

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ СЛАВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

УДК 82.091:[82-14Роз+398]

А. Л. Налетин
(Российская Федерация)

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ПОЭТИКИ ВАСИЛИЯ РОЗАНОВА И ИХ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

У статті проаналізовано своєрідну поетику сповідальної прози видатного російського письменника XIX–XX ст. Василя Васильовича Розанова (1856–1919) з точки зору існування особливої світоглядної співвідносності його творчості зі стихією того культурного феномену, що його умовно можна окреслити широким поняттям «народна культура».

Ключові слова: російський фольклор, етнологія, фольклористика, чарівна казка, Срібна доба, Василь Розанов, російська філософія.

В статье проанализирована своеобразная поэтика исповедальной прозы крупнейшего русского писателя рубежа XIX–XX вв. Василия Васильевича Розанова (1856–1919) с точки зрения существования особой мировоззренческой соотносительности его творчества со стихией того культурного феномена, который условно можно определить широким понятием «народная культура».

Ключевые слова: русский фольклор, этнология, фольклористика, волшебная сказка, Серебряный век, Василий Розанов, русская философия.

A kind of poetics of confessional prose of Vasily Rozanov (1856–1919) is analyzed in the article. He is the largest Russian writer of the XIX–XX centuries, from the point of view of a special ideological related-

ness of his work with the elements of cultural phenomenon, which can be roughly defined broadly the term «popular culture».

Keywords: Russian folklore, ethnology, folkloristic, fairy tale, Silver Age, Vasily Rozanov, Russian philosophy.

В 90-х годах XX в., занимаясь вопросами поэтики Василия Васильевича Розанова в широком филологическом контексте, автор статьи, по совету выдающегося отечественного фольклориста, члена-корреспондента РАН Виктора Михайловича Гацака, обратился к проблеме, казавшейся в те годы достаточно спорной: «В. В. Розанов и народная культура», которая при ее разработке неожиданно продемонстрировала несомненную исследовательскую перспективу. Более того, анализ своеобразной поэтики этого крупнейшего русского писателя рубежа XIX–XX вв. позволял утверждать не только существование особой мировоззренческой соотносительности творчества В. Розанова со стихией того культурного феномена, который условно можно определить широким понятием «народная культура» [6], но и об очевидных стилистических параллелях между фольклорным и писательским осмыслением действительности.

В данной статье предпринята попытка проанализировать некоторые элементы розановской поэтики, связанные с особыми невербальными (паралингвистическими) средствами художественной коммуникации и их соответствия аналогичным внесловесным компонентам фольклорной системы [2; 4].

Подобный анализ позволяет рассматривать проблему фольклоризма писателя на новом, достаточно широком креативном уровне, в том числе на парафольклорном, определить границы которого вряд ли возможно традиционными методами, а можно понять лишь как совокупность творческих приемов писательской поэтики, которая перерабатывает не только явный фольклорный материал, но даже и полное его отсутствие (фольклорное молчание).

Достаточно сложен вопрос о художественном пространстве текстов Розанова. Оно во многом определялось поведенческой культурой автора, культурой, выпадавшей из традиционных (канонических) форм такого поведения у других писателей. В работе «В. В. Розанов и народная культура» мною было высказано предположение, что важным, если не важнейшим, элементом творчества Розанова являлось очерчивание вокруг себя некоего мнимого пространства, своего рода фольклорного, игрового, вторжение в которое чревато для вторгшегося не только художественным, но и нравственным провалом. Это было своего рода сказочное «дурацкое пространство», и оказавшийся в нем попадал в «дурацкое положение», выход из которого был невозможен, а если он случался, то был всегда для посягнувшего уничижительным, унижительным и т. д., и т. п. [6, с. 123].

В связи с «дурацким пространством» неизбежно встает вопрос о специфике розановских текстов как нетрадиционных с точки зрения поэтики и стилистики. В общепринятое противопоставление текстов письменных и текстов устных в данном случае неизбежно вклинивается новый элемент, не имеющий аналогов в словесности – текст розановский. Обычно текст письменный и текст устный рассматриваются как два равноценных варианта фиксации – либо устными, либо письменными средствами. Устный текст может быть письменно зафиксирован и тогда он становится письменным, а письменный может быть прочитан, и тогда он считается устным.

То, что в основе розановских текстов лежит устная речь, несомненно, но означает ли это, что его, например, «Уединенное» есть всего лишь письменная фиксация проговоренного им? Здесь неизбежно возникает вопрос о невербальном контексте устной речи вообще. Некоторые исследователи используют термин «паравербальный», но это не меняет сути дела. Невербальные элементы устной речи включают в себя чрез-

вычайно широкий спектр – мимика, жест, интонация, мелодия (текст может быть пропет), танец (текст может быть произнесен, в конце концов, пританцовывая), положение (поза) тела в момент произнесения (стоя, лежа, бегом) и т. д. Все эти далекие от традиционного литературоведения понятия изучаются специальными этнологическими и антропологическими дисциплинами, в частности, кинесикой. Но, несмотря на то, что основы функциональной классификации жестов были заложены еще в 1889 году Чарльзом Дарвином в работе «Выражение эмоций у человека и животных», говорить о стройной системе кинесики пока еще не приходится. Кинесические средства столь разнообразны, находятся в самых невероятных друг к другу сочетаниях, а, кроме того, у разных народов различны, что говорить о возможности привлечения кинесики на помощь литературоведению и фольклористике пока преждевременно.

Столь же мало пригоден и метод музыкальной эвритмии (учение о ритме), предложенный Рудольфом Штейнером, говорившим, что «речь человека есть движение, действие», что каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо включает в себе определенный жест. Он привлекателен в эмоционально-духовном плане, так как доказывает, что звук и жест мистически связаны и взаимно вытекают друг из друга (вспомним работы в области эвритмии Андрея Белого), но тоже не дает конкретного научного инструментария для решения проблем кинесики. Пожалуй, единственным, кто развил идеи Р. Штейнера в конкретной области, был Михаил Чехов, однако это разговор особый. О практике штейнеровских уроков существует достаточно много разнообразной литературы [1].

При противопоставлении текст письменный – текст устный очевидно одно: перевод текста из первичной знаковой системы (речь) во вторичную (письменность) неизбежно при-

водит к потере, а чаще всего к полному исчезновению невербального контекста. А если осуществим обратный перевод вторичной системы в первичную, то есть в речь, то невербальный контекст чаще всего не восстанавливается.

Однако с розановскими текстами такого не происходит, и в этом еще одна уникальность его творчества. Еще раз подчеркну, что в этой связи можно говорить не о двух системах (устная и письменная), а о трех (устная–письменная–розановская).

Как уже говорилось, письменная фиксация не способна передать устный текст, так как устная речь синкретична – слова не только связаны друг с другом, но и пребывают в сложных взаимоотношениях с невербальными элементами. В наше время существуют более совершенные способы передачи этой синкретичности (средства кино и фото-, звукофиксации).

Анализ розановских текстов показывает, что Розанов писал не столько письменные тексты, сколько стремился сохранить синкретичность своей устной речи. Обратим внимание на некоторые особенности – его знаменитые ремарки под тем или иным текстом при цитировании чаще всего они опускаются как нечто малозначащее. Между тем все эти его «лежа», «сидя», «гуляя» не есть ли описание позы, в которой была произнесена определенная фраза? Ведь жест, поза тянут за собой фразу и наоборот, измени в этом соотношении хоть один компонент, получится совершенно иной текст. Вот почему, например, «еду на извозчике» (т. е. в положении сидя и ощущая тряску) рождает текст, невозможный в позе, скажем, «поутру в постели». Все это, несомненно, ощущения, которые, скорее всего, невозможно конкретизировать современными научными терминами. Однако фиксация таких ощущений полезна и важна.

Столь же многочисленны и другие способы попытаться сохранить в письменном тексте синкретичность своей речи – ремарки, прямо указывающие на те или иные эмоции, не только внутренние, но даже внешние: «Как же не удивляться, что вся-

кий русский с 16-ти лет пристаёт к партии “ниспровержения государственного строя”. Щедрин смеялся над этим “Девочка 16-ти лет задумала сокрушение государственного строя. Хи-хи-хи. Го-го-го!”» [7, с. 164]. Или «...а ведь по существу-то – Боже! В душе моей вечно стоял монастырь. Неужели же мне нужна была площадь? Бр-р-р-р!» [8, с. 234].

Более сложно обстоит вопрос с жестами, мимикой и гримасами, подразумеваемыми только структурой построения фразы, ее мелодикой. Здесь необходимо вспомнить о так называемой «обратной связи», которая всегда существует в фольклорной системе между рассказчиком и слушателем, но отсутствует в книжной между писателем и читателем. Ведь рассказчик в зависимости от реакции варьирует и корректирует текст. Писатель этой возможности лишен. Розановский же текст в определенной мере обладает фольклорной способностью маневрировать именно благодаря скрытой, но прочитываемой системе мимики, гримасы, жеста и т. д.

Жестикуляция и гримаса, например, ясно прочитываются в известном его рассуждении о морали: «Даже не знаю, через “ять” или “е” пишется нравственность. И кто у нея папаша был – не знаю, и кто мамаша, и были ли деточки, и где адрес ее – ничегошеньки не знаю...» [8, с. 155]. Прочитываемая в этом тексте мимическая сценка со сморщенной гримасой и пальчиком у щеки – одним словом, «баба запричитала», становится более зрительно очевидной, когда розановский текст читается именно вслух, а не глазами. Вообще, видимо, эти тексты бессознательно были ориентированы их автором именно на чтение вслух, а не глазами. Именно тогда возникает интонация, которая тянет за собой тот или иной жест, гримасу, позу и т. д.

Трудно представить себе писателя, проговаривающего текст своего произведения. Например, Л. Н. Толстого, читающего текст романа «Война и мир». Да и вообще, нормально

ли это, разговаривать самому с собой? Да еще и о смысле жизни. Обычно такие процессы протекают внутренне и никакой мимики или жестов не вызывают. И все же существуют ситуации, когда такое возможно. У Максима Горького есть интересная работа под названием «Люди наедине сами с собой», где встречаются подобные ситуации:

«Наблюдая, как ведет себя человек наедине сам с собою, я вижу его “безумным” – не находя другого слова.

Впервые я заметил это, еще будучи подростком: клоун Рондаль, англичанин, проходя пустынным коридором цирка мимо зеркала, снял цилиндр и почтительно поклонился своему отражению. В коридоре не было ни души, я сидел в баке для воды над головой Рондаля, он не мог видеть меня, да и я не слышал его шагов, я случайно высунул голову из бака как раз в тот момент, когда клоун раскланивался сам с собой. Его поступок поверг меня в темное, неприятное изумление. Потом я сообразил: клоун – да еще англичанин – человек, ремесло или искусство которого – эксцентризм...

Но я видел, как А. Чехов, сидя в саду у себя, ловил шляпой солнечный луч и пытался – совершенно безуспешно – надеть его на голову вместе со шляпой. И я видел, что неудача раздражает ловца солнечных лучей, – лицо его становилось все более сердитым. Он кончил тем, что, уныло хлопнув шляпой по колену, резким жестом нахлобучил ее себе на голову, раздраженно отпихнул ногою собаку Тузика, прищурился, искаса взглянул в небо и пошел к дому. А увидав меня на крыльце, сказал, ухмыляясь:

– Здравствуйте! Вы читали у Бальмонта: “Солнце пахнет травами”? Глупо. В России солнце пахнет казанским мылом, а здесь – татарским потом...

<...> Л. Н. Толстой тихонько спрашивал ящерицу:

– Хорошо тебе, а?

Она грелась на камне в кустах по дороге в Дюльбер, а он стоял пред нею, засунув за ремень пояса пальцы рук. И, осторожно оглянувшись вокруг, большой человек мира сего со-знался ящерице:

– А мне – нехорошо...

Профессор М. М. Тихвинский, химик, сидя у меня в столо-вой, спрашивал свое отражение в медном подносе:

– Что, брат, живешь?

Отражение не ответило. Он вздохнул глубоко и начал тща-тельно, ладонью, стирать его, хмурясь, неприятно шевеля но-сом, похожим на зародыш хобота.

...Отец Ф. Владимирский, поставив пред собою сапог, вну-шительно говорил ему:

– Ну, – иди!

Спрашивал:

– Не можешь?

И с достоинством, убежденно заключал:

– То-то! Без меня – никуда не пойдешь!

– Что вы делаете, отец Федор? – осведомился я, войдя в комнату.

Внимательно посмотрев на меня, он объяснил:

– А вот – сапог! Стоптался. Нынче и обувь стали плохо тачать...

...Женщины нередко беседуют сами с собою, раскла-дывая пасьянсы и “делая туалет”, но я минут пять следил, как интеллигентная женщина, кушая в одиночестве шо-коладные конфеты, говорила каждой из них, схватив ее щипчиками:

– А я тебя съем!

Съест и спросит: кого?

Потом – снова:

– А я тебя съем!

– Что – съела?

Занималась она этим, сидя в кресле у окна, было часов пять летнего вечера, с улицы в комнату набивался пьяный шум жизни большого города. Лицо женщины было серьезно, сероватосиние глаза ее сосредоточенно смотрели в коробку на коленях ее.

В фойе театра красивая дама-брюнетка, запоздав в зал и поправляя перед зеркалом прическу, строго и довольно громко спросила кого-то:

– И – надо умереть?

В фойе уже никого не было, только я, тоже запоздавший войти в зал, но она не видела меня, да и увидев, надеюсь, не поставила бы предо мной этот, несколько неуместный вопрос.

Много наблюдал я таких “странностей”.

К тому же:

А. А. Блок, стоя на лестнице во “Всемирной литературе”, писал что-то карандашом на полях книги и вдруг, прижавшись к перилам, почтительно уступил дорогу кому-то, незримо для меня. Я стоял наверху, на площадке, и когда Блок, провожая улыбающимся взглядом того, кто прошел вверх по лестнице, встретился с моими, должно быть, удивленными глазами, он уронил карандаш, согнулся, поднимая его, и спросил:

– Я опоздал?..» [5, с. 280–285].

Как правило, в такой ситуации присутствует Некто. Однако, подобные ситуации «разовые», а творческий акт – процесс постоянный, и собеседником Розанова мог выступить только один человек, причем не воображаемый, а конкретный и ирреальный одновременно – это он сам. Имеется в виду зеркало, которое в творчестве Розанова, в стилистике и поэтике его поздних произведений объясняет многое, если не все. Его уединенный человек не так уж одинок, и у него есть собеседник – это он сам. И если невербальный контекст абсолютно не нужен воображаемому «я», то с «я» в зеркальном отображении невербальные отношения устанавливаются совершен-

но определенные. Вспомним ситуацию с известной фразой, произносимой Розановым перед зеркалом, которая во многом напоминает горьковских дам перед зеркалом или профессора Тихвинского перед медным подносом:

«Такая неестественно отвратительная фамилия дана мне в дополнение к мизерабельному виду. Сколько я гимназистом простаивал (когда ученики разойдутся из гимназии) перед большим зеркалом в коридоре; и “сколько тайных слез украдкой” пролил. Лицо красное. Кожа какая-то неприятная, лоснящаяся (не сухая). Волоса прямо огненного цвета (у гимназиста) и торчат кверху, но не благородным “ежом” (мужской характер), а какой-то поднимающейся волной, совсем нелепо и как я не видал ни у кого. Помадил я их, и все – не лежат. Потом домой приду, и опять зеркало (маленькое, ручное): “Ну, кто такого противного полюбит”. Просто ужас брал: но меня замечательно любили товарищи, и я всегда был “коноводом” (против начальства, учителей, особенно против директора). В зеркало, ища красоты лица до “выпученных глаз”, я, естественно, не видел у себя “взгляда”, “улыбки”, вообще жизни лица: и думаю, что вот эта сторона у меня – жила, и пробуждала то, что меня все-таки замечательно и многие любили (как и я всегда безусловно ответно любил).

Но в душе я думал:

– Нет, это кончено. Женщина меня никогда не полюбит, никакая. Что же остается? Уходить в себя, жить с собою, для себя (не эгоистически, а духовно), для будущего...» [8, с. 54–55].

Можно «зеркальное» абстрагировать в воображаемого читателя и даже соорудить ему гримасу:

«С читателем гораздо скучнее, чем одному. Он разинет рот и ждет, что ты ему положишь? В таком случае он имеет вид

осла перед тем, как ему зареветь. Зрелище не из прекрасных... Ну его к Богу... Пишу для каких-то “неведомых друзей” и хоть “ни для кому”» [8, с. 2–3].

В «зеркальное я» можно абстрагировать даже весьма неопределенные понятия, такие, например, как «нравственность», о чем говорилось выше. Формально «гримаса и мимика есть», но отсутствует зеркало. Однако ремарка внизу (своеобразный аналог фольклорной паспортизации) о том, где это написано («СПб. – Киев, вагон») объясняет зеркальность. Вагон, окно, вечер – это тоже зеркало.

В народной культуре зеркало, являясь символом отражения и удвоения действительности и границей между этим и иным миром, и, как пишет Светлана Михайловна Толстая, «наделяется сверхъестественной силой, способностью воссоздавать не только видимый мир, но и невидимый и даже потусторонний; в нем можно увидеть прошлое, настоящее и будущее» [10, с. 321]. И далее: «Как и другие границы (межа, окно, порог, печная труба, водная поверхность и т. п.), зеркало считается опасным, обращение с ним обставляется множеством табу...» [10, с. 321].

Академик Борис Александрович Рыбаков полагал, что в народной культуре зеркальное отражение имеет сакральный характер, так как связано с идеей вселенского «неосяжаемого» света. Он писал: «Идея вселенского “неосяжаемого” света с очень давних времен стала ассоциироваться с зеркалами или с их предшественниками – плоскими сосудами, залитыми водой (Киклады). Зеркало удваивало мир, постоянно отражало “белый свет”, являясь как бы его двойником. Вероятно, поэтому древним зеркалам придавалась правильная круглая форма, воспроизводящая круг небесного свода» [9, с. 456].

Многие розановские откровения тоже связаны с феноменом зеркала и с определенным нарушением литературного табу.

«Зеркальное объяснение» розановского письма настолько лежало на поверхности, что на это обратила внимание современная писателю критика. Пожалуй, наиболее полно и, как ему самому казалось, уничижительно, сказал об этом в либеральной газете «Речь» публицист Давид Левин, к Розанову относившийся неприязненно и с явным предубеждением.

«г. Розанов рассказывает, что в молодости был недоволен своей наружностью; сомневался, полюбят ли его при такой наружности [далее следует уже приведенная обширная цитата из “Розанова перед зеркалом”. – А. Н.] <...> Мне кажется, что “Уединенное”, при каких бы обстоятельствах ни были написаны отдельные “обрывки”, в целом есть все то же стояние перед зеркалом, эготическое стремление к зеркалу, поиски все нового и нового зеркала, желание опять и опять увидеть свое отражение. О, не с чувством Нарцисса, чей глаз не насытится собственным изображением, а с гложущим и тайным недоверием к себе, со смутным подозрением о своем безобразии. Книга именно рассчитана “на читателя” – читатель должен явиться тем же зеркалом, проверочным зеркалом надежд, опасений и сомнений г. Розанова. Читатель должен отразить “улыбку”, “взгляд”, “жизнь лица” (разумеется, в более общем смысле, а не одной только наружности) и полученным им впечатлением убедить г. Розанова, что это не обман воображения, а нечто действительное, реальное, “объективное”» [3, с. 724–725].

Глядя не на лист бумаги, как обычный писатель, а на лист-зеркало, Розанов, стараясь передать не только и не столько традиционный текст, сколько подвижную «жизнь лица», произвольно моделировал своеобразную фольклорную ситуацию, т. е. постоянно имел перед собой не просто читателя, а слушателя, имея возможность тонко реагировать не только с помощью слова, но и мимикой, жестом и интонацией на ма-

лейшие изменения в реакции своего читателя-слушателя. Он не создавал умозрительно своего воображаемого читателя, а постоянно имел его перед собой как слушателя. Отсюда и все чувства, какие он испытывал к себе, переносились на читателя, он его, как и себя, любил и ненавидел одновременно.

Имея такого благодарного и талантливого слушателя-зрителя, можно было говорить без литературного этикета, без чопорности, с гримасами, причмокиванием, с разнообразной жестикуляцией. Ибо как же еще разговаривать со своим визави – таким же человеком в халате и домашних туфлях. Не церемонясь, конечно же, не церемонясь. Эта физиологическая наполненность текста жестами и мимикой не могла испариться совсем, и потому следы ее ясно ощущаются каждым, кто соприкасается с розановскими текстами. Именно поэтому она чувственна и греховна в самом высоком смысле этого слова и неприемлема для тех, кто привык иметь дело с литературой традиционной, творимой в соответствии с литературным каноном. Именно народная культура подсказала писателю неизвестные рубежи новой розановской поэтики, именно в этом заключался истинный смысл латентного (скрытого) фольклоризма самого загадочного русского писателя рубежа XIX–XX вв.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белый А.* Воспоминания о Штейнере. – Париж, 1982.
2. *Богданов К. А.* Очерки по антропологии молчания. Номо Тацэнс. – С.Пб. : РХГИ, 1997.
3. Бюллетени литературы и жизни. Год 1912. – М., 1912.
4. *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации. – М. : Наука, 1980.
5. *Горький А. М.* Собрание сочинений в тридцати томах. – М., 1951. – Т. 15.

6. *Налепин А. Л.* В. В. Розанов и народная культура // Контекст-1992. Литературно-теоретические исследования. – М. : Наследие, 1993.
7. *Розанов В. В.* Опавшие листья. Короб второй и последний. – Петербург, 1915.
8. *Розанов В. В.* Уединенное. – С.Пб., 1912.
9. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М. : Наука, 1981.
10. *Толстая С. М.* Зеркало // Славянские древности. Этнолингвистический словарь. – М. : Международные отношения, 1999. – Т. 2.

SUMMARY

A kind of poetics of confessional prose of Vasily Rozanov (1856–1919) is analyzed in the article. He is the largest Russian writer of the XIX–XX centuries, from the point of view of a special ideological relatedness of his work with the elements of cultural phenomenon, which can be roughly defined broadly the term «popular culture», which puts a specific question about the obvious stylistic parallels in his work between folklore and writing comprehension of reality. Some of the elements of Rozanov’s poetics related to the particular non-verbal (paralinguistic) means of artistic communication and their correlation with similar folk non-verbal components of the system are analyzed in the article.

This made possible to consider the problem of folklore writer on the new, wide enough creative background, including parafolklore, to define the boundaries of which is hardly possible with traditional methods, and can only be understood as a set of creative techniques to writing poetry, which transforms not only the explicit folk material, but even its absence (folk silence). The study introduces the scientific revolution of new materials, analyzes the features of the emergence of a new poetics and associated with it conscious choice of a folk alternative, which was important both for Russian philosophy, literature and culture, and for Russian folklore at the beginning of the XX century.

Keywords: Russian folklore, ethnology, the study of folklore, fairy tale, Silver Age, Vasily Rozanov, Russian philosophy.