

LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

Wiera Bielousowa
Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
UWM w Olsztynie

СПЕЦИФИКА ЭССЕИСТИКИ В. РОЗАНОВА: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ИСТОРИЧЕСКУЮ ОПТИКУ

Характернейшими признаками жанра эссе является его субъективность и основанность на личном жизненном опыте автора. Отсюда – специфика той или иной эссеистики, её генезис лежит в особенностях творческой личности, которая приобщает к себе всё, направлена на самораскрытие и самоопределение. Поэтому определить специфику розановской эссеистики – означает выявить уникальность проявившегося авторского „Я”. Эта уникальность может быть определена несколькими логическими путями. Один из них – сравнение с авторским „Я” родоначальника эссе – Мишеля Монтеня.

Определяя специфику рожденного им жанра, Монтень пишет: „Так как у меня не было никакой гругой темы, я обратился к себе и избрал предметом своих писаний самого себя”¹. И далее: „...Я стремлюсь дать представление не о вещах, а о себе самом...”², что явно перекликается с розановским: лучше всего знаем себя, так и пиши о себе. Так же, как и Розанов, Монтень чувствует свою уединенность: „Среди толпы я внутренне съеживаюсь и забираюсь в свою скорлупу... Повышенная раздражимость ума, которую я в себе отмечаю, обрекает меня на вечное уединение и даже в кругу семьи”³. „...Страшное одиночество за всю жизнь”⁴ – замечает Розанов. Для Монтеня *Опыты* – литература для себя: „Моя книга в такой же степени создана мной, в какой я сам создан моей книгой. Эта книга – неотделима от своего автора, книга, составляющая мое основное занятие”⁵.

Для Розанова литература и его жизнь так же едины, поэтому для него „... Литература есть просто мои штаны...”⁶, то есть, у обоих жизнь и творчество находятся в неразрывной связи.

Однако, если самосозерцание Монтеня говорит „голосом разума”, его внутренний мир подвергается анализу этим разумом, то Розанов оперирует

¹ М. Монтень, *Опыты. Сочинения в 3-х книгах*, кн. 2, Москва 1979, с. 337.

² Там же, с. 356.

³ Там же, с. 52.

⁴ В. Розанов, *Сочинения*. Ленинград 1990, с. 93.

⁵ М. Монтень, *op. cit.*, с. 593.

⁶ В. Розанов, *op. cit.*, с. 362.

„сердечной мыслью”: „...но ведь суть литературы ... в потребности сказать **сердце**”,⁷ – замечает он, рассуждая о том, что в нём происходит разложение самого существа литературы. Его самосозерцание направлено на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга, причудливо переплетаются – сосуществуют в единстве. Это-то единство и характеризует творческий субъект розановского эссе. Его словами говорит не только разум, как у Монтеня, а сердце и душа, которая „...вечная игра. Огни. Блестки. Говоры”,⁸ и в этом – одна из специфик розановской эссеистики.

Если Монтень устанавливает колеблющееся соответствие между познающим и познаваемым, то для Розанова субъект и объект нераздельны, их единство и передает внутреннее бытие человека в мире, которое невыразимо на языке понятий, т.е. он экзистенствующий. У Монтеня размышления о себе демонстрируют собственное „Я” как нечто непохожее на всех остальных, как отсутствие ориентации на „внешнюю” норму. Неслучайно Монтень проявляет охоту нарисовать себя нагишом, во весь рост, где идея „нарисовать нагишом” прочитывается как указание на индивидуальность, необычность авторской „самости” вообще, видимой и извне. Розановский же субъект высвечивается „изнутри”, в контексте его чувственно-физиологической мысли, необычности, уникальности именно мысли, так как Розанов ввёл своё существование в сам акт мышления. Отсюда его „адресат” – не просто „Я”, а собственное творческое сознание, его литературная деятельность. В его художественных произведениях „оголенная” рукописная мысль предстаёт как процесс возникновения и развития мысли, в результате чего *Уединенное* и *Опавшие листья* (короб первый, короб второй), *Мимолетное* можно рассматривать как гносеологию самого хугомедбенковского мышления. В нём – и уникальность творческого „Я” Розанова, и философская интенция его эссеистики.

Именно стремление дать мысль в её зарожении, как бы в её „утробном” состоянии, и есть, по сути, главное „обнажение”, интимность писателя, который, по верному замечанию Андрея Синявского, „на самом деле никаких особых откровений, даже по сравнению с ординарным дневником и тем более – по сравнению с жанром исповеди, – ... не допускает”.⁹ Можно прийти к заключению, что розановская интимность выполняет в его трилогии фундаментальную познавательную роль, в то время как интимность Монтеня была средством автономизации личности.

У Мишеля Монтеня и Василия Розанова можно обнаружить общую точку соприкосновения – отсутствие читателя. „... Ах, добрый читатель, я уже давно пишу «без читателя» просто потому что нравится”,¹⁰ – замечает Розанов уже на первой странице *Уединенного*. Но литература в её классическом понимании всегда

⁷ Там же, с. 245.

⁸ Там же, с. 445.

⁹ А. Синявский, *С носовым платком в царстве небесное*. [в] В. Розанов, *Pro et contra*, кн. 2, Санкт-Петербург 1995.

¹⁰ В. Розанов, *op. cit.*, с. 27.

включает в себя воспринимающего, писатель всегда ищет способы передачи своих впечатлений и переживаний, условия игры, заставляет реципиента участвовать в сотворчестве. Именно это, по мнению Поля Валери, делает литературу нечистым продуктом: „В литературе всегда есть нечто сомнительное: оглядка на публику. И, следовательно, – постоянная опасность мысли – «задняя мысль», в которой скрывается настоящее шарлатанство. И, следовательно, всякий литературный продукт – есть нечистый продукт”.¹¹ Не программируя включенность читателя в творческий акт, отказавшись от этого чисто литературного качества, Розанов остался наедине с самим собой, своим мышлением. „Тут, в конце концов, та тайна (граничащая с безумием), что я сам с собою говорю...”¹² – это и есть рефлексия, сугубо философский метод мышления, который позволяет поставить его произведения в ряд философский. Но в отличие от классической эпистемологической (объясняющей) рефлексии, розановская рефлексия пронизана лирической субъективностью; она направлена не на слово как инобытие мысли, что характерно для классического подхода, а на слово как ипостась бытия, проявляется в поле ино-рационального мышления, то есть это – понимающая рефлексия.

Ещё одна особенность розановского эссе, и индивидуально, и исторически отличающая его от эссе Монтеня, – это то, что Розанов исследует не просто мысли, а полумысли, полочувства, что было невозможно для человека XVI века. Эту свою новизну писатель подчёркивает уже на первой странице *Уединенного*: „Шумит ветер в полночь и несёт листы ... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полу-мысли, полу-чувства...”¹³ В этой же цитате далее идёт и розановское объяснение „полу-мысли”, „полу-чувства”: „...которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что „сошли” прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья. ... Просто – душа живёт ...”¹⁴

Для писателя „полу” – это и естественность, натуральность, своеобразная оголенность мысли, и её спонтанность, а, значит, и аморфность, столь характерная для розановского мышления. Он ухватывает мелькнувшую мысль в миг её возникновения, поэтому она натуральная: предельно искренняя, предельно интимна, а, значит, как бы не литературна, не обработана, а рукописна. То есть, новизной жанра трилогии стало и то, что в них „черновая” внутренняя речь выступила особой литературной формой, не похожей на привычную литературу. Она (рукописность) позволила раскрепостить творческую индивидуальность, снять с неё узду, передать сиюминутное, мгновенное, мимолетные капризы мысли.

Писатель сам отмечает как новое и главное в своих литературных произведениях это качество: „Новое – тон... «рукописность» души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная и дала мне тон «у ...»” [курсив автора. – В.Б.]¹⁵

Именно рукописность для Розанова – „шаг внутрь”, в результате чего – и очутился „как в бане нагишом ...”¹⁶

¹¹ П. Валери, *Об искусстве*, Москва 1976, с. 159.

¹² В. Розанов, *op. cit.*, с. 174.

¹³ Там же, с. 27.

¹⁴ Там же, с. 27.

¹⁵ Там же, с. 172-173.

¹⁶ Там же, с. 173.

Ещё одним серьёзным моментом, помогающим раскрыть специфику эссенстики розановской трилогии, представляется мне то различное соотношение, которое лежит в плоскости личность – социальная роль.

Мишель Монтень хочет противопоставить себя, человека-писателя, социальной роли, заданной ему извне, снимает с себя эту маску: „Нужно добросовестно играть свою роль, но при этом не забывать, что это всего-навсего роль, которую нам поручили. Маску и внешний облик нельзя делать сущностью, чужое – своим. Мы не умеем отличать рубашку от кожи. Достаточно посыпать мукою лицо, не посыпая ею одновременно и сердце... Господин мэр и Мишель Монтень никогда не были одним и тем же лицом, и между ними всегда пролегалла отчётливо обозначенная граница”.¹⁷ Розанов же, наоборот, надевает на свою социальную роль писателя маску частного лица, обывателя, смотрящего на мир с мужицкой простотой и хитрецей: „Вы знаете, моё Уед. и Оп. Л. в значительной степени сформированы под намерением начать литературу с другого конца: вот это уединенного, уединения, «сердца» и своей души”,¹⁸ – пишет он в письме к Голлербаху.

В данном случае „уединенное” для писателя означает ампула частного лица, который эту частную жизнь и хочет описывать со всей её мелочностью, „паутинками быта”,¹⁹ со всей её „кухней”. Поэтому, по верному замечанию Андрея Синявского, тема „кухни” превращается у него в „эстетическую декларацию”,²⁰ которая противопоставляет его творчество всей изящной словесности: „Моя кухонная [приходно-расходная] книжка стоит. *Писем Тургенева к Виардо*. Это – другое, это такая же ось мира и в сущности такая же поэзия”.²¹ Кухня, детская, спальня – его художественный мир. Именно эту сторону частной жизни он впускает в литературу, тем самым „приотворяя щелку двери”.²² Отсюда в его произведениях такое обилие имён – Друг, Бабушка, Ш, Вася, Вера, бытовые подробности частной жизни, её повседневного быта – „фетишизм мелочей”,²³ который и является, по мысли автора, и дорогой к читателю, и дорогой в вечность. „Буду ли я читаем? Я думаю – вечно. Какая причина забыть? Никакой. «Добрый малый, который с нами беседует обо всём». Которые есть «мы», который есть «один из нас»”,²⁴ – замечает он.

Розанов, так же, как и Ницше, „задевает” философию извне как литератор. В созданном им единстве сами понятия связаны „...с конкретными биографическими событиями, вещами, настроениями, сиюминутными переживаниями”,²⁵ у них нет дистанционности от телесного. Для него любая абстракция конкретизируется: так, в *Тёмном лике*. (*Вместо послесловия. Тревожная ночь*) он пишет: „...под

¹⁷ М. Монтень, *op. cit.*, с. 291.

¹⁸ В. Розанов, *op. cit.*, с. 543.

¹⁹ Там же, с. 245.

²⁰ А. Синявский, *op. cit.*, с. 46.

²¹ В. Розанов, *op. cit.*, с. 151.

²² В. Розанов, *Сочинения в 2-х томах*, т.2, Москва 1990, с. 640.

²³ В. Розанов, *Сочинения*, Ленинград 1990, с. 235.

²⁴ Там же, с. 458.

²⁵ Е. Барабанов, В.В. Розанов, *Вступительная статья*, [в] В.В. Розанов, *Сочинения в 2-х томах*, т.1, Москва 1990, с. 13.

церквью я представляю всегда церковь Параскевы-Пятницы, что в Москве, против Охотных рядов ...”.²⁶

Такая оконкретизация любого понятия, любой мысли порождает видимость предельной её простоты, доверительность интонации в отличие от стиля Ницше, у которого каждое слово – маска. Его философское, но эстетизированное слово рассчитано на зазор, возникающий между авторской интенцией смысла и обыденным смыслом слова, что и создаёт его амбивалентность, двусмысленность.²⁷ Розановское же слово как бы обыденно, предметно. Многозначность, „двойное дело” его мысли возникает из стилистической гетерогенности, отвечающей специфическому литературному пространству его необычных произведений, где эмпирическое, лирическое, логическое, физиологическое, будада составляют единую целостность. Все мысли у него в мгновении, в движении, каждый имеет „множество в себе мыслей”, и всё это требует соединения в живой душе читателя: „Поработайте. Попотейте, – пишет писатель, – ... Я и книгу написал с надеждой, что работаю не на конюшне, а в литературе”.²⁸

Контрасты, порождаемые гетерогенностью текста, в полноте всех мыслей разом, и вызывают многозначность, ёмкость слова. В этом их „магия”, столь отличная, сколь и родственная музыкальному слову Ницше. Эта магия слова, его многозначность и музыкальность, его бытийность так же отличают розановское эссе от анализирующей эссеистики Монтеня, его „рационализированного”, объясняющего слова.

²⁶ В. Розанов, *Сочинения в 2-х томах*, т.1, Москва 1990, с. 574.

²⁷ См.: К. Свасьян, *Фридрих Ницше – мученик познания*, [в] Ницше, *Сочинения в 2-х томах*, т. 2, Москва 1990, с. 30–31.

²⁸ В. Розанов, *Сочинения в 2-х томах*, т.2, Москва 1990, с. 671.