

УДК 801.8:1  
ББК 87.3(2)63:81

**Наталья Михайловна Азарова**

Институт языкознания РАН, почетный консультант, доктор филологических наук, Россия, Москва, e-mail: natazarova@gmail.com

## Ритмическая структура текстов А.Ф. Лосева

*Аннотация.* Рассматривается ритм как основа структуры философских текстов А.Ф. Лосева. Понимание философом ритма прослеживается как на материале его собственных философских работ, так и в широком контексте философских и лингвистических концепций ритма, в частности в связи с различными типами поэтической декламации, распространенными в XX веке. Показано, каким образом ритмическая организация текста проявляется в сочинениях А.Ф. Лосева, прослежены основные формальные приемы подобной организации текста (повтор, обычный и корневой, перечисления, анафора, синтаксический параллелизм, звукопись, анаграмма, синтаксический перенос). Исследование перечисленных формальных элементов позволило не только описать идиостиль А.Ф. Лосева, но и выявить сходство ритмической организации его философских сочинений с поэтическими текстами первой половины XX века, написанными свободным стихом (прежде всего, с текстами Д. Хармса). Отдельно рассмотрен способ организации текстов при помощи последовательности отрицательных определений; выделены и описаны основные формальные и содержательные особенности такого рода текстов.

*Ключевые слова:* ритмическая организация текстов А.Ф. Лосева, поэтическая декламация и организация философского текста, свободный стих Д. Хармса, философские тексты А.Ф. Лосева, ритм «апофатических» философских текстов

**Natalia Mikhaylovna Azarova**

Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, honorary consultant, Doctor of philology, Russia, Moscow, e-mail: natazarova@gmail.com

## Rhythmic structure of Aleksei F. Losev's texts

*Abstract.* The present article considers rhythm as the basis of the structure of Losev's philosophical works. His understanding of rhythm is traced both as on the basis of his own thought as in the broad context of philosophical and linguistic concepts of rhythm, in particular, in connection with various kinds of poetic recitation widespread in the 20th century. The author shows how the rhythmic organization of the text represents itself in Losev's works, and enumerates the main formal techniques of such organization (repetition, enumeration, anaphora, syntactic parallelism, euphony, syntactic transposition etc.). The study of these formal elements allows the author not only to describe Losev's style, but also to clarify the similarity between the rhythmic organization of his own philosophical works and the poetic texts of the first half of the 20th century written in free verse (first of all, the author considers Daniil Kharms' poems). The method of organizing texts by means of a sequence of negative definitions (apophatic) was also analyzed in the article; the main formal and substantive features of such texts are outlined and described.

*Key words:* rhythmic organization of Aleksei F. Losev's texts, poetic recitation and organization of philosophical text, Daniil Kharm's free verse, Losev's philosophical texts, rhythm of "apophatic" philosophical texts

**DOI:** 10.17588/2076-9210.2024.2.106-121

В сочинении «Музыка как предмете логики» (1927 г.) А.Ф. Лосев рассматривает категории ритма, метра, мелодии и гармонии и дает их определения. Идея ритма у философа тесно связана с числом в его чистом выражении, то есть полностью освобожденном от идеи количественности, темпоральности и исчисляемости. В основе музыкального ритма, по Лосеву (заметим, не только музыкального, но и ритма как такового), лежит идеальность численных (или числовых) отношений, так как только она может быть сравнима с эйдетической завершенностью музыкального объекта: «Музыка есть жизнь числа или, вернее, выражение этой жизни числа... Число есть, прежде всего, подвижный покой» [1, с. 771]. То, что число рассматривается Лосевым в традициях Платона, то есть в отрыве от количества, имеет принципиальное значение для определения ритма: «Ритм есть выражение чистого числа в аспекте его чистого числового же покоя. Ритм не есть временная категория. Одну и ту же ритмическую фигуру можно исполнить в разное время и с разным темпом. Ритм гораздо отвлеченнее чистого времени. Он есть именно не время, а чистая структура времени, данная в аспекте своего подвижного покоя» [1, с. 771].

Таким образом, ритм понимается философом как числовая фигурность, то есть как комбинация длительностей, взятых, однако, вне своей абсолютной временной величины.

Следующее положение Лосева как будто предлагает перенос определения числа и ритма из области музыки в самые различные концептуальные области: «...чистое число есть само тождественное различие. Оно должно быть выражено, т.е. должно получить новый смысл, в связи с своей воплощенностью на новом материале» [1, с. 771]. Лосев таким образом переходит к ритму в музыке, но его определение как будто предлагает возможность и более неожиданного расширения. Так, в начале 1990-х при изучении португальского песенного жанра *fado* нами было обнаружено, что лосевские формулы идеально ложатся на определение концепта судьбы<sup>1</sup>. Этимология *fados* весьма прозрачна – от лат. *fatum* «судьба». Заметим, что обозначение музыкального жанра при помощи такого рода концепта далеко не частое явление в мировой культуре; при этом, пожалуй, сразу возникает чуть ли не единственная ассоциация с жанром *soul* (от англ. *soul* – «душа»). Хотя были попытки искусственно выделить в *fado* контексты, где ключевым словом

---

<sup>1</sup> См.: Азарова Н.М. Португальские *fados* и концепт судьбы // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 278–283 [2]. О жанре *fado* см. также: Vernon P. A History of the Portuguese Fado. New York: Routledge, 1998 [3]; Pais J. M. Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais // Etnográfica. 2018. Vol. 22, No. 1. P. 219–235 [4].

является именно судьба, такие случаи периферийны, основной же составляющей жанра выступает именно ритм, а не какой-либо повторяющийся нарратив. Это и заставляет связать ритм с судьбой, при этом незаменимым представляется определение ритма из «Музыки как предмета логики». Мысленно подставляя в него слово «ритм» вместо слова «судьба», получается, что уже судьба понимается как числовая фигурность, то есть комбинация длительностей, взятых, однако, вне своей абсолютной временной величины. Если принять ритмическую интерпретацию судьбы, то и о времени в контексте судьбы необходимо говорить как об относительной, а не абсолютной величине: темпоральность в судьбе оказывается подчиненной идее упорядоченности, конфигурации соотношения абсолютных длительностей. Любопытно, что этому отвечает и этимология слова: «рок» родственен санскритскому глаголу *racayati* – «приводить в порядок».

Лосевское определение музыкального ритма порой оказывается удобным и полезным в областях, казалось бы, совершенно далеких от непосредственных интересов философа. Так, понимание Лосевым ритма можно продемонстрировать на разнице между авторским чтением поэзии и актерской декламацией. Под *декламацией* традиционно понимается устное воспроизведение стихов (чтение своего или чужого поэтического текста) – это интерпретирующее чтение, точнее, чтение, которое определяется, прежде всего, *стратегией интерпретации*. Актуальность декламации исторична: в разных культурных системах необходимость и оценка декламации не была однозначно положительной. На этом настаивал, например, Юрий Тынянов: периоды, когда «в стихе подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха. Как те, так и другие периоды характеризуются сопровождающими явлениями в области литературной жизни: необычайным развитием декламации за последнее десятилетие [1920-е годы. – Н.А.] (в Германии и у нас), тесной связью декламационного искусства с поэзией (декламация поэтов) и т.д. (эти явления уже начали слабеть, и им, вероятно, предстоит совсем ослабнуть)» [5, с. 41–42].

Но и через сорок лет после этого знаменитого пророчества Х.-Г. Гадамер снова заявляет о вторичности любой интерпретации, даже авторской, формулируя максиму: «...ничто не претит нашему времени так, как декламация»<sup>2</sup>. Подобные заявления во многом справедливы, так как именно декламация поляризует отношения между произносимым (устным) и письменным, пренебрегая значимостью ритма письменного текста, и в результате голос создает некий нарратив, или внутренний сюжет стиха, текст неизбежно интерпретируется однопланово, его сематический объем уменьшается. Тем не менее в первой половине XX века интерес к декламации был неизбежен из-за присутствующего в культуре диктата театральности, когда любое выступление, любое поэтическое чтение так или иначе приравнивалось к театральному. Во второй половине сто-

<sup>2</sup> См.: Гадамер Х.-Г. Онеменение картины // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 179 [6].

летия на такое понимание задач устного воспроизведения стиха как декламации были ориентированы знаменитые чтения поэтов-шестидесятников, хотя подобное чтение, подчеркнуто риторическое с максимально возможным выделением акцентов, с точки зрения развития мировых практик авторского чтения уже тогда было анахронизмом. С другой стороны, именно театральность давала возможность совместить в чтении историю и личный опыт: с этой целью был создан «Институт живого слова» (1918–1924 гг.), который объявил приоритетной задачей развитие декламации и перформанса<sup>3</sup>. То, что говорил А.В. Луначарский на открытии Института об экспрессии, экспрессивном выражении, дидактике, влиянии на адресата как приоритетных задачах устного слова в целом и декламации в частности, было прямо противоположно идеям не только Тынянова, но и, например, Густава Шпета, выступавшего против экспрессии и считавшего, что поэзия и философия из-за излишней экспрессивности рискуют превратиться в проповедь<sup>4</sup>.

Авторское чтение при этом развивалось параллельно и зачастую казалось современникам эзотерическим – как, например, чтение Блока, минимально выделяющее акценты и противопоставляющее профанное сакральному, обыденную речь поэтической. Вернемся к определению Лосева: если принять, что ритм – это числовая структура времени, данная в аспекте своего подвижного покоя, и именно поэтому ритм выражает основной смысл стихотворения, то авторское чтение, которое неискушенному слушателю иногда кажется безакцентным и монотонным, как нельзя лучше воплощает идею ритма. Ритм таким образом выступает основной категорией и критерием оценки поэтического чтения. В XX веке идеальный авторский поэтический голос не ориентируется на смысловое выделение, но стремится сохранить числовую сущность стиха и выступить как чистое звучание, при этом зазор между ритмом письменного и устного текста стремится к минимуму: чтение транслирует ритм письменного текста, а не модифицирует его посредством интерпретации. В то же время актерская декламация, жертвуя ритмом во имя акцентов, переводит поэзию в режим нарратива. Поэтому в актерском чтении ритм как смысл текста принесен в жертву интерпретации.

Лосевское определение ритма можно применить к некоторым видам философской прозы, в том числе к прозе самого Лосева. Однако необходимо отметить, что ярко выраженная ритмическая структура философского текста, как правило, тесно связана с определенным типом философского мышления: прежде всего речь идет о диалектическом, антиномическом и апофатическом мышлении; ритмизация, родственная поэтической, свойственна многим текстам реалистической онтологии. Показательно высказывание Валерия Подороги о ритме Хайдеггера: «Хайдеггер пишет тексты. Говорит как пишет, как если бы

<sup>3</sup> См.: Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 79–95 [7].

<sup>4</sup> См.: Шпет Г.Г. Скептик и его душа // Шпет Г.Г. Философские этюды. М.: Прогресс, 1994. С. 220 [8].

самое философское письмо было ритмической партитурой, предуготованной к произнесению» [9, с. 305]. Если принять во внимание тезис о минимальном зазоре между устным и письменным текстом в современном поэтическом авторском чтении, то можно перевернуть высказывание Подороги: *пишет как говорит*, и в этом смысле и тексты Хайдеггера, и тексты Лосева обнаруживают ритмическую близость друг к другу и в то же время близость к авторскому чтению, в противоположность декламации.

Формальные приемы ритмической организации философского текста неизбежно обусловлены семантическим ритмом текста, но и так называемые формальные приемы нельзя рассматривать как чисто формальные, так как и в музыкальном, и в поэтическом ритме и в ритме философского текста они предстают конфигурацией абсолютных числовых длительностей, воплощающих эйдетическую сущность текста. Философские тексты А.Ф. Лосева с точки зрения используемых в них формальных приемов впервые были рассмотрены Е.А. Тахо-Годи, отмечавшей использование философом разного рода ритмообразующих средств – инверсий, анафор, синтаксических параллелизмов, эвфонии и т.д.<sup>5</sup> Но если Е.А. Тахо-Годи рассматривала такие приемы в контексте художественной прозы, то мы будем говорить о них как о типологически важной черте апофатического философского текста (и мышления в целом), обнаруживающего семантическую близость к тексту поэтическому. Более того, к самому слову *прием* мы далее будем относиться с осторожностью, предполагая, что оно является не более чем десемантизированной условностью, так как *приемы* предполагают инструментальный, а не эйдетический подход к языку и текстовым структурам, что, безусловно, противоречит телеологии реалистической онтологии и рассматриваемым текстам в частности.

Самым очевидным ритмическим приемом, встречающимся не только у Лосева, но и в абсолютном большинстве философских текстов, является повтор, и в этом состоит явное отличие философского дискурса от научного: если научный дискурс следует редакторскому правилу не употреблять на коротком отрезке текста те же самые слова и их производные, то философия явно пренебрегает этим правилом. Повторы в философской прозе способны совмещать ритм и логическую структуру, усиливая тем самым все типы связности: «Что такое вещь, именно сама вещь, то в вещи, что не сводимо ни на что другое, ни на какую другую вещь, что есть только она сама, самая сама и ничто другое?» [12, с. 425]. Интересно, что такой характерный прием стихотворного текста, как повтор союзов (чаще всего союза «и» в разных синтаксических функциях) и служебных слов, тоже нередок у Лосева: «Если ум есть знание и истина и мыслимое есть сам ум и истина» [13, с. 853]. Обилие повторов в философской

---

<sup>5</sup> См.: Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель: к 110-летию со дня рождения. М.: Наука, 2003 [10] (раздел «“Интеллектуальный роман” Алексея Лосева», написанный Е.А. Тахо-Годи). В более подробном виде этот подход был представлен в первой главе монографии: Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007 [11].

прозе Лосева объясняется и тем, что философ шаг за шагом отсекает ненужные значения, используя технику, которую Владимир Библихин обозначил как «ощупывание в потемках»<sup>6</sup>.

К особым видам повтора, необходимым Лосеву для создания нового философского термина, относится *корневой повтор*, совмещенный с префиксальным варьированием. Русский язык дает возможность философу создавать разветвленные словообразовательные гнезда, способные выразить тончайшие терминологические грани. В каком-то смысле технику Лосева можно было бы сравнить и со знаменитым методом *прояснения* Хайдеггера, тоже активно использовавшего корневые повторы. Следующий пассаж терминологических поисков Лосева завораживает читателя изощренным корневым повтором: «Эйдос ... вполне возможно рассматривать по отдельным частям и как бы *счислять*. Тогда потенциально-энергично-эйдетическое число, не теряя своей умности превращается в то ἀριθμὸν. Это – не число, но нечто, принимающее форму числа, или, как я осмеливаюсь переводить, нечто *очисленное* ... Понять так этот термин заставляет и весь исторический контекст платоновского учения о числе. Итак, в сфере умности мы находим число и *очисленность* <...> – Что же происходит при переходе этой числовой и *очисленной умности* в чувственную сферу?» [13, с. 886].

Частым ритмическим приемом философской прозы Лосева служит своеобразное нанизывание слов, образованных по одной и той же словообразовательной модели, например абстрактных существительных с суффиксом *-ость*. Этот прием можно считать своеобразным аналогом рифмы: «Предикат благости беретса Платином в смысле некой крепости, прекрасной отделанности, спаянности, оформленности, нерушимости композиции» [13, с. 832].

В ряде текстов Лосева встречаются характерные ритмические построения, основанные на длинных рядах перечислений и нанизываний. Эти ряды включают и чередуют обыденные, ежедневные вещи и теологические или даже космологические построения. Некоторые ряды перечислений в философской прозе Лосева, взятые вне целого текста и напечатанные в соответствующей графике, могли бы быть представлены как верлибры, сходные с перечислениями в сверхдлинной строке Уолта Уитмена, Фернандо Пессоа и некоторых других авторов конца XIX – начала XX века: «Я стараюсь уяснить себе это самое самое на моей домашней печке, на моих стоптанных галошах, на курносой идиотке, которая среди кухонных трагедий мнит себя центром вселенной...на всех этих глупых, кривых, тупых, больных, злых и мелких людях, скотах, вещах и событиях... Хорошо видеть самое самое в космосе, в Боге, во всех вещах, взятых как целое... всех этих не-мистических, не-романтических, и даже просто непэтических будней жизни. От нас не уйдет более красивая и глубокая сторона бытия» [12, с. 505].

<sup>6</sup> См.: Библихин В.В. Алексей Федорович Лосев // Библихин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 18 [14].

Соотнесение со свободным стихом не исключает, а, напротив, предполагает опору на историю апофатических текстов, также использовавших ритм перечислений и чередований обыденного и сакрального.

Лосев использует и целый ряд традиционных ритмических приемов, таких как анафора, эпифора, подхват, синтаксический параллелизм и других, причем, как правило, эти приемы появляются в разнообразных сочетаниях в одном и том же тексте. В некоторых фрагментах роль анафоры как будто кажется риторической, но в то же время именно анафора незаменима в технике *прояснения*: «...ум будет обладать не просто знанием, но истинным знанием, не будет подвержен забвению, не будет теряться в поисках познаваемого, но будет обладать всею полнотою жизни и мысли» [13, с. 853]. В следующем примере философ использует одновременно подхват («...покоем беспредельного. Беспредельное...») и инверсию, причем именно последняя дает возможность экспериментально записать эти строчки как верлибр, где благодаря инверсии ударные короткие слова оказываются в конце строки, обеспечивая определенный ритм:

«Мы увидим в вещи  
нечто устойчивое и постоянное, что  
обнимает собой все ее изменения и осмысливает их.  
Это и будет то,  
что Плотин называет покоем беспредельного.  
Беспредельное действует в вещи  
как становление ее» [13, с. 845].

Если анафора используется в философском тексте как способ акцентирования ключевого понятия или авторского термина, вынесения его в сильную ритмическую позицию начала текста, абзаца или строки, то эпифора обычно появляется в еще более ритмизованных текстах, например в синкретических философских поэмах Льва Карсавина и Эвальда Ильенкова. Но и у Лосева эпифора, как ни странно, не так уж редка. В следующем примере мы сталкиваемся и с повторами, и с параллелизмом, подкрепленным графикой, и с инверсией – не «*ее смысл*», что было бы конвенционально, а «*смысл ее*», причем в повторяющейся сильной позиции конца строк с использованием эпифоры: «Имя вещи отграничено от самой вещи – как смысл ее. Именной смысл вещи отграничен от ее смысла вообще – как существенный смысл ее» [1, с. 821].

Синтаксический параллелизм не только обрамляется повторами, в том числе корневыми, но и часто оформляется графически: «Число как смысл – мыслимо само по себе. Число как качество – мыслимо лишь как осмысленное со стороны числа как смысла» [13, с. 848]. В целом необходимо заметить, что само мышление *антиномиями* можно рассматривать как мышление параллельными конструкциями, что и предопределяет внимание к ритмическому построению текста.

Звукопись, которую обычно рассматривают как чисто поэтическое средство и к которой, как правило, относят ассонанс, аллитерацию, рифму, парони-

мию, также необходимо считать важной составляющей создания ритма в философском тексте. Так, например, если правильно интонировать собственно философское высказывание Лосева «беспредельное действует в вещи как становление...»<sup>7</sup>, становится очевидно, что оно целиком построенное на ассонансе на *e* и на слоговом ударном повторе *dé*. В следующем примере паронимическое сближение понятий поддерживается в тексте развернутым звуковым повтором: «Самое главное это – сущность вещей, самость вещи, ее самое самое»<sup>8</sup>.

Особым вопросом, который, однако, подвергается опасности сведения к всевозможным спекуляциям, оказывается существование в философском тексте анаграмм. Философы, как правило, используют не полную анаграмму, а *анафонию*, то есть некие созвучия с ключевым словом, которые, повторяясь регулярно, тем не менее не образуют полного буквенного соответствия, а могут как отличаться от ключевого слова по количеству букв, так и варьировать их комбинации. Говоря об анаграмме, необходимо иметь в виду, что вопрос об осознанности или неосознанности присутствия анаграммы в тексте всегда остается открытым: возможно, философ не рассматривает анаграмму как прием, а просто ощущает ее на уровне семантического и звукового ритма. Анаграмма философа регулярно связывает его фамилию или имя с ключевым концептом, например: «Всеединство – центральная категория и главный принцип философского учения В. Соловьева»<sup>9</sup>. В двуслоговой фамилии «Лосев» также присутствует не только любимое лосевское *все*: «Свойство умного мира быть единым во всем и всем во едином»<sup>10</sup>, но и паронимический Логос, особенно написанный с большой буквы.

Одним из важнейших средств, если не самым важным средством структурной организации лосевского философского текста выступает визуальный ритм, поддерживаемый особой графикой, и речь идет не только о специфических редакторских приемах, таких как курсив, разделение, подчеркивание и т.п., но и о расположении текста на странице. В автографах, черновиках и рукописях Лосева визуальная структурно-ритмическая роль графики еще более очевидна. Когда говорят о графической организации стиха, то обычно имеют в виду строфику, причем исторически в рифмованном стихе строфика была связана в основном с системой рифмовки. Однако уже в XX веке отношение к строфе и графике стихотворного текста претерпевает существенные изменения: белый и свободный стих также часто не располагается непрерывным текстом на странице, а разбивается на равные или соотносимые визуально отрезки, разделенные пробелами. Появляется понятие «строфоида», которое затем начинает переноситься и на ритмически организованную прозу: «...прозаической

<sup>7</sup> См.: Лосев А.Ф. Диалектика числа у Плотина // Лосев А.Ф. Самое Самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 845 [13].

<sup>8</sup> См.: Лосев А.Ф. Самое самó // Лосев А.Ф. Самое Самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 425.

<sup>9</sup> См.: Мотрошилова Н.В. Мыслители России и философия Запада (В. Соловьев, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). М.: Республика; Культурная революция, 2006. С. 90 [15].

<sup>10</sup> См.: Лосев А.Ф. Самое самó // Лосев А.Ф. Самое Самó. С. 450.

строфой называется фрагмент художественного текста, выделенный с двух сторон с помощью абзацного отступа»; «будем называть такие фрагменты, отделенные пробелами, строфоидами»<sup>11</sup>. Таким образом, если философский текст ритмически организован, то есть основание рассматривать параграфы и абзацы в качестве строфоидов или аналогов строфы. В следующем примере Лосев использует не только графическое разделение, но и ритм анафорического повтора (*Принцип*, или потенция, самой умности как таковой), и в этом случае графика и анафора работают друг на друга, обеспечивая четкий ритм чтения текста внутренним голосом:

«Итак, если мы имеем ум или мир эйдосов, то:

1. *Принцип*, или потенция, самой умности как таковой, или эйдетичности, или принцип самой умности сущего (в уме) есть *число*;
2. Принцип, или потенция, самой умности как таковой, данный как *выполнение умности...*» [13, с. 908].

Если Лев Шестов призывает избавиться от слов, которые устанавливают принудительные связи, превращая все в систему<sup>12</sup>, то в ритмически организованных текстах любой элемент может быть использован как действенная составляющая ритма. Ритм устанавливается даже такими, казалось бы, элементами чисто научного стиля, как вводные слова и метаоператоры (*итак, во-первых, иными словами*). У философов, пишущих в формате философской поэмы, абзацы и строфы ожидаемо выступают как основной элемент организации текста – так происходит, например, у Ильенкова. Подчеркнутое использование ритма абзацев довольно часто у Лосева, причем нередко встречаются и пронумерованные абзацы, что наводит на мысль, что философ здесь осознанно или неосознанно ориентируется на строфическую организацию *версе* (*verset*), традиционную для религиозных или религиозно-философских тестов. Под *версе* обычно понимается последовательное расположение прозаических абзацев, каждый из которых состоит только из одного предложения, причем часто эти предложения пронумерованы, и чем короче предложения, тем сильнее чувствуется ритмическая составляющая текст<sup>13</sup>. Такая графическая организация позволяет читать философский текст не исключительно линейно, но также и «вертикально», когда начала строк становятся единым связным текстом:

«Во втором ряде мы получаем следующие эйдосы (и их степени):

1. *Число* как индивидуальный эйдос.
2. *Эйдос* вообще, как изваянно данный, оптически-умный смысл.
3. *Эйдол*, или сокращенный частичный эйдос, и вообще, и числа в частности.
4. *Чувственное количество и качество*» [13, с. 911].

<sup>11</sup> См.: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 178, 398 [16].

<sup>12</sup> См.: Шестов Л. Предпоследние слова // Шестов Л. Начала и концы. СПб., 1908. С. 124–197 [17].

<sup>13</sup> См.: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. С. 177–219.

Заметим, что для некоторых философов, пишущих на грани поэтического и философского дискурсов, версе выступает как одна из наиболее органичных форм мышления, например у Якова Друскина:

«1. Если все Бог, то не упасть ли из окна?  
Потому что соединение с Богом – лучшее.  
Если же вода Бог, то тоже упасть из окна.  
Но Бог смотрит и смеется.  
Тогда мир перед Богом, как он есть до грехопадения, чистый,  
сотворенный в начале из ничего» [18, с. 514].

Такой прием, как анжамбеман, или синтаксический перенос, не обусловленный конвенциональным синтаксисом, безусловно, считается чисто стихотворным приемом, часто обусловленным метрической организацией стиха. Однако в XX–XXI веках анжамбеман становится характерным признаком верлибра, переставая быть чисто формальным приемом, а напротив, позволяя усилить содержательный ритм текста и вынести в сильную позицию наибольшее количество необходимых его элементов. В поэзии он помогает преодолевать ритмическую инерцию: анжамбеман – это некоторая насильственная остановка, идущая вразрез с системой синтаксического мышления; ряд примеров переносов у Лосева обнаруживает схожие черты. Прием анжамбемана бросается в глаза в черновиках Лосева, например в оглавлении его работы «Самое Самó», которая была опубликована именно в графике предтекста<sup>14</sup>.

Ритмическую организацию оглавления также можно рассматривать как характеристику идиостиля Лосева. Любопытно, что к оглавлению, так же как и к роли метаоператоров и вводных слов, философы подходят с совершенно различных, зачастую противоположных позиций. Классическим стало высказывание Гегеля о вторичности оглавления для философской работы и о его связи с подчеркнуто рассудочным, нарочито схематизированным мышлением: «...иначе он [рассудок. – Н.А.] оставил бы свое схематизирование или, по крайней мере, считался бы с ним не более, чем с некоторым оглавлением; он дает только оглавление к содержанию, но не дает самого содержания»<sup>15</sup>. Однако для Лосева оглавление служит одним из основных элементов философского текста, который, с одной стороны, обладает самостоятельностью, связностью и предельной цельностью, а с другой – благодаря графике и ритму позволяет представить всю мысль как единое целое. Оглавление организовано нелинейно и поэтому позволяет читать его по частям, замечать вертикальную взаимосвязь и открывает путь к многовариантности. Более того, благодаря ритму именно оглавление дает возможность философу представить не только мысль, но и са-

<sup>14</sup> См.: Лосев А.Ф. Содержание // Лосев А.Ф. Самое самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 1012–1022 [19].

<sup>15</sup> См.: Гегель Г.В.Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа // Гегель Г.В.Ф. Соч.: в 14 т. Т. 4. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1959. С. 28 [20].

му работу над мыслью, визуально-графический и содержательный путь к мысли. Короткие строчки в оглавлении, соотношение разнообразных длин строк, нумерация, анжамбеман, отступы и пробелы и их варьирование, а также курсив, полужирный шрифт, прописные и строчные буквы – все это создает уникальную возможность ритмической репрезентации содержания работы. На основе ритмического и структурно-сематического сходства лосевские оглавления можно рассматривать и как план работы, и как метод отсекаания ненужного. Ряд оглавлений Лосева представляет собой ритмически-организованные предикатные высказывания, которые благодаря использованию всех перечисленных приемов легко соотносятся с версе:

«I. Миф не есть выдумка или фикция, не есть  
Фантастический вымысел

II. Миф не есть бытие идеальное

III. Миф не есть научное и, в частности, примитивно-научное построение

IV. Миф не есть метафизическое построение

V. Миф не есть ни схема, ни аллегория

VI. Миф не есть поэтическое произведение

VII. Миф есть личностная форма

VIII. Миф не есть специально религиозное создание

IV. Миф не есть догмат

X. Миф не есть историческое событие как таковое» [20, с. 1014–1016].

В этом оглавлении Лосева, как и в текстах философа в целом, реализуется его апофатическое мышление. Термин *апофатика*, который обычно используется в значении *отрицательная теология*, противопоставленный *катафатике* (*положительной теологии*), в нашем случае уместно понимать расширительно – как организацию философского или религиозно-философского текста при помощи отрицательных определений: «Никогда никто и нигде не понял и не поймет подлинного смысла этой первой вспышки мысли на темном фоне абсолютной самости» [12, с. 519]. Отрицания – основной прием как для апофатической теологии, так и для мистической поэзии, например: Хуан де ла Крус строит на отрицательных константах как свою поэзию, так и философско-теологические комментарии к ней.

Небезосновательно утверждать, что отрицательная теология всегда ритмична. Апофатическое мышление и апофатические конструкции могут рассматриваться как отражение числовой структуры ритма. Лосеву очень близки, в том числе ритмически, апофатические тексты целого ряда мыслителей прошлого, и он как будто специально подбирает для своих переводов ритмически организованные тексты Дионисия Ареопагита и Николая Кузанского, построенные на отрицательных повторах. Перевод позволяет еще более явно, чем собственный оригинальный философский текст, ритмизовать философскую прозу и выявить ритмическую основу апофатической мысли. Показательно, что,

характеризуя стиль прозы Николая Кузанского, Лосев восклицает: «...музыке апофатизма у него тоже нет конца»<sup>16</sup>.

Словосочетание «музыка апофатизма» можно было бы предпослать любым рассуждениям о закономерности появления ритмических структур в апофатической мысли. Ареопагит создает структуры перечислений, которые основаны на повторах и сгущениях слов и конструкций с формантом *не*. Он как будто говорит одно и то же, но не доказывает и не демонстрирует – он имеет дело с одним и тем же значением, которое благодаря ритму апофатики способно расширяться беспредельно. Может показаться, что в этом есть некоторое сходство с риторикой, однако это нечто противоположное риторике, так как задача не состоит в акцентировании отдельных слов и значений, и в этом смысле оппозицию «риторика vs апофатика» можно соотнести с уже предложенной оппозицией «декламация vs поэтическое чтение».

Ареопагит, а за ним и Лосев блестяще владеет антиномиями, но ни один ни другой не ставят задачи окончательного определения – это некое воспевание антиномии. Благодаря бесконечным повторам апофатический текст наделяется свойством экстатической речи, но с существенной оговоркой: формальная ритмическая экстатика не служит средством самовыражения автора, а, напротив, дает возможность адресату погрузиться в пространство отрицательных определений, бесконечно достраивающих смысл текста. Не менее важно и то, что отрицания в ритме апофатики не создают неопределенности: они не расшатывают намеренно значение, а приводят к новой неироничной целостности, которая существует в ритме *недоопределенности*: «Он не имеет ни тела, ни формы, ни образа, ни качества, ни количества, ни массы. Он не имеет места, не видится, недоступен чувственному восприятию, не чувствуется и неосятимо... Не силен вследствие чувственных порывов, не нуждается в свете, не знает перемен, разрушения, разделения, лишения, растяжения, ни чего-либо другого из области чувственного... Он не стоит и не движется, не покоится и не имеет силы, не есть сила или свет; не живет и не есть жизнь; не сущность, не вечность и не время. Не может быть доступен мышлению. Не веденье, не истина. Не царство и не мудрость, не единое...» [12, с. 485].

Принципы ритма апофатики можно применить не только к анализу собственных текстов Лосева – апофатическим можно назвать основной метод (или, вернее, алгоритм) лосевских переводов, когда возрастание значения обеспечивается последовательным отсеканием «лишнего», повторами, углублением и возвращением, что в какой-то мере соотносимо с алгоритмом переводов у Хайдеггера<sup>17</sup>.

Воспроизведение собственно стихотворного ритма и метра в переводах классической поэзии не было чуждо Лосеву, хотя он относился к этой практике скорее как к отдыху и необязательному упражнению: «Когда мне не спится, я пе-

<sup>16</sup> См.: Лосев А.Ф. Самое самó // Лосев А.Ф. Самое Самó. С. 487.

<sup>17</sup> См.: Азарова Н.М. Неперевод и перевод у Хайдеггера, Лосева и Ортеги-и-Гассета // Слово.ру: балтийский акцент. 2023. Т. 14, № 3. С. 12–25 [21].

ревожу с русского на латынь и греческий. Что придется. Стихи, молитвы, разговоры...» [14, с. 130]. Тем не менее, когда речь идет о воспроизведении апофатического ритма, это оказывается более чем серьезной задачей. Регулярный рифмованный стих, организованный метрически, менее соответствует апофатике, чем свободный стих, и это объясняется особенностями рифмы: высказывание, структурированное рифмой, оказывается ближе либо к полюсу отрицания, либо к полюсу утверждения; семантические особенности рифмы – это обозначение предела, границы, в то время как телеология апофатического текста – семантика беспредельного. Именно поэтому религиозные апофатические тексты отличаются сущностным структурно-ритмическим сходством с верлибром.

Если интонировать и графически записать перевод текста Кузанского на основе ритмико-синтаксического членения, есть основание говорить, что в нем присутствует основная черта свободного стиха, которую можно определить как ритмико-семантическую эквивалентность отдельных строчек независимо от их длины:

«Я вижу Тебя в начале рая и – не знаю,  
что вижу,  
ибо не вижу ничего невидимого.  
Я не умею назвать тебя,  
ибо не знаю,  
что ты есть.  
И если скажет мне кто-либо, то или иное есть Твое имя,  
то потому уже,  
что он дает имя,  
я знаю уже,  
что это не твое имя» [12, с. 487].

Не только переводные, но и оригинальные тексты Лосева из-за особенности ритма обнаруживают сходство со свободным стихом:

«А раз сущее есть одно,  
то тогда и имени-то у него никакого нет,  
ибо,  
кто положил имя,  
отличное от наименованного предмета,  
тот говорит о двух» [13, с. 866].

Ритм здесь создается обилием коротких слов в сильных позициях, которыми оказываются окончания воображаемых строк. Кроме того, строки частично зарифмованы неточной рифмой (*ибо ~ имя, нет ~ предмета*), что тоже характерно для свободного стиха. Принято считать, что рифмованный стих более инерционен, и задача уничтожения автоматизма восприятия стиха и его инерционности исторически расценивалась как одна из задач стиха свободного. Апофатическое построение, однако, доказывает, что свободный стих обладает способностью создания инерции иного типа: повторы и отрицательные повторы, параллельные и непараллельные синтаксически, но непременно связанные с семантикой, создают новый ритм целостности и новое ожидание бесконеч-

ных сходных построений, то есть новую инерцию, которая в отличие от инерции рифмы расценивается положительно: «Бог и есть ни физическая материя, ни душа, ни дух, ни я, ни личность. Стало быть, Он не есть и ничто из того, что входит в эти области бытия. Он не есть ни свет, ни тьма, ни знание, ни мысль, ни чувство, ни сознание, ни вечность, ни любовь, ни благодать, ни совершенство. Ему нельзя приписать ровно никакого предиката» [12, с. 444].

При этом Лосев отнюдь не был поклонником современной ему поэзии, и в круг его чтения и интересов преимущественно входила классика. Однако реалистическая онтология обладает той особенностью, что в ее ритмической структуре неизбежно отражается как традиция, так и дух времени. Возможно, поэтому ритмико-структурная близость Лосева к свободному стиху его современников оказывается одновременно неожиданной и закономерной. Обратимся к поэзии обэриутов, в частности к стихотворению Даниила Хармса «Нéтеперь» (1930 г.). Хармс не мог быть знаком с работой Лосева «Сáмое Самó», которая при жизни философа не публиковалась и была напечатана только в 1994 году, чудом уцелев в пожаре лосевской квартиры в 1941 году. Оглавление работы построено как версе, где заметен синтез разнообразных ритмических приемов: это и графика, и нумерация, и анжамбеман, и анафора, и параллелизм, и повторы, и ассонанс на *о*, который можно было бы даже назвать внутренней рифмой. В названии работы оба слова пишутся с прописной буквы, но Хармс, также пишущий два раза «Самó» с заглавной буквы, не мог об этом знать. Но и Лосев, пишущий практически одновременно с поэтом в середине 1930-х годов, не мог читать Хармса, так как стихотворение «Нéтеперь» первый раз было опубликовано в 1978 году в Бремене.

Закончить статью о ритме в философской прозе Лосева хотелось бы этим удивительным случаем сущностного, терминологического и ритмического совпадения и непротиворечивости таких разных творцов, как Лосев и Хармс, философ и поэт, но в качестве заключения все-таки приведем еще один созвучный Хармсу пример лосевского перевода Николая Кузанского:

Бог не есть это и то,  
он не есть там и тут;  
Он есть как бы все,  
но вместе и ничто из всего [12, с. 487].

Это есть Это. То есть То.  
Все либо то, либо не то.  
Что не то и не это, то не это и не то.  
Что то и это, то и себе Само.  
<...>  
Это быть то.  
Тут быть там.  
Это то тут там быть. Я. Мы. Бог [22, с. 127–128].

## Список литературы

1. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Самое Самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 635–822.
2. Азарова Н.М. Португальские *fados* и концепт судьбы // Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 278–283.
3. Vernon P. A History of the Portuguese Fado. New York: Routledge, 1998. 156 p.
4. Pais J. M. Fados do fado: enredos, cronotopos e trânsitos culturais // *Etnográfica*. 2018. Vol. 22, No. 1. P. 219–235.
5. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. Избранные труды. М.: АГРАФ, 2002. С. 29–166.
6. Гадамер Х.-Г. Онемение картины // Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 178–187.
7. Вассена Р. К реконструкции истории и деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 79–95.
8. Шпет Г.Г. Скептик и его душа // Шпет Г.Г. Философские этюды. М.: Прогресс, 1994. С. 117–221.
9. Подорога В.А. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. 432 с.
10. Тахо-Годи А.А., Тахо-Годи Е.А., Троицкий В.П. А.Ф. Лосев – философ и писатель: К 110-летию со дня рождения. М.: Наука, 2003. 396 с.
11. Тахо-Годи Е.А. Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. 400 с.
12. Лосев А.Ф. Самое самó // Лосев А.Ф. Самое Самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 423–634.
13. Лосев А.Ф. Диалектика числа у Плотина // Лосев А.Ф. Самое Самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 823–982.
14. Бибихин В.В. Алексей Федорович Лосев // Бибихин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. С. 3–302.
15. Мотрошилова Н.В. Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). М.: Республика; Культурная революция, 2006. 477 с.
16. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. 685 с.
17. Шестов Л. Предпоследние слова // Шестов Л. Начала и концы. СПб., 1908. С. 124–197.
18. Друскин Я. Мир перед Богом // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. Т. 1. М.: Ладомир, 2000. С. 514–524.
19. Лосев А.Ф. Содержание // Лосев А.Ф. Самое Самó. М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 1999. С. 1012–1022.
20. Гегель Г.В.Ф. Система наук. Ч. 1. Феноменология духа // Гегель Г.В.Ф. Соч.: в 14 т. Т. 4. М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1959. С. 41–434.
21. Азарова Н.М. Неперевод и перевод у Хайдеггера, Лосева и Ортеги-и-Гассета // Слово.ру: балтийский акцент. 2023. Т. 14, № 3. С. 12–25.
22. Хармс Д. Нетеperь // Хармс Д. Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1997. С. 127–128.

## References

## (Sources)

## Collected works

1. Gegel', G.V.F. Sistema nauk. Ch. 1. Fenomenologiya dukha [System of sciences. Part 1. Phenomenology of spirit], in Gegel', G.V.F. *Sochineniya v 14 t., t. 4* [Works in 14 vols., vol. 4]. Moscow, 1959, pp. 41–434.
2. Kharms, D. Neteper' [Not-nowness], in Kharms, D. *Polnoe sobranie sochineniy v 3 t., t. 1. Stikhotvoreniya* [Complete works, in 3 vols., vol. 1. Poems]. Saint-Petersburg, 1997, pp. 127–128.

*Individual works*

3. Bibikhin, V.V. Aleksey Fedorovich Losev, in Bibikhin, V.V. *Aleksey Fedorovich Losev. Sergey Sergeevich Averintsev*. Moscow, 2006, pp. 3–302.
4. Druskin, Ya. Mir pered Bogom [World in front of God], in «...*Sborishche družey, ostavlennykh sud'boyu*». A. Vvedenskiy, L. Lipavskiy, Ya. Druskin, D. Kharms, N. Oleynikov: «chinari» v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: v 2 t., t. 1 [“A community of friends left by destiny...” A. Vvedenskiy, L. Lipavskiy, Ya. Druskin, D. Kharms, N. Oleynikov: “chinari” in texts, documents and studies: in 2 vols., vol. 1]. Moscow, 2000, pp. 514–524.
5. Gadamer, Kh.-G. Onemenie kartiny [Numbing of picture], in Gadamer, Kh.-G. *Aktual'nost' prekrasno* [Actuality of beautiful]. Moscow, 1991, pp. 178–187.
6. Losev, A.F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic], in Losev, A.F. *Samoe Samo* [The very self]. Moscow, 1999, pp. 635–822.
7. Losev, A.F. *Samoe samo* [The very self], in Losev, A.F. *Samoe Samo* [The very self]. Moscow, 1999, pp. 423–634.
8. Losev, A.F. Dialektika chisla u Plotina [Plotinus' Dialectics of number], in Losev, A.F. *Samoe samo* [The very self]. Moscow, 1999, pp. 823–982.
9. Losev, A.F. Soderzhanie [Content], in Losev, A.F. *Samoe Samo* [The very self]. Moscow, 1999, pp. 1012–1022.
10. Podoroga, V.A. *Vyrazhenie i smysl* [Representation and meaning]. Moscow, 1995. 432 p.
11. Shestov, L. Predposlednie slova [Penultimate words], in Shestov, L. *Nachala i kontsy* [Beginnings and ends]. Saint-Petersburg, 1908, pp. 124–197.
12. Shpet, G.G. Skeptik i ego dusha [Sceptic and his soul], in Shpet, G.G. *Filosofskie etyudy* [Philosophical fragments]. Moscow, 1994, pp. 117–221.
13. Takho-Godi, A.A., Takho-Godi, E.A., Troitskiy, V.P. *A.F. Losev – filosof i pisatel': K 110-letiyu so dnya rozhdeniya* [Aleksei F. Losev – A philosopher and writer: to the 110th anniversary]. Moscow, 2003. 396 p.
14. Takho-Godi, E.A. *Khudozhestvennyy mir prozy A.F. Loseva* [Aleksei F. Losev's writing artistic world]. Moscow, 2007. 400 p.
15. Tynyanov, Yu.N. Problema stikhotvornogo yazyka [The problem of language of poetry], in Tynyanov, Yu.N. *Literaturnaya evolyutsiya. Izbrannyye trudy* [Literary evolution. Collected works]. Moscow, 2002, pp. 22–166.

**(Articles from Scientific Journals)**

16. Azarova, N.M. Neperevod i perevod u Khaydeggera, Loseva i Ortegi-i-Gasseta [Non-translation and translation in Heidegger', Losev' and Ortega-y-Gasset's works], in *Slovo.ru: baltiyskiy aktsent*, 2023, vol. 14, no. 3, pp. 12–25.
17. Azarova, N.M. Portugal'skie *fados* i kontsept sud'by [Portugal *fados* and the concept of destiny], in *Ponyatie sud'by v kontekste raznykh kul'tur* [The concept of destiny in the context of different cultures]. Moscow, 1994, pp. 278–283.
18. Pais, J.M. *Fados do fado: enredos, cronotopos e transitos culturais*, in *Emográfica*, 2018, vol. 22, no. 1, pp. 219–235.
19. Vassena, R. K rekonstruktsii istorii i deyatelnosti Instituta zhivogo slova (1918–1924) [To the reconstruction of history and activity of Living Word Institute (1918–1924)], in *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2007, no. 86, pp. 79–95.

**(Monographs)**

20. Motroshilova, N.V. *Mysliteli Rossii i filosofiya Zapada (V. Solov'ev. N. Berdyaev. S. Frank. L. Shestov)* [Thinkers of Russia and philosophy of the West (V. Solovyov. N. Berdyaev. S. Frank. L. Shestov)]. Moscow, 2006. 477 p.
21. Orlitskiy, Yu.B. *Stikh i proza v russkoy literature* [Verse and prose in Russian literature]. Moscow, 2002. 685 p.
22. Vernon, P. *A History of the Portuguese Fado*. New York, 1998. 156 p.