

О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА В.Ф. ОДОЕВСКОГО А.Ф. ЛОСЕВЫМ: ЯВНОЕ И ПОТАЕННОЕ¹

Е.А. Тахо-Годи

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН
Библиотека «Дом А.Ф. Лосева»*

Аннотация: Автором рассматривается вопрос об отношении великого русского философа XX столетия А.Ф. Лосева к наследию В.Ф. Одоевского. Определяются хронологические границы наиболее активного обращения мыслителя к творчеству писателя (с конца 1910-х и до конца 1930-х годов). Вычленяются основные векторы лосевского интереса: романтизм, фантастика, философия музыки, историософские воззрения, платонизм и символизм. Демонстрируется, как памятование об Одоевском реализуется в философских и беллетристических текстах Лосева. Особенно интересен случай, когда без отсылки к Одоевскому и без прямых реминисценций или цитат Лосев ведет прикровенно творческий диалог с Одоевским в повести «Трио Чайковского», где благодаря чисто «музыкальной программе» – постоянному памятованию о сонатах и квартетах Бетховена – упрочняется связь с входящей в роман «Русские ночи» новеллой «Последний квартет Бетховена».

Ключевые слова: А.Ф. Лосев, В.Ф. Одоевский, «Русские ночи», «Трио Чайковского», романтизм, символизм, историософские воззрения, философия музыки.

Вопрос об отношении к русской литературе А.Ф. Лосева, философа, всю жизнь изучавшего западную мысль, начиная с ее ойкумены – античности, кажется чуть ли не маргинальным, а уж к В.Ф. Одоевскому, занимающему на литературном Олимпе второстепенное место, – и подавно. Но хотя материалов, дающих возможность говорить о восприятии Одоевского, крайне мало, можно утверждать, что интерес к этому писателю Лосев сохранял всю жизнь, хотя наиболее явно он проявлялся в творчестве мыслителя с конца 1910-х и до конца 1930-х годов².

¹ Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17–18–01432).

² На эту тему см. мои предыдущие публикации: *Тахо-Годи Е.А.* Проблема символа в творчестве А.Ф. Лосева и концепция символизма В.Ф. Одоевского // *Symbol*

Имя Одоевского не фигурирует в юношеских дневниках и письмах Лосева, относящихся к эпохе до 1914 г. Скорее всего, лосевское знакомство с его наследием началось после выхода в 1913 году в издательстве Сабашниковых книги П.Н. Сакулина «Из истории русского идеализма: Кн. В.Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. 1». Зато точно известно, что Лосев приобрел переиздание «Русских ночей» Одоевского, выпущенное в том же 1913 году в издательстве «Путь»³. Эта книга сохранилась в личной библиотеке философа с его владельческой росписью на обложке (ныне она находится в книжном фонде Библиотеки «Дом А.Ф. Лосева»). Она испещрена карандашными пометами (их около сотни). Правда, традиционно считается, что Лосев никогда не делал помет на книгах, поэтому не исключено, что пометы на страницах «Русских ночей» принадлежат не ему.

О том, что философский роман Одоевского произвел на Лосева большое впечатление, свидетельствуют лосевские тексты – и философские, создававшиеся в 1920-е годы, и беллетристические 1930-х годов. В поздних лосевских работах Одоевский исчезает, что, однако, не мешает Лосеву в интервью 1983 года утверждать, что он Одоевского любил «всегда» – «за его роскошный романтизм, изысканную фантастику, проникновенную философию музыки и здоровые национальные чувства, доходившие у него до признания величайшей исторической роли России»⁴.

В этих словах очевидна прямая отсылка к эпилогу романа «Русские ночи», где историософская позиция автора получает максимальное выражение – недаром он рисует закат Европы и восходящее солнце России. Это «здоровое национальное чувство» могло особенно импонировать молодому Лосеву, пережившему в начале творческого пути, хотя и недолгий, период увлечения неославянофильскими идеями.

Помимо четырех ключевых моментов, которые легко вычлениаются в лосевской фразе: роскошный романтизм, фантастика, философия музыки и историософские воззрения, – Одоевский при первом же чтении в

w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. S. 313–324; *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. ИНИОН РАН. Материалы III Международного симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте». 2011. № 28. С. 113–121.

³ *Одоевский В.Ф., кн.* Русские ночи / Под ред. С.А. Цветкова. М.: Путь, 1913.

⁴ *Лосев А.Ф.* Одно из самых глубоких наслаждений в жизни... / беседу вел В. Лазарев // Альманах библиофила. М.: Книга, 1983. Вып. 14. С. 29.

середине 1910-х годов мог заинтересовать Лосева увлеченностью древнегреческой трагедией и Платоном. В 1910-е годы сам Лосев занят анализом трагедий Эсхила, пишет о нем дипломное сочинение. Занят он и Платоном: тут не только первая печатная статья об эросе у Платона, полная юношеского энтузиазма, но и строгое терминологическое исследование платоновских «эйдоса» и «идеи», вошедшее спустя десятилетие в его книгу «Очерки античного символизма и мифологии». Напомню, что в «Примечании к “Русским ночам”», датированном 1860-ми годами (опубликовано впервые как раз при издании романа в 1913 году), Одоевский, отрицая какое-либо воздействие на себя гофмановской традиции, подробнейшим образом разъяснял связь романа с античной трагедией и, еще в большей степени, с платоновскими диалогами, с их «драмой идеи».

Диалогическое, «хоровое начало» в философских и беллетристических текстах Лосева восходит и к античной трагедии, и к «романам-трагедиям» Достоевского, и к философской прозе Вл. Соловьева, и к теории символического реализма Вяч. Иванова⁵, но также и к роману «Русские ночи» Одоевского. Ратуя за введение в литературу подлинного *диалогизма*, дающего возможность изобразить *судьбу идеи* не только объективно, но и субъективно, Одоевский невольно оказывался в истории русской мысли прямым предшественником одного из любимейших лосевских мыслителей – Вл. Соловьева с его «Тремя разговорами» с их диалогами на философские темы, с их «иллюстративной» беллетристической новеллой «Краткая повесть об Антихристе».

Принципиально важно обратить внимание на то, что у Одоевского главный герой, его *alter ego*, Фауст, оказывается не только мистиком, но и символистом. Не имея однозначного ответа на загадку жизни, Фауст, в отличие от своих собеседников-оппонентов, «удовлетворяется символизмом»⁶. Он (а вместе с ним и автор романа) верит, что «в истории встречаются лица вполне символические, которых жизнь есть внутренняя история данной эпохи всего человечества»⁷. В «Примечании к “Русским ночам”» Одоевский сформулирует это еще короче, говоря, что автор сделал своими героями такие «лица, которые целою своею жизнью вы-

⁵ См.: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007 (им. указ.).

⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. С. 192. (Сер. «Литературные памятники»).

⁷ Там же. С. 7–8.

ражали то, что у философов выражалось сжатыми формулами, – так что не словами только, но целою жизнью один отвечал на жизнь другого»⁸.

Такая концепция историко-символического мирового бытия, позволяющая видеть в конкретных проявлениях человеческой жизни и в круге господствующих в определенную эпоху идей символическое проявление общемировой драмы, как представляется, должна была оказаться весьма привлекательной для Лосева именно в 1920–1930-е годы, когда философ наиболее напряженно размышлял над проблемами символа и мифа не отрешенно-абстрактно, но сквозь призму социально-исторических катаклизмов XX столетия, пытаясь сконструировать собственную историософскую модель развития человечества. Недаром в лосевской прозе, особенно в таких произведениях, как «Трио Чайковского», «Женщина-мыслитель», «Из разговоров на Беломорстрое», «Встреча», «Жизнь», возникают герои, выполняющие функции «адвокатов» тех или иных господствующих понятий. Они, как и герои Одоевского, призваны всей своей жизнью служить «вопросом или ответом на жизнь другого», а вместе с тем и ответом на вопрос, как в конкретно-исторических условиях «сбывается» или «не сбывается» человек, а вернее – сам замысел о человеке⁹.

Хотя Лосев, задумывая свою прозу, ссылаясь на новеллы Э.Т.А. Гофмана, Э. По и романы Г. Уэллса, имеет смысл обратить внимание на связи антиутопических мотивов у Одоевского и Лосева. Изображение безумия персонажа в лосевской прозе заставляет вспомнить об изначальном замысле Одоевского показать «психологические явления, необъяснимые в человеке»¹⁰, и назвать роман «Дом сумасшедших». Воздействием романтической традиции, в том числе «Русских ночей» Одоевского, можно объяснить тягу Лосева к изображению героя-артиста (артистки), героя-«мечтателя», и противостоящего ему человека-филистера. Уже первая из лосевских новелл – «Музыкальный миф», вошедшая в книгу «Музыка как предмет логики» 1927 года, написанная в 1920 году как одна из главок текста озаглавленного при посмертной публикации «Очерк о музыке»¹¹, явно возвраща-

⁸ Там же. С. 192.

⁹ Подробнее об этом см.: *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. С. 243.

¹⁰ *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 10. С. 248.

¹¹ О датировке этого лосевского текста и истории его создания см.: *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.

ет читателя к опыту романтической философско-музыкальной прозы, ведущей историю в отечественной литературе от «Русских ночей» Одоевского. Сближает с «Русскими ночами» и сам нетрадиционный принцип сопряжения новеллы и философского трактата, дающий о себе знать не только в книге «Музыка как предмет логики», но затем и в большинстве лосевских беллетристических вещей 1930–1940-х годов. Правда, в отличие от Одоевского, в лосевской прозе не новелла как иллюстрация инкорпорируется в канву философских рассуждений, а, напротив, отдельные философские пассажи вклиниваются в повествование, как в повестях «Встреча», «Трио Чайковского» или в романе «Женщина-мыслитель». Зато в философских работах 1920-х годов весьма характерны подобные вставные рассказы-анекдоты, имеющие аллегорический смысл и свидетельствующие о позиции самого автора. Так что неудивительно, что Лосев вводит аллюзии на Одоевского и в свои беллетристические, и сугубо философские тексты.

Отсюда мотив «танца скелетов», восходящий к новелле Одоевского «Бал», в книге «Музыка как предмет логики» (1927), в «Диалектике мифа» (1930) или в повести «Метеор» (1933). Отсюда же появление обширной реминисценции из «Русских ночей» в датированном 31 декабря 1926 года Предисловии к «Философии имени» (1927)¹², где без упоминания имени писателя давался пересказ анекдота о враче, лечившем ветчиной портного и сапожника, взятый из Эпилога «Русских ночей»¹³.

Отсылка к Одоевскому в Предисловии к «Философии имени» заставляет задуматься о возможных схождениях между философией языка Одоевского, зафиксированной в романе (например, чрезвычайно важная для автора проблема коммуникации), и лингвофилософскими воззрениями самого Лосева. Кроме того, выявление этой реминисценции дает право говорить о том, что Лосев сознательно опирался на опыт Одоевского, видел в нем единомышленника в борьбе против голого эмпиризма. Рассуждения Фауста из «Русских ночей» о Люцифере¹⁴ как родоначальнике и вдохновителе материализма и эмпиризма для Лосева явно «свои».

Борьба с метафизическим злом эмпиризма, материализма, атеизма не единственное звено, связующее Лосева и Одоевского. Объединяет их и отстаивание необходимости *цельного знания*, синтетической науки,

¹² Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 625.

¹³ Одоевский В. Ф. Русские ночи. С. 144.

¹⁴ Там же. С. 144.

базирующейся не только на рациональных, но и на интуитивных основаниях. Отсюда характерный для обоих мыслителей «энциклопедизм» (обращение к разным областям знания – математике, естествознанию, астрономии и т.д.), их общее стремление к познанию бытия как «живой жизни»¹⁵. Недаром в 1926 году в библиографическом разделе журнала «Музыкальное обозрение» Лосев напишет, что «“мистический идеализм” для Одоевского, конечно, есть “реализм” и при том совершенно “опытный”, “эмпирический”»¹⁶.

Если раньше можно было сомневаться в лосевском авторстве этого текста, опубликованного под криптонимом «А.Л.», и основываться только на гипотезе о его принадлежности Лосеву, выдвинутой в 1992 году Д.О. Чеховичем¹⁷, то теперь, после обнаружения лосевских тезисов в архиве ГАХН и их публикации в 2017 году¹⁸, сомнений в авторстве никаких нет. Легший в основу рецензии доклад по поводу 2-го выпуска сборника «De musica», включавшего статью А.В. Финагина об Одоевском под заглавием «От мистического идеализма к научному реализму», был прочитан Лосевым на заседании Физико-психологического отделения 10 апреля 1924 года.

Сравнивая опубликованную в 1926 году рецензию с тезисами этого доклада, мы видим, что Лосев вводит целый пассаж в защиту Одоевского от его интерпретаторов, пытающихся навязать писателю эволюцию «от мистического идеализма к научному реализму». Философ, в частности, подчеркивает: «Из того, что Одоевский в “Русских ночах” ратует за истинную науку против ложной или что он впоследствии стал заниматься акустикой, отнюдь не вытекает того, что он перестал быть “мистиче-

¹⁵ Там же. С. 103. Слово сочетание «живая жизнь» едва ли не первым употреблено Одоевским. Затем оно появляется у Тютчева и Достоевского.

¹⁶ А.Л. [Лосев А.Ф.] *De musica*. Временник Отдела Истории и Теории Музыки Госуд<арственного> Института Истории искусства. Выпуск второй. Ленинград. 1926. Academia // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110. [Датировка тезисов апрелем 1924 года дает основание предположить, что Лосев знакомился с подготовленным сборником еще до его выхода в свет в 1926 году].

¹⁷ Чехович Д.О. Неизвестный Лосев: штрихи к творческой биографии А.Ф. Лосева // Апокриф. 1992. № 1. С. 110–114.

¹⁸ См.: Тахо-Годи Е.А., Римонди Д. А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88; Лосев А.Ф. Материалы из архива ГАХН / Подготовка текста и примечания Д. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89–94.

ским идеалистом», да и самые термины “идеализм” и “реализм” давно бы уже пора перестать употреблять в их некритическом и обывательском значении»¹⁹. Когда современные исследователи акцентируют в поздних текстах Одоевского проявления эмпиризма и «стихийного материализма», невольно вспоминается именно этот пассаж из лосевской рецензии 1926 года. К сожалению, поздние тексты Одоевского продолжают лежать мертвым грузом в архиве и, не видя их, трудно судить объективно, но невольно возникает вопрос: не тот же ли в них путь от абстрактных конструкций к жизненным реалиям, как и у Лосева в 1930-е годы, когда он в работах «*Самое само*», «Неоплатонизм ясный как солнце» обращается к миру вещей, чтобы через обычное и бытовое подтвердить реальность идеального?

Такое движение мысли для Лосева закономерно. Недаром он формулирует уже в 1920 году в «Очерке о музыке», что «миф есть конкретная картина»²⁰. Эту идею он применяет и в разрабатываемой в «Очерке о музыке» «конструктивно-психологической системой научной теории гармонии»²¹, объединяющей отвлеченную систематику и эмпиризм²².

В этой работе 1920 года Лосев задумывается над близкой Одоевскому темой – над проблемой и задачами музыкальной критики, которая включается им, наряду с феноменологией музыки, музыкальной эстетикой и психологией музыки, в философию музыки. Музыкальная критика, по Лосеву, обязательно должна использовать мифологизацию как свой основной метод и прием:

Музыка есть объективное узрение сущности бытия, данное в системе познавательных форм человека. Миф поэтому вовсе не есть обязательно образ, хотя он и может получать от него существенную поддержку в выразительности. <...> Что такое мифологизация? Это – узрение сущности в образах и понятиях ума; <...> миф есть пространственно-временная структура сущности²³.

¹⁹ А.Л. [Лосев А.Ф.] *De musica*. Временник Отдела Истории и Теории Музыки Госуд<арственного> Института Истории искусства. Выпуск второй. Ленинград. 1926. Academia. С. 110.

²⁰ Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 652.

²¹ Там же. С. 655.

²² Там же. С. 654.

²³ Там же. С. 653.

Отсюда, хотя «каждое данное музыкальное произведение допускает бесчисленное количество мифологизаций», но «форма мифологизации» для каждого произведения «едина и единственна», притом что «ее конкретное содержание» (т.е. «система образов, понятий, суждений и умозаключений») может быть разнообразно:

Мифологизируя, т.е. выражая в словах сущность, напр. по поводу первой части «Лунной» сонаты Бетховена, можно рисовать картину лунной ночи и меланхолическое настроение при созерцании пустых и тоскливых пространств звездного неба; развивая такой миф, мы получаем словесное выражение первой части сонаты. Но можно ни слова не говорить о ночи и о луне, а развить, напр., рассказ на тему о страданиях неразделенной любви, о тягостях разлуки и т.д. Этот новый миф будет так же на месте, как и предыдущий. И бесчисленное количество таких мифов по отношению к «Лунной» сонате возможно. Однако форма соединения элементов (образов, понятий и т.д.) каждого такого мифа будет общеобязательна; она предопределена ритмикой и метрикой сонаты, ее напряжением, актуальностью и оформлением, выбором тембров и мелодией, и т.д. и т.д. Можно говорить в мифе о любящем сердце и об его переживаниях; но если выбрана такая мифологизация, то любящее сердце в случае «Лунной» сонаты должно обязательно тосковать и мучиться в разлуке, но никак не радоваться и ликовать²⁴.

Примечательно, что именно в «Очерке о музыке» в 1920 году впервые появляется восходящий к новелле Одоевского «Бал» мотив танца скелетов, в той первой части «Очерка», который был опубликован спустя семь лет в книге «Музыка как предмет логики» как вставная новелла под названием «Музыкальный миф».

Кстати, аллюзия на Одоевского в этом первом опыте музыкально-философской прозы дает возможность объяснить и то, почему в финале «Очерка о музыке» Лосев сосредотачивается на анализе музыки Бетховена – на его «Пятой симфонии». Философ сознательно подчеркивает кольцевую композицию своего «Очерка», говоря о том, что «конец его должен быть подобен началу»²⁵. Рисуя снова образ Женщины-девы, Жены

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 664.

Предвечной, Девочки-Царицы, вспоминая Данте и Беатриче, он одновременно, хотя и прикровенно возвращается к Одоевскому, к его «Русским ночам», включающим новеллу о Бетховене и его последнем квартете.

После чтения новеллы герой «Русских ночей» Фауст признавался, что ничья музыка не производит на него такого впечатления, как музыка Бетховена, и объясняет это следующим образом:

<...> кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена – еще ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет – с отчаяния... Странное дело: всякая другая музыка, особенно гайднова, производит на меня чувство отрадное, успокаивающее; действие, производимое музыкою Бетховена, гораздо сильнее, но она вас раздражает: сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль; вы слушаете его симфонию, вы в восторге, – а между тем у вас душа изныла. Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить. – Однажды, когда я не имел еще никакого понятия о жизни самого сочинителя, я сообщил странное впечатление, производимое на меня его музыкою, одному горячему почитателю Гайдна. – «Я вас понимаю, – отвечал мне гайднист, – причина такого впечатления та же, по которой Бетховен, несмотря на свой музыкальный гений (может быть, высшей степени, нежели гений Гайдна), – никогда не был в состоянии написать духовной музыки, которая приближалась бы к ораториям сего последнего». – «Отчего так?» – спросил я. – «Оттого, – отвечал гайднист, – что Бетховен не верил тому, чему верил Гайдн»²⁶.

Отсутствие религиозного начала в бетховенской музыке, подмеченное Одоевским, не проходит и мимо внимания Лосева.

В связи с этой «бетховенской темой» приведу, с моей точки зрения, наиболее интересный пример, когда – без всяких упоминаний имени Одоевского и вроде бы без прямых реминисценций или цитат – памятование об Одоевском реализуется в беллетристических текстах Лосева. Я имею в виду повесть «Трио Чайковского», повествующую о любви главного героя – философа Николая Вершинина к пианистке Томилиной, о любви, зародившейся в преддверии двух катастроф – исторической (начало Первой мировой войны) и личной (гибель Томилиной во время первой из бомбежек).

²⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 85.

«Трио Чайковского» построено как мемуары главного героя, Николая Вершинина, такого же alter-ego автора, как и Фауст у Одоевского. Он вспоминает, что в доме Запольских, где происходит действие повести, гости музыканты-дилетанты²⁷ первоначально решили «играть все бетховенские квартеты подряд с первого до последнего, знаменитого six mol-ного»²⁸. В первый же вечер они «проиграли первые три, с тем, чтобы на следующий день проиграть еще дальнейшие три – четыре»²⁹. Однако наступивший день прошел совсем не так, как предполагал Вершинин и его друзья Запольские: планы нарушает появление выдающейся пианистки Томилиной:

Ради приезда Томилиной прекратили игру и не стали играть на значенных Бетховенских квартетов. Решили сначала узнать, какой музыки хочет Наталия Александровна и что предполагает играть сама.

Наталия Александровна быстро переоделась и вышла на балкон в шикарном белом платье со словами:

– *Квартеты, квартеты! Как вы играли, так и играйте дальше! Люблю! А я, если хотите, сегодня тоже Бетховена...* Да нет, пожалуй, на первых порах Листа, что ли... А углубляться будем уже потом...

– Прекрасно, прекрасно, дорогая! – залюбезничал Михаил. – *Так и сделаем. Квартеты доведем до последнего...* Как, господа?

Мы, конечно, не смели протестовать, тем более, что это вполне соответствовало нашим прежним намерениям.

После вечерней краткой прогулки засели играть и *проиграли Четвертый и Пятый квартеты Бетховена*³⁰.

До последнего, Шестнадцатого квартета, дело в повести так и не доходит, но музыка великого композитора будет сопровождать героев до самого конца.

²⁷ Ср. у Одоевского начало «Последнего квартета Бетховена»: «1827 года, весной, в одном из домов венского предместья несколько любителей музыки разыгрывали новый квартет Бетховена» (*Одоевский В.Ф.* Русские ночи. С. 79).

²⁸ *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...»: В 2 т. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 161. Курсив всюду мой.

²⁹ Там же. С. 162.

³⁰ Там же. С. 170. Курсив всюду мой.

Разбирая Пятую симфонию Бетховена в 1920 году в «Очерке о музыке», Лосев говорил о том, что в ее музыке слышится, как сама «судьба стучится в дверь». Тема «судьбы» выходит на первый план и в повести «Трио Чайковского». Судьба вмешивается и в жизнь главного героя – Николая Вершинина: недаром, стук в дверь Томилиной, когда он является к ней на свидание, заставляет его вновь вспомнить именно эту музыку:

Не без колебаний я постучал ей в двери. И стук отдался в душе как то роковое стаккато в начале Пятой симфонии Бетховена, как те напряженно стучащие в висок и в сердце – тоже четыре – ноты в первой части Аппассионаты, внезапно откуда-то возникшие среди экстатического сумбура и мрачного огня мирового томления³¹.

Далее в повести (вполне в стиле «Очерка о музыке») дается анализ сонаты Бетховена оп. 106, которая интерпретируется автором как музыка, выражающая «страсти и чувства мыслителя, философа, мысленного созерцателя»³².

Ближе к финалу повести, до рокового исполнения «Трио» Чайковского, когда Томилиной суждено погибнуть при внезапно начавшейся бомбежке немецкой авиации, она играет сонату Бетховена оп. 81^a – сонату «Lebewohl» («Прощание»), «сознательно написанную великим маэстро на тему разлуки». В этой 26 фортепианной сонате композитор предположил каждой части программные заглавия: Прощание, Отсутствие, Свидание. Как очевидно, бетховенская музыка задает и «программу» лосевского текста: гибель Томилиной, прощание с ней обещают радость свидания, но уже в ином, духовном мире.

С «бетховенской темой» связаны и другие повести Лосева. Его незавершенная повесть «Седьмая симфония» – о Седьмой симфонии композитора. В повести «Метеор» бетховенская музыка играет важную композиционную роль: она знаменует надежду героя именно на *земное* счастье, от которого он, как и от музыки, должен отказаться ради понимания высших задач жизни. Роль «бетховенской темы» в повести «Трио Чайковского», однако, сложнее и менее очевидна. Музыка Бетховена оказывается здесь связана не только с темой любви Вершинина и Томилиной или с темой встречи и разлуки. Она возвращает нас к проблемам взаимоотношения религии и искусства, духовного и эстетического, затрагиваемым в

³¹ Там же. С. 190.

³² Там же. С. 207.

«Русских ночах» Одоевского Фаустом при сопоставлении Гайдна и Бетховена. Недаром у Лосева повесть завершается разговором простых людей – разговором не о музыке, а о судьбе, вере и воле Божией, той веры, которой, по мысли Одоевского, чужд был Бетховен, да и изображаемые Лосевым дилетанты-исполнители, живущие одной музыкой и забывшие о воле Божией, которая напоминает им о себе мировой катастрофой. В то же время, благодаря постоянному памятованию о Бетховене, его сонатах и квартетах, конечно же, упрочняется связь с входящей в «Русские ночи» новеллой «Последний квартет Бетховена».

Не будем забывать, что исполняющееся в момент мировой катастрофы «Трио» Чайковского имеет авторское название «Памяти великого художника». Название это, навеянное композитору реальным событием – смертью в 1881 году пианиста и дирижера Николая Рубинштейна, – у Лосева приобретает символический смысл: оно предвещает смерть главной героини повести – великой пианистки Натальи Томилиной, по воле судьбы погибающей в момент концерта – последнего концерта в ее жизни. Таким образом, в повести еще и еще раз разными художественными средствами подчеркивается, что ее сюжет – не что иное, как события последних дней жизни гениального человека.

Так исключительно благодаря «музыкальной программе», зафиксированной автором: от обещанного исполнения последнего квартета Бетховена к Пятой симфонии и прощальной сонате 26, а затем к «Трио» Чайковского, а не через систему тех или иных литературных реминисценций и аллюзий, подспудно реализуются те же мотивы, что и в новелле Одоевского «Последний квартет Бетховена»: рисуется трагедия непонимания гениального человека, его последние дни, его прощальное приобщение к любимому искусству и сама смерть великого музыканта. Нельзя не обратить при этом внимания и на то, что и у Одоевского, и у Лосева в названиях текстов одинаково ставится акцент на жанровой природе музыкального произведения и имени его создателя: у Одоевского – «квартет» Бетховена, у Лосева – «Трио» Чайковского. При этом сам жанр «трио» оказывается у Лосева связан не только с Чайковским, но также и с Бетховеном: «Помню и простодушные шотландские песни Бетховена: “Мой милый Джонни” и другие. Большинство из этих песен исполнялось с трио (роялью, скрипкой и виолончелью), что придавало этим вещам еще более милый, уютный и интимный характер. Эти песни с трио звучат гораздо изящнее, чем с роялью или с оркестром»³³. При этом вся повесть Ло-

³³ Там же. С. 162.

сева имеет трехчастную структуру (в ней три главы), а действие, как и в романе Одоевского, происходит, в основном, ночами – «интимные музыкальные вечера» длятся до двух-трех часов ночи, а то и до четырех утра.

Диалог Лосева с Одоевским в «Трио» Чайковского, не явный на первый взгляд, ведущийся прикровенно, ощутим только при внимательном вчитывании в текст. Только тогда становится очевидно, что вопросы, задаваемые собеседниками в «Русских ночах», остаются актуальными для Лосева и в середине 1930-х годов. «Какое влияние убеждения человека могут иметь на музыку, на поэзию, на науку?»³⁴ – вопрошает Виктор в «Шестой ночи» – немаловажен он и для Лосева, не сомневающегося в их связи. «<...> не знаю, может ли человек совершенно отделить от себя все *свои собственные* мысли и чувства, все свои *воспоминания* так, чтоб ничто от его я не примешалось к его наблюдению»³⁵, – сомневается у Одоевского Фауст. Воспоминания Вершинина словно свидетельствуют о невозможности такового отделения. Выслушав историю о смерти помешавшегося глухого Бетховена, один из собеседников Фауста, Ростислав, надеется на целительную силу воспоминаний: «<...> это – неизглаголанность наших страданий. Действительно, самые жестокие, самые ясные для нас терзания – те, которых человек передать не может. Кто умеет рассказать свои страдания, тот вполнину уже отделил их от себя»³⁶. Рассказывая историю влюбленности в Томилину, Вершинин как раз и пытается «рассказать свои страдания» и хоть как-то отделить «их от себя», а вернее осмыслить.

В первой половине 1920-х годов в философской ассоциации Государственного института музыки Лосев выступил со специальным докладом «Философия музыки В.Ф. Одоевского как образец учения о музыке в эпоху романтизма»³⁷. Текст этого доклада, к сожалению, не сохранился или до сих пор не найден. Безусловно, имея его в руках, нам легче было бы реконструировать воззрения философа на Одоевского и вычленять в его текстах темы и идеи, к Одоевскому так или иначе восходящие. Но и сделанные к настоящему времени наблюдения позволяют утверждать, что наследие Одоевского занимает в лосевском сознании отнюдь не марги-

³⁴ Одоевский В.Ф. Русские ночи. С. 85.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 84–85.

³⁷ См.: Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926; Ливанова Т.Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 297.

нальное место, что дает знать в его текстах – и философских, и беллетристических – и явно, и прикровенно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *А.Л. [Лосев А.Ф.] De musica*. Временник Отдела Истории и Теории Музыки Госуд<арственного> Института Истории искусства. Выпуск второй. Ленинград. 1926. Academia // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. С. 110–111.
2. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
3. *Ливанова Т.Н.* Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры. М.: Советский композитор, 1975. С. 267–335.
4. *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...»: В 2 т. М. Время, 2002.
5. *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. 958 с.
6. *Лосев А.Ф.* Материалы из архива ГАХН / Подг. текста и примеч. Д. Римонди, Е.А. Тахо-Годи // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 89–94.
7. *Лосев А.Ф.* Одно из самых глубоких наслаждений в жизни... / Беседу вел В. Лазарев // Альманах библиофила. М.: Книга, 1983. Вып. 14. С. 22–32.
8. *Лосев А.Ф.* Форма. Стил. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. 944 с.
9. *Одоевский В.Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л.: Наука, 1975. 319 с. (Сер. «Литературные памятники»).
10. *Одоевский В.Ф., кн.* Русские ночи / Под ред. С.А. Цветкова. М.: Путь, 1913. 429 с.
11. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМНа): 1921–1926. М.: Муз. сектор Гос. издательства, 1926. 59 с.
12. *Тахо-Годи Е.А.* Проблема символа в творчестве А.Ф. Лосева и концепция символизма В.Ф. Одоевского // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. S. 313–324.
13. *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А.Ф. Лосева и литературно-философские искания В.Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. ИНИОН РАН. Материалы III Международного симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте». 2011. № 28. С. 113–121.
14. *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. 399 с.
15. *Тахо-Годи Е.А., Римонди Д.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
16. *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева – исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.
17. *Чехович Д.О.* Неизвестный Лосев: штрихи к творческой биографии А.Ф. Лосева // Апокриф. 1992. № 1. С. 110–114.