



В. Б. ШКЛОВСКИЙ

Розанов

I

В «Вильгеме Мейстере» Гете есть «Исповедь прекрасной души». Героиня этой исповеди говорит, что она относилась к красоте художественного произведения так, как относятся к красоте шрифта книги: «Хорошо иметь красиво напечатанную книгу, но кто читает книгу за то, что она красиво напечатана?».

И она, и Гете за нее знали, что говорить так — значит ничего не понимать в искусстве. А между тем такое отношение так же привычно для большинства современных исследователей искусства, как привычно косоглазие для китайца.

И если этот взгляд уже смешон в музыке, провинциален в изобразительных искусствах, то в литературе он живет во всех оттенках.

Но, рассматривая литературное произведение и смотря на так называемую форму как на какой-то покров, сквозь который надо проникнуть, современный теоретик литературы, садясь на лошадь, перепрыгивает через нее.

Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, — это отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой.

Отсюда же безвредность, замкнутость в себе, неповелительность искусства. История литературы двигается вперед по прерывистой, переломистой линии. Если выстроить в один ряд всех тех литературных святых, которые канонизированы, например, в России с XVII по XX столетие, то мы не получим линии, по

которой можно было бы проследить историю развития литературных форм. То, что пишет Пушкин про Державина, не остро и не верно. Некрасов явно не идет от пушкинских традиций. Среди прозаиков Толстой также явно не происходит ни от Тургенева, ни от Гоголя, а Чехов не идет от Толстого. Эти разрывы происходят не потому, что между названными именами есть хронологические промежутки.

Нет, дело в том, что наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. Сперва развернем формулу. В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют не канонизированно, глухо, как существовала, например, при Пушкине державинская традиция в стихах Кюхельбекера и Грибоедова одновременно с традицией русского водевильного стиха и с рядом других традиций, как, например, чистая традиция авантюрного романа у Булгарина.

Пушкинская традиция не продолжалась за ним, то есть произошло явление того же типа, как отсутствие гениальных и остродаровитых детей у гениев.

Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явление служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей, и водевилист Белопяткин становится Некрасовым (работа Осипа Брика)¹, прямой наследник XVIII века Толстой создает новый роман (Борис Эйхенбаум), Блок канонизирует темы и темпы «цыганского романса», а Чехов вводит «Будильник»² в русскую литературу. Достоевский вводит в литературную норму приемы бульварного романа. Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса.

Но, конечно, это только аналогия. Побезденная «линия» не уничтожается, не перестает существовать. Она только сбивается с гребня, уходит вниз гулять под паром и снова может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли.

Теперь перейдем к Розанову для новых отступлений.

В своей заметке о Розанове я коснусь только его трех последних книг: «Уединенного» и «Опавших листьев» (короба первого и второго).

Конечно, в этих произведениях, интимных до оскорбления, отразилась душа автора. Но я попробую доказать, что душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма. Или, употребляя мою формулу: «Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов». Перехожу на цитату из Розанова — «Опавшие листья» (короб I):

«Все воображают, что душа есть существо. Но почему она не есть музыка?

И ищут ее “свойства” (“свойства предмета”). Но почему она не имеет только *строй*?

(за кофе утр.)» (с. 339).

Художественное произведение имеет душу как строй, как геометрическое отношение масс. Подбор материала для художественного произведения совершается тоже по формальным признакам. Выбирают величины значимые, осязаемые. Каждая эпоха имеет свой индекс, свой список запрещенных за устарелостью тем. Такой индекс накладывает, например, Толстой, запрещая писать про романтический Кавказ, про лунный свет.

Здесь типичное запрещение «романтических тем». У Чехова мы видим другое. В своей юношеской вещи «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» он перечисляет шаблонные места:

«Богатый дядя, либерал или консерватор, смотря по обстоятельствам. Не так полезны для героя его наставления, как смерть. Тетка в Тамбове.

Доктор с озабоченным лицом, подающий надежду на кризис; часто имеет палку с набалдашником и лысину. <...>

Подмосковная дача и заложенное имение на юге».

Как видите, здесь запрещение наложено на некоторые типичные бытовые «положения». Запрещение это сделано не потому, что нет больше докторов, заявляющих, что кризис прошел, но потому, что это положение уже стало клише. Есть возможность подновить клише, подчеркнув его условность, и здесь возможна удача игры с банальностью. Но такая удача единична. Привожу пример (Гейне):

Die Pose, die Lilje, die Taube, die Sonne,
Die liebt'ich einst alle in Liebeswonne...³

(далее игра на рифмах: Alleine — Eine — Kleine — Feine — Reine = кровь — любовь — радость — младость).

Но запрещенные темы продолжают существовать вне канонизованной литературы так, как существует сейчас и существовал всегда эротический анекдот, или так, как существуют в психике подавленные желания, изредка выявляясь в снах, иногда неожиданно для своих носителей. Тема последней домашности, домашнего отношения к вещам, супружеская двухспальная любовь не подымалась или почти никогда не поднималась в «большой свет» литературы, но она существовала, например, в письмах.

«Целую тебя в детской, за ширмами, в сером капоте», — пишет Толстой своей жене (29 ноября 1864 г.).

Или в другом месте:

«Так Сережа к клеенке лицо прикладывает и агу кричит, посмотрю я. Ты меня так удивила, объявив, что ты спишь на полу; но Л<юбовь> Ал<ександровна> сказала, что и она так спала, и я понял. Я и люблю, и не люблю, когда ты подражаешь ей. Я желел бы, чтобы ты была такая же существенно хорошая, как она <...>».

После послезавтра, на клеенчатом полу в детской обойму тебя, тонкую, быструю, милую мою жену» (10 декабря 1864 г.).

Но время шло, стерся и стал штампом толстовский материал и прием. Толстой как гений не имел учеников. И без объявления, без составления нового списка запрещенных тем его творчество ушло в запас. Тогда произошло то, что происходит в супружеской жизни, по словам Розанова, когда исчезает чувство различия между супругами:

«Зубцы (разница) перетираются, сглаживаются, не зацепляют друг друга. И “вал” останавливается, “работа” остановилась: потому что исчезла машина, как *стройность и гармония* “противоположностей”».

Эта любовь, естественно умершая, никогда не возродится...

Отсюда, раньше ее (полного) окончания, вспыхивают измены, как последняя надежда любви: ничто так не отдаляет (творит разницу) любящих, как измена которого-нибудь. Последний еще не стершийся зубец — нарастает, и с ним зацепливается противоположащий зубчик» («Опавшие листья», с. 212).

Такой изменой в литературе является смена литературных школ.

Общеизвестен факт, что величайшие творения литературы (говорю сейчас только о прозе) не укладываются в рамки определенного жанра. Трудно определить, что такое «Мертвые души», трудно отнести это произведение к определенному жанру. «Вой-

на и мир» Льва Толстого, «Тристрам Шенди» Стерна с почти полным отсутствием обрамляющей новеллы могут быть названы романами только за то, что они нарушают именно законы романа. Сама чистота жанра, например, жанра «ложноклассической трагедии», понятна только как противопоставление жанра, не всегда нашедшего себя, канону. Но канон романа как жанра, быть может, чаще, чем всякий другой, способен перепародироваться и переиначиваться.

Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление.

Кстати об отступлениях. У Фильдинга в «Джозефе Эндрьюсе» есть глава, вставленная после описания драки. Глава эта содержит описание разговора писателя с актером и носит следующее название: «Вставленная исключительно для того, чтобы задержать действие»⁴.

Отступления вообще играют три роли. Первая их роль состоит в том, что они позволяют вводить в роман новый материал. Так, речи Дон Кихота позволили ввести Сервантесу в роман разный критический, философский и тому подобный материал. Гораздо более значения имеет вторая роль отступлений — это задержание действия, торможение его. Прием этот широко использован Стерном, о чем я и писал в своей нигде не напечатанной работе. Сущность приема состоит у Стерна в том, что один сюжетный мотив разворачивается то экспозицией действующих лиц, то внесением нового материала, вроде рассуждения, то, наконец, введением новой темы (у Стерна, например, внесен таким образом рассказ в «Тристраме Шенди» о тетке героя и об ее кучере).

Играя с нетерпением читателя, автор все время напоминает ему об оставленном герое, но не возвращается к нему после отступления, и само напоминание служит только для подновления ожидания.

В романе с параллельными интригами, типа «Несчастных» Виктора Гюго или романов Достоевского, в качестве материала для отступления использовано перебивание одного действия другим.

Третья роль отступлений состоит в том, что они служат для создания контраста. Фильдинг пишет об этом так (книга пятая, «Том Джонс», глава 1):

«Для этого мы необходимо должны указать на новую жилу познания, которая если и была уже известна прежде, то, по крайней мере, не разработана, сколько нам известно, ни одним из древних или новых писателей. Эта жила — закон контраста; она

проходит по всему в мире и, конечно, немало способствовала пробуждению в нас идеи красоты как естественной, так и искусственной, ибо — что лучше противоположности может уяснить красоту или превосходство вещи? Так, например, ужасы ночи и зимы делают для нас очевидными красоту дня и лета, и человек, видевший только день и лето, имел бы очень несовершенное понятие об их прелести».

Я думаю, что приведенная цитата достаточно выясняет третью роль, исполняемую отступлениями, — создание контрастов.

Гейне, собирая свою книгу, тщательно подбирал главы, изменяя их порядок, для создания такой контрастности.

II

Возвращаюсь к Розанову.

Три разбираемые его книги представляют жанр совершенно новый, «измену» чрезвычайную. В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т. д.

Эти книги — не нечто совсем бесформенное, так как мы видим в них какое-то постоянство приема их сложения.

Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски.

Мне, может быть, скажут: «А нам какое дело до этого?» Я тоже мог бы ответить: «А мне какое дело до вас?» — но я помирнел с годами (мне минуло двадцать восемь лет 12-го января) — и я объяснюсь.

Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, «сказаться без слов, без формы» — и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму.

Розанов ввел в литературу новые, кухонные темы. Семейные темы вводились раньше; Шарлотта в «Вертере», режущая хлеб, для своего времени была явлением революционным, как и имя Татьяны в пушкинском романе, — но семейности, ватного одеяла, кухни и ее запаха (вне сатирической оценки) в литературе не было.

Розанов ввел эти темы или без оговорок, как, например, в целом ряде отрывков:

«Моя кухонная (прих.-расх.) книжка стоит “Писем Тургенева к Виардо”. Это — другое, но это такая же ось мира и, в сущности, такая же поэзия.

Сколько усилий! бережливости! страха не переступить “черты”! и — удовлетворения, когда “к 1-му числу” сошлись концы с концами» («Оп<авшие> лист<ья>», с. 182)

или в другом месте:

«Люблю чай; люблю положить заплаточку на папиросу (где прорвано). Люблю жену свою, свой сад (на даче)» («Оп<авшие> лист<ья>», с. 365);

или с мотивировкой «сладким» воспоминанием:

«...окурочки-то все-таки вытряхиваю. Не всегда, но если с 1/2 папиросы не докурено. Даже и меньше. «Надо утилизировать» (вторично употребить остатки табаку).

А вырабатываю 12 000 в год и, конечно, не нуждаюсь в этом. Отчего? Старая неопрятность рук (детство)... и даже, пожалуй, по сладкой памяти ребяческих лет.

Отчего я так люблю свое детство? Свое измученное и опозоренное детство?» («Оп<авшие> лист<ья>», кор<об> II, с. 106).

Среди вещей, созданных заново, создался и новый образ поэта:

«С выпученными глазами и облизывающийся — вот я.

Некрасиво?

Что делать?» («Оп<авшие> лист<ья>», кор<об> II, с. 8).

Или еще:

«Во мне ужасно много *гниды*, копошащейся около корней волос.

Невидимое и отвратительное.

Отчасти отсюда и глубина моя <...>» («Оп<авшие> лист<ья>», с. 446).

Или еще:

«Это — золотые рыбки, “играющие на солнце”, но помещенные в аквариуме, наполненном навозной жижей.

И не задыхаются. Даже “тем паче”... Неправдоподобно. И однако — так» («Уединенное», с. 181).

Конечно, гнида, копошащаяся у корней волос, — это не все, что хочет сказать Розанов о себе, — но это материал для стройки.

Розанов ввел новые темы. Почему он их ввел? Не потому, что он был человек особенный, хотя он был человек гениальный, то есть особенный; законы диалектического самосоздания новых форм и привлечения новых материалов оставили при смерти форм пустоту. Душа художника искала новых тем.

Розанов нашел тему. Целый разряд тем, тем обыденщины и семьи.

Вещи устраивают периодические восстания. В Лескове восстал «великий, могучий, правдивый» и всякий другой русский язык, отреченный, вычурный, язык мещанина и приживальщика. Восстание Розанова было восстанием более широким, — вещи, окружавшие его, потребовали ореола. Розанов дал им ореол и прославление.

«Конечно, не бывало еще примера, — пишет дальше Розанов, — и повторение его немислимо в мироздании, чтобы в тот самый миг, как слезы текут и душа разрывается, — я почувствовал безошибающим ухом слушателя, что они текут литературно, музыкально, “хоть записывай”: и ведь только потому я записывал (“Уединенное”, — девочка на вокзале, вентилятор)» («Оп<авшие> лист<ья>», короб II, с. 8–9).

Привожу оба места, упомянутые Розановым в скобках:

«Недодашь чего — и в душе тоска. Даже если недодашь подарок.

(*Девочке на вокзале, Киев, которой хотел подарить карандаш “вста-вочку”*; но промедлил, и она с бабушкой ушла.)

А девочка та вернулась, и я подарил ей карандаш. Никогда не видела, и едва мог объяснить, что за “чудо”. Как хорошо ей и мне» («Уед<иненное>», с. 211).

«Томительно, но не грубо свистит вентилятор в коридорчике: я заплакал (почти): “да вот чтобы слушать его — я хочу еще жить, а главное друг должен жить”. Потом мысль: “неужели он (друг) на том свете не услышит вентилятора”; и жажда бессмертия так схватила меня за волосы, что я чуть не присел на пол» («Уед<иненное>», с. 265).

Самая конкретность ужаса Розанова есть литературный прием.

Чтобы показать сознательность домашности как приема у Розанова, обращу внимание на одну *графическую* деталь его книг. Вы, наверное, помните семейные карточки, вклеенные в оба короба розановских «Опавших листьев» (с. 38 в первом и 194 во втором). Эти карточки производят странное, необычное впечатление. Если приглядеться к ним пристально, то станет ясной причина этого впечатления: карточки напечатаны без бордюра, не так, как обычно печатаются иллюстрации в книгах. Серый фон карточек доходит до обреза страницы. Никакой надписи или подписи под карточкой нет. Все это, вместе взятое, производит впечатление не книжной иллюстрации, а подлинной фотографии, вклеенной или вложенной в книгу. Сознательность этого образа воспроизведения доказывается тем, что таким способом воспроизведены только некоторые *семейные* фотографии, иллюстрации же служебного типа напечатаны обычным способом с оставлением полей.

Правда, с полями напечатана фотография детей писателя, но здесь любопытна подпись:

«Мама и Таня (стоит у колен) в палисаднике, на Павловской ул. в СПб (Петерб. сторона).

Рядом — мальчик Несветевич, сосед по квартире.
Дом Ефимова, № 2".

В ней характерно точное полицейское указание адреса, документальность изображения, что также является определенным стилистическим приемом.

Мои слова о домашности Розанова совершенно не надо понимать в том смысле, что он исповедовался, изливал свою душу. Нет, он брал тон «исповеди» как прием.

III

В «Темном Лике», в «Людях лунного света», в «Семейном вопросе в России» Розанов выступал публицистом, человеком нападающим, врагом Христа.

Таковы же были его политические выступления. Правда, он писал в одной газете как черный, а в другой как красный. Но это делалось все же под двумя разными фамилиями, и каждый род статей был волевым, двигательным, и каждый род их требовал своего особого движения. Сосуществование же их в одной душе было известно ему одному и представляло чисто биографический факт.

В трех последних книгах Розанова дело резко изменилось, даже не изменилось, а переменялось начисто.

«Да» и «нет» существуют одновременно на одном листе, — факт биографический возведен в степень факта стилистического. Черный и красный Розанов создают художественный контраст, как Розанов грязный и божественный. Само «пророчество» его изменило тон, потеряло провозглашение, теперь это пророчество домашнее, никуда не идущее.

«“Пророчество” не есть у меня *для русских*, т. е. факт истории нашего народа, а мое *домашнее обстоятельство* и относится *только до меня* (без значения и влияния); есть частность моей биографии» («Уед<иненное>», с. 276).

Отсюда (из литературности) — «не хочу», отсутствие воли к действию Розанова. Величины стали художественным материалом, добро и зло стали числителем и знаменателем дроби, и измерение этой дроби нулевое.

На «не хочу» Розанова я хочу привести несколько примеров из его текста.

«Никакого интереса к реализации себя, отсутствие всякой внешней энергии, “воли к бытию”. Я — самый нереализующий человек» («Уед<иненное>», стр. 224).

«Хочу ли я играть роль?

Ни — малейшего (жел.)» («Оп<авшие> лист<ья>», с. 507).

«Хочу ли я, чтобы очень распространилось мое учение?

Нет.

Вышло бы большое волнение, а я так люблю покой... и закат вечера, и тихий вечерний звон» («Уед<иненное>», с. 171).

Я мог бы наполнить багровыми клубами дыма мир... Но не хочу. [*«Люди лунного света (если бы настаивать); 22 марта 1912 г.»*].

И сгорело бы все... Но не хочу.

Пусть моя могилка будет тиха и “в сторонке” («Люди лун. св., тогда же») («Оп<авшие> лист<ья>», короб II, с. 11).

« — Ну, а девчонок не хочешь? [на том свете. — В. III.]

— Нет.

— Отчего же?

— Вот прославили меня: я и “там” если этим делом и баловался, то, в сущности, для “опытов”. Т. е. наблюдал и изучал. А чтобы “для своего удовольствия” — то почти что и не было.

— Ну и вывод?

— Не по департаменту разговор. Перемените тему» («Уед<иненное>», с. 288. 16 дек. 1911).

Единственно несомненное во всем этом, единственное, чего хочется, — это «записать!».

«Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это — инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)?» («Уед<иненное>», с. 107).

Все эти «не хочу» написаны в книге особенной — книге, уравновешивающей себя Священному писанию. Обращаю внимание, что алфавитный перечень к «Уединенному», «Опавшим листьям» (обоим коробам) составлен по образу «Симфонии», сборника текстов Нового и Ветхого завета, расположенных в алфавитном порядке:

«АВРААМА призвал Бог, а я сам призвал Бога. («Уед<иненное>», с. 129).

А ВСЕ-ТАКИ мелочной лавочки из души не вытрешь. («Оп<авшие> лист<ья>», с. 401).

А ВСЕ-ТАКИ токуешь по известности. («Оп<авшие> лист<ья>», с. 82).

АВТОНОМИЯ университета. («Оп<авшие> лист<ья>», короб II, с. 403) и т. д.

Я постарался показать, что «три книги» Розанова — произведение литературное. Указал также на характер одной из тем, преобладающей в книге, — это тема обыденщины, гимн частной жизни. Тема эта не дана в своем чистом виде, а использована для создания контрастов.

Великий Розанов, охваченный огнем, как пылающая голова, пицущий Священное писание, — любит папиросу после купанья и пишет главу на тему «1 рубль 50 коп.». Здесь мы входим в сферу сложного литературного приема.

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной⁵,

пишет Анна Ахматова.

В приведенном отрывке важно *противоречие* между словами «весело» и «грустно» и между «нарядно» и «обнаженной» (не нарядно одетая, а нарядно обнаженная).

У Маяковского есть целые произведения, построенные на этом приеме, как, например, «Четыре тяжелые, как удар...». Привожу отрывки:

Если б был я
маленький,
как Великий океан...⁶

Или:

О, если б я нищ был!
Как миллиардер!⁷

Такой прием носит название оксюморон. Ему можно придавать распространенное толкование.

Название одной из повестей Ф. Достоевского «Честный вор» — есть несомненный оксюморон, развернутый в сюжет.

Таким образом мы приходим к понятию оксюморона в сюжете. Аристотель говорит (цитирую его не как Священное писание):

«Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата, или сын — отца, или мать — сына, или сын — мать, или же намеревается убить, или делает что-нибудь другое в этом роде, вот <сюжет, которого> следует искать поэту»⁸.

Здесь оксюморичность основана на *противопоставленности родства и вражды*.

На оксюмороне основаны очень многие сюжеты, например, портной убивает великана, Давид — Голиафа, лягушки — слона и т. д. Сюжет здесь играет роль оправдания — мотивировки и в то же время — развития оксюморона. Оксюморонам является и

«оправдание жизни» у Достоевского — пророчество Мармеладова о пьяницах на Страшном суде.

Творчество и мировые слова, сказанные Розановым на фоне «1 р. 50 коп.», и рассуждение о том, как закрывать вьюшки, — являются одним из прекраснейших примеров оксюморона.

Эффект увеличивается еще другим приемом. Контрасты здесь основаны не только на смене тем, но и на *несоответствии между мыслью или переживанием и их обстановкой*.

Могут быть два основных случая литературного пейзажа: пейзаж, совпадающий с основным действием, и пейзаж, контрастирующий с ним.

Примеров совпадающих пейзажей можно найти много у романтиков. Как хороший пример пейзажа противопоставленного можно привести описание природы в «Валерике» Лермонтова или описание неба над Аустерлицем у Толстого. Гоголевский пейзаж (в поздних вещах) представляет несколько иное явление: сад Плюшкина не противопоставлен непосредственно Плюшкину, но входит как составная часть в лирическую — высокую сторону произведения, и вся эта лирическая струя в целом противопоставлена «сатирической». Кроме того, гоголевские пейзажи «фонетические», то есть они — мотивировка фонетических построений.

«Пейзаж» Розанова — второго типа. То есть это пейзаж *противопоставленный*. Я говорю про те сноски внизу отрывков, в которых сказано, где они написаны.

Некоторые отрывки написаны в ватерклозете, мысли о проституции пришли ему, когда он шел за гробом Суворина, статья о Гоголе обдумана в саду, когда болел живот. Многие отрывки «написаны» «на извозчике» или приписаны Розановым к этому времени.

Вот что пишет об этом сам Розанов:

«Место и обстановка “пришедшей мысли” везде указаны (абсолютно точно) ради опровержения фундаментальной идеи сенсуализма: «*nihil est in intellectu, quod non fuerat in sensu*» *. Вся жизнь я, наоборот, наблюдал, что *in intellectu* происходящее находится в полном разрыве с *quod fuerat in sensu*. Что вообще *жизнь души* и *течение ощущений*, конечно, соприкасаются, отталкиваются, противодействуют друг другу, совпадают, текут параллельно: но лишь в *некоторой* части. На самом же деле *жизнь души* и имеет другое русло, *свое самостоятельное*, а самое главное — имеет другой *исток*, другой себе *толчок*.

Откуда же?

От Бога и рождения.

* нет ничего в рассудке, чего прежде не было в чувстве (лат.).

Несовпадение внутренней и внешней жизни, конечно, знает каждый в себе: но в конце концов с *очень ранних лет* (13-ти, 14-ти) у меня это несовпадение было до того разительно (и тягостно часто, а “служебно” и “работно” — глубоко вредно и разрушительно), что я бывал в постоянном удивлении этому явлению (*степени* этого явления); и пища здесь “вообще все, что поражало и удивляло меня”, как и что “нравится” или очень “не нравится”, записал и это. Где против “природы вещей” (время и обстановка записей) нет изменения ни йоты.

Это *умственно*. Есть для этих записей обстановки и времени и моральный мотив, о котором когда-нибудь потом».

Все это примечание помещено в «Оп<авших> лист<ьях>» на с. 525–526, после списка опечаток; здесь мы видим обычный прием Розанова: помещение материала на необычное место.

Здесь меня интересует установка автора на противоречие места и действия и самого действия. Его указания на «достоверность» места менее интересны, так как он совершал выбор, где дать указание места (не все отрывки, точнее, большинство их не локализовано). Само утверждение документальности — обычный литературный прием, который равно встречается и у Розанова, и у аббата Прево в «Манон Леско» и всего чаще выражается в замечаниях, что «если бы я писал роман, то герой сделал бы то-то и то, но так как я не пишу романа», дальше роман продолжается. Предлагаю сравнить у Маяковского:

Этого
стихами сказать нельзя.
Выхоленным ли языком поэта
горящие жаровни лизать! —⁹

и дальше идут такие же стихи.

Вообще такие указания на выпад из литературы обычно служат для мотивировки ввода нового литературного приема.

IV

Теперь постараюсь кратко нарисовать сюжетную схему «Уединенного» и двух коробов «Опавших листьев».

Даны несколько тем. Из них главные: 1) Тема друга (о жене), 2) Тема космического пола, 3) Тема газеты об оппозиции и революции, 4) Тема литературная, с развитыми статьями о Гоголе, 5) Биография, 6) Позитивизм, 7) Еврейство, 8) Большой вводный эпизод писем и несколько других.

Такое изобилие тем — факт не единичный. Мы знаем романы с учетверенной и упятеренной интригой, сам же прием разруше-

ния сюжета вводными темами, перекликающимися между собой, уже был использован Л. Стерном, который одновременно вел не меньше тем.

Из трех книг «Уединенное» представляет самостоятельную законченность.

Ввод новых тем производится так. Нам дается отрывок готового положения без объяснения его появления, и мы не понимаем, что видим; потом идет развертывание, — как будто сперва загадка, потом разгадка. Очень характерна тема «друга» (о жене Розанова). Сперва идет просто упоминание (с. 110), потом (с. 133) намеки вводят нас в середину вещей, нам дается человек кусками, кусками, взятыми как от знакомого, но только много позднее отрывки стекаются, и мы получаем связную биографию жены Розанова, которую можно восстановить, выписав все заметки о ней в теме жены; неудачный диагноз Бехтерева тоже сперва является простым упоминанием фамилии Карпинского:

«Почему не позвал Карпинского?» «Почему не позвал Карпинского?» «Почему не позвал Карпинского?» («Оп<авшие> лист<ья>», с. 371).

И только после мы получаем объяснение в истории неверного диагноза, не принявшего во внимание «рефлекса зрачков». Так же «Бызов». Сперва дана одна его фамилия (Короб I, с. 225), потом он развернут в образ. Этим достигается то, что прежде всего новая тема не появляется для нас из пустоты, как в сборнике афоризмов, а подготавливается исподволь, и действующее лицо или положение протодергиваются через весь сюжет.

Эти перекликания тем и составляют в своем противопоставлении те нити, которые, появляясь и снова исчезая, создают сюжетную ткань произведения. В «Дон Кихоте» Сервантес, развертывая вторую часть, пользуется именами людей, упомянутых в первой, например, мавра Рикоте, соседа Пансо.

В некоторых темах наблюдается любопытное скопление отрывков, например, в теме о литературе есть разработанная статья о Гоголе. Она, кроме отрывков, состоит и из развитой статьи («Оп<авшие> л<истья>», с. 134–139); так же в конце короба второго сосредоточиваются противоположные намеки Розанова в целую статью. Она идет в газетном тоне и вдруг резко противопоставлена космическому концу книги о мировой груди.

Вообще отрывки у Розанова следуют друг за другом по принципу противопоставления планов, то есть план бытовой сменяется планом космическим, например, тема жены сменяется темой Аписа.

Таким образом, мы видим, что «три книги» Розанова представляют из себя некоторое композиционное единство типа рома-

нов, но без связывающей части мотивировки. Приведу пример. В романах довольно част прием ввода стихов, как это мы видим у Сервантеса, в «Тысяча и одной ночи», у Анны Редклиф¹⁰ и отчасти у Максима Горького. Эти стихи представляют из себя определенный материал, находящийся в каком-то отношении к прозе произведения. Для ввода их употребляются различные мотивировки; это или эпиграфы, или стихи самих действующих лиц, либо стихи вводных лиц, причем два последних случая представляют из себя мотивировку сюжетную, а первый — обнажение приема. Но по существу это тот же прием. Мы знаем, например, что «Анчар» или «Жил на свете рыцарь бедный» Пушкина могли бы быть эпиграфом к отдельным главам «Идиота» Достоевского, и встречаем это стихотворение в самом произведении как читаемое действующими лицами. У Марка Твена мы находим в одном романе эпиграфы, взятые из изречений действующего лица («Вильсон — мякинная голова»). У Владимира Соловьева в «Трех разговорах» также подчеркнуто, что эпиграф о панмонголизме сочинен автором (дано через вопрос дамы и ответ господ).

Точно так же связь действующих лиц через их родство, иногда совершенно причудливое и дурно обоснованное, как отцовство Вертера или родство Миньоны в «Вильгельме Мейстере», является только мотивировкой построения произведения, приема их композиционного сопоставления. Иногда слишком трудно мотивируемое обосновывается как сон, иногда шутливо. Мотивировка сном типична для Ремизова, у Гофмана в «Коте Мурре» сюжетный сдвиг и перепутывание пародийной истории кота с историей человека мотивированы тем, что кот писал на бумагах своего хозяина.

«Уединенное» и коробы можно квалифицировать поэтому как романы без мотивировки.

Таким образом, в области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной — обнажение приема.

V

Рассмотрим источники новых тем и нового тона Розанова. На первом плане стоят, как я уже говорил, письма. Эта связь подчеркнута самим Розановым, во-первых, в отдельных указаниях.

«Вместо “ерунды в повестях” выбросить бы из журналов эту новейшую беллетристику и вместо ее...

Ну — печатать *дело*: науку, рассуждения, философию.

Но иногда, а впрочем, лучше в отдельных книгах, вот воспроизвести чемодан старых писем. Цветков и Гершензон много бы оттуда выудили. Да и “зачитался бы с задумчивостью иной читатель, немногие серьезные люди...” («Оп<авшие> лист<ья>», с. 216).

Розанов даже произвел такую попытку ввода писем сырьем в литературу, напечатав письма своего школьного товарища во втором коробе. Они представляют из себя наиболее крупный кусок в книге и идут сорок страниц.

Второй источник тем — газета, так как при всей условной интимности Розанова в его вещах встречаются, как я уже говорил, целые газетные статьи. Самый подход его к политике газетен. Это небольшие фельетоны с типично фельетонным приемом развертывания отдельного факта в факт общий и мировой, причем развертывание дается самим автором в готовом виде.

Но самой главной чертой зависимости Розанова от газеты является то, что он строил свою книгу наполовину из публицистического материала.

Может быть, также сама резкость переходов Розанова, немотивированность связи частей, появилась сперва как результат газетной техники и только после была оценена и закреплена как стилистический прием. Кроме канонизации газеты, в Розанове интересно отметить его живое чувство преимущества от какой-то младшей линии русской литературы.

Если родословная Лескова идет к Далю и Вельтману, то родословная Розанова еще более сложна.

Прежде всего он порывает с общей официальной традицией русской публицистики и отказывается от наследия 70-х годов. И в то же время ведь Розанов человек остролитературный, в своих трех книгах он упоминает сто двадцать три писателя, но его все время тянет к младшим, к неизвестным, к Рцы, к Шперку, к Говорухе-Отроку. Он говорит даже, что слава его интересует, главным образом, как возможность прославить их.

«Сравнительно с “Рцы” и Шперком как обширно развернулась моя литературная деятельность, сколько уже издано книг... Но за всю мою жизнь никакие печатные отзывы, никакие дифирамбы (в той же печати) не дали мне этой спокойной хорошей гордости, как дружба и (я это чувствовал) уважение (от Шперка — и любовь) этих трех людей.

Но какова судьба литературы: отчего же они так незначимы, отвергнуты, забыты?

Шперк, точно предчувствуя свою судьбу, говаривал: “Вы читали (кажется) Грубера? Нет? Ужасно люблю отыскать что-нибудь его. *Меня вообще манят* писатели безвестные, оставшиеся незамеченными. Что были за люди? И так радуешься, встретив у них необычайную и преждевре-

менную мысль”. Как это просто, глубоко и прекрасно» («Уед<иненное>», с. 229–230).

С этой младшей линией у него были несомненные связи, само название книг — «Опавшие листья» — напоминает «Листопад» Рцы¹¹.

Розанов был Пушкиным этой линии. Его школа была сзади его, как у Пушкина (мнение Стасова и самого Розанова).

«Связь с Пушкиным последующей литературы вообще проблематична. В Пушкине есть одна малозамеченная черта: по структуре своего духа он обращен к прошлому, а не к будущему. Великая гармония его сердца и какая-то опытность ума, ясная уже в очень ранних созданиях, вытекают из того, что он существенно заканчивает в себе огромное умственное и вообще духовное движение от Петра до себя»¹².

Страхов в прекрасных «Заметках о Пушкине» анализом фактуры его стиха доказывает, что у него вообще не было «новых форм», и относит это к его скромности и «смирению», нежеланию быть оригинальным по форме¹³.

Пушкин строил заново. У нас еще не было необходимости разрушить канон, не было даже канона, достаточно крепкого для разрушения, что доказывается тем, что хорошо известный в его время в России и во время, непосредственно предшествующее, Стерн¹⁴ не был воспринят со стороны усложнения сюжетного строения и игры на его разрушение, и Карамзин «подражал» Стерну произведениями, построенными младенчески просто. *Стерн был воспринят в России только тематически*, в то время как Германия восприняла в своем романтизме принципы его композиции, то есть срифмовала с ним то, что должно было явиться в ней самостоятельно.

Розанов родился как канонизатор младшей линии в то время, когда старшая была еще могуча, он — восстанье.

Интересно, что не все черты этого прошлого искусства, влачащего до Розанова жалкую, неканонизированную роль, были доведены им до определенной художественной высоты. Розанов брал отовсюду, вводил воровские даже слова.

«Я до времени не беспокоил ваше благородие, по тому самому, что мне *хотелось накрыть их тепленькими*».

Этот фольклор мне нравится.

Я думаю, в воровском и в полицейском языке есть нечто художественное» («Оп<авшие> лист<ья>», короб II, с. 22).

Розанов восхищался жаргонными выражениями вроде «бранделяс»; наконец, ввел темы сыщицкого романа, подробно и с

любовью говоря о «Пинкертонах», и использовал их материал, чтобы и на нем провести темы «Людей лунного света» и тем подновить эту тему «Опавших листьев».

«Есть страшно интересные и милые подробности, — пишет Розанов. — В одной книжке идет речь о “первом в Италии воре”. Автор принес, очевидно, рукопись издателю: но издатель, найдя, что “король воров” не заманчиво и не интересно для сбыта, зачеркнул это название и надписал свое (издательское) “Королева воров”. Я читаю-читаю, и жду, когда же выступит королева воров? Оказывается, во всей книжке — ее нет. Рассказывается только о джентльмене-воре» («Оп<авшие> лист<ья>», короб II, с. 97).

Здесь издательский трюк воспринят как художественная подробность.

Замечаний о Шерлоке Холмсе много, особенно в последнем коробе.

« — Дети, вам вредно читать Шерлока Холмса.

И, отобрав пачку, потихоньку зачитываюсь сам.

В каждой — 48 страничек. Теперь “Сиверская — Петербург” пролетают как во сне. Но я грешу и “на сон грядущий”, иногда до 4-го часу утра. Ужасные истории» («Оп<авшие> лист<ья>», короб I, с. 341).

Как видите, и здесь тема сперва названа и не разворачивается. Разворачивание она получила во втором коробе, где даны целые эпизоды в их идейном осмысливании. В первом коробе «Опавших листьев» есть один эпизод очень характерный, где в тексте Шерлок Холмс дан только намеком и весь смысл применения его — обострение материала, остранение вопроса о браке.

Привожу отрывок:

«Злая разлучница, злая разлучница. Ведьма. Ведьма. Ведьма. И ты смеешь благословлять брак.

(<...> семейные истории в Шерлоке Холмсе: “Голубая татуировка” и “В подземной Вене”. “Повенчанная” должна была вернуться к хулигану, который зарезал ее мужа, много лет ее кинувшего и уехавшего в Америку, и овладел его именными документами, а также и случайно разительно похож на него; этого хулигана насильно оттащили от виски, и аристократка должна была стать его женой, по закону церкви» («Оп<авшие> лист<ья>», короб I, с. 350).

Этот прием здесь и важен, а не мысли. «Мысли бывают разные».

Но не весь материал получил, как я уже говорил, какое-то преображение, часть его осталась непереработанной. В книгах Розанова есть элементы того, что можно определить как надсоновщину, не подвергнувшуюся переработке. Таковы, например, полустихи:

«Тихие, темные ночи...
 Испуг преступления...
 Тоска одиночества...
 Слезы отчаянья, страха и пота труда.
 Вот ты, религия...
 Помощь согбенному...
 Помощь усталому...
 Вера больного...
 Вот твои корни, религия...
 Вечные, чудные корни...
 (за корректурой фельетона) («Уед<иненное>», с. 250).

Или:

«Звездочка тусклая, звездочка бледная,
 Все ты горишь предо мною одна,
 Ты и больная, ты и дрожащая,
 Вот-вот померкнешь совсем...» («Оп<авшие> лист<ья>», Короб II,
 с. 388).

То же в прозе:

« — Что ты любишь?
 — Я люблю мои ночные грезы, — прошепчу я встречному ветру». («Уед<иненное>», с. 183).

Эти темы и композиция ощущаются как банальные. Очевидно, время их воскрешения еще не пришло. Они еще недостаточно «дурного тона», чтобы стать хорошими.

Здесь все в перемене точки зрения, в подавании вещи заново, сопоставлении ее с новым материалом, фоном. Так же организованы у Розанова и образы.

VI

Образ-троп есть необычное название предмета, то есть название его необычным именем. Цель его приема состоит в том, чтобы поместить предмет в новый семантический ряд, в ряд понятий другого порядка, например, звезда — глаза, девушка — серая утка, причем обычно образ развертывается описанием подставленного предмета.

С образом можно сравнить синкретический эпитет, то есть эпитет, определяющий, например, звуковые понятия через слуховые и наоборот. Например, малиновый звон, блестящие звуки. Прием этот часто встречался у романтиков.

Здесь слуховые представления смешаны со зрительными, но я думаю, что здесь нет путаницы, а есть прием помещения пред-

мета в новый ряд, одним словом, выведение его из категории. Интересно рассмотреть с этой точки зрения образы Розанова.

Розанов так осознает это явление, приводя слова Шперка:

«Дети тем отличаются от нас, что воспринимают все с такой силой реализма, как это недоступно взрослым. Для нас “стул” есть подробность “мебели”. Но дитя категории мебели не знает: и “стул” для него так огромен и жив, как не может быть для нас. От этого дети *наслаждаются миром* гораздо больше нас...» («Уед<иненное>», с. 230).

Эту-то работу и производит писатель, нарушая категорию, вырывая стул из мебели. Приведу сейчас один совершенно потрясающий розановский отрывок:

«Пол есть гора светов: гора высокая-высокая, откуда исходят светы, лучи его, и распространяются на всю землю, всю ее обливая новым благороднейшим смыслом.

Верьте этой горе. Она просто стоит на четырех деревянных ножках (железо и вообще жесткий металл недопустимы здесь, как и “язвящие” гвозди недопустимы).

Видел. Свидетельствую. И за это буду стоять» («Опавшие листья», короб I, с. 293).

Этот образ построен так. Сперва идет «повышающая», прославительная часть, предмет назван «горой светов», воспринимается как мировой центр, как что-то библейское. Он помещен в ряд космических понятий.

Дальше идет перифразирующее описание, и мы узнаем предмет. Слова о железе конкретизируют предмет еще больше и в то же время превращают техническую деталь в «символистическую». Последняя часть отрывка замечательна тем, что в ней после «узнавания» предмета тон не меняется, а продолжает держаться на высоте пророчества. Узнанный предмет остается в повышенном ряду. Это одно из разработаннейших применений приема образа-перифраз.

Кроме повышающего перифраза — остранения может быть применен и понижающий, типичный для пародийного стиля всех видоизменений, до имажинистов включительно. Таково сравнение Розанова «воздержание равно запору»:

«В невыразимых слезах хочется передать все просто и грубо, унижая милый предмет: хотя в смысле *напора* — сравнение точно.

Рот переполнен слюной, — нельзя выплюнуть. Можно попасть в старцев.

Человек ест дни, недели, месяцы: нельзя сходить “кой-куда”, — нужно все держать в себе...

Пил, ешь — и опять нельзя никуда “сходить”...

Вот — девство.

— Я задыхаюсь! Меня распирает!

— Нельзя» («Опавшие листья», короб I, с. 69).

Или:

«Растяжимая материя объемлет нерастяжимый предмет, как бы она ни казалась огромнее. Она — всегда “больше”...»

Удав толщиной в руку, ну, самое большое, в ногу у колена, поглощает козленка.

На этом основаны многие странные явления. И аппетит удавов и козы.

— Да, немного больно, тесно, но — обошлось...

Невероятно надеть на руку лайковую перчатку, когда она лежит такая узенькая и “невинная” в коробке магазина. А одевается и образует крепкий обхват.

Есть метафизическое тяготение мира к “крепкому обхвату”.

В “крепком обхвате” держит Бог мир...

И все стремится не только к свободе и “хлябанью”, но есть и совершенно противоположный аппетит — войти в “узкий путь”, сжимающий путь» («Опавшие листья», короб II, с. 417).

На следующей странице:

«Крепкое, именно крепкое ищет узкого пути. А “хлябанье” — у старух, стариков и в старческом возрасте планеты» (отрывок не локализован).

В последнем отрывке мы видим эротический символизм, причем сперва он дан через «образ», через помещение половых частей в разряд обхватывающих и входящих предметов, в конце же образ удвоен, то есть понятие употреблено для перевода французской революции из ряда «свободы» в ряд «хлябанье». Этот ряд состоит, таким образом, из понятий «хлябанья» старчества, «французская революция». Другой же ряд: «лайковая перчатка» (подобная половому органу), — дается через слово «невинное», относящееся как бы к перчатке.

Дальше идет «удав и коза», метафизический «крепкий обхват». Отсюда понятие «узкого пути» в противоположность свободе.

Перчатка — обычный образ полового объекта у Розанова, например:

«Любовь *продажная* кажется “очень удобною”: “у кого есть пять рублей, входи и *бери*”. Да, но

Облетели цветы

И угасли огни...¹⁵

Что же он берет? Кусок мертвой резины. Лайковую перчатку, притом заплыванную и брошенную на пол, которую...» и т. д. («Опавшие листья», короб II, с. 367).

Такие ступени строит писатель для создания переживаемого образа...

Нужно кончать работу. Я думаю кончить ее здесь. Можно было бы завязать конец бантиком, но я уверен, что старый канон сведенной статьи или лекции умер. Мысли, сведенные в искусственные ряды, превращаются в одну дорогу, в колеи мысли писателя. Все разнообразие ассоциаций, все бесчисленные тропинки, которые бегут от каждой мысли во все стороны, сглаживаются. Но так как я полон уважения к своим современникам и знаю, что им нужно или «подать конец», или написать внизу, что автор умер и потому конца не будет, поэтому да будет здесь концовка:

«.
Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

— Что это? — ремонт мостовой?

— Нет, это “сочинения Розанова”.

И по железным рельсам несется уверенно трамвай».

Я применяю это к себе.

