**Художественный мир прозы А.Ф. Лосева**

Тахо-Годи Е. А.

«Каждоекрупное художественное произведение занимает свое место в контексте современнойему художественной литературы и находится в связи и соотношении не только сдругими произведениями того же автора, но и с чужими произведениями того жежанра и даже смежных жанров. От него тянутся нити аналогий, соответствий,контрастов, родственных связей по всем направлениям, даже в глубь литературногопрошлого»[i], – писал В.В. Виноградов. Эти слова тем более справедливы, когдаречь идет не просто об отдельном произведении, а о творчестве того или иного писателяв целом, когда его творчество осмысляется сквозь призму традиции[ii]. Внастоящей главе мы и попытаемся определить, какова же эта канва аналогий,соответствий, контрастов, родственных связей в лосевском творчестве, как вданном случае действует «память искусства»[iii], как реализуются наиболееважные для этого творчества проблемы в «резонантном пространстве»[iv] русской литературы. Но этот разговор о традиции мыбудем вести в тесной связи с теми актуальными для Лосева вопросами, которые онкак прозаик пытался разрешить художественными средствами.

Вначалемы рассмотрим наиболее общие проблемы: смысл человеческой жизни, отношениечеловека к миру, к собственному бытию, к смерти и страданию. Затем в параграфах«Трагедия маленького человека», «Судьба-случай и человек-автомат», «Философскоеубийство», «Злые дети», «Построение нового мира» остановимся на проблемах,связанных с неверным пониманием человеком своей жизненной миссии, когдаличность, отпадая от целостного Божественного бытия, превращается не просто влишнего человека, но в такого маленького человека, который в своем пределеоказывается мелким бесом, сыном Сатаны, стремящимся извратить и изуродоватьБожественное мироустройство. Показав тупиковость такого пути, приводящегочеловека в духовный и социальный ад, писатель предлагает иной путь,возвращающий человека к Божественному бытию, – путь жертвы, любви к небеснойРодине, поклонения Вечной Женственности, Премудрости Божией как источникучеловеческой жизни. Поэтому мы и завершим главу параграфами «Небесная Родина»,«Вечная Женственность», «Древо жизни».

.Смысл жизни

Вопросо смысле жизни не случайно один из основных в лосевском творчестве. Этот вопросцентральный в русской философии конца XIX – начала ХХ вв. Достаточно напомнитьо статьях «Цель человеческой жизни» (1892) В.В. Розанова и «Нравственный смыслжизни в его предварительном понятии» (1896) Вл. Соловьева, о книгах «Смыслжизни» (1918) кн. Е.Н. Трубецкого и «Смысл жизни» (1925) С.Л. Франка,создававшихся как в предчувствии исторических катастроф, так и непосредственновслед за революционными потрясениями. « Чем мучительнее ощущение царствующей кругомбессмыслицы, тем ярче и прекраснее видение того безусловного смысла, которыйсоставляет разрешение мировой трагедии»[v], – писал в 1918 г. в Предисловии ксвоей книге кн. Е.Н. Трубецкой.

Новопрос о смысле жизни волновал не только философов – он всегда ставился ипо-своему, художественными средствами разрешался в русской литературе[vi].

Исследованиетрадиций русской классической литературы в творчестве Лосева естественно былобы начать с пушкинской традиции, являющейся одной из магистральных в литературеXIX – ХХ веков. Мы и обратимся к пушкинской традиции, так как проблема «смыслажизни» в лосевской прозе, как представляется, имеет также и пушкинские корни.

Врассказе «Из разговоров на Беломорстрое» разрабатываются намеченные Пушкинымтемы из стихотворения «Дар напрасный, дар случайный…»: жизнь как случайный инапрасный дар, данный человеку неведомой и враждебной силой судьбы, готовой влюбое мгновение взять свой подарок назад, неясность цели жизни, раздражающаябессмысленность «однозвучного шума жизни». Они становятся лейтмотивами речиодного из участников разговора – «умного молодого скептика» (Я, I, 421)Михайлова, который «не догадывается, к чему он был призван и для чего рожден»(Я, I, 429): «Спрашивал ли кто-нибудь моего согласия на то, чтобы родиться мне чужды и непонятны и этицели, и самое тело. нам не навязан никем». Как очевидно,лосевские выпады направлен не столько в адрес Пушкина, сколько тех, ктопревратил поэта в непререкаемый авторитет, в некий идеологический штамп.

Дистанцируясьот Пушкина, называя себя «дилетантом в Пушкине», Лосев подчеркивает и коренноеотличие своего мироощущения: «Ну, Пушкин и Лермонтов, они мне нравятся так, какони и всем нравятся. Это классика. Это русская классика. Я не могу этого незнать, не любить. Конечно, я ее ценю и высоко ставлю. И все. Но менее всего яклассик. Я не классик. В русской классике, конечно, многие былитечения, уклоны направления, здесь вы конкретно представляетесебе состояние человека и вам легче описать это состояние, чем на основаниискудных и тощих лабораторных показаний» (Л, 212-213). Надо учесть, что этиссылки на русских классиков – на Пушкина и Толстого – делает не просто филолог,но выпускник челпановского Психологического института при МосковскомУниверситете. Напомним, что аллюзии на «Капитанскую дочку» затем появятся и в«Диалектике мифа».

Судяпо работе 1919 г.«Русская философия», художественная литература представлялась Лосеву «кладеземсамобытной русской философии», т.к. в ней «часто разрабатываются основныефилософские проблемы, само собой в их специфически русской, исключительнопрактической, ориентированной на жизнь форме»[xvi],причем эти проблемы разрешаются здесь философски и гениально. Недаром Лосевсочувственно цитирует книгу А.С. Волжского «Из мира литературных исканий»(1906), в том числе следующие строки: «За последнее время многие стали понимать,что истинную русскую философию следует искать больше всего именно здесь. Пушкини Лермонтов, Гоголь и Салтыков, Тургенев и Гончаров, Толстой и Достоевский,Успенский, Короленко, Чехов – все это подлинная наша философия, философия вкрасках и образах живого дышащего слова»[xvii]. ИмяПушкина звучит в статье «Русская философия» только в этой цитате из А.С.Волжского, однако понятно, что слова эти отражают взгляды самого Лосева. Неслучайно, собирая в 1918 г.серию «Духовная Русь», Лосев привлекает к ней и А.С. Глинку-Волжского, и своегодруга Г.И. Чулкова, взяв для серии его книжку «Национальные воззрения Пушкина».Видимо, по мнению Лосева, пушкинская народность, пушкинское пониманиенациональных особенностей российского государства также должны были статьопорой в этот опасный для национального самосознания момент.

Вдокладе 1921 г.«О методах религиозного воспитания» Лосев не только подчеркивает, что «безрелигиозного коэффициента остаются непонятна мука Гоголя, жертвенное безумиеДостоевского и Лермонтова, светлое и имморально-эстетическое оправданиеязыческого мира у Пушкина»[xviii], но одновременноутверждает и то, что литература – единственный путь привести неверующегочеловека к вере. При этом он имеет в виду не сугубо религиозную литературу –жития святых и прочее, а в первую очередь русскую классику.

Вкакой-то мере схожим образом апеллировал к Пушкину и Алеша в рассказе «Жизнь».Доказывая своему оппоненту Юрке, что жизнь это вовсе не слабоумие, Алешассылается на классиков литературы: «Постой, постой, – залепетал я. – Слабоумие? Это Софокл, Гете, Пушкин – слабоумие? –

-Дая не об этом... – раздраженно перебил меня Юрка. – При чем тут Пушкин? Ну пустьодин Пушкин. Но ведь мошек-то миллиарды? Людишек-то тоже, небось, миллиарды? При чем тут Пушкин? А почему же ты жизнь не называешьслабоумием, если она создает миллионы мошек и людишек и только после этогомиллиона вдруг случайно захлестнет, и – появляется Пушкин, с тем, чтобы потомопять прошли десятилетия и столетия миллионов и миллиардов мошек-людишек, всеэто бездарное марево...» (Я, I, 516-517).

Ноесли горячо отстаивавший осмысленность человеческого существования в мире Алешавначале ссылался именно на литературу как на самое наглядное свидетельствомудрости жизни, то позже подобная аргументация перестает удовлетворять его,начинает казаться недостаточной. Постепенно у него даже появляется негативноеотношение к когда-то так привлекавшей его мудрости литературы, в том числе к«мудрости Пушкина»: «Особенно не по нутру была мне одна мудрость, которая,казалось бы на первый взгляд, по крайней мере по своему содержанию ближе всегоподводила к переживаемому мною, но еще не формулированному новому. Это мудростькрасоты, поэзии, музыки, искусства вообще. Одно время мне казалось, что здесь яуже нашел якорь спасения. В самом деле, разве не мудрость это – Пушкин,Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский? Какую же еще мудрость надо? Разве ненужно было всем этим писателям погрузиться глубоко-глубоко в содержание жизни иее общих законов, разве не нужно было видеть тайные и при том глубочайшиеосновы жизни, чтобы создать все эти великие художественные образы? Но и этамудрость скоро обнаружила мне свою слабость» (Я, I, 534).

Сомнения,терзавшие героя рассказа «Жизнь», в чем-то кажутся сродни переживаниям С.Н.Дурылина, о которых рассказывает в «Воспоминаниях» и письмах С.И. Фудель.Мучительный вопрос о том, можно ли на одной полке держать Пушкина и МакарияВеликого, т.е., по сути, можно или нет совместить культуру и религию, был решендля себя С.Н. Дурылиным отрицательно. И в этом была, по мнению С.И. Фуделябольшая ошибка. Дурылинский вопрос о Пушкине и Макарии Великом, о культуре ирелигии С.И. Фудель предлагает осмыслить иначе, и его решение оказываетсявнутренне гораздо ближе к тому выводу, к которому приходит лосевский Алеша.«Пушкина и Макария Великого, – пишет С.И. Фудель, – держать на одной полкеможно, конечно, ибо оба они человеки, но вот Христа в душе уже нельзя ни с чемпутать, да и невозможно, ибо если увидишь, что он – Солнце, то как же Солнцеспутаешь с фонарем? А если в душе от этого Солнца свет и веселье, то почему жеи у Пушкина не найти “ума холодных наблюдений и сердца горестных замет”, и сулыбкой, и грустью, и горечью не вздохнуть и о нем, умершем рабе Божием, да ещеи мучительной очистительной смертью умершем, убитом людьми развращенными ихолодными. в вечную гармонию»[xxi], тоЮрка, напротив, не видит ни гармонии, ни порядка, ни смысла в существующеммироустройстве. Его взгляд на мир ближе к тому, что в романе Достоевскоговнушает Ивану черт, говоря: « d) На всю русскую литературу XIX в. я знаю двух-трехдуховных лиц и одного светского – Достоевского. e) Все остальное – мелкие ипошлые страстишки и западный блуд замороженных душ» (Л, 270). В 70-е гг. онподчеркнет вновь: «Правда, у Достоевского “Братья Карамазовы” тоже пьянство,блуд, с ума сходят – но главный смысл остается, потому что Достоевский глубоковерит в Христа»[xxvi].

Имеяэто в виду, можно предположить, что название юношеской работы «Высший синтезкак счастье и ведение» было подсказано Лосеву словами князя Мышкина из романа«Идиот» о чувстве «восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезомжизни»[xxvii], а не только учением Вл. Соловьева овсеединстве. Это тем более вероятно, что летом 1911 г., то есть в то время,когда Лосев пишет свой «Высший синтез как счастье и ведение» он как раз читаетДостоевского – об этом он сообщает в письме к В. Знаменской (Я, II, 372).

Лосевапривлекала у Достоевского мысль о высоком значении тварного мира, его«обожении», дающая о себе знать, например, в поучения старца Зосимы, которыеЛосев в юности специально копирует в дневник. Именно на Достоевского, на романы«Братья Карамазовы» (Д, 198-199) и «Бесы» (Д, 200), ссылается Лосев в«Диалектике мифа», приводя примеры «видения твари как чуда» (Д, 198). Исследуявосприятие Достоевского Вл. Соловьевым в книге «Владимир Соловьев и его время»,Лосев покажет, что для Вл. Соловьева Достоевский был «и мистиком, и гуманистом,и натуралистом вместе» потому, что Вл. Соловьев подметил у него ощущениеизначальной святости материи, то, что она становится «стихией зла» лишь в итоге«падения человека» (В, 413). Соловьевское учение о святости материи уДостоевского было, по мнению Лосева, «огромным прозрением» потому, что «такоепонимание стало возможным не раньше ХХ столетия, после того как по всей Европепронеслись волны символизма и декаданса» (В, 414). Лосев писал: «Убийствостарухи Раскольниковым исключительно ради переживания чувств убийцы; жуткийпереход от крайнего индивидуализма и эгоизма ко всеобщему деспотизму иобщественно-политическому абсолютизму; кирилловщина, ставрогинщина ишигалевщина; разговор Ивана Карамазова с чертом; самая смрадная сексуальность ипадение ниц перед чистотой и святостью материи и женственности; целование землии поучения старца Зосимы – вся эта невероятная смесь тончайшегоинтеллектуализма, интимнейшего иррационализма, острейшего ощущения мифологизмаи мирового катастрофизма – ничего из этого никто ни в России, ни в Европе невидел у Достоевского в 70-е годы. Не видел этого и Вл. Соловьев, и мы не имеемникакого права этого требовать от него» (В, 414). Не отрицая того, «что у Вл.Соловьева и Достоевского было много внутренних расхождений» (В, 409), исоглашаясь со словами С.М. Соловьева, что «Достоевский весь трагичен иантиномичен: Мадонна и Содом, вера и наука, Восток и Запад находятся у него ввечном противоборстве, тогда как для Соловьева тьма есть условие света, наукаоснована на вере, Восток должен в органическом единстве соединиться с Западом»(В, 409), Лосев в то же время показывает, что обоих мыслителей объединяеткритика бытового реализма, необходимость внутреннего общения с народом(несмотря на критику Соловьевым узкого национализма Достоевского), вера вбудущую вселенскую церковь.

КогдаЛосев пишет: «В Достоевском Вл. Соловьева интересовала, конечно, не просто однарелигия. Ему был особенно близок также и философский, общественно-политическийи апокалиптический пафос» (В, 575), – это утверждение во многом характеризуетего собственное отношение к творчеству романиста.

Достоевскийпритягивает Лосева и как психолог, способный проникнуть в глубины человеческогоподсознания. В «Диалектике мифа» он ссылается на Достоевского для подтверждениямысли, что «не обязательно быть фрейдистом», чтобы уловить в тайникахчеловеческой души «некое вполне реальное “оно”» (Д, 108). Но Лосеву импонируетне просто психологизм, а то, что психология у Достоевского «мифологична»,является одним из путей постижения отношений Бога и человека. «Действительно,только очень абстрактное представление об анекдоте или вообще о человеческомвысказывании может приходить к выводу, что это просто слова и слова. Это –часто кошмарные слова, а действие их вполне мифично и магично» (Д, 104), –писал Лосев в «Диалектике мифа», приводя рассказ Федора Карамазова о том, какиз-за шутки Миусова он утерял веру в Бога. Для Лосева воспоминаниеРаскольникова в «Преступлении и наказании» о приговоренном к смерти человеке,который из желания жить готов целую вечность простоять на узенькой площадкегде-нибудь на высокой скале, представляется «первичным и основным символом» тоймифологии, которая, узревши истину христианства, «начинает задыхаться в тисках»иной, новоевропейской мифологии, основанной на материи, силе, «абсолютногослучая и слепого самоутверждения» (Д, 211). Этой жаждой жизни пронизана и самалосевская «Диалектика мифа», с ее антитезой бессмысленного мертвенного бытия и«живой жизни», причем само это словосочетание – «живая жизнь» – приходит сюдаиз «Записок из подполья» Достоевского[xxviii].

Учитываятакое отношение Лосева к Достоевскому, уже не покажется неожиданным то, чтособственная лосевская проза имеет немало точек пересечений с творчествомДостоевского.

Аллюзиейна Пушкинскую речь Достоевского открывается лосевское «Завещание о любви».Слова рассказчика об умершем Александре Орлове: «Так вот и унес свою тайну!Поди теперь – разбери!» (Я, I, 232) явно перекликаются со словами Достоевскогооб Александре Пушкине: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорноунес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайнуразгадываем»[xxix]. На связь с Достоевским можетуказывать и еще один эпизод, когда друзья покойного Орлова, разбирая егорукописи, видят среди прочих трудов «отвлеченного и систематического характера»работу под названием «Вверх пятами» (Я, I, 234). Это название, помиморелигиозных коннотаций, напоминает и о романе «Братья Карамазовы», о главе«Исповедь горячего сердца. “Вверх пятами”», где предметом исповеди ДмитрияКарамазова становится рассказ о его любви. Проблеме любви посвящена и лосевскаяповесть, неслучайно названная «Завещание о любви» и представляющая собой такжеисповедь героя о зарождении любовного чувства.

Лосевскаясклонность к жанру воспоминания-исповеди или к исповедальным монологам героев(взаимные исповеди Вершинина и Елены Дориак в «Метеоре») также во многомкоррелирует с аналогичными тенденциями у Достоевского (например, введениеисповеди Ипполита Терентьева в романе «Идиот»). В сознании автора, несомненно,сопрягается с Достоевским и изображение окружающей Вершинина погоды иобстановки в финале «Метеора»: холод, темнота и отсутствие пищи. То, чтоподобная обстановка вполне «в духе Достоевского», подтверждает лосевское письмоот 30 октября 1938 г.из Куйбышева: «Как-то тут выпал вечер по Достоевскому: целый вечер не былосвету, шел проливной дождь, и было нечего есть» (Я, II, 473). Мрак и дождьсопровождают героев лосевских рассказов «Мне было 19 лет» и «Театрал».

Створчеством Достоевского в лосевской прозе имеет связь и пейзаж совсем иногорода, включающий в себя мотив «заходящего солнца». «Мифологическую полноту»солнечного заката у Достоевского Лосев подчеркнет в 1930 г. в «Дополнение к“Диалектике мифа”» (Д, 490). На этот символический мотив у Достоевскогонесколько раньше обратил внимание один из участников задуманной в 1918 г. Лосевым серии«Духовная Русь» – С.Н. Дурылин, издавший в конце 20-х гг. статью под эгидойГАХН, где он, также как и Лосев, был сотрудником[xxx].Лосев сошлется на работу С.Н. Дурылина, когда в 70-е гг., исследуя символику уДостоевского, обратиться к этому мотиву с научной точки зрения. Лосев обращаетвнимание на то, что косые лучи заходящего солнца в романах Достоевскогопоявляются «в самые ответственные и глубокие моменты развития действия»:грозящей опасности, духовного кризиса или связаны с образом «мрачного и злого»Петербурга, переживаемого автором «как некий призрак и мутное наваждение» (П,179-180), но могут быть знаком и чего-то умиленного и любовного, как прощаниемолодого Зосимы с умирающим братом (П, 182). Ссылки Лосева на слова о любви кзаходящему солнцу и героя «Белых ночей», и Вани из «Униженных и оскорбленных»заставляют вспомнить, что аналогичные признания можно найти и в собственнойлосевской прозе, напомним слова Вершинина из «Трио Чайковского»: «Солнце этолегко-легко парит по небосклону и начинает склоняться к западу – мое любимоевремя дня» (Я, I, 112). Однако Лосев наполняет мотив заходящего солнца новымсимволическим смыслом (о связи этого мотива с идеей заката жизни и концаистории мы говорили во второй главе работы), но это новое наполнение дополняет,а не вступает в противоречие с тем символическим значением, которое мотив имелу Достоевского и которое сам Лосев определял так: «Перед нами здесь насыщенныйглубочайшими переживаниями образ, который, подобно математической функции,разлагается в бесконечный ряд своих перевоплощений, начиная от щемящей тоскиумирания и скорбного сознания о невозвратном прошлом вместе с тайно веселящейгрустью, переходя через торжество и ликующую победу полуденного солнца и кончаятем же закатом, который, однако, вселяет уже примирение с жизнью, умиротворениеи надежду на победоносную правду» (П, 180, 183).

То,что в рассказе «Жизнь» Алеша чувствует себя во время разговора с Юркой так,«как в жарко натопленной бане» (Я, I, 516), также, возможно, имеет связь сДостоевского. Образ бани мог прийти из «Преступления и наказания», из словСвидригайлова о том, что ему вечность порой представляется «эдак вродедеревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки»[xxxi].Такое предположение тем более правомерно, что свидригайловский образ Лосевиспользовал и в «Диалектике мифа», рисуя картину мифологии нигилизма, где «мир– абсолютно однородное пространство», в сравнении с которым даже могила или«баня с пауками тело» (Я, I, 60).

Длягероев Лосева, как и для героев Достоевского, мир становится безумием икошмаром, когда теряет для них свой высший религиозный смысл. Если отказ отмира Вершинина, Елены Дориак или Алеши обусловлен внутренним протестом противвнешней бессмыслицы бытия во имя высокой духовной идеи, то, как демонстрируетЛосев, отказ от жизни без всякой религиозной цели, может привести человека копустошенности, безумию, духовной смерти. Когда, не видя в происходящем ни тениосмысленности, человек решает отказаться от Бога, все существующее вокругначинает вызывать в нем жажду бунта. В нем растут злоба и месть по отношению квнешнему миру. На таком неприятии мира основывается отречения от жизни Петькииз «Театрала». Ненависть Петьки к миру и к личности обусловлена утратойличности и мира им самим. Его отрицание смысла жизни сродни отказу от мира Юркииз рассказа «Жизнь». Но если Юрка только теоретизирует, то Петька воплощаеттеории в реальность, как воплощает мечты Ивана Карамазова Смердяков, совершаяотцеубийство.

Вто же время приятие мира в его падшем состоянии также приводит человека кдуховной катастрофе, способствует его собственному духовному падению. Отсюдаявление жутких призраков герою «Мне было 19 лет», стремящегося в каком-то почтидионисическом экстазе к овладению Потоцкой, символизирующим для него овладениевсем миром. Отсюда трагедия Тархановой во «Встрече» или Радиной в«Женщине-мыслителе». Аллюзия на слова Алеши Карамазова Ивану, сказанные поповоду его легенды о Великом Инквизиторе: «Никакого у них нет такого ума иникаких таких тайн и секретов… Одно только разве безбожие, вот и весь ихсекрет. Инквизитор твой не верует в бога, вот и весь его секрет!»[xxxiii], – явно просвечивает в размышлениях Вершинина,когда в финале «Женщины-мыслителя», слушая молитву Ильиничны, успокаивающей егопосле кошмарного сна, в котором Радина как представитель новой инквизиции –чека – обрекала его на казнь, он думает: «Вот у этой [у Ильиничны – Т.-Г.]много секретов, и она их так охотно рассказывает, а у той [у Радиной – Т.-Г.] исекретов-то нет никаких, и – как она их скрывает!..» (Я, II, 141). Такойпараллелизм между репликой Алеши Карамазова и мыслями Вершинина призван указатьна главную причину гибели Радиной – на ее скрытое безбожие. Вот почему Радина,которая добровольной «жертвы не захотела» (Я, II, 141) во имя Бога, в итогестановится жертвой внешнего насилия. Ее отказ от Бога оказывается отказом отжизни и мира.

.Смысл страдания

Поискисмысла жизни связаны в лосевской прозе и с дилеммой о необходимости илибессмысленности страдания в мире, которая в своем пределе становится вопросом осмерти и отношении к ней человека.

Этатема также имеет свои традиции в русской классической литературе, в первуюочередь в творчестве Достоевского. Как и у Достоевского, у Лосева возникаетизображение разных типов страданий, их иерархия: 1) страдания бессловеснойтвари (щенята в «Жизни», котята в «Епишке»); 2) беспомощного ребенка от чужойжестокости (Суши в «Завещание о любви»); 3) от физической боли (ранениеВершинина в «Трио Чайковского»); 4) страдания душевные от любви и одиночества(Телегин и Воробьев в «Женщине-мыслителе», Вершинин в «Трио Чайковского»); 5)от утери смысла собственного существования (Радина в «Женщине-мыслителе); 6)страдания тюрьмы и каторги (Вершинин в «Женщине-мыслителе», «Встрече», «Изразговоров на Беломорстрое»), причем в отличие от Достоевского, Лосев ненаходит в этом типе страдания никакого очищающего начала; 7) «адские» духовныестрадания человека, поглощенного какой-либо дьявольски безумной идеей (Петька в«Театрале», безымянный герой «Мне было 19 лет», человек в «Переписке вкомнате», герой «Епишки»); 8) страдания, добровольно взятые на себя,осмысленные и потому легкие, очищающие, жертвенные, возводящие к небу и Богу(«Жизнь», Вершинин и Елена Дориак в «Метеоре»).

«Праздныйвопрос», которым задается автор «Записок из подполья»: « лучше страдание со смыслом, чем счастье без смысла» (Я, II, 375), –утверждает он в письме к Знаменской 15 сентября 1911 г., а 18 января 1915 г. записывает вдневнике: «Страдание – что может быть выше, возвышеннее, совершеннее? Жизньнаша – страдания; и надо уметь находить в этом мире страданий Бога…» (Я, II,462). Но умением находить Бога в мире страданий обладают не все лосевскиегерои, как и не все герои Достоевского.

В«Братьях Карамазовых», проповедуя бессмысленность и однообразность бытия, чертуверяет Ивана в том, что «страдание-то и есть жизнь»[xxxv].Если жизнь имеет смысл, если она сотворена Богом, то откуда и зачем страдания вмире – вот вопрос, которым мучится Иван и который он ставит перед Алешей.Убеждая Алешу, что «нельзя страдать неповинному за другого, да еще такомунеповинному», как дитя[xxxvi], Иван с вызовом готоввозвратить «свой билет на вход» Богу, отказаться «от высшей гармонии», так как«не стоит она слезинки хотя бы одного только я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочуоставаться при факте. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудьпонимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте…»[xl]

Всеэти мотивы глубоко родственны лосевской прозе. Пока Алеша из рассказа «Жизнь»еще не пришел к главной своей идеи – к необходимости восхождения от факта ксмыслу, откуда открывается суть земного бытия, он ужасается бессмысленнойжестокости жизни. Издевательство Мишки над щенками в рассказе во многомкоррелирует с напоминанием Ивана Карамазова о страданиях бессловесной твари –лошади под кнутом самодура мужика или с аналогичной сценой из знаменитого снаРаскольникова в «Преступлении и наказании». Примечательно, что мужик Миколка всне Раскольникова и Мишка в споре с Алешей в лосевском рассказе прибегают кодной и той же аргументации своих поступков. Живое существо рассматривается имикак личная собственность, они целиком присвоили все права на него, т.к. забылио Боге. Сравним оба эпизода. У Достоевского: «Не трожь! Мое добро! Что хочу, тои делаю. и висступлении бросается с своими кулачонками на Миколку»[xli].А вот сцена из лосевского рассказа: «Собака моя? – наставительно отвечал Мишка.– Моя! Я хозяин Стока? Я? Ну, так чего ж! Ага! – зашипел он. – Чужого добра захотел?..» (Я, I, 505).

БлизкоЛосеву и характерное для Достоевского противопоставление подлинной жизни иабстрактной идеи. Соня советует Раскольникову «страдание принять и искупитьсебя им»[xlii] потому, что в страдании видит путьвозвращения к жизни, к Богу. О том же говорит Раскольникову Порфирий: «Знаю,что не веруется, – а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо в страдании есть идея»[xliii]. Эта тема искупительного страдания в «Преступлениии наказании» противостоит головной диалектике Раскольникова, мучающего себядилеммой: «тварь ли я дрожащая или право имею»[xliv].Когда Раскольников выбирает страдание, тогда для него «вместо диалектикинаступила жизнь», наступило «знакомство с новою, доселе совершенно неведомоюдействительностью»[xlv]. У Лосева антитеза «живойжизни» и мертвого рационализма одна из основных присутствует и на страницахюношеских дневников, и в философских трудах, и в прозе. Правда, для Лосеваподлинная диалектика есть именно жизнь, а не та рассудочная неподвижная идея,которая владеет Раскольниковым у Достоевского.

Стемой страданий в лосевской прозе теснейшим образом связана тема смерти. Какутверждает Юрка в рассказе «Жизнь», «жизнь – это и есть смерть» (Я, I, 518).Тема смерти как апофеоза страданий заставляет обратиться к другой традиции.Чтобы почувствовать внутреннюю перспективу размышлений лосевских героев,следует иметь в виду и героев позднего Толстого, их мысли о жизни и смерти.

Втолстовском рассказе «Окончание малороссийской легенды “Сорок лет” изданнойКостомаровым в 1881 г.»страх смерти вселяется в душу Трофима как наказание за то, что «он потерял всебе Бога»[xlvi]. В толстовских «Записках сумасшедшего»для Дмитрия «жизнь и смерть сливались в одно», отчего он чувствует в себе«злобу на себя и на то, что меня сделало»[xlvii]. Он неможет вырваться из круга мучительных вопросов: «Я живу, жил, я должен жить, ивдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? не естьфилософия романы Достоевского и Толстого и музыкальные драмы Р. Вагнера, хотя вних, быть может, и больше философии, чем в иных логических “системахфилософии”» (О, 672). Однако это не значит, что Лосев готов принять толстовскую«систему философии», разделить общественную или религиозную позицию писателя.

Во-первых,Лосев критически смотрит на толстовскую эстетику. Он считает, что «исканияэстетических идей жил и живет после исчезновения своего плотского существования в других людях»[lxviii]. Следовательно, чтобы остаться жить в другихлюдях, надо стремится делать благо и любить ближнего. Для Толстого это и естьистинный смысл христианства. Однако для Лосева это не христианство, арационализм, морализм и сектантство, подменившее богочеловеческую личностьХриста абстрактным и безличным понятием «блага». Отсюда и разный подход обоихавторов к пониманию сущности земных страданий.

ДляТолстого страдание – «необходимое условие жизни духовной»[lxix]и акт «любви к предкам, к потомкам, к современникам»[lxx]потому, что «мои страдания суть избавление и искупление от грехов моих и другихлюдей каких бы то ни было»[lxxi]. Таким образом, уТолстого страдание обретает смысл как способ «сознания греха, освобождения отзаблуждений и подчинения закону разума»[lxxii]. ДляЛосева страдание по «закону разума», за собственный грех – адское страдание,равное вечному наказанию. Но даже безвинное страдание за чужой грех для негониже добровольного страдания во имя любви. Толстой тоже говорит о связистрадания и любви, о том, что чем больше любовь, тем менее ощутимо самострадание. Но дело в том, что и любовь у Толстого и у Лосева трактуетсяпо-разному, а вернее имеет разную направленность.

ПоТолстому, любовь ограничена земным кругом – предки, современники, потомки, онсчитает, что «если человек решает, что ему лучше воздержаться от требованийнастоящей, самой малой любви во имя другого, будущего проявления большей любви,то он обманывает или себя, или других и никого не любит кроме себя одного»[lxxiii]. Для Толстого не имеющий малой любви не способени на большую. Толстовский Платон Каратаев полон этой «малой любви»: он равнодобр и к собаке, и к Пьеру, и к врагу, он смиренен в своих страданиях и в своейсмерти. Вот почему Каратаев становится для Пьера «олицетворением духа простотыи правды»[lxxiv], а его смерть научает Пьера самомутрудному – «любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий»[lxxv].

Слосевской точки зрения, только имея перспективу «проявления большей любви»,любви к самому абстрактному для Толстого – к Небесной Родине, человекстановится способен к малой любви, потому что без такой перспективы всякаялюбовь в итоге окажется животной и корыстной. Именно эта идея большой любвизаставляет лосевских Вершинина и Елену Дориак отказаться от любви «малой»,поступить вопреки толстовской заповеди о необходимости отдать «себя, своесуществование той любви, которая доступна ему и есть перед ним»[lxxvi]. Возвеличивая «малую любовь», Толстой замкнулсвоих героев в «нирвану» каждодневного быта как в некий символ «бесконечногодвижения жизни». Лосевские герои, напротив, страстно стремятся вырваться изэтого круга.

Это,однако, не значит, что сама идея «малой любви» вообще чужда Лосеву. Он такжепрекрасно сознает связь между малой и большой любовью, недаром лосевскиеантигерои не способны ни к какой любви, в том числе самой элементарной,например, к животным. Значимы для Лосева и понятия рода. Об этом говорят уЛосева его собственные «простецы» – такие же простые солдаты, как ПлатонКаратаев. Лежащий в госпитале Иван Семенович объясняет своему соседу Игнатьичу,что если «Родины нету, и Бога нету», потому что, «ежели я без роду и племени,так, собака какая-то, то разве Бога тут вспомнишь?» (Я, I, 227). Однакопоявление Ивана Семеновича в «Трио Чайковского» Лосева отнюдь не даньтолстовству. У Ивана Семеновича любовь к Богу идет не только через свои род,племя, родину и осуществляет себя не только в земной горизонтали – предков,современников, потомков. Диалектика Ивана Семеновича этим не исчерпывается,потому что он при этом помнит, что «Бог есть, и я есть. А Бога нету, и ничегонет» (Я, I, 227). Он ощущает, что «войною Бог спасает – от нас же самихспасает. ивообще ко всему, что не есть диктатура пролетариата» (Я, I, 339). Гамлетовскийвопрос, который ставит Вершинин: «быть или не быть искусству» (Я, I, 330) – насамом деле гораздо универсальнее, чем кажется, т.к. он для Вершинина равенвопросу быть или не быть в мире человеческой личности, любви, быть или не бытьрелигии, ибо «если не быть религии, то не быть и искусству» (Я, I, 330).

Еслирелигиозное сознание готово отказаться от чистой музыки потому, что во времяцерковной службы «умы и сердца устремлены в горний мир; и пение это есть толькопьедестал, подмостки для внутренней религиозной жизни» (Я, I, 342), то присоциализме сомнение в необходимости музыки исходит из диаметральнопротивоположных посылок. Стремление «сократить» музыку, ограничить ее, лишитьее эмоциональности, усложненности, вычурности, индивидуальности, по мнениюавтора, аналогично социалистическим «преобразованиям» любви, во-первых, потомучто музыка «захватывает самую интимную жизнь субъекта, питается самымипоследними и обнаженными его корнями» (Я, I, 340), а во-вторых, потому, чтолюбовь и музыка одинаково стихийны, как стихийна всякая индивидуальность (Я, I,325), отчего любые ограничения ведут тут к «полной ликвидации». В мире, гдецарит музыка Прокофьева – представителя «культуры ощущений, изолированных отвнутренней субстанции» (Я, I, 363), невозможна подлинная любовь, т.к. этолюбовь, в которой, как и в этой музыке, осталась одна моторика, одни лишенныедуши ощущения. Но как новая музыка противостоит «уютному упорномусентиментализму Моцарта» (Я, I, 363-364), точно так же противостоит старойлюбви социалистическая «любовь по карточкам».

Отказот музыки Тархановой, героини повести «Встреча», свидетельствует о ее желанииполностью отдаться во власть объективно-вещественному миру, где нет ни веры вБога, ни любви, ни подлинного искусства. «Донжуанство» Вершинина, побуждающееТарханову вспомнить о музыке и о любви, как мы уже отмечали во второй главенашей работы, позволяет проводить параллели между пушкинской маленькойтрагедией «Каменный гость» и лосевской повестью «Встреча», где представительОГПУ прерывает беззаконное свидание героев, как некогда командор у Пушкина.

Нос пушкинской маленькой трагедией объединяет лосевскую «Встречу» и темаотношения к музыке. Во «Встрече» на языке новой эпохи разрабатывается и другаятема «Каменного гостя» – «Из наслаждений жизни / Одной любви Музыка уступает; /Но и любовь мелодия…»[lxxvii].

Кстатизаметим, что не только во «Встрече» лосевские герои памятуют об этой формуле.Воробьев в «Женщине-мыслителе» говорит: «Любовь ведь, это – музыка» (Я, II,82). Поэтому появляющиеся в его устах слова: «Артист сам себе закон» (Я, II,83), – могут восприниматься и как аллюзия на пушкинский завет «взыскательномухудожнику» из стихотворения «Поэту»: «Ты сам свой высший суд»[lxxviii].

Длялосевских Вершинина и Тархановой жизнь, в которой нет любви и музыки, не есть«живая жизнь». Любовь, музыка, мысль для них неразрывно взаимосвязаны исвидетельствуют о нормальности и естественности бытия – вот почему, поверив ввозможность любви, Тарханова тут же начинает мечтать о своем возвращении кмузыке и о возвращении Вершинина к философии. Примечательно, что в 80-е гг., водном из интервью Лосев сам апеллирует именно к этим стихам из пушкинского«Каменного гостя», объясняясь в любви к науке: «Пушкин сказал: “Из наслажденийжизни одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия”. А я скажу так: изнаслаждений жизни только одной философской филологии музыка уступает, но дляменя и философская филология – это мелодия»[lxxix].

Внутреннийпараллелизм с «Каменным гостем» во «Встрече» текстуально не явлен, но зато вней появляется реминисценция из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила». Онавозникает в пронизанных горьким сарказмом словах главного героя повести НиколаяВершинина по поводу современной общественно-политической ситуации в стране:«Да, я очень рад, – продолжил я, – что пришла-таки моя настоящая власть,которая проводит именно мою политику, в отношении эсеров, меньшевиков икадетов. Царскую политику и русский национализм проводили наемные немецкиеминистры. А вот сейчас, это действительно Русь. Тут, сударыня, Русью пахнет.Тут уж действительно не интеллигентщина...» (Я, I, 386).

То,что Вершинин, обращаясь к Тархановой, вспоминает пушкинскую строку о лукоморье:«Там русский дух... там Русью пахнет»[lxxx] – неслучайность. Гениальная Тарханова – строитель Беломорско-Балтийского канала дляВершинина это полный социальной иронии культурный феномен[lxxxi],такой же абсурд, как если бы ударницей Беломорстроя оказалась «какая-нибудьщуплая Татьяна Ларина» (Я, I, 321). Вершинин понимает, что такое положениевещей в советской России не просто абсурдно, но скорее сказочно и фантастично,как сказочно и фантастично пушкинское лукоморье со своими русалками, Бабой Ягойи Кащеем. Реальная жизнь оказывается насквозь пронизана мифологической стихиейи оттого не менее чудесна, фантастична и сказочна, чем волшебная сказка-поэма,сочиненная гениальным поэтом.

Обратимвнимание на то, что в заключительной части повести возникает реминисценция ужене из Пушкина, а из написанного на стихи А. Фета романса А.Е. Варламова «Назаре ты ее не буди / На заре она сладко так спит»[lxxxii].Необъяснимая навязчивость этих строк, преследующих Вершинина, на самом деле,мнима. Своим ухаживанием Вершинин «разбудил» душу Тархановой, «статуя» ожила,перестала быть только телом, оказалась способной к интимной исповеди, к слезами лирическим излияниям. Но, нарушив ее «духовное окаменение», Вершинин темсамым вновь подверг Тарханову страданиям. Теперь ей снова предстоит духовноокаменеть. Преследующие Вершинина строки романса – это невысказанный им вопрос:а нужно ли было нарушать сон небытия Тархановой, нужно ли было ее пробуждатьназад к жизни от ее духовного обморока? Мечты о любви, воспоминания о музыкеввергли и самого Вершинина в ад – из-за них он оказался на общих работах. Чтобыне страдать, Вершинин решает забыть и о музыке, и о любви, и о мысли. Вершинин,но уже из повести «Метеор», используя всю ту же пушкинскую метафору «Но илюбовь – мелодия»[lxxxiii], говорит: «Мы предаемсямузыке потому, что мы не любим. Любовь не знает музыки, потому что она самаесть музыка, меж детей ничтожных мира / Он мал, как мы, онмерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы, – иначе»[lxxxvi]. Возненавидев жизнь и личность, Петькаликвидирует искусство. Исходя из своей новой философии, он уничтожает иактеров, и зрителей, и сам театр, подобно тому, как Сальери убивает Моцарта изсвоих собственных представлений о музыке.

Отказот музыки в лосевской прозе связан не только с пушкинским творчеством, но и страдицией, ведущей свое начало от Л.Н. Толстого. Если для Пушкина любовь имузыка – высокое наслаждение и украшение жизни, то для Толстого, особенно впоследний период его творчества, идея гибельного воздействия на человека любвии искусства становится одной из центральных. Для нормальной жизни, считаетТолстой, человек должен отказаться и от искусства, и от любви. С предельнойочевидностью эта идея дает себя знать в «Крейцеровой сонате», где именно музыкаи половая любовь, лишающая человека подлинной свободы[lxxxvii],приводят несчастного Позднышева к греху – к убийству жены и ее любовника.

Какмы уже отмечали, в прозе Лосева музыка и музыкальная жизнь приводят героев сроковой неизбежностью к разного рода драмам и трагедиям, в том числе и кубийствам. Достаточно напомнить о совершенном под воздействием любви и музыкиубийстве певицы Потоцкой и ее любовника Баландина безымянным героем рассказа«Мне было 19 лет». При всех сюжетных отличиях несомненно, что Лосев, вслед заТолстым, пытается дать ответ на вопрос, виновата ли музыка и в этом убийстве, ив тех страданиях, которые испытывают люди искусства и их поклонники.

ПоЛосеву, музыка и трагедия тесно связаны потому, что музыка, в отличие от другихвидов искусства, наиболее близка к мировому хаосу. Проникновение музыки в жизньчеловека, столкновение его с этим мировым хаосом и ведет к трагедии. Но раздело обстоит так, то не стоит ли для спасения человека вообще отменить музыку?Если Толстой дает тут утвердительный ответ, то для Лосева решение не стольпрямолинейно. Его не устраивает ни полное изъятие музыки из человеческой жизни,ни «опрощение» ее в толстовском духе. Для того чтобы показать всю, с его точкизрения, несостоятельность толстовского отношения к музыке, Лосев «поручает» во«Встрече» одному из оппонентов Вершинина, Владимиру Андреевичу Кузнецову,сформулировать основные положения реформы музыки именно в толстовском духе.

Заверивслушателей в том, что не намерен «просто зачеркнуть и забыть великоеискусство», потому что «еще не настало время решать этот вопрос окончательно» иеще не готова «настоящая концепция социалистической музыки», чтобы ееосуществить, Кузнецов выдвигает «только ряд предложений» (Я, I, 320).Во-первых, ограничить в музыке «сферы эмоциональности» (Я, I, 320), т.к.«романтизм в настоящее время вполне архаичен», эмоциональность вредна,расслабляет «энергию к строительству новой жизни» (Я, I, 321). Вот почему онзапретил бы публичное исполнение Шопена и Чайковского. Во-вторых, Кузнецовустранил бы «всякую вычурность и сложность»: «Я бы запретил употребление водной пьесе нескольких тональностей и перемену размера», «достаточноупотребление нот не мельче восьмушки», иначе «пролетариат не воспринимает» (Я,I, 322). Сложность – не «есть что-то дурное», но она принадлежит «загнивающемукапитализму, но никак не нашей свежей и молодой пролетарской культуре» (Я, I,322). Он упразднил бы заодно и большие оркестры – и этим выиграл бы в «простотеи здоровье» (Я, I, 323): «Научите человека наслаждаться чередованием мажора иминора, он сейчас же захочет носить батистовое или шелковое белье и кататься нарысаках. Дайте ему Скрябинскую сонату и научите понимать ее пряную декадентскуюостроту, он сейчас же захочет приобрести себе самые тонкие и модные духи,сейчас же перестанет работать на производстве и будет вставать в 12 часов дня,капризно требуя подать себе кофе в постель. К этой “неразвитости” социализмчувствует себя гораздо ближе, чем к субъективистскому разврату нашей утонченноймузыки» (Я, I, 323). Так как «социализм хочет внести именно простоту в нашиощущения», то Кузнецов, в-третьих, предлагает ликвидировать и «излишнееизящество и красоту», потому что такая музыка далека от всякой жизненности,порочна (Я, I, 323), такая музыка «какая-то космогония», под нее «можносоздавать мир», эта музыка «становится все красивее и красивее», это «сейчаспрямо кощунственно», потому что нельзя «сеять разврат среди чистых, еще незараженных душ нового социалистического общества» (Я, I, 324). Хотя Кузнецовутверждает, что ему «совсем не хотелось бы представить свои идеи в таком резкомвиде, чтобы они вызывали смех или ужас» (Я, I, 325), но автор, вводя речьКузнецова, видимо, стремится вызвать именно эти ощущения у читателя.

Вречи Кузнецова нетрудно увидеть близость идеями Л. Толстого, выраженными втрактате «Что такое искусство?». Помимо обвинений в развратности, нелепойусложненности, непонятности и ненужности современного искусства для народныхмасс, с толстовским трактатом речь Кузнецова сближает и противопоставлениенародного искусства искусству, предназначенному для узкого интеллигентскогокруга. Достаточно вспомнить знаменитое толстовское противопоставление музыкеБетховена пения простых баб, в котором Толстой видит «настоящее искусство,передававшее определенное и сильное чувство», тогда как «соната Бетховена былатолько неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенногочувства и поэтому ничем не заражающая»[lxxxviii]

То,что речь Кузнецова действительно имеет толстовскую подоплеку, подчеркнуто самимЛосевым – один из участников дискуссии, Бабаев, говорит Кузнецову: «Это,Владимир Андреевич, не будет толстовское опрощенство, к которому вы призываете»(Я, I, 362). Для Лосевы подобное «опрощенство» ничем не отличается от полной ликвидациимузыки как искусства, причем лежащее в ее основе стремление к нивелировкеличности имеет для него определенный коммунистический привкус. Пусть Толстойисходит из других, религиозных посылок, но недаром же он ссылается в своемтрактате «Что такое искусство?» на опыт платоновского «Государства», где музыкакак искусство запрещена и утверждает, что «всякий разумный и нравственныйчеловек опять решил бы вопрос так же, как решал его Платон для своейреспублики»[lxxxix]. Во «Встрече» Лосев стремитсяпоказать, что подобного рода ликвидационная эстетика, предполагающая изъятиемузыки из человеческой жизни, одна из составляющих той насильственноосуществляемой утопии, которая ведет героев в «светлое будущее» черезБеломорско-Балтийский лагерь.

ДляВершинина искусство есть такая же высокая «проповедь красоты», как религия –«проповедь истины» (Я, I, 331). Отказ человека от музыки для него естьсвидетельство отпадения человека и от культуры, и от религии, и от истории,потому что в музыке, как и в живописи или литературе, отражаются все стадииразвития человеческого духа. Несовершенство музыки и ее духовное опустошениелишь отражение того нравственного и религиозного падения, которое достиглочеловечество в ХХ столетии. По мнению Лосева, именно в этом, а отнюдь не вмузыке подлинные причины современных драм и трагедий.

.Герой нашего времени

В«Женщине-мыслителе» Лосев так описывает первую встречу лицом к лицу главныхгероев – Вершинина и Радиной: «Она не очень внимательно подала мне руку, и явзглянул в ее глаза… Когда я смотрю на женщину впервые в самые ее глаза, ясразу определяю: может ли она когда-нибудь любить меня или нет. Тут я резкопочувствовал: нет, никогда эта женщина не будет меня любить!.. Что-то холодное,безразличное, даже я бы сказал, пустое мелькнуло в этих глазах, черных исерьезных, но как-то невыразительных...» (Я, II, 20). В этой сцене каждаядеталь принципиальна важна для автора. Здесь и указание на связь героини смиром демоническим («черные глаза») и одновременно мещанским(«невыразительные»), странное противоречие ее ума («серьезные глаза) свнутренней опустошенностью («пустое мелькнуло»), которую в конце романа геройопределит как отсутствие главной «тайны» – веры в Бога; тут и ее равнодушие кчужой личности («не очень внимательно подала мне руку»), и возникающее еще безкаких-либо фактов интуитивное прозрение будущего конфликта («не будет менялюбить»).

Нопомимо указания на дальнейшее развитие сюжета данный текст имеет и еще однусверхзадачу, которую можно выявить лишь в лермонтовском контексте. Дело в том,что испытываемое Вершининым предчувствие не только свидетельство его тонкойдуховной организации, способной прозреть внутренний мир другой личности, но изнак его близости к Печорину из «Героя нашего времени». Утверждение Вершинина –«Когда я смотрю на женщину впервые в самые ее глаза, я сразу определяю: можетли она когда-нибудь любить меня или нет» – не что иное, как парафразадневниковой запись Печорина от 23-го мая из повести «Княжна Мэри»: «Знакомясь сженщиной, я всегда безошибочно отгадывал, будет ли она меня любить или нет…»[xc]

Возможностьслучайного совпадения текстов тут исключена. Достаточно сравнить только чтоприведенный нами эпизод из романа Лосева с фрагментом из «Диалектики мифа»:«Печорин у Лермонтова с первого взгляда на женщину знает, будет ли тутвзаимность или нет. Тот же Лермонтов гениально пронаблюдал, что у солдата,который должен быть убит в сегодняшнем сражении, уже с утра появляется какое-тоособенное выражение лица, не замечаемое обычно ни окружающими, ни им самим. и погружает их, не лишаяреальности и вещественности, в новую сферу, где выявляется вдруг их интимнаясвязь, делается понятным место каждой из них и становится ясной их дальнейшаясудьба» (Д, 93).

ВстречаВершинина и Радиной выстроена Лосевым исходя из указанной схемы мифологическогопрозрения сущности вещи-личности, так как эта встреча нарушает обычное течениежизней героев, неожиданно выявляя «их интимную связь», делая понятным, каковароль, предназначенная каждому из них, и какова «их дальнейшая судьба». Еслипредчувствие будущей судьбы в описании встречи в какой-то мере актуализируетданную в «Диалектике мифа» ссылку на лермонтовского «Фаталиста», то фактпамятовании Лосевым только что приведенного печоринского наблюденияподтверждается уже текстуально.

Лермонтов– один из любимых лосевских поэтов. Лосев ссылается то на поэмы «Мцыри» и«Демон», то на стихи «Молитва», «И скучно, и грустно…», «Спор», «Дубовыйлисток», «Пленный рыцарь», «Выхожу один я на дорогу…» и в юношеских письмах кО. Позднеевой, и в письмах из лагеря 30-х гг., и в фундаментальных трудах – как20-х гг., так и 70-х гг. («Проблема символа и реалистическое искусство»,«Теория литературного стиля»). Так, в «Диалектике мифа» он указывает, чтозолотисто-зеленый аспект Софии, движущейся около Бога, это «аспект, которыймелькал, но не находил себе выражения в первоначальных замыслах Лермонтова» (Д,75).

Вписьмах из лагеря появляются реминисценции из стихотворения «Тучи» («Тучкинебесные, вечные странники…»): лермонтовская строка «Нет у вас родины, нет вамизгнания»[xci] трансформируется в обращение к жене вформулу – «Нет у нас родины, нет у нас убежища» (Ж, 379). Причем самолермонтовское стихотворение, по лосевскому мнению, «самый настоящий символ Вспомнился Тютчевский стих: “Бесследно все, и таклегко не быть!”»