



**А. Д. СИНЯВСКИЙ**

## **С носовым платком в Царствие Небесное**

Обычное свое состояние, тем более состояние творческое, Розанов определял словами «задумчивость» или «зачарованность». Порою он страдал от нее и ощущал это как самый тяжелый грех.

«Иногда чувствую что-то чудовищное в себе. И это чудовищное — моя задумчивость. Тогда в круг ее очерченности ничего не входит.

Я каменный.

А камень — чудовище.

.....

Она съела меня и все вокруг меня» \*.

Подобного рода покаянные настроения в большинстве случаев вызваны болезнью жены, к которой, по словам Розанова, он был недостаточно внимателен, а если и был внимателен, то лишь выходя из себя, то есть нарушая привычный круг, очерченный задумчивостью, совершая над собой как бы некоторое насилие. Но избавиться от этого качества или состояния он не мог, потому что это совпадало с его писательской натурой, с его, как он говорил, эгоизмом.

По-видимому, это было не только его личным, субъективным ощущением. Свой очерк воспоминаний о Розанове 1923 г. Зинаида Гиппиус назвала «Задумчивый странник», явно перекликаясь с повестью Лескова «Очарованный странник». И еще лучше слова «задумчивость» это господствующее умонастроение или состояние души Розанова передает понятие «зачарованность». Потому что зачарованность предполагает чару, наваждение, сверхъестественную власть, выключающую человека из обычного потока жизни и нормального образа мыслей.

«В мышлении моем всегда был какой-то столбняк.

---

\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 407.

\* \* \*

Я никогда не догадывался, не искал, не подглядывал, не соображал. Эти обыкновеннейшие способности совершенно исключены из моего существа.

\* \* \*

Но меня вдруг поражало что-нибудь. Мысль или предмет. Или «*вот так бы (оттуда бы) бросить свет*». «Пораженный», я выпучивал глаза: и смотрел на эту мысль, предмет, или «*оттуда-то*» — иногда годы, да и большею частью годы.

В отношении к предметам, мыслям и «оттуда-то» у меня была зачарованность. И не будет ошибкой сказать, что я вообще прожил жизнь в каком-то очаровании.

Она была и очень счастлива и очень грустна» \*.

Из этих строк нам становится яснее, почему такой карикатурный автопортрет нарисовал Розанов, сказав о себе: «с выпученными глазами и беспрестанно облизывающийся». Это — поза мыслителя, пораженного какой-то идеей, упершегося мыслью, глазами в какую-то одну точку. И нужно сказать, что эта карикатурная внешность («выпученные глаза» и проч.) достаточно точно передает состояние глубокой задумчивости. В пояснение характера розановской задумчивости сошлюсь на близкого ему по духу и по типу мыслительного процесса — Льва Шестова. В «Апофеозе беспочвенности» Шестов дает следующий портрет думающего человека, думающего глубоко и нешаблонно.

«Художники и мыслители, — говорит Шестов, явно полемизируя с распространенной, банальной точкой зрения на философию и на образ философа, — представляют себе думающего человека непременно в импонирующей позе: строгое лицо, глубокий взор, вдохновенно направленный вдаль, гордая осанка — орел, готовящийся к полету. Ничего подобного! Думающий человек есть прежде всего человек, потерявший равновесие в будничном, а не в трагическом смысле этого слова. Растопыренные руки, болтающиеся в воздухе ноги, испуганное и наполовину бессмысленное лицо, словом, самая карикатурная и жалкая картина беспомощности и растерянности» \*\*.

Это очень похоже на состояние Розанова, когда он, допустим, говорит, что от какой-то мысли он чуть было не сел на пол или что он находится в каком-то столбняке. Это состояние крайней

\* Там же, с. 302–303.

\*\* Лев Шестов. Собр. соч., т. IV, с. 131.

сосредоточенности — при рассеянности ко всему остальному. Это — мысль, уже превратившаяся в жизнь и целиком забравшая себе человека.

Возвращаясь к розановскому признанию по поводу его вечной зачарованности, следует также отметить внезапный и непроизвольный характер описанного состояния мысли. Розанов не ищет и не рассуждает, а как бы натывается нечаянно, наталкивается на что-то и останавливается пораженный. Пораженность каким-то предметом или возможностью взглянуть на этот предмет с какой-то другой, новой стороны (как говорит Розанов — оттуда-то или оттуда-то) и приводит к тому, что Розанов как бы намертво отключается от окружающей действительности и начинает жить целиком в самом себе. Это и есть то, что Розанов называл своей бесконечной субъективностью. Но мир, исключенный из поля зрения, переносится внутрь сознания — разумеется, уже в каком-то преображенном, трансформированном виде. «Я» писателя, пребывающее в состоянии замкнутости и внутренней полноты, откуда выходить, родиться вновь на свет просто не хочется, превращается в микрокосм, в модель мироздания. Оно подобно макрокосму, и вместе с тем оно вполне самостоятельно, автономно по отношению к миру вообще и до предела субъективно. Так что перед нами возникает еще один образ Розанова, составляющий как бы ядро его книги и личности. Это комок его души, комок его «я», которое, подобно космосу, заключает в себе все и держит внутри себя целый мир или даже миры. *Мироощущение* Розанова здесь совпадает с его *самоощущением*, и жизнь и образ жизни — с жизнью внутри себя. Это и есть чистое состояние зачарованности или задумчивости. Внешне он маленький и даже комичный, а внутри велик и разнобразен, бесконечен.

«Какими-то затуманенными глазами гляжу я на мир. И ничего не вижу.

И параллельно внутри вечная игра. Огни. Блестки. Говоры.

Шум народов. Шум бала.

И как росинки откуда-то падают слезы.

Это душа моя плачет о себе.

(*у постели больной мамы*)» \*.

Самое важное здесь — отгороженность, обособленность Розанова от всего: «ничего не вижу», и вместе с тем огромность, полнота внутренней жизни, где содержится и вся мировая исто-

\* В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й, с. 428.

рия («шум народов»), и свое небо, откуда падают слезы-росинки. Писательское «я» обращается в некий независимый параллелизм по отношению к миру. Это состояние внутренней полноты и самодостаточности, так же как и замкнутость и вместительность этого микрокосма, можно передать строчками Тютчева, где тоже «я» поэта расширяется до размеров вселенной, не выходя при всем том за собственные рамки.

Лишь жить в самом себе умей!  
 Есть целый мир в душе твоей  
 Таинственно-волшебных дум;  
 Их заглушит наружный шум,  
 Дневные ослепят лучи, —  
 Внимай их пенью и молчи!<sup>1</sup>

Спрашивается: почему же при такой отрешенности от внешней жизни, от всего мира, при такой воле к мечте, Розанов все же не производит на нас впечатления романтического мечтателя, витающего в небе? Напротив, при чтении «Опавших листьев» общее ощущение, которое остается у нас, это ощущение совсем не заоблачной, а очень земной книги и земной прозы. Это происходит по многим причинам, среди которых, в первую очередь, надо указать на специфический характер самой мысли, самой мечты, самой зачарованности Розанова. Это уже совсем не беспредметная мечтательность и не просто погруженность в свои думы. Его мечта всегда на что-то направлена и на чем-то сосредоточена, будь то какая-то мысль, его поразившая, или предмет, или особый угол зрения на этот предмет. Здесь особенно важен эпитет «пораженный», который применил к себе Розанов, говоря о вечной своей задумчивости. Нельзя быть пораженным вообще, беспричинно. Поражает всегда — «что-то»: и пораженный «чем-то», Розанов столбенеет, не в силах оторвать взгляда от того, что его поразило. Его мысль не блуждает в данный момент, а как бы впивается в предмет, ее поразивший. Сама мечта, таким образом, приобретает очень конкретный и волевой характер. Не случайно Розанов говорил не просто о своей мечтательности, но о том, что у него необыкновенная, сверхъестественная *воля* к мечте. При безволии и безразличии по отношению к внешней жизни — *такая* воля к мечте, что ее с места не сдвинешь никакими сторонними усилиями. Обычно понятия «воля» и «мечта» — противопоставляются. Волевое напряжение как бы исключает мечту. Воля пряма и целенаправлена, а мечта туманна и недостижима. А у Розанова «мечта» и «воля» совпадают. Мечте сообщается волевое напряжение. Точнее сказать, она уже изначально обладает волевым напряжением, доколе

Розанова что-то поражает, что-то зачаровывает. Зачарованность Розанова в результате — это повышенное внимание к чему-то и заострившееся до крайности восприимчивость чего-то. Отсюда и необыкновенная предметность его мысли, даже если предметом становится какая-то мысль. Но именно *какая-то*, имеющая точный образ и точный адрес. И в итоге сама мысль приобретает явственные предметно-чувственные очертания. Поэтому Гиппиус и писала о Розанове в своих мемуарах:

«У Розанова нет “мыслей”, того, что мы привыкли называть “мыслью”. Каждая в нем — непременно пронзительное *физическое ощущение*» \*.

Мысли, попавшие, в поле розановской зачарованности, не проносятся в голове, но переживаются и в ходе переживания обрастают как бы физическим телом, обретают кровь и плоть. И воспринимаются нами уже не просто как мысли, но как образы, вызывая пронзительное физическое ощущение.

У Розанова удивляет, а некоторых иногда и шокирует, материально-предметный характер сравнений, к которым он прибегает. Причем эти сравнения или уподобления применяются к понятиям сугубо духовным и отвлеченным. Скажем, Розанов сравнивает свои мысли с калошами: калоши в дырках, и мысли в дырках. Райское блаженство — как арбузы, которыми будут поить на том свете. А мысль о посмертном существовании приходит в теснейшей соседстве с вентилятором. Может быть, потому, что в тихом свисте вентилятора Розанову слышится что-то тоскливое, томительное. А может быть, теплый ветерок, дующий от вентилятора, напомнил ему о духе, и дух обрел свою вещественную форму. Не так важно, почему именно вентилятор натолкнул его на эти мысли. А важно, что он хочет, чтобы и на том свете, оттуда, он или жена его могли слышать вот этот вентилятор. В итоге бессмертие души приобретает крайне материализованный, крайне предметный образ.

Вот ситуация, позволяющая увидеть в более широком контексте, как рождаются подобного рода сравнения. Речь идет опять-таки о бессмертии души и существовании за гробом. Все вначале разворачивается как бытовой эпизод: Розанов едет в церковь и ставит две свечи — одну за упокой души старицы Александры, а вторую — о болящей, очевидно, о выздоровлении своей жены.

«Весь торопясь, я натягивал сапоги, и спросил Надю: “Не поздно ли?” — “Нет еще, половина одиннадцатого”. — “Значит, опоздал! Боже мой. Ведь

начинается в девять”. — “Нет. В *десять*”. В две минуты я надел нарядное платье (в церковь) и написав:

### За упокой души старицы Александры

взял извозчика за гривенник до Александра Свирского и уже был там.

Теснота. Духота. Подаю: — “Не поздно?” — “Нет”. Кладу на бумажку гривенник. “И две свечки по пяти коп.” — и прошел к “кануну”.

Первый раз за *усопшего* ставлю свечку “*на канун*”. Всегда любил его, но издали, не подходя. Теперь я увидел дырочки для свеч в мраморной доске, и вставил свою. Поклонился и иду ставить “к Спасителю” о болящей.

Продираюсь. Потно. Душно. Какая-то курсистка подпевает “Господи, помилуй” певчим. — “Буду ставить Спасителю свечки”, — подумал. — “Поможет”. А задним умом все думаю о “кануне” и что написал

### “О упокоении души”...

Как о “упокоении души?” Значит она *есть... живет... видит* меня, увы, такого дурного и грешного... да кто всему этому научил?

#### — Церковь.

“Она”, пререкаемая, она — позоримая, о которой ругаются газеты, ругается общество, что “долги службы”, что там “пахнет тулупом”, и “ничего не разберешь в дьячке”...

Научила, о чем едва смел гадать Платон, и доказывал философскими извитиями мысли. Она же прямо и дивно сказала:

— Верь! Клади гривенник! “Выну частицу” и душе будет легче. И она взглянет на тебя оттуда и ты почувствуешь взгляд.

“Гривенник” — так осязательно. Как что две булки за гривенник — несомненно в обиходе и лавочке. Значит “бессмертие” души так же несомненно, близко, осязательно, как булка в булочной\*.

Вся эта сцена написана главным образом ради финала, ради сравнения бессмертия души с гривенником и с булкой в булочной. Отсюда, в начале рассказа, все эти бытовые подробности, казалось бы, необязательные — то, что Розанов взял извозчика за гривенник, а потом в церкви положил на бумажку, где написано «за упокой», тоже гривенник и взял две свечки по пять копеек. Все эти детали, так же как густой бытовой антураж — теснота, духота в церкви, служат подкреплением последнего сравнения — с гривенником и с булкой «бессмертия души». И вот что замечательно: в торжественной церковной обстановке розановскую веру в бессмертие укрепляет не что-нибудь другое, а именно гривенник, поданный за упокой, а потом, по ассоциации — что можно купить за гривенник? — булка. Почему именно гривенник и булка? По одной простой причине — по их наглядности, осязаемости, физической предметности. Царствие Небесное столь же реально, как гривенник, как булка.

Нужно сказать, что к подобного рода сближениям самой высокой мистики или метафизики с самыми простыми и осязаемыми вещами повседневного быта — прибегали довольно часто средневековые авторы. Протопоп Аввакум рассказывает в своем Житии, как однажды, когда он сидел в тюрьме на цепи и изнемогал от голода, к нему явился Ангел, по-видимому, и дал ему щей похлебать, а в руки сунул ложку и немножко хлеба. И об этих щах Аввакум говорит: «зело прикусны, хороши!». И вот эти щи служат у Аввакума лучшим, самым реальным подтверждением и удостоверением чуда. Чисто стилистически мы это называем средневековым реализмом.

А во времена Розанова на такой «реализм», на такую предметность в изображении мистических явлений никто не отваживался. На эту тему — о потустороннем — больше всего тогда писали символисты. В саму задачу символизма входило перейти от изображения здешнего, видимого мира к уловлению мира иного, нездешнего, перейти от *реального* к *реальнейшему*, как формулировал эту задачу один из вождей русского символизма Вячеслав Иванов. Но поскольку потустороннее мыслилось крайне отвлеченно и рассматривалось как нечто сверхчувственное, — на практике у символистов получалось нечто обратное: не от реального к реальнейшему, а от реального к нереальному, то есть к чему-то туманному, неопределенному, беспредметному. Проблема религиозного искусства вырождалась в сферу мистической мечтательности. И в этом заключалась трагедия символизма и одна из причин кризиса символизма. Это был не только кризис стиля, но кризис веры и мировоззрения. Потусторонняя область, куда стремились символисты, была для них слишком недоверенной и мыслилась как прекрасная отвлеченность. Но ведь если *тот* мир более реален, чем *этот*, то и в художественном изображении он должен предстать *реально*. Ведь само понятие «сверхъестественное» или «сверхчувственное» обозначает не только потерю чувства и потерю естества, но и приобретение чего-то более острого, более наглядного, чем обычное естество. А поскольку искусство оперирует чувствами и ощущениями, оперирует словами и не может из этого выскочить, покуда оно остается искусством, — значит, здесь, в изображении потустороннего, следует идти на сгущение предметности. Это понимали средневековые мастера, и это понял Розанов, когда осмелился сравнить Царство Небесное с осязаемостью гривенника, с осязаемостью булки. Это не было кощунством, не было стремлением снизить традиционно высокий образ, а служило наилучшим подтверждением сверхреального мира. Потому что розановский гри-

венник в соединении с Царствием Небесным врезается в наше сознание своей крайней предметностью, благодаря чему и Царствие Небесное становится невероятно предметным и достоверным.

В итоге допустимо сказать, что задачу, над которой бились и которую, в общем, не смогли решить русские символисты, Розанов решает. Его «Опавшие листья» в каких-то кусках можно считать образцом подлинно религиозного искусства. Притом искусства вполне современного и актуального, а не стилизованно под старину, под какие-нибудь средневековые образы.

Почему же Розанову удалось сделать то, что не удавалось другим? Прежде всего, конечно, за счет его удивительной стилистической одаренности и стилистической смелости. Но причина его успеха еще глубже коренилась в некоторых специфических особенностях его мировоззрения, его символа веры. Стиль в данном случае был лишь внешним проявлением его символа веры. И дело не в том, что Розанов сильнее верил в Бога и в Царствие Небесное, чем другие авторы, допустим, из круга символистов. Как мы только что видели, придя в церковь и вспомнив слова «за упокой души», слова, за которые он заплатил гривенник, Розанов словно впервые спохватывается: так, значит, Оно существует, Царствие Небесное! Разумеется, это тоже стилистический прием, и разумеется, Розанов все это и раньше знал. Но в данном случае он как-то особенно остро это почувствовал и остро передал.

Итак, разгадка не в силе веры и не в силе убежденности Розанова, а в том, что он хочет верить в Царствие Небесное и в посмертное существование только как в самую осязаемую реальность. Иное ему не нужно, иное его просто не интересует. Ему чужды мысли о бессмертии души как о некоей высокой отвлеченности, как о чем-то прекрасном и неопределенном. Если есть бессмертие, если человек продолжает жить за гробом, то он должен жить полностью, во плоти, как он есть, даже не исключая вот этот вентилятор, который он должен *оттуда* слышать. Либо посмертного существования нет, либо оно столь же конкретно, реально и осязаемо, как вот эта булка, вот этот гривенник, — такова логика Розанова, такой розановский максимализм: или — или.

В следующем отрывке речь пойдет о Шперке — о друге Розанова, который давно умер, еще в 90-е годы, умер молодым сравнительно человеком. Шперк был писателем, из числа забытых, из числа, что называется, неудачников, которых Розанов особенно любит и помнит. Шперк выпустил шесть или семь не-



больших брошюрок на философские темы. Кроме того, писал стихи и так же, как Розанов, сотрудничал в газете «Новое время». Вообще о Шперке, как писателе, почти ничего не известно. Но его личность Розанов восстанавливает, воссоздает, и фигура, и имя Шперка постоянно мелькают на страницах «Опавших листьев».

«Сказать, что Шперка *теперь совсем нет на свете* — невозможно. Там м. б. в платоновском смысле “бессмертие души” — и ошибочно: но для моих друзей оно ни в каком случае не ошибочно.

И не то, чтобы “душа Шперка — бессмертна”: а его бороденка рыжая не могла умереть. “Бызов” его (такой приятель был) дожидается у ворот, и сам он на конке — направляется ко мне на Павловскую. Все как было. А “душа” его “бессмертна” ли: и — не знаю, и — не интересуюсь.

*Все* бессмертно. Вечно и живо. До дырочки на сапоге, которая и не расширяется, и не “заплатывается” с тех пор, как была. Это лучше “бессмертия души”, которое сухо и отвлеченно.

Я хочу “на тот свет” придти с носовым платком. Ни чуточки меньше»\*.

Бессмертие Шперка, если оно действительно имеет место, состоит по Розанову в полном сохранении не только души и даже не столько души, сколько его неповторимого физического облика. Важно, чтобы от Шперка остались материально-предметные признаки его личности — рыжая бороденка (которая не могла умереть, хотя Шперк и умер), дырочка на сапоге — в том самом виде, какой она была при его жизни, и то, что Шперк приезжает в гости к Розанову на конке, и всегда в сопровождении приятеля, который к Розанову никогда не заходил, но дожидался Шперка у ворот, приятеля по фамилии «Бызов». Уже одна эта фамилия «Бызов» много чего стоит, фамилия человека, которого мы не видели и не знаем, да и сам Розанов его никогда не видел. И тем не менее он акцентирует эту фамилию «Бызов» как материальную принадлежность Шперка, потому что эта фамилия, ничего не обозначая, чисто стилистически — звучит крайне материально, даже вульгарно, и врезается в наше сознание, как тот же «гривенник», удостоверяющий Царствие Небесное. Фамилия «Бызов» физически осязательна. И не случайно через двести страниц Розанов возвращается к «Бызову» — опять же в связи со Шперком.

Итак, бессмертие Шперка мыслится Розановым как точное и материальное воспроизведение Шперка, как если бы тот был живым и конкретным человеком. И в подтверждение этой идеи

сам Розанов намеревается явиться на тот свет в полном своем физическом облике.

Конечно, можно оспорить столь материальные представления Розанова о бессмертии и потустороннем мире. Но именно благодаря таким предметно-материальным деталям мы и имеем перед собою художественную прозу. Если бы Розанов рассуждал о бессмертии души вообще как о какой-то метафизической проблеме, это был бы богословский трактат либо философское эссе — не больше. А в данном случае — в «Опавших листьях» — перед нами художественный текст, в котором мысли автора, даже самые отвлеченные, приобретают характер «пронзительных физических ощущений», как сказала о Розанове Зинаида Гиппиус.

Однако это не только стилистика, не только литературный прием, и за предметно-материальными признаками розановской прозы стоит религия Розанова, благодаря которой эти признаки и могли проявиться и получить такое развитие. А именно, Розанов жаждал и требовал полного бессмертия. Вспомним, что религия Розанова — это религия Бога-Отца, который заботится о своих детях — о людях в их земном облике и в земном существовании — и переносит эти земные признаки к Себе, на небо. Материя, сотворенная Богом, священна и божественна, так же как всякая плоть — плоть мира, плоть человека, плоть животного. В самой плоти лежит Божье зерно, Божье семя. Поэтому мы и встречаем у Розанова такую, например, запись:

«Без телесной приятности нет и духовной дружбы. Тело есть начало духа, корень духа. А дух есть запах тела»\*.

Это совсем не материализм, хотя тело ставится в начале духа. А это стремление передать, представить духовность тела, ведущего свое происхождение от Бога. И — соответственно — представить телесность духа, который Розанов именуется «запахом тела», то есть придает духу физический образ, согласно с материально-предметным характером своей мысли и прозы. Конечно, на самом деле для Розанова в начале начал — дух (то есть Бог). Но сам этот дух — и божественный и человеческий — обладает телесностью и проявляется телесно. И поэтому — корень всего пол, заключенный не только в теле, но и в душе и в духе.

Если говорить философским языком, Розанов стремился к монизму — к единству плоти и духа, к единству земли и неба, к единству Бога и человека, притом человека, взятого в самом его реальном, физическом образе. Всякий ущерб, причиненный земле

\* Там же, с. 434.

или плоти, он почитал за оскорбление, нанесенное самому Богу. И поэтому Розанов пошел против Христа и против христианства, точнее сказать, против христианского дуализма, против разделения плоти и духа, земли и неба, пола и Бога. Дух, взятый вне плоти и противопоставленный плоти, Розанов рассматривал просто как какую-то фикцию, как мнимость. Поэтому он и говорит, что бессмертие души Шперка, только души, потерявшей образ самого Шперка, его не интересует. Разумеется, это сказано с вызовом, с полемическим заострением. А смысл, стоящий за этим, заключается в том, что Розанова раздражает абстрактное и отвлеченное понимание души, даже не имеющей запаха живого человека.

И отсюда же язычество Розанова. Это не просто реабилитация плоти, а одухотворение плоти. Ведь для Розанова все — дух, и мир духовен в самых материальных своих проявлениях, и себя, свое «я» и свое творчество, как известно, Розанов называл сплошной духовностью. Но это духовность, включающая в себя всякую тварь и всякую плоть, духовность, питающаяся землей. А «здесьняя земная жизнь, — по его словам, — уже таит корни не земной». И Розанов спрашивает в «Апокалипсисе нашего времени», полемизируя с христианством: «И что в одних духовных академиях — богословие? Но гораздо больше богословия в подымающемся быке на корову...» \*. Это опять-таки — начало жизни, начало мироздания, земли, в которую уходят корни неба и корни всякой религии.

Розановская полемика с христианством — это совсем не богословие и не метафизика. А это попытка защитить человека, мир и Самого Бога — от небытия. Поэтому Розанов не зол, а добр в своей религии. В письме Голлербаху 1918 года он даже утверждает, что он, Розанов, куда лучше Христа. «Никогда, никогда, никогда я бы не восстал на Христа, не “отложился” от него (а я и “отложился” и “восстал”), если бы при совершенной разнице и противоположности, бес-семенности и крайне-семенности не считал себя богаче, блаже (благой), лучше Его» \*\*.

Соответственно, и своим стилем Розанов как бы защищает дух от бесплотности и бескровности. Поэтому он оплотняет свои образы, вливает в них кровь — причем в образы, заведомо неосязаемые. В этом опредмечивании, в этой материализации отвлеченных понятий, причем в виде очень резкого стилистического сдвига, — в современной Розанову литературе мы можем указать, пожалуй, только одну аналогию — Маяковский. Ведь

\* В. Розанов. Апокалипсис нашего времени, с. 125, 132.

\*\* Э. Голлербах. В. В. Розанов. Жизнь и творчество, с. 91.

именно у Маяковского мы наблюдаем последовательную и даже утрированную материализацию традиционно-бесплотных или традиционно-отвлеченных образов. И это, конечно, при том, что Маяковский и Розанов фигуры совершенно не связанные литературно между собою и во многом противоположные. Вот некоторые параллели: если Розанов уподобляет свою душу расплетающейся бумажной нити, то Маяковский сравнивает душу с клоком шерсти или ваты («Вот и сегодня — выйду сквозь город, душу на копьях домов оставляя за клоком клок»). Или уподобляет душу верхней одежде («О, как великолепен я в самой сияющей из моих бесчисленных душ!»). Если Розанов сравнивает свою литературу со штанами, то Маяковский говорит: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего». Если Розанов, допустим, сравнивает свои мысли с драными калошами, то у Маяковского один персонаж берет поцелуй и, как дырявую калошу, надевает на ногу\*. В этой переключке проявлялись, по-видимому, какие-то общестилистические сдвиги в новейшем искусстве XX века. Но возможны и более глубокие аналогии между Розановым и Маяковским. Такую попытку, правда, не очень удачную, впервые произвел В. Ховин, редактор и издатель журнала «Книжный угол», где печатался Розанов в последние годы жизни. Уже после смерти Розанова, в 1921 году, Виктор Ховин, большой его поклонник и почитатель, опубликовал статью под названием «В. В. Розанов и Владимир Маяковский» (брошюра Ховина «На одну тему», П. 1921). Здесь он связывал того и другого главным образом по линии нигилизма и гуманизма, рассматривая нигилизм Розанова и Маяковского как форму протеста против убивающей человека современной цивилизации.

Но аналогия, мне кажется, может быть проведена глубже — по линии богоборчества Маяковского и христорборчества Розанова. Маяковский был атеистом (но атеистом религиозного толка) и потому почитал себя, человека, добрее Бога. Христа он не касался, а вот с Богом спорил. Розанов же, человек глубоко верующий и религиозный, спорил с Христом, обвиняя Христа в атеизме. И вот — с разных концов — Розанов и Маяковский подошли к некоторым сходным моментам в развитии современного стиля. В частности, к материализации отвлеченных и бесплотных понятий. Это не прославление плоти, а попытка восстановить дух во плоти.

Эта сторона стилистики Розанова — ее материальный, предметно-чувственный образ — настолько обширна и значительна,

---

\* В. В. Маяковский. Полное собр. соч. в двенадцати томах, т. 1, с. 172, 262, 54, 169.

что отсюда протягиваются нити во многих направлениях. И в результате, в этой точке и на этой основе, сходятся определяющие, кардинальные тенденции его прозы, его мысли и личности. Другой поворот той же предметности розановского стиля — стремление Розанова выйти «нагишом» перед публикой и апеллировать к ней с какой-то последней откровенностью. Как если бы Розанов был голым и находил в этой демонстрации какой-то высший смысл и глубокое удовольствие.

Действительно, от «Опавших листьев» появляется ощущение, что Розанов здесь дошел до какой-то последней черты и даже переступил ее в своей способности, философствуя о том и о сем, быть голым или, что называется, выступать «неглиже». Тем более подобное чувство испытывали современники Розанова, протестовавшие против публикации таких книг, как «Уединенное» или «Опавшие листья». Дескать, об этом писать нельзя, до такой степени обнажения писатель доходить не имеет права! — таков был чуть ли не единодушный глас критики, сопровождавший при жизни произведения Розанова. На что Розанов возражал примерно так (если суммировать его стиль и его позицию в изящной словесности и передать это своими словами): а я — не писатель; я просто голый человек; и все мы голые; но все вы стесняетесь и напускаете на себя важность, изображаете из себя мыслителей и писателей; а я не стесняюсь, я изображаю себя, каков я есть на самом деле, — голым!

Даже близкие Розанову по идейным позициям люди и писатели — например, Мережковские — утверждали: то, что сделал Розанов, выйдя «нагишом», — уже переходит границы литературы, такая книга не имеет права на существование. Мы знаем воспоминания о Розанове Зинаиды Гиппиус, жены Мережковского, очень добрые воспоминания, вводящие Розанова в круг первых русских мыслителей и писателей. Но что говорила Гиппиус, когда Розанов только что выпустил «Уединенное»?

«Такой книге нельзя *быть*» (Гип. об «Уед.»). С одной стороны, это — так, и это я чувствовал, отдавая в набор.

...Но с другой стороны, столь же истинно, что этой книге непременно *надо быть*, и у меня даже мелькала мысль, что собственно все книги — и должны быть такие, т. е. «не причесываясь» и «не надевая кальсон». В сущности, «в кальсонах» (аллегорически) все люди не интересны\*.

Удивительно, как колеблются оценки самого Розанова по отношению к собственной книге, к ее жанру и стилю. Розанов признает, что такая книга недопустима, что ей нельзя, не должно

\* В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й, с. 71.

появляться на свет. И, публикуя ее, он делает над собой некоторое усилие, словно переступая какую-то границу, границу дозволенного литературе, писателю. Но, с другой стороны, переступая границу, он сознает — и потому переступает ее, — что вся литература — все книги — только и могут быть, и должны быть такими, как его «Уединенное». Мы здесь наблюдаем крайний диапазон колебаний между «нельзя» и «должно». И чем сильнее «нельзя» — тем очевиднее, тем беспрекословнее становится «должно».

Розанов как бы открывает, сам того не ведая, какую-то странную закономерность во всемирном развитии литературы. И действительно, мы знаем, история литературы в больших своих проявлениях довольно часто колеблется между знаками «должно» и «нельзя». Между самоощущением писателя и читателей, что *это* (что здесь написано) — совершенно недопустимо, и — как полюс — только так и можно, и нужно писать. В противном случае, литература не стоит затраты сил ни писателя, ни читателя.

Но спрашивается, что же ужасного совершил Розанов? И почему ему понадобилось делать такое усилие над собой, чтобы опубликовать «Опавшие листья» вопреки общему мнению и собственному чувству, что *такое* писать и публиковать нельзя? Чисто формально, декларативно это определяется словами: «нагишом», «голый», или «без кальсон» и т. д. «Без кальсон» — это декларация. Прицепимся к этим кальсонам и попробуем разобраться, что же делает Розанов. Самое ужасно, самое неприличное и самое материально-интимное — здесь слово «кальсоны». Строго говоря, «без кальсон» здесь Розанов в общем-то и не появляется. Он только обещает: вот сейчас я сниму «кальсоны», и вы увидите, как это важно и интересно. Здесь ударное слово «кальсоны», а буквально их незачем снимать. Важен жест раздевания, и совершенно неважно, что мы обнаружим в дальнейшем. В дальнейшем — чисто *понятийно* — Розанов «голый». Но голого Розанова, строго говоря, мы не видим. Мы видим Розанова, снимающего «кальсоны». То есть — с помощью слова, чисто стилистическими средствами — Розанов имитирует что-то недопустимое в своей прозе, что-то превосходящее все границы дозволенного. Розанов имитирует жест последней откровенности. И у нас создается чувство, что Розанов — «нагишом».

На самом деле никаких особых откровенностей, даже по сравнению с ординарным дневником и тем более — по сравнению с жанром «исповеди», — Розанов не допускает. Достаточно сравнить «Опавшие листья» с «Исповедью» Руссо, например, чтобы

убедиться, насколько Розанов сдержаннее и целомудреннее в раскрытии собственного «я». Что мы, спрашивается, читая «Опавшие листья», узнали какие-то невероятные тайны из жизни Розанова? Какие-то крайние признания — в «грехах»? Ничего подобного. Крайний грех — писательство. А крайняя степень человеческой откровенности — что он любит свою жену, а жена больна. Вот и все! Дело, очевидно, не в фактах, а в тоне изложения этих фактов. То есть — дело в стиле.

«Можно рассказать о себе очень позорные вещи — и все-таки рассказанное будет “печатным”; можно о себе выдумать “ужасы” — а будет стесняться “литература” (то есть что-то сочиненное — А. С.). Предстояло устранить это опубликование (то есть опубликование “Уединенного” и “Опавших листьев” — как какую-то литературную версию — А. С.). И я, который наименее опубликовывался уже в печати, сделал шаг внутрь, спустился еще на ступень вниз против своей обычной “печати” (халат, штаны) — и очутился “как в бане нагишом”, что мне не было вовсе трудно»\*.

Опять-таки «нагишом» — по существу — Розанов нигде не выступает. Однако он имитирует эту голизну, это «неглиже» — с помощью словоупотребления — с помощью никогда не входивших до него в большую литературу, тем более в философскую литературу — «штанов» и «кальсон». Так стиль Розанова, построенный на материально-предметных подробностях, становится свидетельством его последней откровенности, демонстрации голого «я». У нас возникает иллюзия, что Розанов только и делает, что раздевается и обнажается перед нами.

И чтобы сгустить это чувство, Розанов прибегает еще к одному литературному приему. Он делает вид, что все, что он пишет, он пишет не для читателей, а для одного себя. С самим собой — чего же стесняться? Любой человек — откровенен перед самим собой. (Но — укажем в скобках — Розанов все же печатается, так что отказ от читателей есть тоже стилистический жест, предпринятый ради иллюзии какой-то последней откровенности.) Отказ от читателей — означает, помимо прочего, — отказ от свидетелей. Уж без свидетелей — с самим собою — я делаю все, что хочу. При свидетелях, при читателях — мне было бы стыдно. Ну а наедине с самим собой я ничего не стыжусь! Я могу рассказать о таком, что вам и не снилось! Но опять-таки далее угрозы раздеться Розанов не идет. Так что его отказ от читателей, от свидетелей — это тоже своего рода стилистическая обстановка, нагнетаемая ради жеста, имитирующего крайнюю и последнюю откровенность. Но поскольку такой — последней — откровенности не происходит, Розанов печатает этот текст — с

\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 265.

очевидным расчетом на восприятие читателей. И все обвинения, которые на него сыпались, что, дескать, он вышел «голый» на всеобщее осмотрение, что он развратник и мерзавец, — можно спокойно отнести не к самому Розанову, а к его предметно-материальному стилю. Вопрос — Розанов «без кальсон» или Розанов «в кальсонах»? — это не проблема Розанова, а это проблема словоупотребления: дозволенности или недозволенности вводить некоторые слова в философские книги.

В качестве алиби и в то же время как самую крайнюю точку «раздетости» и «бесстыдности» Розанова — возьмем тему пола, как она поставлена и развита в «Опавших листьях». Она вошла сюда не только как тема, как объект исследования, но и как ряд материально-предметных сравнений.

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

Удав толщиною в руку, ну самое большее 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, как 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.

(в трамвае) \*.

Разумеется, и «крепкий обхват», и «невинная» (здесь важен эпитет — невинная), лежащая в коробке магазина — перчатка, и само слово «крепкий» — все это имеет для Розанова более или менее эротический смысл. И вслед за этим — от идеи совокупления — идет его ход в историю. Французская революция со своим девизом «свобода, равенство и братство» — это что-то нарушающее внутреннюю структуру и физическую организацию, построенную на «крепком обхвате». А дальше — ход в религию.

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

\* \* \*

Мир женился на старухе: вот французская революция и все ее три принципа.



Церковь поет: «Святой Боже! Святый крепкий...» \*.

Слова молитвы — страшно сказать — ложатся на розановскую физиологию, на тему — крепок ли (и в том его роль), и насколько плотно (не давая свободы) его обхватывает другой соответствующий предмет... И вся эта тирада, чтобы не было разнотолков, через страницу заканчивается восклицанием: «Я ничего так не ценю у духовенства, как хорошие...» \*\*. Почему у духовенства? Потому что сам Дух Божий принимает в сознании Розанова фаллический образ.

Казалось бы, куда дальше, куда больше — по части непристойностей! Но если мы присмотримся к этому пассажи, к этому крайнему выражению розановской эротики — мы обнаружим удивительное отсутствие собственно эротических, сексуальных эмоций. Розанов — непристоен? Да. Розанов переступает все границы в назывании предметов своими именами или достаточно явными намеками на эти впрямую не называемые предметы. Но, странное дело, его эротические образы лишены, я бы сказал, эротической окраски. Розанов нарушает запрет, но чисто стилистически, словесно, а не нравственно. У Розанова — при всем его внимании к вопросам пола — мы нигде не встретим так называемой «клубнички», сладострастного смакования или заигрывания с этой темой и стремления возбудить у читателей какой-то нездоровый интерес к этой сфере. Совершенно отсутствует собственно сексуальный элемент. Остается лишь проблема, выраженная материально-предметным языком.

Более того, эротическая тема (точнее говоря — тема пола) введена в «Опавшие листья» не столько из умозрительных, сколько из стилистических соображений. То есть — не потому, что эта тема так уж волнует Розанова и занимает его мысли в данный момент. А потому, что эта тема — запретная, и, вводя ее, Розанов намеренно совершает нарушение общепринятых правил. Розанов нарочно выводит свою книгу за рамки дозволенного. Ставит книгу в позицию — «нельзя»: «такое писать нельзя». Тем самым он производит как бы обновление жанра и создает иллюзию, что он с читателями предельно откровенен.

Другая тема, опять-таки резко акцентированная в «Опавших листьях» и также выполняющая чрезвычайно важную стилистическую функцию — это тема «кухни». Это — широкий ввод

\* Там же, с. 418.

\*\* Там же, с. 421.

домашнего быта, притом со стороны, которая обычно не описывается — со стороны покупок к обеду, мелких денежных расходов, кухонных изделий и приготовлений. Эта тема звучит даже как своего рода декларация — идеологическая (мировоззренческая) и эстетическая декларация Розанова.

«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» \*.

Это звучит как вызов, и не случайно кухня противопоставляется Тургеневу. Тургенев — символ «изящной словесности». Письма Тургенева к Полине Виардо — это знак особо-рафинированной, изысканной и благородной литературы. А кухонная, приходно-расходная книга — это то, о чем в серьезной литературе говорить не принято и даже неприлично.

За «кухней» у Розанова (так же, как за темой пола) стоит его религия — вера в землю, в дом, в семью. Кухня — одно из проявлений семьи, и поэтому «кухонная книга» становится осью мира и воплощением поэзии. В то же время «кухня» — как сфера частной жизни, сугубо частной — противопоставляется у Розанова общественности и политике, приносящим только вред человеку.

Но помимо идеологической, социально-философской стороны дела, «кухня» играет очень серьезную роль в его языке и стиле. Во-первых, «кухня» — это переход границы в сторону того, что не положено и о чем «нельзя» писать в серьезном тоне, тем более в философской литературе. С помощью «кухонной» темы Розанов выводит «Опавшие листья» за черту предусмотренных и апробированных в литературе жанров. Во-вторых, материал «кухни», которым пользуется Розанов, сообщает его прозе крайне предметный и физически ощутимый характер.

«Много есть прекрасного в России. 17-ое октября, конституция, как спит Иван Павлыч. Но лучше всего в чистый понедельник забирать соленья у Зайцева (угол Садовой и Невск.). Рыжики, грузди, какие-то вроде яблочков, брусника — разложена на тарелках (для пробы). И испанские громадные луковицы. И образцы капусты. И нити белых грибов на косяке двери.

И над дверью большой образ Спаса, с горящею лампадой. Полное православие.

\* \* \*

И лавка небольшая. Все дерево. По-русски. И покупатель — серьезный и озабоченный, — в благородном подъеме к труду и воздержанию...

\* \* \*

В чистый понедельник грибные и рыбные лавки первые в торговле, первые в смысле и даже в истории. Грибная лавка в чистый понедельник равняется лучшей странице Ключевского.

*(первый день Великого Поста)» \**

Что здесь важно? Прежде всего, конечно, крайне материальные, конкретно-предметные названия: «рыжики», «грузди», «громатные луковицы», «капуста»... «Брусника» — и не просто брусника, а «разложенная на тарелках» (для пробы). «Нити белых грибов на косяке двери». Вот это уточнение — «на косяке двери» — это еще дополнение предметности, физической осязаемости к белым грибам. Розанов совсем не бытописатель и тем более не любитель покушать, не мастер гастрономической темы. И перед нами не описание блюд, а создание материального, чувственно-острого рисунка. Розановым владеет пафос предметности и пафос конкретизации. Отсюда — точность названий. Не какая-то вообще грибная лавка — а Зайцева, угол Садовой и Невского, сказано, как если бы мы немедленно побежали туда покупать рыжики и бруснику.

И то, что это для Розанова вполне осознанный стилистический прием, указывает начало отрывка, написанное в явно издательской интонации: «Много есть прекрасного в России...» Упоминается царский манифест 17 октября 1905 г., даровавший России подобие конституции — гарантию ряда свобод. Но «конституция» для Розанова — это абстракция, это политическая фикция. Такая же, примерно, как бессмертие души, не подкрепленное физическим образом. Тем более «конституция» связана с ненавистной Розанову «общественностью», которую он воспринимает как безличную и никому не нужную комедию. А грибки и брусника — это реальность. Это и быт, и религия народа. Отсюда связь грибных и рыбных лавок с чистым понедельником, с началом Великого Поста, которое отмечается как праздник трезвости, праздник труда и воздержания. И грибки с брусникой — помимо быта и религии, это стиль — национальный стиль русской жизни и одновременно стиль розановской прозы. Поэтому он приравнивает грибную лавку к лучшей странице Ключевско-

\* Там же, с. 46–47.

го, которого Розанов высоко чтит и любил. Благодаря этому сравнению (со страницей Ключевского) вводится явный, ярко выраженный стилистический принцип и в этот отбор кухонного материала, и в розановскую прозу, посвященную всем этим грибам и соленьям. Аналогичным образом строится текст, также уводящий нас, условно говоря, в «кухонную тему».

Папироска после купанья, малина с молоком, малосольный огурец в конце июня, да чтоб с боку прилипла ниточка укропа (не надо снимать) — вот мое “17-ое октября”. В этом смысле я “октябрист” \*.

«Октябристы» — политическая партия, выступавшая в поддержку манифеста 17 октября, партия сторонников конституционной монархии. Но этой опять же абстракции, политической программе, Розанов противопоставляет свое *credo*, составленное из самых простых, примитивных и вместе с тем лично любимых предметов домашнего потребления. Рассуждая идеологически, можно сказать, что Розанов с явным вызовом, явно эпатируя «общественность» и «общественников», становится в нарочитую позу обывателя, мещанина, частного лица, которое полностью довольствуется своей частной жизнью и знать ничего не хочет дальше своего дома, своей кухни. Если принимать все это всерьез, не учитывая полемической направленности этих строк — а прижизненная критика очень часто так и воспринимала Розанова, — пришлось бы говорить о низменности и ограниченности его вкусов и интересов. Но мы-то знаем, что интересы Розанова очень широки — вплоть до проблематики всемирной истории и культуры. Нарочитое же ограничение своих интересов, своего, так сказать, социально-политического манифеста — папироской и огурцом имеет целью поддразнить и уязвить тех, кто живет одной политикой и сводит все проблемы к политике. Ну, а Розанов — в пику им — сводит все проблемы к малосольному огурцу.

Но, с другой стороны, этот же текст имеет очень яркую стилистическую окраску, несущую образ домашнего антуража и быта. Розанов здесь выступает каким-то гедонистом, хотя его «гедонизм» предельно узок и прост. Все это скромно, просто, обиходно и вместе с тем выбрано по принципу прямой и конкретной чувственной осязаемости. Мы даже этот малосольный огурец видим и слышим его запах — благодаря ниточке укропа, которую не надо снимать.

\* Там же, с. 363.

И одновременно благодаря такому предметному окружению сам образ Розанова как героя его книги становится очень реальным, живым и естественным. Создается опять-таки ощущение «нагишом» или «неглиже» — или, как говорит Розанов в письме к Голлербаху — создается — «Самая простая и естественная форма. “Проще чего” нельзя выдумать. “Форма Адама” — и в Раю, и уже — после Рая. “После Рая” прибавился только стул, на который сел писатель и начал писать» \*. Форма Адама в раю — это ведь и есть нагишом, но не обязательно как что-то бесстыдное или неприличное, а только как самое естественное человеческое состояние. Без выдумок, без сочинительства: человек предстает таким, каков он есть на самом деле.

В действительности — это тоже выдумка, сознательный стилистический ход. Потому что писатель — Розанов — должен здесь отобразить очень простые, интимные и вместе с тем яркие в предметном отношении подробности. Кухня и дом — это то, что теснее всего прилегает к человеку. Это как бы его кожа или нижнее белье. Кстати сказать, Розанов очень редко изображает себя в какой-то чужой обстановке, в обстановке редакции или издательства, в обстановке какой-либо литературной дискуссии или литературного салона. Создается ощущение, что Розанов — домосед, редко выходящий за круг своего ближайшего и, так сказать, естественного окружения. Это, конечно, тоже сгущение, стилистическое сгущение — чтобы предстать перед читателем в самом затрапезном виде.

«Не понимаю, почему меня так ненавидят в литературе. Сам себе я кажусь “очень милым человеком”».

\* \* \*

Люблю чай; люблю положить заплаточку на папиросу (где порвано). Люблю жену свою, свой сад (на даче). Никогда не волнуюсь и никуда не спешу.

Такого “мирного жителя” дай Бог всякому государству. Грехи? Так ведь кто же без грехов.

Не понимаю. Гнев, пыль, комья грязи, другой раз булыжник. Просто целый «водоворот» около дремлющей у затонувшего бревна рыбки.

И рыбка — ясная. И вода, и воздух. Чего им нужно?

(пук рецензий) \*\*.

Образ Розанова — «мирного жителя» — в сущности, продолжение той же «кухни». Берутся нарочито простые и вместе с

\* Василий Розанов. Избранное. Мюнхен. 1970, с. 535–536.

\*\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 365–366.

тем остро-предметные образы. В данном случае такой наглядной деталью становится «заплаточка на папироске». Вместе с тем этот автопортрет (или перечень предметов, которые Розанов любит) исполнен полемики, эпатажа и скрытого ехидства, издевательства над литературными противниками. Например, в один ряд поставлена любовь к жене и любовь заклеивать порвавшуюся папироску. Мы знаем, как любил Розанов свою жену и что для него значила эта любовь. А здесь он это ставит рядом с папироской сознательно — как признаки частного лица, которому наплевать на все мировые проблемы и который выглядит нарочито «мирным жителем» и больше ничего. Ведь критика, с которой в данном случае сражается Розанов («пук рецензий»), писала о его «демонизме», о его превосходящей все границы непристойности и о его невероятной реакционности. А Розанов отвечает этим автопортретом недалекого и «очень милого» человека, который в этом домашнем виде представляется совсем не страшным, не опасным, а простым и естественным, хотя вместе с тем несколько карикатурным.

Действительно, в «Опавших листьях» Розанову удалось увечечить себя во многих лицах и во многих поворотах, создав вместе с тем очень конкретный, живой образ человека. И это удалось ему в значительной мере благодаря своему стилю, который черпает сравнения из самой близлежащей среды, из вещей своего повседневного обихода.

Чтобы лучше представить этот образ, этот портрет, сошлюсь на книгу Алексея Ремизова «Кукха» (1923 г.). Построена она в виде мысленных разговоров с Розановым и писем к Розанову — но не когда-то раньше, а вот сейчас, уже после смерти Розанова. Ремизов обращается как бы на тот свет и апеллирует не только к своим воспоминаниям о Розанове-человеке, но еще больше к образу Розанова, созданному самим Розановым в «Опавших листьях». В этом смысле ремизовская «Кукха» написана в традициях розановской прозы. У Ремизова, большого и вполне самостоятельного прозаика, были точки соприкосновения с формами и приемами Розанова. Здесь и широкое использование непосредственно-бытового, домашнего окружения, и введение конкретных имен, фактов, дат, и материально-предметный образ мыслей и стиля, и даже легкое юродство Ремизова — его чудачества, его нарочитая приниженность. Ситуация «Кукхи» биографична: Ремизов в 1921 году эмигрировал. В Берлине, где происходит действие, он попал в крайне стесненное положение — тут и отсутствие средств к существованию, и приниженное положение эмигранта, которое Ремизов ощущал тем болезненнее, что был

очень прочно связан с русской средой-почвой. И вот в это тяжелейшее время Ремизов себе в интимные собеседники и как бы в духовные помощники избирает покойного Розанова, такого, каким Розанов изображал себя. Розанов для него воплощение России, и просто добрый человек — воплощение теплоты и человечности, и образец прозы. Так что мы можем через призму ремизовской «Кукхи» яснее увидеть некоторые черты розановского стиля. Вот самое начало, которое звучит как посвящение:

«В. В. Розанову

Это я вам, Василий Васильевич, эту “Кукху” —

Все, что возможно пока, записал лунной крещенской ночью...

Есть у меня две карикатуры на вас: одна из “Сатирикона”, другая из газеты какой-то. Я бы приложил их сюда, да не знаю уж: нехорошо, говорят.

А по мне: ведь лучший портрет тот, где карикатурно, а значит, не безразлично.

В одном японском журнале поместили карикатуру на меня вместо портрета и без всякой оговорки. И ничего получилось: чудно, а все-таки живой, не то что в паспорте фотографическая карточка (Lichtbild).

У меня, Василий Васильевич, желтый паспорт! — за “Табак” мне, должно быть, такое\*.

Судьба-то, как не прячься, а настигнет.

Ну, прощайте!

Помяните когда там, в надзвездье-то, Алексея и Серафиму (жена Ремизова — А. С.): жить очень трудно нам на любимой-то земле — и придумать не знаю что и не сообразишься; одна надежда — чудесным образом\*\*.

Здесь важно — для уяснения стиля Розанова — что к нему обращаются в надзвездье, на тот свет, но так, как если бы он был сейчас таким же, как при жизни, — и обращаются запросто, по-домашнему, с интонацией крайне интимной. И второе стоит отметить — стремление Ремизова к известной карикатурности рисунка. Карикатура более живо и правильно воспроизводит человеческий образ, нежели фотография. И ведь сам Розанов подчас карикатурен в своих автопортретах — когда он, например, изображает себя «очень милым человеком» и в доказательство ставит заплаты на расклеившуюся папироску. Он себя

\* Имеется в виду книга Ремизова «Табак», подвергшаяся изъятию «за кощунство и порнографию»<sup>2</sup>.

\*\* Алексей Ремизов. Кукха. Розановы письма. Берлин, 1923, с. 5.

окарикатуривает, даже в самом натуральном своем виде и антураже.

Ремизов жалуется на бедность и на бесправие и поминает годы революции, когда были развязаны самые жестокие силы и страсти, а с другой стороны — именно в голоде и нищете между людьми появлялись подлинные, сердечные отношения.

«Да, много было тягчайшего — и от дури и от дикости, ведь мудровать мог, кто угодно! — ведь революция, это не игра, это только в книжках легко читается!..

И в беде — великое человеческое сердце —  
 человек к человеку,  
 лицом к лицу...

...И семена нового человеко-отношения были брошены как раз в жесточайшую расправу человека над человеком, в эти годы страды — в России...

...Мы, Василий Васильевич, бесправные тут...

С правами, где хочешь, может быть только богатый —  
 только богатый».

«Розанов, когда хотел сказать кому-нибудь самое обидное, он говорил тому человеку:

“Будьте богатым!”

Вы понимаете, Василий Васильевич, тут ужасная несправедливость — кит, которого ничем не сдвинешь...

Я, Василий Васильевич, на улице тут громко слово боюсь сказать по-русски — бывали досадные недоразумения! — ну и не хочешь, чтобы путаница вышла.

У них у самих бедовая!

И такая есть здесь бедность, ну как у нас, забыть невозможно, так в глазах: все вижу...

Дом — Россия.

Эта несчастная политика все перекрутила и перепутала. И ведь было такое время — теперь оно, кажется, проходит! — когда здешние про нас, оставшихся в страде — в России, говорили: “Продались большевикам!” и это я читал собственными глазами, а у нас, бывало, чуть что, и “продался международному капиталу!”

Какое надо иметь злое воображение и какие пустяки хранить в душе» \*.

Ремизов как будто исполняет предсмертный завет Розанова, завет всем русским писателям — как можно больше и больше

\* Там же, с. 64–67.



стараться давать тепла и тем самым предупредить надвигающийся мировой холод. Но это значит, по Розанову, прежде всего повернуться друг к другу лицом, как человек к человеку. И потому такие стилистические особенности розановской прозы, как конкретность, физическая наглядность собственного портрета, ощущаемое присутствие в тексте живого и естественного человека — Розанова, — это и есть главное условие тепла. А совсем не отвлеченная проповедь добра, морали и религии. Таким образом, сам стиль Розанова становится носителем его нравственной программы. И этим же путем следует здесь Ремизов. Отсюда отрицание политики у одного и у другого, политики, которая мыслит человечество абстрактно и партийно, в виде каких-то общих категорий (продалась большевикам или продалась мировому капиталу). Этой политике противостоит апелляция к человеку как к частному лицу, и отсюда же пафос демонстрации этого частного лица, сотканной из предметов домашнего обихода.

Ремизовская «Кукха» замечательна тем, что содержит не просто портрет Розанова, каким он был, но — *портрет стилистики Розанова*, которая пародийно и вместе с тем зеркально отражается в стилистике Ремизова. Упомянутый далее Огневик, которого якобы нашли за печкой — это изделие самого Ремизова, который мастерил и рисовал фигурки мелкой и доброй нечисти и увешивал ими свою квартиру. Огневик — что-то вроде домового — хранитель огня, очага, домашнего тепла. И не случайно Ремизов ссылается на Огневика как на домашнее божество, несущее тепло людям. Это опять-таки некое соответствие завету Розанова.

«Я, Василий Васильевич, каждое теперь доброе слово берегу — хорошие есть люди на свете.

Вон и он то же говорит. Это мой советчик, Огневик — Feuer-männchen — заботится о тепле и свете! — сам к нам пришел, за печкой жил: стали чистить и нашли. Мы с ним и коротаем ночь — лу-унную!

А в колпаке сижу, потому что голову мыл.

У нас такой дом, чуть не всякую неделю уборная портится, с трубами что-то и как поправят, все жильцы ванну сейчас же...

А что, Василий Васильевич, теперь вы поняли, что никакой папироски там и не надо?

Я лежал однажды при смерти — это как раз в канун октябрьской революции — и все забыл: и папиросы, и что тоже “рассказы” пишу, одно я помнил и мучился, что кашлем моим надрываю душу тому, кто неотлучно при мне (имеется в виду жена

Ремизова — А. С.), а если бы этот другой исчез, я мучился бы, что надрывал и изводил, и больше ничего.

А что если вообще ничего больше?

Темная точка беспамятства — и это есть вечность — ?

Или сначала темная точка, а потом —

— Ну как пробуждение — и ничего подобного нашему: и то, да не то, где самое “хочу” по-другому и разное по месту житель-ства в вечности.

А как там насчет сроков в этой вашей — что слышно в вечности?

Или так спрошу вас —

У Гауфа — помните сказки Гауфа? — у Гауфа Агасфер притащился из Китая сюда и вот недалеко от нас, в Тиргартене, у него любопытная встреча. Само собой, он озабочен сроком — ведь таскаться из страны в страну, это — ! И после рассказа о житье-бытье единственный его вопрос —

— Скажите, Василий Васильевич, который теперь час у вас там в вечности?

— Вечер?

— Нет еще?»\*.

На этом кончается «Кукха».

Нужно сказать, вся эта сцена и все детали розановские, написанные в традициях его стиля. И поэтому Ремизов здесь тоже пребывает в неглиже — в колпаке сидит, потому что голову мыл; а голову мыл, потому что уборная постоянно портится. Колпак — признак домашности (все равно что кальсоны у Розанова), и в то же время здесь чувствуется легкое юродство — дурацкий колпак, шутовской колпак, клоунский колпак, что соответствует соседству с добрым чертиком — Огневином.

Но самое главное — удивительная предметность и конкретика в разговоре с умершим человеком. Это — вопрос насчет папироски. Ведь это же явная перекличка с «Уединенным» и с «Опавшими листьями», когда Розанов и в могиле собирается закурить. Ремизовская полемика и ссылка на собственный опыт, что вот когда он болел и находился при смерти, он не думал ни о каких папиросах, не существенны. Ведь Розанов со своей папироской писал не о физиологии больного, а о посмертном существовании, которое он хотел с помощью папироски представить возможно реальнее и живее. Розановская папироска — это проявление стиля, а не разгадка метафизической тайны: можно будет

\* Там же, с. 122, 124–125.

курить на том свете или нельзя? И нам здесь тоже важно, что у Ремизова — после смерти Розанов появляется в контексте своей папироски, то есть в контексте своего стиля. Так же как вопрос — который теперь час в вечности? — задан в духе и в стиле прозы Розанова, который во всем искал конкретного — даже в вечности.

Отсюда у Розанова в «Опавших листьях» такой пафос мгновения (и пафос мелочей). Мгновение — конкретный момент переживания и запись этого переживания — и становится первойчейкой, клеточкой розановской прозы. Потому что мгновение реально, предметно и заключает в себе абсолютную ценность человеческого бытия.

«Благодаря каждый миг бытия и каждый миг увековечивай.

(почему пишу “Уедин.”).

Смысл — не в Вечном; смысл в Мгновениях.

Мгновения-то и вечны, а Вечное — только “обстановка” для них. Квартира для жильца. Мгновение — жилец, мгновение — “я”, “Солнце” \*.

Проза Розанова и строится на соединении мгновенного и вечного. Отсюда и такая широта, возвышенность, одухотворенность его текста, и в то же время крайняя его заземленность. А в качестве заземления и работают всевозможные детали, будь то папироска, кальсоны или малосольный огурчик. Сам Розанов обнаруживает и в своей личности и в своем стиле — культ мелочей.

«У меня есть какой-то фетишизм мелочей. Мелочи суть мои «боги».

\* \* \*

Все «величественное» мне было постоянно чуждо.

Я не любил и не уважал его \*\*.

И в Коробе 2-ом повторяет почти буквально (значит, это действительно важно):

«У меня есть какой-то фетишизм мелочей. Мелочи суть мои «боги».

И я вечно с ними играюсь в день.

А когда их нет: пустыня. И ее боюсь \*\*\*.

Мелочи и фетишизм мелочей спасают, защищают Розанова от ужаса небытия и от скуки отвлеченности, абстракции, которая для него пуста и фиктивна. Мелочи и есть конкретная мате-

\* В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й, с. 437–438.

\*\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 508.

\*\*\* В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й, с. 220.

рия розановской прозы. И поэтому здесь, в мелочах, он порою доходит до крайности, до какого-то микромира, микроклимата и, соответственно, до микроскопического анализа вещей. Например, он не просто говорит о папиросах и о своей привычке курить. Но о своем пристрастии ставить заплаточку на прорванную папироску. Или про то, что окурки, когда в них остается табак, он не выбрасывает, а вытряхивает табак, для того чтобы потом соорудить себе новую папиросу. И делает это по старой отроческой привычке, когда находился в большой бедности:

«...окурочки-то все-таки вытряхиваю. Не всегда, но если с 1/2 папиросы не докурено...» \*.

И эти материальные мелочи, которые Розанов тщательно фиксирует, — окурочки, заплатка на папиросе, ниточка укропа, прилипшая к огурцу, калоши в передней и т. д. — самим видом своим удивительно соответствуют афористической структуре, самому жанру «Опавших листьев», тоже разбитых на мелочи, на мелкие записи. Другие авторы подобными мелочами пренебрегают и оставляют без дела, без употребления эти случайные переживания и случайные мысли, приходящие в голову. А вот Розанов их записывает и собирает в отдельные книги. Его «фетишизм мелочей» перерастает, таким образом, уже в особый тип литературной формы и литературной работы. Мелочи, можно сказать, это физически осязаемый образ розановской прозы.

С другой стороны, «мелочи» быта влекут его как вещественные знаки и синонимы человеческой слабости, человеческой бедности, незащитности, человеческой униженности. И потому именно «мелочи» способны у Розанова возбуждать любовь и жалость. В итоге мелочи становятся выражением нравственной позиции Розанова. «Жалость — в маленьком. Вот почему люблю я маленькое» \*\*.

И к маленькому, в представлении Розанова, благоволит и льнет Господь Бог. И себя самого Розанов воспринимает маленьким. И человек на земле для него — маленький. Этой тенденцией своей мысли и своего стиля Розанов в литературе начала века объективно противостоял громкому, знаменитому тогда тезису, афоризму, который принадлежал Максиму Горькому: «Человек — это звучит гордо».

При всей своей доброте к человеку (именно к отдельному человеку, а не к человечеству вообще), Розанов никогда не мог бы

\* Там же, с. 106.

\*\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 34.

так сказать: «Человек — это звучит гордо». Он бы скорее сказал: человек — это звучит мелко и ничтожно. Или — гадко. Но именно поэтому нужно его пожалеть и запечатлеть его как бедную и в то же время драгоценную мелочь. Так и строятся многие розановские записи, посвященные отдельным лицам или себе самому. Например, запись о старой кухарке, которая жила у него в доме.

«На “том свете” я спрошу:

— Ну, что же, Вера, доносила старые калоши?

Потому что на этом свете она спросила.

— Барин, у вас калоши-то худые. Отдайте их мне.

И я, засыпая после обеда, сказал:

— Возьми, Вера.

Она была черная, худая и мертвенная, лет 45-ти, но очень служила мне верной службой.

Я не догадался ничем ее отдарить. Не пришло на ум (действительно). А теперь почему-то мучит и вспоминаю. Это было 23 года назад.

Она была безмолвная и безответная. Огурцы засолила. Подает в сентябре. Твердые-претвердые.

— Что это за нелепые огурцы, Вера?

— Это с острогоном. Крепче. Через 2 недели будут совсем хороши.

Котлеты. И — ягоды черные!!!

— Это что за нелепость, Вера????!!!

— Я у купцов так готовила. С черносливом.

И действительно было приятно» \*.

Здесь «мелочи» — это не просто детали быта, а самая суть портрета кухарки Веры. Через эти огурцы с эстрагоном и котлеты с черносливом выражается безмолвная преданность и заботы Веры о своем барине. А прохудившиеся калоши, которые она выпрашивает, говорят нам так много и о степени нищеты и униженности этой женщины, и о грехе Розанова, который сам не догадался ничего подарить своей кухарке, и вот теперь, через двадцать с лишним лет, мучается этими калошами, — и эта мелочь настолько значительна для Розанова, что и переносится уже в вечность, в разговор на том свете. Мелочь, таким образом, становится характеристикой человека — вернее, сразу двух людей, становится, можно сказать, материальным выражением и темы вечности, и темы жалости.

Заметно, что розановский «фетишизм мелочей» связан уже с самим характером развития его мысли, с типом его мысли. Розанов идет не от общего к частному, а наоборот, всегда — от

\* В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й, с. 364–365.

частного к общему, от маленького к большому, от конкретного к абстрактному. Поэтому какая-то «мелочь», именно поражающая его мелочь (в данном случае прохудившиеся калоши), становится очень часто исходным моментом в его философии и в его записи. Мелочь становится способом наткнуться на что-то или зацепиться мыслью за что-то, а потом уже разматывать эту мысль, развертывать дальше и шире — иногда целиком на основе той же мелочи. Поэтому розановская метафизика так тесно соседствует с бытом, то есть с мелочами, которые валяются вокруг нас и обычно не привлекают внимания.

«Мелочи», т. е. материально-предметная сфера его стиля, становятся у Розанова каким-то универсальным способом осмысления и восприятия мира. Но мелочи — не сами по себе, а куда-то ведущие и что-то означающие. И здесь встает новый большой вопрос — о писательском назначении Розанова, как он это понимает, и о специфическом назначении такого своеобразного жанра, как «Опавшие листья». Вопрос — зачем я это пишу и к чему это приведет в дальнейшем? — довольно часто всплывает на страницах его книги и получает разные ответы. Если в них разобраться и попытаться суммировать, то можно выделить два основных пункта или два главных долга. Первый долг — по отношению к тому, кто и что здесь описывается. Это сфера литературы как сфера отражения и запечатления жизни — то есть литературы по отношению к себе и к своим близким, родным или добрым друзьям и знакомым. Вот это все Розанов и хочет увековечить, притом избирая тех, кто не в славе и не в величии, а кто забыт или совсем неизвестен. Причем не просто помянуть добрым словом или высказать свою оценку человека, но как бы оживить его, воскресить. Оттого материально-предметный образ, возникающий через мелочь, и становится так важен, так принципиален.

Иногда Розанов говорит, что ему совсем не надо, чтобы его самого помнили через его книгу, а вот главное — «что *“со мной”* будут читаемы, останутся в памяти и получают какой-то там *“успех”*» — Страхов, Леонтьев, Флоренский, Рцы и другие невидные или забытые лица\*. Но, конечно, Розанов понимает, что больше всего здесь он запечатлел самого себя, увековечил пуще египетских фараонов — но опять-таки не в величии и самовознесении, а в мелком и интимном, как живую личность, мимолетную в истории и вместе с тем закрепленную на бумаге в этой своей мимолетности. А из других людей — больше всего и ря-

\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 278.

дом с собой — свою жену, мамочку, как он ее называет... В книге «Мимолетное» есть запись, проливающая свет именно на эту сторону «Опавших листьев»:

«И со мной будут помнить мою “мамочку”... Мою родную, мою близкую.

Как-то она капризничала. Как не умела отпирать замок. Как вечно прятала платок на дно сундука. Что же будет? И я и мамочка — мы будем вечны. Мы были (в сущности) милые люди и мы будем милы людям. Вот и хорошо.

...И пройдет человек и скажет: “Упокой, Господи, раба твоего Василия и старицу” (тогда она будет...)\*.

Нет, просто: “И рабу Божию Варвару”. Хорошо. Этот Гутенберг на что-нибудь пригодился...

“Господь с Вами” — вот земле и людям.

Был ли я хороший человек? “Так себе”, с фантазиями. Ну, Бог с ними. Теперь дело: “что я сделал?”

Нельзя отрицать: родил множество новых мыслей.

Ну и шут с ними... Но главное... Господи...

Что ты спрашиваешь о снежинке одной в вьюге, которая несется, кружится, “забыта”, “вспомнена”, “видна”, “не видна”. И упадет. И растопчут. Или растает.

Господи — я жил. Это хорошо. Спасибо Тебе» \*\*.

Розанову важно не то, что он родил множество новых мыслей. А важно — что он жил и сумел эту жизнь-снежинку, которая упадет и растает, запечатлеть. И в этом самое главное дело и призвание его писательства.

Поэтому многие записи в «Опавших листьях» если не полностью, то с какой-то своей стороны, каким-то вздохом окрашены подобием молитвы. Молитвы благодарности Богу за то, что он жил. Молитвы благословения, обращенной к земле и людям: «Господь с Вами». И молитвы самозащиты и защиты бытия от ужаса уничтожения и исчезновения.

Перед лицом безжалостности мирового устройства Розанову важно сохранить маленькое «я» — и свое собственное, и всякой вещи. Этим он и движим в своем «фетишизме мелочей», который порой принимает у него характер своего рода религиозного подвига (если бы слово «подвиг» не звучало столь возвышенно и героично).

Но существует и вторая сторона писательского назначения. Это — читатели и влияние на читателей. В данном случае Роза-

\* Розанов предполагает, очевидно, что к концу жизни или после его смерти жена его станет монахиней, — и тут же отвергает эту мысль.

\*\* *Василий Розанов. Избранное, с. 435.*

нов не раз повторяет, что он не хотел бы никакого идейного влияния, но он хотел бы влияния психологического, или, как он говорит, хотел бы «*унежить душу*». Спрашивается: что же это за психологическое влияние и что это значит — «*унежить душу*»? Сделать ее мягче, добрее или доставить читательской душе какие-то приятные минуты? Вряд ли.

«Что однако *для себя* я хотел бы во влиянии?

*Психологичности.* Вот этой ввинченности мысли в душу человеческую, — и рассыпчатости, разрыхленности их собственной души (т. е. у читателя). На “образ мыслей” я несколько не хотел бы влиять; “на убеждения” — даже “и не подумаю”. Тут мое глубокое “все равно”. Я сам “убеждения” менял, как перчатки, и гораздо больше интересовался калошами (крепки ли), чем убеждениями (своими и чужими)».

«...Мое влияние было бы в расширении души человеческой, в том, что “дышит *всем*” душа, что она “вбирает *в себя все*”. Что душа была бы нежнее, чтобы у нее было больше ухо, больше ноздри. Я хочу чтобы люди “все цветы нюхали”...

И — больше в сущности ничего не хочу...» \*.

С убеждениями — ясно. Розанову не надо, чтобы люди, читая его книги, меняли бы свои взгляды на жизнь. Но он хочет изменений как бы в самом составе, в структуре души читателей и употребляет как синонимы понятия: «*рассыпчатость*», «*разрыхленность*» души и ее «*расширение*» до способности «*дышать всем*» и «*вбирать в себя все*». Обращает на себя внимание материально-физический характер этих понятий, неожиданно употребленных по отношению к душе — «*разрыхленность*», «*рассыпчатость*». А далее к его желанию, чтобы душа была нежнее, подсоединяется намерение снабдить душу читателей — ноздрями, ухом, то есть органами физических чувств, так чтобы душа могла нюхать, слышать, видеть, осязать. Значит, «*унежить душу*» читателей, это — повысить ее чувственную восприимчивость к миру. Вот почему Розанову так важны острые бытовые подробности, всевозможные запахи и наглядно-образные представления. У читательской души вырастет ухо и появятся ноздри в том случае, если на нее воздействовать именно в этом направлении. И поэтому проза Розанова по своему стилю так предметна и осязаема. У Розанова слово, слово писателя, пахнет — пахнет плотью. Недаром он так ценил библейскую «*Песнь Песней*», говоря, что эта книга полна запахов, аромата, и в буквальном, и в переносном значении слова.

Но эта обострившаяся чувственная восприимчивость мира, которую Розанов специально насаждает в душе читателей с по-

\* В. Розанов. Опавшие листья, с. 279, 281.



мощью своего стиля, нужна ему не сама по себе (не так просто, чтобы мы увидели ту или иную картину или услышали музыку его слез), а ради более далеких и ответственных целей. Ведь все это делается, по его словам, «в расширение души человеческой», которая бы вобрала в себя по возможности все. Повышенное чувственное восприятие у читателей нужно для более широкого, глубокого, активного и полного контакта человека с миром на началах взаимного вхождения и родства. Ведь сами органы чувств человека, в трактовке Розанова, помимо познания вещей, заключают активно-волевое начало, которым мы укореняемся в мире и мир укореняется в нас. Восприятие похоже на акт поглощения пищи или на брачный союз человека с миром и с душой мира — Богом.

«В каждом органе ощущения, кроме его “я знаю” (вижу, слышу, обоняю, осязаю), есть еще — “я хочу”. Органы суть не только органы чувств, но еще и — хотения, жажды appetитов. В каждом органе есть жадность к миру, алкание мира; органами не связывается только с миром человек, но органами он *входит* (врезается) в мир, *уродняется* ему. Органами он “съедает мир”, как через органы — “мир съедает человека”. Съедает — ибо властно *входит в него*.

Человек входит в мир.

Но и мир входит в человека.

Эти “двери” — зрение, вкус, обоняние, осязание, слух» \*.

Вспомним, что сама мечта у Розанова обладает волевым напряжением, так что авторская мысль впивается, врезается или ввинчивается в предмет, ее поразивший. Также и чувственное восприятие жизни органами зрения, слуха, обоняния, осязания — это есть установление или восстановление какой-то первобытной, патриархальной семейственности. Отсюда розановское словцо: человек *уродняется* миру в самом процессе его чувственного восприятия. А мы знаем, что семья и семейственность — это для Розанова идеальный образ отношений — не только между людьми, но и между человеком и природой, человеком и Богом. Так что выращивание в читательской душе органов восприятия — это уже для Розанова не только чисто стилистическая или чисто психологическая задача, но задача в конечном счете жизненно-религиозная. Это достижение величайшего единства с миром и с Богом — на основах родства и любви, на основах взаимопроникаемости. Говоря иносказательно, читая Розанова, благодаря его стилю, мы съедаем мир и мир съедает нас и мы становимся органической частицей этого всеобщего тела: Бога, человека и кос-

\* В. Розанов. Опавшие листья. Короб 2-й, с. 62.

моса. В этом главный итог «Опавших листьев». И не случайно 2-й Короб заканчивается сценой и тирадой, которая принадлежит к лучшим кускам розановской прозы. Это, можно сказать, конечное кредо Розанова, выраженное не путем декларации, а в виде живой образности.

«Бог охоч к миру. А мир охоч к Богу.

Вот религия и молитвы. Мир “причесывается” перед Богом, а Бог говорит (Бытие, 1) “как это хорошо”. И каждая вещь, и каждый день.

Немножко и мир “ворожит” Бога: и отдал Сына своего Единородного за мир.

Вот тайна.

Ах, не холодеет, не холодеет еще мир. Это — только кажется. Горячность — сущность его, любовь есть сущность его.

И смуглый цвет. И пышущие щеки. И перси мира. И тайны лона его.

И маленький Розанов, где-то закутавшийся в его персях. И вечно сосущий из них молоко. И люблю я этот сосок мира, смуглый и благовонный, с чуть-чуть волосами вокруг. И держат мои ладони упругие груди, и далеким знанием знает Главизна мира обо мне и бережет меня.

И дает мне молоко и в нем мудрость и огонь.

Потому-то я люблю Бога» \*.

Эта картина выдержана несколько в духе древнеегипетских изображений, которые Розанов так любил и воспроизвел и комментировал в своей незаконченной книге 1916 года «Из восточных мотивов». Это — изображение древнеегипетской Богоматери Изиды, кормящей младенца. Это для Розанова центр и основа всех великих мировых религий. Идея материнства (или, что то же самое, отцовства, Богоотцовства), идея семьи и семейственности, положенная в основание космоса и взаимосвязи Бога с человеком. Человек усыновлен Богом, уроднен Богу и вместе с тем уроднен миру. Картина космологична и по-розановски субъективна, интимна. Мир — тело Бога, и мир супруга Бога, кормящая человека, Розанова, молоком, которое посылает Сам Бог, жизнеподатель, вместе с молоком дающий и мудрость и любовь. Мир находится в состоянии зачарованности Богом или, как говорит Розанов, в состоянии замороженности Богом, и это состояние близко к собственной розановской зачарованности как его обычному творческому состоянию. Но эта зачарованность активна и предполагает волевое устремление мечта и восприимчивости. Сами органы восприятия, органы чувств у человека предполагают хотение. И поэтому в начале фрагмента говорится, что мир охоч к Богу, а Бог охоч к миру. Можно добавить, что человек, Розанов, а за ним, в идеале, и его читатель, расширивший душу до всемирной восприимчивости, охоч и к миру, и к Богу.

И поэтому Розанов сосет молоко, пребывая в положении вечного младенца. В этой картине замыкаются некоторые определяющие мотивы розановской мысли и прозы.

Сам образ мира-Богини, кормящей младенца Розанова, решен с целомудренной и вместе с тем пронзительной чувственностью. Пронзительной — в смысле предметно-физической остроты предлагаемого рисунка. Особенно удивителен этот сосок мира, воспринимаемый как бы сразу всеми органами чувств — на вид, на ощупь, на запах и на вкус, поглощаемый, дающий еду: смуглый, благовонный, упругий и, как сказано, — «с чуть-чуть волосами вокруг». Эти волоски в принципе то же самое, что ниточка укропа на малосольном огурце. То есть, образ подается в духе розановской предельно наглядной «мелочи», заключающей вместе с тем какую-то абсолютную ценность. Этот сосок, я бы сказал, сгущенная форма розановского стиля, в котором молоко мысли становится физическим ощущением и который вонзается, ввинчивается в сознание своей предметностью.

С помощью такого стиля и возникают у читательской души органы чувств: глаза, ноздри, ухо и так далее. И, поглощая этот стиль, душа читателя расширяется до охвата всего на свете, и читатель уродняется, укореняется в мире и в Боге, как в какой-то единой, космической семье.

