заполненных конспектами курса «Средневековой литературы», читавшегося А.Ф. Лосевым в конце 30-х годов в Заочном Библиотечном институте в Москве, а также в провинциальных вузах — в Полтаве, Чебоксарах и Куйбышеве. Преподавать западную литературу философу Лосеву приходилось не по своей воле — надо было зарабатывать на жизнь, а заниматься философией ему, не так давно вернувшемуся из исправительно-трудового лагеря на Беломорско-Балтийском канале, было запрещено.

На обложке одной из тетрадок есть помета «Средневековая литература. Схемы». Схема или таблица, как еще ее называет Лосев, курса есть, по сути, его краткая программа и программа эта такова:

«I. Латинская литература.

II. Феодалная рыцарская литература.

III. Бюргерская литература.

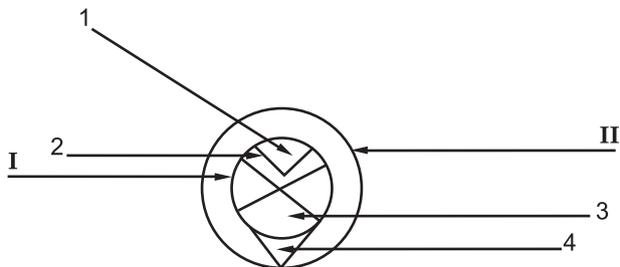
IV. Данте (1265–1321)».

Конспекты, связанные с лекцией о Данте, занимают три тетрадки, заполнявшиеся, судя по всему, поэтапно. Кстати сказать, готовясь к чтению лекции о Данте, Лосев опирался и на книгу ученика А. Н. Веселовского графа Де-ла-Барта «Беседы по истории всеобщей литературы. Часть I. Средние века и Возрождение. Пособие к лекциям» — в первой же из тетрадей дается ссылка по второму (М., 1914) изданию этой книги. В этой тетради, а также и во второй записи велись зелеными чернилами, в третьей, без обложки, — синими, как и все остальные записи по курсу. Синими же чернилами сделаны и отдельные уточняющие вставки в первую из тетрадей, целиком исписанную, а также помета на ней «Средневековая литература № 11». Во второй тетради с аналогичной пометой «Средневековая литература № 12» заполнены конспектом лишь первые три страницы. Встречаются и карандашные пометы, сделанные на полях или между столбцами лекционных тезисов третьей тетради, — по-видимому, эти вставки являются самыми позднейшими. Характер этих помет главным образом связан с подробно законспектированной структурой дантовской «Божественной Комедии», за исключением одной из них, на которую я бы хотела обратить особое внимание.

Эта помета представляет собой, на первый взгляд, мало что говорящий рисунок, помещенный в разделе конспекта, где речь

идет о четырех планах выражения основной идеи поэмы Данте (см. текст лекции, печатаемый далее), в том числе и об астрономическом плане.

Воспроизведу этот рисунок (стрелки и цифры сделаны всюду мои. — *Е. Т.-Г.*):



В этом рисунке, на мой взгляд, можно увидеть не только попытку схематически воспроизвести космографию самой дантовской поэмы — соотношение земной и небесной сфер, но и отсылку в графическом виде к работе о. Павла Флоренского «Мнимости геометрии» (1922), а именно к параграфу 9, посвященному непосредственно «Божественной Комедии».

Приведу этот фрагмент. Флоренский писал: «припомним путь Данта с Вергилием. Он начинается в Италии. Оба поэта спускаются по кручам воронкообразного Ада. Воронка завершается последним, наиболее узким кругом Владыки преисподней. При этом обоими поэтами сохраняется во все время нисхождения вертикальность — головою к месту схода, т. е. к Италии, и ногами — к центру Земли. Но, когда поэты достигают приблизительно поясицы Люцифера, оба они внезапно переворачиваются, обращая ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а головою — в обратную сторону <...> Миновав эту грань <...>, т. е. окончив путь и миновав центр мира, поэты оказываются под гемисферой, противоположной той, «где распят был Христос»: они поднимаются по жерлообразному ходу:

<...> Пока узрел я в круглый выход бездны
Лазурь небес и дивный блеск планет <...>

После этой грани поэт восходит на гору Чистилища и возносится через небесные сферы. Теперь — вопрос: по какому направлению?

Подземный ход, которым они поднялись, образовался падением Люцифера, низвергнутого с неба головою. Следовательно, место, откуда он низвергнут, находится не вообще где-то на небе, в пространстве, окружающем Землю, а именно со стороны той гемисферы, куда попали поэты. Гора Чистилища и Сион, диаметрально противоположные между собою, возникли как последствия этого падения, и значит, путь к небу направлен по линии падения Люцифера, но имеет обратный смысл. Таким образом, Дант все время движется по прямой и на небе стоит — обращенный ногами к месту своего спуска...»*.

Изображенная на рисунке первая сфера — Земля, вторая сфера — Небо. Первый треугольник — обозначает направление пути, второй — воронкообразный путь в Ад, к центру мира, третий — жерлообразный выход к подножиям горы Чистилище, четвертый — саму гору Чистилище, путь по которой открывает Данте дорогу к небесным сферам. Вот откуда характерное расчленение круга, изображающего на рисунке Землю, — членение, которое для воспроизведения космографии самой дантовской поэмы, без учета идей Флоренского, отнюдь не обязательно. А учет Лосевым идей Флоренского из «Мнимостей геометрии» вполне возможен и потому, что он уже обращался к этой работе в книге «Античный космос и современная наука» (1927), и потому, что ему самому, как и Флоренскому, не кажется абсолютно бессмысленной старая геоцентрическая система Птолемея, которой придерживался и автор «Божественной Комедии», — она более «уютна» и «человечна», в том числе и с религиозной точки зрения. По мнению Лосева, «Коперник и Бруно превратили землю в какую-то ничтожную песчинку мироздания, а вместе с тем и человек оказался несравнимым, несоизмеримым с бесконечным пространством, темным и холодным, в котором лишь кое-где оказывались мелкие небесные тела, тоже несравнимые по своим размерам с бесконечностью мира»**.

Возможность такой трактовки маловыразительного, на первый взгляд, рисунка для нас тем более важна, что в своем конспекте лекции о Данте Лосев старается по крайней мере внешне оставаться в заданных ему извне — советской идеологией — рамках, не только цитируя классиков марксизма (слова Энгельса из его пре-

* Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1922. С. 45–47.

** Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1998. С. 559.

дисловия к первому итальянскому изданию «Коммунистического манифеста» — «Италия была первой капиталистической нацией. Конец феодального средневековья, начало современной капиталистической эры отмечены колоссальной фигурой. Это — итальянец Данте, одновременно являющийся последним поэтом Средних веков и первым поэтом Нового времени»), но даже используя ее терминологию — «буржуи», «феодалная военщина», при описании социально-политической обстановки во Флоренции дантовской эпохи. Но при этом автор все же отнюдь не отказывается от права иметь свое собственное понимание проблемы, хотя ему и приходится это всячески вуалировать. В начале 70-х годов в книге «Теория художественного стиля» Лосев напишет: «Как бы ни противопоставляли средневековое и возрожденческое мировоззрение, тем не менее у Данте эти два мировоззрения каким-то чудом совмещены в одно нераздельное целое, так что уже давно стало традиционной истиной, что Данте одновременно последний поэт Средневековья и первый поэт Нового времени. Но, не умея теоретически противопоставить оба эти мировоззрения, как можно было бы находить их совмещение у Данте?»*

Делая обязательную ссылку на Энгельса, Лосев в то же время проводит в конспекте лекции о Данте и свою любимую идею о постепенном зарождении возрожденческого индивидуализма (у Данте пока еще в лоне средневековой церкви). Для слушателей Заочных Библиотечных курсов криминал вряд ли был очевиден. Он и неочевиден без учета общего контекста лосевских воззрений на Возрождение, выраженных к моменту чтения лекций впрямую лишь в «Дополнении к “Диалектике мифа”», увидевшей свет лишь в 2001 году. «Дополнение» было второй частью той самой «Диалектики мифа», которая стала в 1930 году поводом для ареста Лосева, его пребывания на Лубянке, а затем на Беломорско-Балтийском канале. В «Дополнении» Лосев выдвигал тезис о том, что переход от Средних веков к Новому времени есть не прогресс, а «эпоха величайшей мировой катастрофы»**. Для Лосева «все средневековое мировоззрение основано <...> на культе и стихии личности, на самом зорком и внимательном отношении к ее судь-

* Лосев А. Ф. Теория художественного стиля // Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля, Киев, 1994. С. 240.

** Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа», М., 2001. С. 255.

бам», поэтому рассуждения о Возрождении как об эпохе «освобождения личности» кажутся ему правомочными только при условии, что будет уточнена, специфицирована и разъяснена эта «новая интуиция личности, на которой основано Возрождение»*. И эта новая интуиция заключается в том, что прежнее, существовавшее в Средневековье равноправие и равновесие между субъектом и объектом навсегда нарушается: «Это не есть отрицание объекта, но объект, который нужен такому претендующему на самостоятельность субъекту, будет, конечно, по существу своему совершенно иной»**. Отрицательное отношение Лосева к Возрождению чувствовалось уже в напечатанных в 1930 году. «Очерках античного символизма и мифологии». Гневные филиппики в адрес Возрождения можно найти и в начале 40-х годов в математической работе «Некоторые элементарные размышления к вопросу о логических основах исчисления бесконечно малых», увидевшей свет лишь после смерти автора***. Но в «Дополнении» лосевский бунт против возрожденства как нигде выражен с предельной заостренностью, до эпатажа: «Возрождение повторило Платона, неоплатонизм, Каббалу и христианство — в том обезьяньем виде, на который только и было способно возрожденское мещанство»****. В конце 70-х годов эти же идеи, хотя и в несколько смягченной форме и не тезисно, как в «Дополнении», а подтвержденные аргументами и примерами, легли в основу лосевской «Эстетики Возрождения». Даже в смягченном виде они вызвали достаточно много противоречивых откликов в свой адрес. Не все поняли или приняли эту критику возрожденческого титанизма, сделанную с позиций сугубо религиозных.

Что касается Данте, то в «Эстетике Возрождения» ему непосредственно посвящена совсем небольшая главка, где пунктирно намечены такие направления исследования, как неоплатонизм у Данте, его отношение к Дионисию Ареопагиту, понимание света и цвета у Данте, его учение о символе, точки соприкосновения его поэтического творчества с современной ему итальянской живопи-

* Там же. С. 256.

** Там же. С. 259–260.

*** Об отношении к Средневековью и Новому времени в этой работе см. подробнее: Тахо-Годи Е. А. А. Ф. Лосев. От писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М., 1999 (гл. «Мир кошмара в прозе А.Ф. Лосева»).

**** Там же. С. 262.

сю. Вопрос «Данте и искусство» возникает и за пределами этой главы, когда речь идет о Данте и Джотто, Данте и Боттичелли, Данте и Микеланджело, Данте и Босхе*.

Аналогии с искусством Лосев использует и для того, чтобы ярче очертить стилистические особенности как философии старших современников Данте, так и его собственного творчества. Он пишет: «Альберта Великого, Фому Аквинского, Бонавентуру и других деятелей высокой «схоластики» вполне можно назвать представителями готической философии. Они, правда и <...> представители средневековой ортодоксии. Но это — их внутреннее содержание, которое вполне подобно таинственным сумеркам, царящим внутри готического собора. Они же, несомненно, и виртуозы в смысле логической культуры. И это вполне сопоставимо с наружным видом готического собора, где даже малопосвященному бросается в глаза невероятная изощренность превращения тяжелого камня в невесомую духовность и невероятная склонность постоянно утончать, разнообразить и невесомо трактовать музыкальные извивы готической линии. Данте <...> в одинаковой мере является и представителем готического искусства, и представителем возрожденческого искусства. У него мистическая настроенность тоже выражается при помощи самых тонких и даже извивных поэтических образов, доходящих иной раз до математически исчисляемых структур. Не имея возможности противопоставить готику и Ренессанс у Фомы или у Данте, мы назвали эту логическую стадию Ренессанса проторенессансом**». При этом для Лосева наиболее яркая «литературная иллюстрация для всей эстетики проторенессанса» — именно Данте и его «Божественная Комедия». В заключительном абзаце главы о Данте он говорит: «Было бы не очень трудно указать все те подчиненные художественные стили, которые слились в один стиль проторенессанса. Здесь, конечно, на первом плане и огромные, подавляющие своей цельной мощностью черты романского стиля. Здесь часто промелькивает и легкая, почти земная античность. Здесь и изысканный плоскостной характер изображения, который в византийских иконах как бы завершает свою трехмерность уже в высшем мире. Здесь и готический взлет вверх. Самое же главное — это наряду

* Страницы в скобках указаны по изданию: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.*

** Там же. С. 524.

с довольно резким использованием аллегорического приема потрясающий символизм, когда изображаемый предмет не указывает на что-нибудь другое, а только на самого же себя, что при иной точке зрения, конечно, может вскрыть при таких обстоятельствах и вполне аллегорическую методологию. Пластическая материальность потрясающим образом характеризует собою у Данте иной раз максимально духовные сущности. При всей связи Данте со средневековым мировоззрением его художественные образы настолько индивидуальны и неповторимы, настолько единичны и в то же время пронизаны одной и всеобщей идеей, что в конце концов невозможно даже поставить вопрос о том, идеализм ли здесь перед нами или реализм, запредельная духовность или резко ощутимая нашими внешними чувствами картинность, средние ли это века или уже начало Ренессанса, духовная ли это поэзия или уже чисто светская. Словом, все те особенности неоплатонизма, философии эстетики XIII века <...> и наглядно ощутимая и резко очерченная, иной раз до боли в глазах и острых прочих внешних и внутренних ощущений, индивидуальность (которую мы <...> объясняли у Фомы аристотелистской обработкой неоплатонизма) — все это делает «Божественную Комедию» выдающимся мировым образцом как раз этого сложного и трудноформулируемого стиля проторенессанса»*.

Однако то, что «первые гуманисты, Данте, Петрарка и Боккаччо (XIV в.) <...> все еще очень близки к старой ортодоксии»**, отнюдь не отменяет факта, что с «чисто же гуманистической стороны эстетика Ренессанса, если рассуждать логически, а не хронологически, тоже предстает перед нами в виде постепенного преодоления средневековой ортодоксии и замены ее полным свободомыслием»***. В эстетике и в искусстве происходят те же процессы, что и в религиозном быту: «Все недоступные предметы религиозного почитания, которые в средневековом христианстве требовали к себе абсолютно целомудренного отношения, становятся в эпоху Ренессанса чем-то очень доступным и психологически чрезвычайно близким, так что изображение такого рода возвышенных предметов часто приобретает здесь в самом настоящем смысле натуралистический и панибратский характер. Даже та-

* Там же. С. 207.

** Там же. С. 387. См. также с. 679.

*** Там же.

кой благочестивый человек, как Данте, не постеснялся посадить Беатриче, свою возлюбленную из городских мещанок, отнюдь не феодальную даму, на вершину той колесницы, которой в конце чистилища он изображает церковь»^{*1}.

Такое нарушение иерархичности есть, с лосевской точки зрения, уже шаг к сугубому возрожденству. Для Лосева изначальная иерархичность мира — непреложный закон, который он не только пытается философски обосновать, создавая свою «абсолютную мифологию» в «Дополнении к „Диалектике мифа“, но и в соответствии с которым он строит свою философскую систему, например, ту иерархию диалектических понятий, которая возведена им в книге 1927 года «Философия имени». Именно с этих религиозных позиций выдвижение возрожденцами собственной личности на первый план взамен единой универсальной Личности — Бога — представляется не чем иным, как грехопадением и сатанизмом, ибо «чем сатана отличается от Бога? Тем, что он есть пародия истины, обезьяна правды»^{**}.

К чему приводит нарушение мировой иерархии Лосев попытался продемонстрировать в своей художественной прозе, создававшейся поистине под знаком дантовского «Ада» — в лагере. Тут в декабре 1932 года он пишет вещь под названием «Переписка в комнате». Созданная вместе с неизвестным нам лосевским солагерником, она внутренне связана, о чем свидетельствует уже само ее название, с «Перепиской из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, напечатанной чуть больше десятилетия назад, в 1921 году.

Такая ориентация на Вяч. Иванова не является случайной. Мало того, что Лосев лично встречался еще будучи студентом с Вяч. Ивановым, мало того, что он всегда высоко ценил его как филолога классика. Лосевская проза на Беломорско-Балтийском канале уже изначально освящена именем Вяч. Иванова. В письме к жене из лагеря в лагерь Лосев признавался, что, продумывая сюжеты своих будущих рассказов, вспоминает о Вяч. Иванове, «который тоже был всю жизнь ученым филологом, а в 38 лет издал первый сборник стихов. Только 38-ми лет! Может быть, и я так же, а?»^{***} Позже, в начале 40-х годов, тем же мысленным присутствием Вяч. Иванова, зафиксированным выписками из книг поэта, будут

* Там же. С. 111.

** Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 262.

*** Лосев А. Ф. Жизнь. СПб., 1993. С. 410.

освящены лосевские поэтические опыты 1942–1943 годов, героиня которых, подобно дантовской Беатриче или соловьевской Софии², вечная Невеста, Подруга, Сестра, Наставница и Спутница, она же и небесная Родина, покой, любовь, единственное оправдание жизни для того, у кого, по собственным словам, было две невесты — наука и вера*. Этот образ — «родной, вечной, незабываемой сестры и матери, жены и невесты»**, который «звучит в душе как благостная и светлая молитва»***, пронизывал и все лагерные письма Лосева к жене. Она для него — та спутница и единственная опора, которая может одна выволить его из всех «кошмаров и ужасов» лагерного ада. И неважно, что реально она сама находится там же, потому что уже само ее имя спасительно, в одиночной камере «часами твердил твое сладкое имя и звал тебя на помощь, никак не имея возможности поверить, что мы разлучены навеки», «во всем чудится твоя светлая улыбка, улыбка страдания и изнеможения, улыбка знания и любви»****.

В ивановской «Переписке из двух углов» — этой своеобразной попытке философски осмыслить в нескольких письмах революцию и революционное переустройство мира — одним из первостепеннейших вопросов был вопрос об отношении человека к исторической памяти и о вере в Бога как животворящем источнике этой памяти. Вопрос о памяти и забвении — о вере в Бога и о неверии как об опустошающей мир силе — центральный и в лосевской «Переписке в комнате», причем в ней он неразрывно связан и с проблемой иерархичности мира, а значит, в определенном смысле и с решением этой темы в дантовской поэме. Этой проблеме, в первую очередь, посвящена вторая главка из «Переписки в комнате», носящая название «Обезьяны (поэма)». Вот некоторые цитаты из этой поэмы:

«Когда человек еще не поселился в обезьяньем мире <...> Такой человек еще не человек, не самодовлеющ. Когда в мире кроме обезьян есть еще что-нибудь, люди, зная это не-обезьянье, вспоминают человеческое. <...>

* О стихах Лосева см. подробнее: *Тахо-Годи Е. А.* Указ. соч. (гл. «Зеленая на земле...» (поэтический мир А. Ф. Лосева)» и «Вячеслав Иванов и А. Ф. Лосев (некоторые факты и материалы)

** *Лосев А. Ф.* Жизнь. С. 365.

*** Там же. С. 367.

**** Там же. С. 369.

Но когда человек окончательно поселяется в обезьяньем мире, люди, осязая человеческое, постепенно научаются не думать о нем. <...>

На Востоке обезьяний мир созерцателен, на Западе он деятелен. В России он объединил восточное созерцание и деспотизм с западной рационализацией и методизмом и внутренне преобразил все бытие.

Радость разливается в том, кто вселился в обезьяний мир, и ужас безумных сомнений сковывает волю вселившегося. Сможет ли он вынести тяжесть величия своего пребывания в обезьяньем мире. <...>

Вселившийся остается в великой тайне с самим собой, ибо только он знает бытие и мир, весь обезьяний и непрестанно гогочущий мир: нижние обезьяны гогочут над неодушевленной природой, средние обезьяны гогочут над нижними, обезьяньи ангелы над средними, обезьяньи архангелы над обезьяньими ангелами; и, наконец, над всем миром раздается непрестанный хохот и гоготание единого и истинного Орангутанга, покорившего небесную, земную и преисподнюю»*.

Еще раньше, в ноябре того же 1932 года, Лосев начинает рассказ «Театрал», в котором уже есть этот новый мир обезьян, с присущей ему своей обезьяньей иерархией вместо прежней божественной, причем это новое мироустройство во всей своей целостности видится герою, как и Данте в «Божественной Комедии», во сне. Герою рассказа «Театрал» в кошмаре видится, что «весь мир потонул в <...> всемирном потоке семени» и «вся поверхность земли, все дно морей и океанов, вся атмосфера, напоенная испарениями семени, вдруг наполнилась миллиардами мельчайших живых существ, быстро появившихся из животворной пены и быстро получавших ту или иную форму и размер. Что это за существа? <...> Боже мой, да ведь это все обезьяны... <...> Вот они разделились по рангам, по чинам... У них целая иерархия. Вот снизу наиболее простые и корявые из них <...> А вон повыше <...> Эти более высокие существа все время гримасничают, ухмыляются, стрекочут, но не прыгают и не кувыркаются так безобразно, как нижние... Они — специалисты по сарказму, иронии, цинизму, и они — философы и политики издевательства, надругательства и злорадства. А вот и третьи — живущие в самих небесах, аристократы обезьяньего

* Лосев А. Ф. Переписка в комнате // Начала. 1994. № 1. С. 42–43.

духа, архангелы и ангелы мирового цинизма и злорадства, боги вселенского гоготания бытия над самим собою.

И обезьяны нижней сферы гогочут над неодушевленной природой, средняя сфера обезьян гогочет над нижней, обезьяньи архангелы и ангелы гогочут над средней сферой, боги гогочут над архангелами и ангелами. И над всей обезьяньей иерархией, небесной и земной, раздаётся хохот и гоготание единого и истинного правителя всего обезьяньего бытия, универсально-мирового орангутанга, хохочущего над всеми сферами бытия, небесного, земного и преисподнего...»*.

Для героя «Театрала» его сон оказывается роковым, потому что «сон и есть сон, больше ничего», а этот стал «каким-то тихим умопомешательством <...> и — на всю жизнь, на всю жизнь»**.

Эта тема сна, меняющего все бытие человека, сна-гипноза, навешиваемого дьявольскими силами (ибо «не замечают беса с его бесконечной силой зла лишь те, кто сам находится в его услужении и ослеплен его гипнозом»***), в лосевской прозе связана с дантовской «Божественной Комедией» если и не прямо, то косвенно — через музыку П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова.

В письме к своей петербургской знакомой Вере Знаменской 20 сентября 1912 года студент Московского университета Алексей Лосев писал: «Последние дни осложнились тем, что наступили симфонические концерты Кусевицкого, которые будут и у Вас в Петербурге. Играют все шесть симфоний Чайковского, увертюры «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини» и несколько других. Хотя я поклонник итальянской музыки и не люблю Чайковского за его упорный пессимизм (вспомните 6-ую симфонию!), но он подкупает своей искренностью и простотой, подчас даже по-итальянски задушевым, светлым настроением»****.

Это слушание «Франчески да Римини» Чайковского в 1912 году отзовется в первой же прозаической вещи Лосева — в рассказе «Мне было 19 лет» (ноябрь 1932 г.).

Герой рассказа — впечатлительный молодой человек, донельзя возбужденный своими надеждами на знакомство с предметом своей юношеской страсти — певицей Потоцкой, абсолютно теряет

* Лосев А. Ф. Жизнь. С. 286–287.

** Там же. С. 284.

*** Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 197.

**** Лосев А. Ф. Дневники. Письма. Проза. М., 1997. С. 77.

ощущение реальности на концерте в Благородном Собрании после увертюры Чайковского «Франческа да Римини». Как в кошмарном сновидении обращается он «в сомнамбулу, в лунатика, творящего чужую волю (чью же?) и выполнявшего невероятные предприятия — вопреки всяким правилам, законам и обычаям»*. «Разумеется все дело заключается в контексте и фоне, — писал Лосев в 1916 году в статье «Два мироощущения». — Когда в увертюре-фантазии «Франческа да Римини» Чайковского тень Франчески, после казни сладострастных людей, среди клубящихся багровых облаков ада, рассказывает свою историю в мелодии, то эта мелодия так давит душу, что у нервного слушателя иной раз захватывает дыхание»**. У безымянного героя рассказа не только «захватывает дыхание». В его потрясенном музыкой сознании Благородное собрание превращается в смрадный ад человеческой пошлости и вожделения, а сам он переживает ту же казнь сладострастных людей, о которой повествовала музыка, убивая в своем сне певицу Потоцкую и ее любовника Баландина, таким странным образом воплотив «эту музыку в свое повседневное существование».

И позже дантовские мотивы в музыке Чайковского продолжали привлекать Лосева. 20 августа 1959 года на даче в Валентиновке он набрасывает краткий конспект — план «Франчески да Римини» Чайковского, а возможно, и план своего неосуществившегося разбора этого произведения. Приведу его по рукописи:

«Франческа да Римини Чайковского
(композиция)

I. Картина Ада.

а) Объективная картина.

б) Субъективная картина. Стоны теней.

с) Общая картина, и объективная и субъективная: разгорание, общая катастрофа, мрачный исход.

II. Явление Франчески.

а) Краткое вступление.

б) Рассказ Франчески.

с) Стенания Ада по поводу рассказа Франчески: без мелодии Ф<ранчески>, с мелодией Ф<ранчески>, «Онегинское» заключение.

* Там же. С. 185.

** Лосев А. Ф. Два мироощущения // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 627.

III. Снова общая картина Ада = I с.

IV. Заключительные душераздирающие аккорды».

В повести 1933 года «Трио Чайковского» воплощенный в музыку дантовский рассказ о судьбе Франчески возникает уже в рахманиновской интерпретации. В «Трио Чайковского» певица Капитолина Запольская исполняет арию Франчески да Римини из одноименной оперы Рахманинова дважды, потому что судьбе угодно дважды проиграть один и тот же сюжет: сначала с самой Капитолиной, в прошлом сведшей с ума и своим пением, и своим отказом во взаимности бедного влюбленного в нее Андриюшу (но рассказ о них несколько иронически снижен, что ощущается уже в отнюдь не героически звучащих именах — Андриюша и Копа), а потом с главными героями повести — Вершининым и гениальной пианисткой Томилиной. Не будучи еще влюбленным в Томилину, герой, встретив ее на следующий день после слушания арии Франчески, внезапно начинает ощущать на себе действие неведомой силы: «Я — почти потерял сознание. Правда, я вежливо раскланялся и тоже поцеловал, как полагалось, ручку <...> Но это был сон. Это было что-то дремотное и гипнотическое. И я, как некий автомат, выполнял все эти правила светской вежливости <...> До самого вечера не проходил у меня этот столбняк, и только на другой день я взял себя в руки, да и то минутами чувствовал внутри едва заметную дрожь, как бы находясь перед лицом какой-то большой беды или катастрофы»*. И действительно, к концу повести мирный дом Запольских превращается в тот самый ад, о котором рассказывала Франческа в музыке Рахманинова. Вершинину приходится окунуться не только в мрачно-алые бездны, из которых возникала неумиротворенная тень Франчески, — бездны того ада, где царят «туманы и кошмары чувственных глубин, в которых ничего не разберет сам сатана»**. Ему предстоит пережить гибель Томилиной, ужасы мировой войны 1914 года.

Сон — эта сюжетная точка отсчета «Божественной Комедии» — и в лосевской прозе всегда играет значительную роль. Ключевое место снам героя отведено и в романе 1934 года «Женщина-мыслитель».

Именно в женщине, в гениальной пианистке Радиной, «философ-монах» Вершинин мечтает осуществить свой «Великий

* Лосев А. Ф. Жизнь. С. 206.

** Там же. С. 255.

Синтез» всеединства веры, знания и жизни. Но Вершинин не единственный поклонник Радиной. Их в романе целая иерархия. Три «мужа» Радиной — Пупочка, Бахианчик, Бетховенчик; ее три почитателя — Вершинин, Воробьев, Телегин; и три ангела, спустившихся в сне Вершинина на землю «слушать Марию», — это три триады — ступени восхождения от животного организма «к Мысли, Воле и Чувству» и от них к «Сверх-Интеллигенции, к Гипер-Ноэзису, к Экстазу умному»*. Это и «познавательная иерархия»**, и «иерархия стремления — от животного порыва организмов и животных влечений до замкнутости и круговращения стремлений вокруг себя самого», и «иерархия чувств — от жизненно-животного самоудовлетворения организмов к умно-сердечному и экстатическому самоутверждению себя и всего иного в одной сверх-бытийственной точке»***. Это иерархия интеллигенции, или «сущности знания»****, как она дана в лосевской «Философии имени».

Однако Радина не в силах воплотить в своей реальной, земной жизни то, что ждет от нее Вершинин. Потрясенный ее смертью, Вершинин видит в конце романа три символических сна. В первом он встречается на прекрасном зеленом лугу дивную монахиню, которой он в слезах исповедует, но монахиня внезапно оборачивается блудницей, отрубаящей голову герою и танцующей с ней страшный танец — как Саломея с головой Иоанна Крестителя. Во втором сне он видит в Радиной свою мать, а потом свою непорочную возлюбленную, мечтающую, как и он, о «Великом Синтезе» — «союзе музыки, философии, любви и монастыря». В третьем сне он попадает сначала на высокую гору, где раздается пение ангелов, три из которых спускаются вниз, в долину, слушать игру Радиной, — и в их устах имя любимой Вершининым женщины начинает вызывать ассоциации с именем Божией Матери — «Мария». В отличие от них герой из этого рая низвергается прямо в адские бездны — в мир, где профессор выступает против метафизики, где врач прививает людям «неспособность к мысли». В этой земной толчее Вершинину тесно, он чувствует себя словно

* Лосев А. Ф. Философия имени // Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 745.

** Там же. С. 693–694.

*** Там же. С. 694.

**** Там же. С. 660.

«в диком, непроходимом лесу»*. Оказавшись в том же самом исходном положении, что и Данте в первой песни своего «Ада», Вершинин переживает во сне продолжение своего путешествия в социальный ад. Он оказывается в тюрьме, где сначала епископ в митре отлучает его от церкви, профессор в цилиндре — от науки, кто-то в кепке с револьвером — от жизни, приговаривая его к расстрелу. Под конец этого кошмара ему является Радина не только в кожаной тужурке, с револьвером, но и с митрой, цилиндром и кепи (символизирующими, по словам Лосева, «всю проблему трех миров»** — средневековья, капитализма и новой пролетарской эпохи), — Радина, осуществившая вершининский «Великий Синтез» «по методу падшей женщины»***. Она приходит для того, чтобы вместе со своими тремя «мужьями» закопать Вершинина заживо в землю. Лишь четвертый сон Вершинина лишен каких-либо видений, потому что герой засыпает под тихий голос простой няньки Ильиничны, шепчущей над ним Иисусову молитву, от которой веет, как от чуда, «умной тишиной и покоем вечности»****.

Как пояснял сам Лосев в письмах пианистке М. В. Юдиной, все эти кошмары снов Вершинина, даны были для «изображения чисто монашеского искушения», наподобие тех, что бывают в «рассказе из жития святых». Но не только поэтому возникают эти сны. Они во многом predeterminedены и личным опытом автора романа: его житием в тюремных застенках, когда «одни и те же сны являлись <...> в течение 1½ лет»*****, и тем, что только что вырвавшийся из лагеря на мнимую свободу — «в социалистический рай» — Лосев чувствует себя совершенно одиноким, когда «никто не знает, чего стоит эта борьба философа с дикими зверями в непроходимом лесу»^{6*}, причем чувствует себя не только в «дикой и неравной борьбе», но и в «гонимом и жалком положении», не менее страшном, чем минувшие «четыре года изгнания» (так он называет время тюрьмы и лагеря, и это слово — «изгнание» — явно приходит сюда из дантовской биографии). Здесь несомненная аллюзия на первую

* Лосев А. Ф. Женщина-мыслитель // Москва. 1993. № 1. С. 117.

** Последняя глава. Письма А. Ф. Лосева к М. В. Юдиной // Москва. 1993. № 8. С. 176.

*** Там же.

**** Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 196.

***** Лосев А. Ф. Жизнь. С. 368.

^{6*} Последняя глава. С. 179

песню «Божественной Комедии», где, столкнувшись с рысью — ложью, предательством и сладострастием, со львом — гордыней и насилием, с волчицей — алчностью и себялюбием, Данте тем самым столкнулся и со всем тем злом, которое мешает человеку вырваться из сумрачного леса жизни и совершить свое восхождение к совершенному миру божественной Любви.

Вряд ли случайно в «Предисловии» к курсу «Истории эстетических учений», писавшемуся в том же 1934 г., что и роман, Лосев поставил имя Данте в один ряд с двумя другими ему дорогими именами — Эсхила и Рих. Вагнера*. Вряд ли случайно и потому, что главная идея этого «Предисловия» заключается в обосновании своего уникального и отдельного пути, когда при всем стремлении к синтезированию несовместимых, на первый взгляд, систем и идей — «античный космос с его конечным пространством и — Эйнштейн, схоластика и неокантианство, монастырь и брак, утончение западного субъективизма с его математической и музыкальной стихией и — восточный паламитский онтологизм»***, — философ хочет остаться вне каких-либо философских партий, течений и направлений, как бы они не были близки раньше, в молодые годы. «Если уж обязательно нужен какой-то ярлык и вывеска, то я, к сожалению, могу сказать только одно: я — Лосев!»*** Не потому ли в конспекте лекции о Данте конца тридцатых годов Лосев не забудет подчеркнуть тот факт, что Данте «в конце концов» разочаровался в своих прежних воззрениях «и, как он сам выразился в «Б<ожественной> К<омедии>», “образовал для себя партию из самого себя”»?



* Лосев А. Ф. История эстетических учений // Лосев А. В. Форма. Стиль. Выражение. С. 334.

** Лосев А. Ф. Жизнь. С. 384.

*** Там же. С. 356.