

В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 7.01

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_48

А. В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет

ОТЗВУКИ ФИЛОСОФСКО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ИДЕЙ А. ЛОСЕВА В РОМАНЕ В. МИКУШЕВИЧА «ВОСКРЕСЕНИЕ В ТРЕТЬЕМ РИМЕ»

Роман В. Микушевича «Воскресение в Третьем Риме» (2005) соединяет в себе черты идейно-философского романа, романа с ключом, конспирологического романа и романа-бытописания, посвященного жизни советской интеллигенции. Прототипом главного героя стал русский мыслитель А. Лосев, приобретший ряд литературных черт (Фауста, короля из династии Меровингов, вагнеровских рыцарей). Главный герой романа выступает духовным наследником одновременно Н. Федорова и Ст. Георге, ему приписывается влияние на ход российской истории в XX веке и смену парадигм в западной науке. В идейном строении романа присутствует постоянный диалог с В. Карпцом, русским философом-конспирологом, создавшим оригинальный синтез консервативной идеологии А. Дугина и «новой хронологии истории» Н. Фоменко. С опорой на методологию А. Конакова, показавшего влияние экономической специфики перехода СССР к обществу потребления на эзотерические и неофициальные идеи соответствующей эпохи, реконструируется основной сюжет романа, внешне распадающегося на ряд зарисовок, и объясняется ряд темных мест, составлявших предмет диалога В. Карпца и В. Микушевича. Автор статьи отмечает, что для В. Микушевича, кроме общих размышлений А. Лосева о «подвижном покое» музыки, представляется значимой лосевская интерпретация наследия Р. Вагнера, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и балета эпохи модерна. Опираясь на ситуативные замечания из работ А. Лосева, В. Микушевич реформировал конспирологический роман, превратив его в интерпретацию истории как оперного действия, а интеллектуального опыта – как гностического балета.

Ключевые слова: В. Микушевич, А. Лосев, роман с ключом, конспирологический роман, философия музыки, интеллектуальная история, музыка и политика.

Для цитирования: Марков А. В. Отзвуки философско-музыкальных идей А. Лосева в романе В. Микушевича «Воскресение в Третьем Риме» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 48-55.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_48

A. MARKOV

Russian State University for the Humanities

ECHOES OF THE PHILOSOPHICAL-MUSICAL IDEAS BY A. LOSEV IN V. MIKUSHEVICH'S NOVEL "RESURRECTION IN THE THIRD ROME"

The novel "Resurrection in the Third Rome" (2005) by V. Mikushevich combines characteristics of an ideological and philosophical novel, a novel with a key, a conspiracy novel and a novel of everyday life of the Soviet intelligentsia. The prototype of the main character was A. Losev who acquired a number of literary traits (Faust, the Merovingian king, Wagnerian knights). The main character is a spiritual heir of both N. Fedorov and St. George, and he is credited with influencing the course of Russian history in the 20th century and the paradigm shift in Western humanities. In the ideological structure of the novel there is an ongoing dialogue with V. Karpets, a Russian conspiracy philosopher who created an original synthesis of A. Dugin's conservative ideology and N. Fomenko's "new historical chronology". Based on the methodology of A. Konakov, who showed the influence of the USSR transition to a consumer society on esoteric and unofficial ideas, I draw the main plot of the novel, otherwise broken up into a series of sketches, and explain a number of dark places, which formed the subject of dialogue between Karpets and Mikushevich.

The author of the article notes that in addition to Losev's general reflections on the moving rest of music, Losev's interpretation of the legacy of Wagner, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and Art Nouveau ballet are significant for Mikushevich. Drawing on Losev's ad hoc remarks, Mikushevich reformed the conspiracy novel into an interpretation of European history as a Wagnerian opera and intellectual experience as a Gnostic ballet.

Keywords: V. Mikushevich, A. Losev, key novel, conspiracy novel, philosophy of music, intellectual history, music and politics.

For citation: Markov A. Echoes of the philosophical-musical ideas by A. Losev in V. Mikushevich's novel "Resurrection in the Third Rome" // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 4. Pp. 48-55.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_48

Как известно, крупнейшему отечественному философу А. Лосеву принадлежит целый ряд посмертно опубликованных художественно-прозаических сочинений. Их жанровый диапазон весьма обширен: это роман с ключом («Женщина-мыслитель», где персонажи с несколькими завуалированными чертами М. Юдиной, Л. Пумпянского, М. Бахтина, других интеллектуальных и художественных деятелей того времени представлены на фоне общего гротеска эпохи, в духе романов близкого данному кругу К. Вагинова), роман воспитания с элементами исповеди («Жизнь»), роман идей и музыкальный экфрасис («Трио Чайковского»), индивидуально трактуемый «театр жестокости» («Театрал») и т. д. По мнению Дж. Римонди [1], мотивный анализ лосевской художественной прозы более предпочтителен в сравнении с жанровым, что обуславливается ее многогранно трактуемой музыкальностью. Отсутствие в музыке пластической образности позволяет Лосеву различными способами «пересобирать» художественную прозу и философские исследования как индивидуальные версии единого целостного проекта, раскрывая не только отношение бытия и сознания, но и возможности осмысленных действий внутри этого отношения. Тем самым музыка, по сути, оказывается у истоков оформления важнейших интуиций внутри большого речевого высказывания, равным образом преодолевающего жанровые границы и тяготеющего к исчерпанию выразительных возможностей каждого используемого жанра. Подобное оформление придает философской мысли органичный характер, обосновывая уместность созерцания как целого, так и его частных аспектов. Е. Тахо-Годи [2] называет общим прообразом художественной прозы Лосева романтическую новеллу, в которой использовался принцип включенности наблюдателя в «театр жизни» с одновременной исключенностью из него. Следовательно, отдельные жанры лосевской прозы можно рассматривать в контексте развития романтической новеллы с учетом дискуссий о границах искусства от символизма до авангарда. Тем более существен-

но, что указанные жанровые модификации, подчиняемые органическому началу, не остались индивидуальным опытом Лосева, а нашли продолжение в современной русской литературе.

Роман В. Микусевича [3] соединил в себе многие жанровые свойства прозаических произведений Лосева, добавив к ним еще одно: конспирологический роман. Главный герой, Платон Чудотворцев, воспринимаемый глазами его ученика и зятя, прямо списан с Лосева, пересказанные в романе выступления и труды Чудотворцева представляют собой адаптацию лосевских идей, хотя и с привлечением отдельных мотивов философии Н. Федорова (в частности, при обосновании излагаемого этим персонажем учения о бессмертии и воскрешении в музыке). Кроме того, постепенно выясняется, что скромный вузовский преподаватель латыни – не просто связующее звено между русским (Вяч. И. Иванов) и немецким (Ст. Георге, Р.-М. Рильке) символизмом, а также современной эпохой, но «призванный»: носитель особого опыта европейской истории и подлинный чудотворец, который умеет предотвращать исторические беды. При этом герой Микусевича духовно принадлежит к некоторой сокровенной линии развития христианского мира, будучи представителем династии Меровингов; в жилах Чудотворцева сокрыты частицы священной крови Грааля, за которой охотится западная наука, и даже фамилия героя толкуется как перевод исконной родовой этимологии Меровингов со старофранцузского. Разобраться в строении романа непросто: иногда он выглядит как вдохновенная популяризация идей Лосева, иногда как сага о судьбах интеллигенции в советское время, а в целом скорее претендует быть мистерией о похищении подлинной Европы, где арбатский Китеж, представляемый Лосевым, оказывается лишь фрагментом большого историософского действия. Отсюда проистекает необходимость привлечения специальной методологии, одновременно с анализом некоторых элементов лосевской философии музыки, определившей многие черты и сюжетные повороты романа Микусевича.

При этом мы исходим из того, что сами по себе художественная проза и музыкальная критика Лосева неоднородны. Они включают в себя и сложный диалог с традициями гротескной критики культуры, проявлявшимися в романных экспериментах 1910–1920-х годов (от М. Кузмина до К. Вагинова), и некую тайнопись, понимание музыки как ключа к религиозно понятому платонизму, о чем невозможно было говорить в подцензурной советской печати. По нашему предположению, Микушевич, создавая роман о Лосеве, адаптирует не только лосевские размышления о природе музыки, но и общую гротескную ситуацию жизнестроительных амбиций в искусстве, их кризисного состояния для выстраивания связного и интересного сюжета. Автор романа, по сути, развертывает эти адаптированные дискуссии ретроспективно, пытаясь с помощью фантазийного сюжета осмыслить и культурную ситуацию времени, когда создавалась художественная проза Лосева, и прежнюю ситуацию европейского, прежде всего германского, символизма, и предшествующие европейские эзотерические учения о символе, их роль в историческом развитии Запада. Здесь продуктивным оказался диалог Микушевича с симвонологией, включая некоторых ее современных представителей, о чем пойдет речь далее. Еще раз подчеркнем, что Микушевич вдохновлялся не столько философией музыки Лосева как теоретической системой (в ее центре, как показал К. Зенкин в образцовой монографии по данной теме [4], пребывает особый теоретико-критический рационализм, коренящийся в апофатической теологии), сколько «импрессионистическими» работами Лосева-критика о Музыке, где полемически заострились отдельные наблюдения, отстаивались символистские интуиции и т. д. Эти критические работы оказались легче перетолковать как историософские и музыкософские, исходя из целей романа Микушевича – неосимволистской концептуализации путей России. Но как стало возможным такое радикальное перетолкование, еще предстоит выяснить, привлекая недавно разработанную культурологическую методологию.

А именно, в последние годы А. Конаков предложил оригинальный подход к изучению позднесоветской культуры, применяемый нами и к данному роману. Согласно А. Конакову, определенные специфические проявления советского быта, такие как «дефицит», «очереди», «связи с нужными людьми», цензурирующие реформы культурной сферы, воздействовали на идейные и художественные предпочтения неофициальной культуры. Например, специфика русского концептуализма и его серийная повторяемость

объясняются наличием очередей за товарами массового спроса и осмыслением нехватки последних (дефицита) как семантического провала [5]; поведение врача, режиссера и писателя Е. Харитонова, соединявшего в себе либертинаж и почвенничество, мотивируется цензурными решениями в сфере артистической самостоятельности и конфигурацией гастрольных обменов между союзными республиками [6]; наконец, позднесоветский культ «паранормального» обусловливается кризисом больших проектов, «дологостроями», а также обостренным вниманием к частным методам оздоровления как локально преодолевающим кризисные тенденции [7]. Метод А. Конакова подразумевает множественные объяснения, он вскрывает различные слои материального опыта советского человека и рутинизированных аффектов, которые сам человек осознать не может, выводя из этого специфику аномального поведения в независимом искусстве. Задача, решаемая А. Конаковым, – не интерпретация отдельных произведений, но описание некоторых условий формирования публичных реакций на меняющийся материальный мир или же инструментов блокирования указанных реакций. Подобным образом изначально определяется, каким будет первый жест независимого художника, как именно будет протекать его взаимодействие с идеологическим в процессе отстаивания творческого замысла и на какие уступки идеологическому художник может пойти, даже того не замечая.

В романе Микушевича таким материальным субстратом выступает товарное снабжение населения, организованное в советское время, начиная с эпохи военного коммунизма и вплоть до распада плановой экономики. Следует представить общую модель такого снабжения, которая отличается от привычных сейчас рыночных отношений производителя и потребителя; она охарактеризована М. Мееровичем [8]. Существует производство, откуда произведенное отправляется не продавцам, а на базу. База есть не просто хранилище различных товаров, но средоточие авторитетных высказываний, определяющих, что именно может на ней храниться и кто обладает привилегированным доступом к получению товаров. В продажу товары доставляются с базы транспортными предприятиями, посредниками, организаторами хранения и реализации. При этом развозящие фактически сами определяют, когда и каким образом они доставят что-либо продавцам, и в какое время может кто-то подойти за товаром, будь то магазин или стол заказов. Наконец, существует реальный отпуск товара. При такой схеме создается не избыток, а недостаток товаров, сопровождаемый обилием

авторитетных высказываний; и для поддержания значимости этих высказываний (например, «каждому – по труду» или «удовлетворение растущих потребностей населения») как раз нужен определенный дефицит товаров, причем к ним можно отнести и жильё [7].

Философско-музыкальные идеи А. Лосева, изложенные в адаптациях его теоретических трудов для целей музыкальной критики, без онтологического и гносеологического упорядочения материала, самым кратким образом могут быть сформулированы так¹. Музыка обладает определенными свойствами, которые открываются нам в процессе ее познания: математичность, презентеизм (наличие в музыке только переживаемого настоящего), внечувственность (чувственные переживания «сотрясений воздуха» не имеют отношения к музыке). Эти свойства могут рассматриваться феноменологией как «строительные леса» – методические подходы к постижению имманентной сущности музыки. А собственно музыка является предметом философии и логики, хотя и не в смысле адекватности названным дисциплинам. Дело в том, что музыкальные способы движения, окраска и выразительность музыки являются основой для определенных стилей, которые совпадают со стилями мышления философов. Например, итальянская колоратура может быть ключом к философии Гегеля как прототип виртуозного обращения с понятиями. Вслед за этим Лосев рассматривает понятие органичности, восходящее к Шеллингу. Органичность – наша гносеологическая способность воспринимать целое, отделяя, например, живое целое от мертвого, хотя внешне они могут быть похожи. Музыка усиливает эту органичность, благодаря чему каждый из нас, все более ясно улавливая подобные различия, воспринимает музыку в качестве живой стихии, не просто как что-то звучащее, но как что-то живое, иначе говоря, становится полноценным диалектиком. Можно сказать, что здесь обнаруживается параллель к теме «снабжения наоборот» – от феноменологии конечного «отпуска товаров» (впечатлений), через определенный стиль работы со временем и получения знания, к авторитетной органичности, условной «базе снабжения», в которой целое определяет «режимы доступа» к нему, наделяя авторитетом тех, кто получил узаконный «доступ».

Воспроизводя, хотя и упрощенно, лосевский стиль рассуждений, Микушевич осуществляет ряд коррекций в «практической» философии музыки Лосева. Прежде всего, феноменология и логика заменяются в романе интеллигентскими практиками (например, истолкованием намерений власти или нужд образования), где

музыка указывает, как именно следует действовать. Органичность перемещается из области гносеологии в сферу историсофии; благодаря этому человек различает не живое и мертвое, но историческое и метаисторическое, воспринимая тексты и свидетельства языка в контексте метаистории и становясь авторитетным толкователем истории. Так, «снабжение наоборот» из философии музыки Лосева соотносится с прямой схемой экономического снабжения, утвердившейся в советской реальности; полагается, что данное соотношение встроено в историю рассматриваемых практик, и любая скудость снабжения (например, недостаточное знание эзотерической символики или истории мировой музыки, характерное для населения) объясняется заговорами против истинной метаистории и лакунами в ее познании. Микушевич много общался с юристом и философом-конспирологом В. Карпцом, который последовательно отстаивал идею, что Русью исконно правили Меровинги, потомки Марии Магдалины, а значит, Русь и ее исконная культура более всего причастны механизмам метаистории и могут корректировать ход всей социальной эволюции. Подобные рассуждения отвечали и главному замыслу романа Микушевича – выявить некоторые параллели между культурой Московской Руси, личностью Лосева и «подлинным» фаустианством, тем самым показав, как Россия может «предостеречь» Европу, движущуюся по «ложному» фаустовскому пути. Гетевский Фауст всегда испытывал «дефицит» знания и хотел знать как можно больше; напротив, русский Фауст, «заведущий складом» – хранилищем истинной культуры, может посредством этимологических операций продуцировать «вечные» смыслы.

В романе Карпца «Любовь и кровь» [10] также подробно излагается содержание лекций и теоретических трудов Лосева. Кроме того, вводится фантастический эпизод, повествующий о приглашении Лосева к Сталину для консультации: нужно ли отмечать юбилей восстания Спартака (вероятно, данный эпизод должен относиться к 1936 году). Лосев охарактеризовал восставших рабов как сброд, который не может служить примером для благородной Красной Армии. Сталин согласился с ним, представив себя в роли нового Красса, а не Спартака, и тем самым меритократический идеал Лосева способствовал тайной реформе армии и возвращению к дореволюционной трактовке офицерства. Это, по мнению Карпца, призывавшего к синтезу советского большого стиля и русских традиций, и являлось важнейшей задачей интеллектуала. В романе Микушевича изложена другая версия: во время научной командировки Чудотворцева,

посетившего Германию, произошла его встреча с молодым Гитлером. Последний угадал в приезде отдаленного потомка Меровингов и много лет спустя, захватив власть, развязал войну против СССР, чтобы уничтожить соперника в борьбе за обладание Граалем. Следует полагать, что Карпец имеет в виду расправу с троцкистами, знаменитым «союзом Спартака», но пытается избежать соответствующих обвинений, приписывая Лосеву как герою романа ошибочную расшифровку названия команды «Спартак» («Спортивный актив»).

В целом Карпец мало оригинален, предлагая трактовку сталинского большого стиля как нагромождения интеллектуальных недомолвок и недомыслий. Например, Василий Аксенов в романе-трилогии «Московская сага» (1991), компилирующем мотивы отечественной литературы об этой эпохе, от «Доктора Живаго» Б. Пастернака до «Детей Арбата» А. Рыбакова и биографии В. Шаламова, использует модель античной трагедии (чем отличается от В. Гроссмана или того же А. Рыбакова, использующих шекспировские модели). Протагонист аксеновского романа, не настоявший на своевременном лечении Фрунзе, оказывается носителем трагической вины: он невольно способствовал утверждению единовластия Сталина. Эту вину отчасти искупают его дети, отчасти – сам герой, смело противодействующий «делу врачей». Микушевич показывает в романе, как Чудотворцев влияет на Сталина, в частности, отождествляя его в лекции с библейским Иосифом Прекрасным и говоря, что ИОСИФ есть анаграмма СОФИИ, Премудрости Божией, которую вождю и подобает возлюбить. София в начальном, гомеровском понимании – прежде всего ремесленный, хозяйственный навык (например, умение построить корабль), и потому Иосиф Сталин утверждает пятилетний план развития народного хозяйства. Впрочем, Карпец и Микушевич избегают трагических моделей, исходя из «массовой» (а не «престижной») схемы культурного «потребления», чреватой неизбежными сбоями, вследствие чего базовой моделью становится конспирологическая. Согласно данной модели, некая взыскуемая полнота может быть предоставлена в пользование только частично, между тем роман должен воспроизводить определенное культурное целое, а значит, целенаправленно изживать любые помехи, этому воспроизводству препятствующие. Роман, условно говоря, контролирует процесс культурного «снабжения», предотвращая чересчур сильные сбои в данном процессе.

Идея снабжения вполне развита в книге Карпца «Царский Род» (существующей в нескольких редакциях – см.: [11]), которая пред-

ставляет собой очерк мистической истории русской цивилизации. Автор основывается на двух источниках – книгах А. Дугина (по сакральной географии и геополитике), а также Н. Фоменко (по «новой хронологии»), – отстаивая фольклорно-историософскую концепцию о библейской древности Руси и ее причастности всем ключевым тайнам христианской цивилизации, определяющим историческое развитие мира. Тем самым образуется некий противовес англосаксонскому миру, отринувшему указанные тайны и пытающемуся вредить наследию Меровингов. «Новая хронология» позволяет автору сосредоточивать в границах одной эпохи нужных ему персонажей, например, библейских и гомеровских героев, рыцарей ордена тамплиеров, называя подобные экстраполяции «метаисторией». Естественно, «метаистория» такого рода изначально основывается на весьма изощренном этимологизировании: в частности, Кретъен де Труа предстает выходцем из реального Троянского царства времен Гомера. По мнению Карпца, эпические поэмы, рыцарские романы и пророчества старцев недавнего времени равным образом прославляют особую всемирную миссию Руси. Одним из главных доказательств этой метаисторической миссии объявляется картина Н. Пуссена «Пастухи в Аркадии» (1640). Согласно толкованию Карпца, на упомянутой картине изображена Русь, именуемая Аркадией, то есть (по-гречески) Медвежьей страной, а запечатленная художником могила является местом последнего упокоения троянских царей, ставших впоследствии первыми русскими царями. Своеобразная интерпретация данной картины приводится в романе Микушевича: он, подобно Карпцу, утверждает, что латинская фраза *Et in Arcadia ego* – «неправильная», тем самым намекая на «варварских» хранителей Грааля, который был вывезен из Трои и погребен под могильным камнем, почитаемым альбигойцами как могила Христа, избежавшего распятия и положившего начало династии Меровингов.

По мнению Карпца и Микушевича, только определенное разыгрывание действия о Граале, любительский спектакль, может спасти метаисторию. Именно в этой картине оба писателя видят прообраз музыкальной драмы, как Вагнера, так и Мусоргского или Римского-Корсакова, которая должна воскресить настоящую Русь-Аркадию и привести от источника Грааля, воплощающего дух движения музыки, к самому Граалю. В данном случае оба автора восходят к тезису Лосева из очерка «О музыкальном ощущении любви и природы», где отмечается, что Вагнер и его последователь Римский-Корсаков создали музыкальную живопись, но характер ее

в операх названных композиторов различен. Так, у Вагнера еще нет «общей законченности мироощущения» в его возвышенных образах, тогда как у Римского-Корсакова изображаемое в «Снегурочке» неуклонное «нарастание тепла» обнаруживает картинную завершенность, «стройное и структурное мироощущение» [9, с. 611–612]. Тем самым идеалистически запечатленный пейзаж вызывает у Микушевича своеобразные параллели с безусловно организованным «снабжением», которое позднее оказалось нарушенным вследствие неправильной контекстуализации метаистории в истории.

Интерпретация «Хованщины» Мусоргского в качестве духовной «сестры» вагнеровской драмы должна, по Микушевичу, привести к созданию русской церковной мистерии и воскрешению Третьего Рима. Князь Иван Хованский выступает у Микушевича как один из Меролингов, которого погубили англосаксы, утверждавшие власть Петра I исходя из собственных интересов. На уровне жизненной драмы Хованщина преломилась, согласно Чудотворцеву, в особых отношениях Есенина – нового Хованского и Клюева – нового Досифея. Эти люди выступают как ангелы, то есть творцы метаистории. Реально совершившаяся «хованщина» становится параллелью к сюжету юности Чудотворцева, связанному с его интеллектуально-эротическим восприятием рано погибшего музыканта Лоллия Полозова. Данному персонажу посвящены невероятно патетические страницы романа: под музыку Полозова танцевала балерина Вышинская, которая выступает у Микушевича как подобие священной чаши Грааля. Такое понимание «Хованщины» восходит к замечанию Лосева из его ранней работы «О мироощущении Эхила», где указывается, что в этой опере не происходит секуляризация церковных песнопений, а, напротив, достигается максимально ясное выявление их «созерцательного» характера. Сцены раскольников, пишет Лосев, позволяют любому, кто слышал православные песнопения (то есть, предположительно, всем читателям вышеназванной работы), «...наглядно сравнить созерцательно церковное и несозерцательно светское настроение исполняемых музыкальных произведений» [9, с. 797]. Вот почему такая параллель к «бесперебойному снабжению», как сцена (картина) из оперы, может предстать и Аркадией с картины Пуссена, и литургией-отпеванием в раскольничьем скиту из «Хованщины», тем более что последний традиционно располагается постановщиками не просто в окружении «сосно-

вого бора», но в глухой лесной чащобе – «медвежьем углу». Возможны и другие сценические «комментарии» подобного рода: так, в декорациях Ап. Васнецова напротив скита расположено «потаенное» кладбище, иначе говоря, смерть уже пришла в Аркадию, принеся с собой надгробный камень.

Высказывания Лосева о балете преломились в «распутинской» сюжетной линии романа. Чудотворцев в романе Микушевича является духовным преемником Григория Распутина, как бы унаследовав от него балерину Аделаиду Вышинскую (ее реальным прообразом является М. Кшесинская), земное «отражение» падшей Софии – души мира. Исходя из этого, Чудотворцев выступает сторонником утверждения балета в качестве утонченной мистерии². Впрочем, для нас более существенно другое: у Лосева балет относится к игре актера-виртуоза так же, как игра актера-виртуоза – к театральной постановке [9, с. 127], потому что в балете «живая личность» исполнителя позволяет созерцать не только воссоздаваемую им роль, но и сам факт бытия данной личности, в каждом своем движении трепетно воплощающей «кинетическую форму» искусства.

Иными словами, балет оказывается предельным различием уже не духовного и светского (метаисторического и исторического), подобно «Хованщине», а подлинного и неподлинного в аспекте «снабжения». Балерина при этом уподобляется чаше Грааля, средоточию одновременно аполлоновского (Чудотворцев) и дионисийского (Распутин) начал, балетное искусство в целом – предвестие мирового культуротворческого «снабжения», идеальной «базе», привлекающей всех без исключения и не требующей участия «посреднических структур» (в отличие, скажем, от оперы, где метаистория и история выступают «посредниками» между культурой и «потребительской» аудиторией). Проясняется и сюжет романа в целом: это не история русской интеллигенции, но опыт преодоления ее конспирологических устремлений. Речь идет о создании метаконаспирологии эротического: по отношению к ней любые эротические сюжеты приобретают конспирологический характер, что обуславливается их включенностью в усложненный процесс «посреднического снабжения» мировой культуры соответствующими мотивами. Так при помощи лосевской философии музыки формируется оригинальная культурологическая концепция, не сводимая к отдельным историям «удовлетворения растущих потребностей» интеллигенции в советскую эпоху.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мы говорим, выражаясь словами Аристотеля, не о первой (теоретической) философии музыки Лосева, но о второй (практической). Разумеется, как и у Аристотеля, «физика» заимствует из «метафизики» некоторые ключевые термины или рассуждения, чтобы тем самым, опираясь на ряд необходимых опосредований, успешно осуществить построение собственного философского «здания».

² Кстати, в романе В. Карпца фигурирует еще один мотив: Кшесинская является тайной наставницей С. Кирова, изображаемого признанным «специалистом в еврейском вопросе». Аналогичная роль отводится Микушевичем балерине Вышинской по отношению к ее «родственнику» А. Вышинскому – подобному же «специалисту» по фабрикации кровавых наветов. Для обоих писателей тайна еврейства не раскрыта историей XX века; они явно пытаются отвести от себя возможные обвинения в антисемитизме, при этом сохраняя заданный размах историософской игры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Римонди Дж.* Музыкальное восприятие мира в прозе А. Ф. Лосева // Соловьевские исследования. 2017. № 3. С. 88–95.
2. *Тахо-Годи Е. А.* О возможности влияния дискуссий ГАХН на философско-музыкальную прозу А. Ф. Лосева // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 450–459.
3. *Микушевич В. Б.* Воскресение в Третьем Риме: Роман-предание. М.: Энигма, 2005. 576 с. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/M/mikushevich-vladimir-borisovich/voskresenie-v-tretjem-rime> (дата обращения: 01.10.2022).
4. *Зенкин К. В.* Музыка – Эйдос – Время: А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 462 с.
5. *Конаков А. А.* Вторая внеаходимая: Очерки неофициальной литературы СССР. СПб.: Транслит, 2017. 92 с.
6. *Конаков А. А.* Евгений Харитонов: поэтика подполья. М.: Новое издательство, 2022. 270 с.
7. *Конаков А. А.* Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 240 с.
8. *Меерович М. Г.* Наказание жилищем: жилищная политика в СССР как средство управления людьми: 1917–1937. М.: РОССПЭН, 2008. 304 с.
9. *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. 944 с.
10. *Карпец В. И.* Любовь и кровь: Роман. URL: <https://proza.ru/2015/05/24/1917> (дата обращения: 01.10.2022).
11. *Карпец В. И.* Царский Род. URL: <https://proza.ru/2016/03/17/99> (дата обращения: 01.10.2022).

REFERENCES

1. *Rimondi G.* Muzykal'noye vospriyatiye mira v proze A. F. Loseva [Musical perception of the world in the prose by A. Losev]. In: Solov'yevskiye issledovaniya [Soloviev Research Works]. 2017. No. 3. Pp. 88–95.
2. *Takho-Godi E.* O vozmozhnosti vliyaniya diskussiy GAKhN na filosofsko-muzykal'nyuyu prozu A. F. Loseva [On the possible influence of discussions at the State Academy of Arts Studies on the philosophical-musical prose by A. Losev]. In: Russkaya literatura i filosofiya: puti vzaimodeystviya [Russian Literature and Philosophy: Ways of Interaction]. Ed. and comp. by E. Takho-Godi. Moscow: Vodoley, 2018. Pp. 450–459.
3. *Mikushevich V.* Voskreseniye v Tret'yem Rime: Roman-predanie [Resurrection in the Third Rome: A novel-legend]. Moscow: Enigma, 2005. 576 p. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/M/mikushevich-vladimir-borisovich/voskresenie-v-tretjem-rime> (date of application: 01.10.2022).
4. *Zenkin K.* Muzyka – Eydos – Vremya: A. F. Losev i gorizonty sovremennoy nauki o muzyke [Music – Eidos – Time: A. Losev and the horizons of modern music scholarship]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2015. 462 p.
5. *Konakov A.* Vtoraya vnenakhodimaya: Ocherki neofitsial'noy literatury SSSR [The second out-of-place: Essays on unofficial literature of the USSR]. St. Petersburg: Translit, 2017. 92 p.
6. *Konakov A.* Evgeniy Kharitonov: poetika podpol'ya [Evgeny Kharitonov: Poetics of the Underground]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2022. 270 p.
7. *Konakov A.* Ubyvayushchiy mir: istoriya “neveroyatnogo” v pozdnem SSSR [A waning world: the history of the “incredible” in the late USSR]. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art, 2022. 240 p.

8. *Meerovich M. Nakazaniye zhilishchem: zhilishchnaya politika v SSSR kak sredstvo upravleniya lyud'mi: 1917–1937* [Punishment by housing: housing policy in the USSR as a means of managing people: 1917–1937]. Moscow: ROSSPEN, 2008. 304 p.
9. *Losev A. Forma – Stil' – Vyrazheniye* [Form – Style – Expression]: collected works. Comp. by A. Takho-Godi. Moscow: Mysl', 1995. 944 p.
10. *Karpets V. Lyubov' i krov': Roman* [Love and Blood: A novel]. URL: <https://proza.ru/2015/05/24/1917> (date of application: 01.10.2022).
11. *Karpets V. Tsarskiy Rod* [Tsar's Race]. URL: <https://proza.ru/2016/03/17/99> (date of application: 01.10.2022).

Марков Александр Викторович

доктор филологических наук, кандидат философских наук,
профессор кафедры кино и современного искусства
Российский государственный гуманитарный университет
Россия, 125993, Москва
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073

Alexander V. Markov

Dr. Sci. (Philology), Ph. D. (Philosophy),
Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow
markovius@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6874-1073