



ELSEVIER



Available online at [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)

ScienceDirect

Russian Literature 82 (2016) 21–35

Russian  
Literature

[www.elsevier.com/locate/ruslit](http://www.elsevier.com/locate/ruslit)

*ИТАЛЬЯНСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ* В. В. РОЗАНОВА:  
ТЕКСТ VS ПРОИЗВЕДЕНИЕ  
(VASILII ROZANOV'S *ITALIAN IMPRESSIONS*:  
TEXT VS LITERARY WORK)

ОЛЬГА КУЛИШКИНА  
(OL'GA KULISHKINA)

**Abstract**

*Italian Impressions* by Vasilii Rozanov (1901, 1909) is a thematically traditional text which becomes critical for Rozanov as a writer in his quest for a new form of writing, the form which recreates “the analogous reality” (“non-literature”) which two years later was to lead to his famous *Solitary*. Using Roland Barthes’ phraseology, one can say that Rozanov as a writer, who expresses himself in his *Italian Impressions*, strives for the maximally possible “dominance” of the literary work by the text. The aphoristic form of the later Rozanov, the “life-liberating” potential of which is anticipated by the specific “bodily and concrete” narration typical of *Italian Impressions* brings about the “dismembering of the writing” which carries out this intention.

**Keywords:** *V. Rozanov; 'Italian Impressions'*

Весной 1901 года В. Розанов отправляется в первую заграничную поездку – по Италии – и параллельно печатает описание своего путешествия на страницах газеты *Новое время*. В 1909 году он издает эти очерки в виде отдельной книги, получившей название *Итальянские впечатления* (несмотря на добавленные фрагменты о Германии и Швейцарии, куда Розанов ездил летом 1905 года), и таким образом включается в более

чем двухвековую русскую традицию описания итальянских путешествий.<sup>1</sup>

На первое десятилетие XX века, как отмечал в свое время еще П. Муратов, приходится новый всплеск необычайного интереса России “к такой вечной теме, как Италия”,<sup>2</sup> который закономерно связан с эпохой русского “эстетического ренессанса” (М. Гершензон), вполне осознавшего природу и истоки нашей “крайне напряженной” “влюбленности в Италию”.<sup>3</sup> “Мы любим в итальянцах дар переживания радости жизни, которого мы, русские, почти лишены, – напишет в статье 1915 года Н. Бердяев, – [...] Русская тоска по Италии – творческая тоска, тоска по вольной избыточности сил, по солнечной радости, по самоценной красоте. [...] Исключительная этичность русской души ищет себе дополнение в исключительной эстетичности души итальянской. Италия обладает таинственной и магической силой возрождать душу, снимать тяжесть с безрадостной жизни. Такова вечная, неумирающая, неразрушимая Италия.”<sup>4</sup>

Апофеоз Италии как “вечно возрождающей силы” “единственной в мире и величайшей красоты” (Н. Бердяев)<sup>5</sup> – общая тональность практически всех современных философу отечественных рецепций итальянской темы. Вполне уловима она и в *Итальянских впечатлениях*, тематизирующих, по мысли Р. И. Хлодовского, идею (жизне)освобождающего потенциала итальянского гения, каковая, подчеркивает исследователь, корреспондирует с пушкинским образом “Италии златой” – “метафорой ‘абсолютной внешней свободы’, которую [...] Гоголь, Достоевский и Толстой искали ‘в Риме’”.<sup>6</sup>

В то же время этот тематически-традиционный текст оказывается, как не раз отмечалось, переломным для Розанова-писателя в его попытках найти ту новую форму письма, форму воссоздания “аналога действительности” (“не-литература”), которая через два года даст *Уединенное*. “В творческом развитии Розанова данная книга, – по мнению В. А. Фатеева, – была важна тем, что она помогла ему найти путь к свободному, образному выражению своих мыслей и чувств, подвела его к созданию собственной, чисто розановской формы ‘опавших листьев’, позволившей ему полностью раскрыться в его главных книгах интимной афористической прозы.”<sup>7</sup> Сходным образом Р. Хлодовский считал возможным говорить об исключительной роли “итальянского текста” Розанова в его писательской судьбе: “Италия не просто поразила его [Розанова – О. К.]: она его преобразила [...] ‘Итальянские впечатления’ не зря начинаются с описания праздника Воскресения Христова,”<sup>8</sup> “из Италии Розанов вернулся [...] художником, будущим автором ‘Уединенного’, ‘Опавших листьев’.”<sup>9</sup> Весьма показателен в этой связи, как справедливо подчеркивает исследователь, известный пассаж короба первого *Опавших листьев*: “К 57 годам я достиг свободы книгопе-

чатания. Свобода печати состоит в том, если книги окупают стоимость своего издания. До ‘Итал. впечатл.’ все было в убыток, и издавать значило разоряться. Конечно я не имел ‘свободы пера’ и ‘свободы духа’ и вообще никакой свободы. Но теперь я свободно показываю кулак. Книжки мои, – не знаю, через *кого*, *как* – быстро раскупаются сейчас по выходе в нескольких сотнях экземпляров и в течение 2-х лет (срок типографских счетов, по условию) окупают сполна все. И теперь мне ‘читателя’ не нужно и ‘мнения’ не нужно. Я печатаю что хочу – душа моя свободна.”<sup>10</sup>

Нельзя не согласиться с Р. Хлодовским – “вряд ли в данном случае речь шла только о деньгах. [...] Розановские слова о том, что ему не нужен ни ‘читатель’, ни ‘мнения’ [...] снова перекликаются с пушкинским: ‘Зависеть от властей, зависеть от народа – не все ли нам равно. Бог с ними’”.<sup>11</sup> Речь – о свободе говорить “на свои заветные темы”,<sup>12</sup> о свободе творческого жеста, обретение которой характерно маркируется “отказом от читателя”<sup>13</sup> (что, подчеркнем, в контексте “философской трилогии” [А. Николюкин] есть синоним отказа от [традиционной] литературной формы)<sup>14</sup> и так или иначе вполне недвусмысленно соотносится Розановым с выходом его “итальянского травелога”.

*Итальянские впечатления* впервые демонстрируют читательской аудитории тот авторский образ, который впоследствии точно охарактеризовал Н. Бердяев, отметив, что в сочинениях этого “необыкновенного художника слова [Розанова – О. К.] [...] нет аполлонического претворения и оформления. В ослепительной жизни слов он дает сырье своей души, без всякого выбора, без всякой обработки.”<sup>15</sup> Возникающий под пером Бердяева образ “совершенно исключительного, небывалого явления”<sup>16</sup> – образ творца, который не творит, но просто живет в своем деянии, – очень точно схватывает основной модус розановского художественного видения мира – неспособность воспринимать мир “извне”, в качестве объекта, иными словами, под знаком “формы” (внешней границы). Полвека спустя Андрей Синявский назовет это “эмбриональностью сознания”, с каковой “связана розановская бесформенность” во всех ее проявлениях.<sup>17</sup> Используя же терминологию Ролана Барта, можно было бы сказать, что Розанов-писатель, как он обнаруживается впервые в *Итальянских впечатлениях*, стремится к максимально возможному “преодолению” Произведения – Текстом.

Как известно, в бартовской оппозиции “произведение – текст” первый элемент понимается как некое “архитектоническое целое, единство которого определяется единством его смысловой интенции, т. е. задачей суггестивного внушения потребителю определенного смысла, определенного представления о действительности, ‘образа мира’ [...] телеологическая конструкция, возникающая как некий завершенный продукт, организованный в целях воздействия на адресата”<sup>18</sup> и в данном своем

качестве противопоставляется “тексту [...] всей недифференцированной массе культурных смыслов, впитанной произведением, но еще не подчинившейся его телеологическому заданию”.<sup>19</sup>

Нельзя не заметить известную перекличку данной оппозиции Барта с актуальным для Розанова-писателя противопоставлением “формы” и “содержания”, с которым связаны все автохарактеристики создателя “философской трилогии”. Одну из таких саморефлексий находим в розановской рецензии (1905) на *Апофеоз беспочвенности* Л. Шестова:

“Книга т.о. рассыпалась и вместо ее появился хаос афоризмов. [...] Каждый камешек здесь говорит за себя и только о себе и имеет свою удельную цену, определяемую составом его и обработкою, а никак не ценностью постройки, в которую он вставлен. Да и вовсе нет такой постройки. Вся книга представляет собой сырую руду души автора, – души, поработавшей много, утончившейся, наточившейся в этой работе; но которая вдруг ослабела и, растворив двери в себя, говорит: ‘входите сюда все и смотрите, что тут осталось, и выбирайте, что кому нужно...’ [...] Получилась (по нашему мнению) книга действительно интересная, изумительно искренняя [...] Потеряв ‘систему’ – книга его выиграла в истине и точности [...] Тут есть не только философия, а даже немножко религии: ‘мир Божий лучше человеческого’.”<sup>20</sup>

Восторженная реакция Розанова на отсутствие в книге Шестова того, что можно было бы назвать “литературной постройкой” (резко отличная от прочих откликов на *Апофеоз*), становится понятной, если мы вспомним розановское “объяснение с читателем” по поводу собственного сочинения в начальном фрагменте *Уединенного*: “Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полу-мысли, полу-чувства... Которые, будучи звуковыми обрывками, имеют ту значительность, что ‘сошли’ прямо с души, без переработки, без цели, без преднамерения, – без всего постороннего... Просто, – ‘душа живет’... т. е. ‘жила’, ‘дохнула’... [...] И вот я решил эти опавшие листья собрать.”<sup>21</sup>

Эта прокламация парадоксального намерения Розанова-писателя запечатлеть некую “живую субстанцию”, избежав какого-либо внеположенного ей структурирующе-оформляющего (принудительно-завершающего) жеста (“без всего постороннего” – в позднейшем *Апокалипсисе нашего времени* появляется еще более яркий образ: “начинка без пирога”), иначе – намерение дать “содержание без формы”, как можно заметить, вполне соотносима с основной интенцией позднего творчества Ролана Барта, постулирующего необходимость компенсации “моносемической власти текста-чтения [...] безвластной множественностью текста-письма”.<sup>22</sup>

Рассуждая о конкретном преломлении данной авторской установки в литературной практике самого Барта, Г. Косиков, в частности, за-

мечает, что в этот период “первейшая забота Барта состоит в том, чтобы подорвать риторическое начало, коренящееся в недрах его собственного дискурса, для чего он и использует многочисленные способы дезорганизации письма – такие как парцелляция, фрагментация, отступление, оговорочные фразы, скобки, многоточия [...] Такая дезорганизация и вызывает к жизни Текст, позволяющий (пусть на время) приглушить агрессивное звучание того или иного изолированного смыслового топоса, чтобы расслышать за ним многозвучный ‘гул’ всех возможных смыслов, слившихся в единый хор, где ‘ничей голос не возвышается, не становится ведущим и не выделяется особо’, – гул, ‘раз и навсегда освобожденный от всех видов насилия’”<sup>23</sup> (в том числе – насилия художественной формы, Произведения).

Подобную “дезорганизацию письма” и являет нам афористическая форма позднего творчества Розанова,<sup>24</sup> “жизнеосвобождающий” потенциал которой, в известном смысле, предвосхищается тем особым “телесно-конкретным” повествованием, которое характерно для *Итальянских впечатлений*.

По практически единодушному мнению современников, *Итальянские впечатления* совершенно выпадали из русского “итальянского текста” эпохи модерна. “В этой странной и такой чисто русской книге не слишком много Италии. Ее автор, чувствующий с единственной в своем роде глубиной уклад русской жизни, даже и в Италии всегда как бы повернут лицом к России. [...] Но слеп будет тот, кто не заметит в этих страницах ‘Впечатлений’, особенно там, где Розанов соприкоснулся с античным, алмазов мысли чистой воды и черт гениального восприятия”<sup>25</sup> – это осторожно-уважительное замечание автора *Образов Италии* (1911-1912), как известно, несколько отличается от первоначальной реакции П. Муратова на отдельное издание розановских “впечатлений”. Весьма сдержанная и корректная на фоне иных рецензий 1909-го года, она, однако, звучала вполне в унисон прочим констатациям некоторой “слепоты и глухоты” путешественника Розанова, не заметившего в Италии собственно ее самое, подменившего рассказ об увиденной великой красоте – природной и художественной – “высказываниями” “на свои заветные темы”.<sup>26</sup>

“А, между тем, итальянский народ [...] заслуживает внимания и добросовестного изучения, а не итальянских впечатлений, в которых мало Италии и много Розанова,” – читаем, например, в откровенно недоброжелательной заметке В. Львова. – “[...] Флоренции посвящены всего два листика, третья часть которых уделена не Данте, не Савонаролле, ни Микель-Анжело, а [...] В. Розанову. [...] Но для того, чтобы увидеть В. Розанова не нужно было ехать в Европу, а для того, чтобы увидеть Европу, вовсе не обязательно читать книгу В. Розанова.”<sup>27</sup>

Заглавие розановского итальянского травелога, как известно, не слишком устраивало и П. Муратова, заметившего, что в связи с этим текстом “слово ‘впечатления’ весьма мало идет к делу. Мысли ‘по поводу’ и впечатления не есть одно и то же, а как раз ‘мысли по поводу’, в сущности, только и составляют содержание книги. Удивительно, как мало здесь прямых впечатлений глаза”<sup>28</sup> – это первое, что неприятно поражает будущего автора *Образов Италии*, отмечающего далее и вторую досадную черту *Итальянских впечатлений*: “странную несвободу или спутанность суждений при всяком почти соприкосновении автора с искусством”, когда “мысль В. В. Розанова, смелая, острая, оригинальная становится робкой, вялой, обыкновенной”.<sup>29</sup>

Констатированная П. Муратовым своего рода “визуально-рациональная несостоятельность” Розанова как итальянского путешественника (как будто не знающего всего того, что сказано-написано-продумано об Италии, а потому говорящего и видящего не то и не так) может быть, однако, рассмотрена в качестве непосредственного проявления характерного розановского мировосприятия – “наощупь” (А. Синявский). В этом случае оказывается возможным говорить об актуализации в *Итальянских впечатлениях* конкретно-чувственного, “непосредственного” освоения “чужого контекста”, в противовес преобладающему в современных Розанову отечественных “итальянских текстах” рационально-опосредованному “узнаванию”, интеллектуальному “любованию известным”,<sup>30</sup> что и проявляется в той самой новой розановской манере повествования.

Отсюда – этот словно бы не знающий, на что надо (можно) смотреть и что надо (можно) видеть, взгляд розановского путешественника (словно забывшего весь предшествующий “итальянский текст” русской литературы). В отличие от такового П. Муратова: субъект повествования в *Образах Италии*, как известно, ведом именно “истинным взглядом”, направляющим его “тело” по верному пути – по траектории внутреннего видения, прозревающего (а точнее – вспоминающего, под воздействием “летейских вод” забвения)<sup>31</sup> подлинную родину человеческой души, великое и нетленное искусство Италии.<sup>32</sup> “Удержанные здесь образы Италии, – читаем в авторском Предисловии, – можно назвать также воспоминаниями. [...] Италия является [...] целью некоего ‘паломничества души’.”<sup>33</sup>

Итальянский же путешественник Розанова “движется на ощупь”, как бы вслепую, взгляд здесь вторичен по отношению к собственно телесному перемещению. Это – своего рода “пошаговое зрение”, направление и объем которого всецело зависят от движения тела. Показательно, что новый взгляд в итальянском тексте Розанова никогда не обесценивает взгляд предшествующий, пусть даже полученное новое знание уточняет или отменяет прежнее. Отсюда, как представляется, та-

кая примечательная черта розановского травелога, как сохранение (неисправление) автором некоторых неточностей описания в первоначальном тексте при подготовке отдельного издания 1909 года.

На фактические и языковые ошибки в тексте *Итальянских впечатлений*, как известно, обратили внимание уже первые рецензенты книги, недоумевавшие по поводу присутствия таковых в книге “бывшего педагога-историка и, несомненно, оригинального писателя, ехавшего в Италию с ‘историческим интересом’.”<sup>34</sup> В унисон звучит реплика современного исследователя, в свою очередь отметившего как “примечательный” тот факт, “что ни Розанову, ни Каблукову [С. П. Каблуков, секретарь Религиозно-философского общества, занимался изданием *Итальянских впечатлений* – О. К.] не пришло в голову исправить в книге хотя бы очевидные фактические и языковые неточности”.<sup>35</sup> Не претендуя на исчерпывающее объяснение, позволим себе, однако, предположить, что подобное явление допустимо рассматривать в качестве одного из возможных розановских способов “дезорганизации письма” (как преодоления произведения текстом, формы – содержанием).

Рассмотрим один достаточно показательный пример неисправления Розановым “фактической ошибки”. А именно – весьма примечательное “тройное” описание Колизея, который розановский путешественник посещает дважды и, кроме того, осматривает “модель Колизея, как он был в целости”,<sup>36</sup> когда, наконец, только и становится понятно – “видно” (и путешественнику, и читателю), что, как и зачем было устроено в этом удивительном сооружении: “Коридоры и ходы под полом арены оказались вовсе не клетками зверей или людей [как предположил путешественник при первом посещении Колизея – О. К.], а вместилищем машин и всяческих технических приспособлений, которые были необходимы для сложных и дорогих представлений в цирке” (с. 61-62). Выше в тексте, в записи, фиксирующей посещение Колизея несколькими днями ранее, на которую ссылается путешественник Розанова, читаем: “Я вошел. Стена Колизея [...] с внутренней стороны [...] имеет прямо под собою глубокое (аршина на два) падение вниз: тут в стену уходят углубления, кубические, по-видимому, древние клетки, где до времени держались звери” (с. 24).

Подобное позднейшее уточнение было вполне уместным в параллельных путешествию Розанова газетных публикациях “впечатлений”, однако Розанов ничего не меняет и в позднейшем отдельном издании, сохраняя оба (первоначальный ошибочный и позднейший уточненный) варианта пояснения. Как представляется – совсем не случайно: важным в данном случае для автора оказывается ни коим образом не “уточнение” как результат (получение – и фиксация – полного, “адекватного” знания о Колизее), но – уточнение как процесс, иными словами, сами по себе “телесные контакты” (все, как они есть) с воспринимаемым объек-

том. Первый – изнутри, совсем поверхностно, поскольку путешественник фиксирован в одной точке, он стоит на стене Колизея; второй – когда субъект восприятия движется по всем этим прежде только видимым им издали “коридорам и ходам” в стенах строения; третий – извне-изнутри, когда путешественник может как бы “вобрать в себя” Колизей (глядя на его целостную модель), одновременно сам будучи “вобраннным (проглоченным)” древним архитектурным чудищем (модель находится в комнате во втором этаже Колизея). Одно накладывается на другое – так возникает розановский Колизей, телесно освоенный (прожитый) путешественником и одновременно проживший (телесно опробовавший) его самого.

Все три момента, подчеркнем еще раз, равно важны для автора *Итальянских впечатлений* – постольку, поскольку именно это и есть для него та “область референциального”, каковую он и будет позднее пытаться запечатлеть во всей ее множественной сиюминутности на страницах “философской трилогии”.<sup>37</sup>

Важнейшая для позднего Розанова проблема адекватности жизненного (здесь = мыслительного) процесса, с одной стороны, и его фиксации в письменном слове, с другой, и приводит писателя к афористической форме.<sup>38</sup> На тематическом же уровне данная проблематика вполне уловима и в более ранних текстах автора. Единая оппозиция живой в своем движущемся “несовершенстве” (незавершенности) материи (действительности, содержания) и мертвящего “совершенства” (завершенности) статической формы так или иначе улавливается в противопоставлении живого (“теплого”), “неухищренно-умиленного” слова Евангелия и хитро построенного (оформленного по законам красноречия) “неодушевленного” “доскообразного догмата” позднейшего богословствования (доклад Розанова на 17-м Религиозно-философском собрании [1903]);<sup>39</sup> в противоречии “преходящего” многообразно-относительного мира и вечно-единственной красоты моно-цветка Иисуса Христа (статья ‘Об Иисусе Сладчайшем и горьких плодах мира’, включенная Розановым в состав книги *Темный лик*, а впервые, как известно, прочитанная им в виде доклада в Религиозно-философском обществе в ноябре 1907 года); в “апофеозе бесформенности” книги Шестова; наконец, в розановской трактовке Гоголя.

Как представляется, в этом же ряду возможно рассматривать и отсутствие у Розанова стремления вносить коррективы (исправления) в свои тексты при их переиздании. Весьма показательна здесь, например, публикационная история *Легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского*. Впервые, как известно, эта работа Розанова была опубликована в *Русском вестнике* (1891, №№ 1-4), затем трижды переиздавалась в виде книги (в 1894, 1902, 1906 гг. соответственно). Каждое новое издание Розанов сопровождает вновь написанными (либо существенно



доработанными) “обрамляющими материалами” (приложения и специальные предисловия в изданиях 1894 и 1902 годов, отдельно опубликованное послесловие к изданию 1906 года),<sup>40</sup> основная задача которых – “параллельная корректура” всякий раз сохраняемого без каких-либо изменений первоначального текста книги. “Одна частности, которую следует оговорить,” – читаем, например, в предисловии ко второму изданию. – “Дойдя до критики страдания людей, в частности – младенцев, я пытался тогда, в 1891 г., рационализировать около этой темы. Это ошибка, и хотя я оставляю эту страницу (66) нетронутой, но читатель должен на нее смотреть как бы на зачеркнутую.”<sup>41</sup>

К 1906 году (третье отдельное издание) основной текст и сопровождающие его авторские комментарии расходятся настолько, что Розанов не решается публиковать их вместе (во избежание “литературной какофонии”),<sup>42</sup> однако в то же время считает необходимым выйти практически одновременно с этими текстами к читателю (“[...] я позволяю себе нескромность предложить их вниманию читателя в отдельном виде, прося его не винить меня особенно строго за желание сохранить вариации своих мыслей”),<sup>43</sup> апеллируя к “великости тем”, по поводу которых они написаны.

Усложненно-куртуазная, несколько церемонная форма этого авторского “объяснения с читателем” заставляет (“от противного”) вспомнить таковое же, опубликованное, однако, шестью годами позже:

И вот я решил эти опавшие листы собрать.

Зачем? Кому нужно?

Просто – мне нужно. Ах, добрый читатель, я уже давно пишу “без читателя”, – просто потому что нравится. Как “без читателя” и издаю... Просто, так нравится. И не буду ни плакать, ни сердиться, если читатель, ошибкой купивший книгу, бросит ее в корзину (выгоднее, не разрезая и ознакомившись, лишь отогнув листы, продать со скидкой 50% букинисту).

Ну, читатель, не церемонюсь я с тобой, – можешь и ты не церемониться со мной:

– К черту...

– К черту!

И au revoir до встречи на том свете. 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”...  
(Уединенное)<sup>44</sup>

Отказ от того, что стоит между жизнью и словом, от литературы как формы, которая всегда возникает как результат некоего “соглаше-

ния” автора и читателя и которая, следовательно, может быть устранена посредством изменения традиционно установленных отношений этих двух сторон, – эта авторская позиция позднего Розанова с очевидностью предвосхищалась, как помним, еще его реакцией на соответствующие действия Шестова-автора *Апофеоза беспочвенности*. Сходным образом, как представляется, можно рассматривать и тот специфический способ автокоррекции, который использует Розанов при переизданиях *Легенды о Великом инквизиторе*. С оговорками, с оглядкой на читателя, стремясь пока еще так или иначе остаться в рамках “литературной нормы”, автор все же настаивает на том, чтобы “сохранить вариации своих мыслей” – *все*, какие есть и *как* они есть (нельзя не вспомнить здесь позднейшее: “душа живет” [...] т. е. ‘жила’, ‘дохнула’ [...] И вот я решил эти опавшие листы собрать”), прокламируя в этой связи необходимость сохранения “ошибок”: как нечто “бывшее” (случившееся, помысленное, прожитое) – они не могут быть “исправлены” (“отменены”).<sup>45</sup>

Судя по всему, три года спустя, при подготовке отдельного издания *Итальянских впечатлений*, проблема кодификации подобной авторской установки перед Розановым уже не стоит. Именно с этим, как представляется, и связано отсутствие какой-либо текстовой правки – таковая уже не предполагается по определению, исключая, соответственно, необходимость каких-либо оговорок и объяснений в этой связи.

“Телесное зрение” розановского путешественника может иногда очень далеко завести его – отметим в заключение еще один пример потенциального неисправления “ошибки” в тексте *Итальянских впечатлений*: “Промышленность человеческая и тут жила,” – читаем в главе, описывающей подъем на Везувий, – “нас не только просили, но умоляли сесть на носилки дюжие итальянцы. К сожалению, спутница моя отказалась сесть в них, по смешному предрассудку русских: ‘Неловко ехать на человеке’. Тщетно я объяснял ей законы заработной платы и что это для них не унижение, а кусок хлеба. Она не села” (82). Заметим: “по смешному предрассудку русских” – не “нашему”, не “(нас) русских за границей”, что вполне укладывалось бы в рамки традиционного дискурса “образованного путешественника”, резонерствующего на тему “наши за границей”, сознательно-умозрительно, так сказать, остраняя себя от “родного контекста”. *Русский* путешественник Розанова, оставаясь таковым, одновременно “телесно-бессознательно” (в данном случае – через телесный дискомфорт, испытанный им при вынужденном подъеме на Везувий пешком) совершенно выпадает из “своего” (русского) континуума; точнее, оказывается (находится) одновременно “и здесь, и там”, “у них” (в Италии) и “у себя” (в России), еще точнее, “у них – у себя”. Что и проявляется в отмеченной характерной “оговорке”, сохраненной в обоих изданиях *Итальянских впечатлений*.

Именно потому на страницах розановской книги действительно “мало Италии”, как “замкнутого в себе”, наблюдаемого (и узнаваемого) субъектом повествования извне целостного пространства, хранилища художественных сокровищ (Италии как Произведения). Зато там много Италии-Текста, Италии, которую путешественник “пробует употребить в жизнь”, пойдет или не пойдет; а для того смотрит, дышит, ест, трогает, нюхает. Иначе говоря, он впускает себя в Италию (а не Италию в себя) и на страницах запечатлевшего этот процесс травелога путешественник живет Италией, а она – живет им.

---

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Начало таковой было положено еще в середине XVII века “статейными списками” посланников царя Алексея Михайловича (см.: К. Ю. Лаппо-Данилевский, ‘Об “Итальянском дневнике” Н. А. Львова’, Н. А. Львов, *Итальянский дневник*, Санкт-Петербург, 1998, с. 55).
- <sup>2</sup> П. П. Муратов, *Образы Италии*, т. 1, Москва, 1911, с. 2. В “кратком обзоре” “нашей небольшой итальянской библиотеки” (там же), от Пушкина и Вяземского до Мережковского и Зайцева, предпосланным первому изданию *Образов Италии*, автор дает характеристику основных (четырёх) этапов развертывания итальянской темы в отечественной словесности XIX-начала XX веков. Именно здесь, пожалуй, и проступают впервые контуры так называемого “итальянского текста русской литературы”, рефлексия которого занимает значимое место в отечественном литературоведении последних трех десятилетий. См., например: Т. В. Цивьян, ‘К рецепции Италии в русской поэзии начала XX века: Комаровский’, *Италия и славянский мир*, Москва, 1990, сс. 90-94; Н. Е. Меднис, *Венеция в русской литературе*, Новосибирск, 1999; Т. В. Цивьян, “‘Золотая голубятня у воды...’: Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций’, *Семиотические путешествия*, Санкт-Петербург, 2001, сс. 40-50; Т. Е. Автухович, ‘Образ Рима в русской литературе первой половины XIX века: эмблема – аллегория – символ – образ’, *Образ Рима в русской литературе*, Рим-Самара, 2001, сс. 53-75; Н. Р. Алякринская, ‘Культура Италии в русской журналистике первой четверти XX в.’, Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук, Москва, 2003; С. Л. Константинова, *“Итальянский текст” русской литературы 19-20 вв.*, Псков, 2005; Н. В. Пожидаева, ‘Итальянская тема в поэзии Ф. И. Тютчева и А. Н. Майкова’, Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук, Череповец, 2005; И. В. Алонцева, ‘Структура и семантика “итальянского текста” Н. Гумилева’, Автореф. дис. на соиск. уч. степ.

- канд. филол. наук, Смоленск, 2008; А. Н. Кунусова, 'Венецианский текст в русской поэзии XX века', Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук, Астрахань, 2011.
- 3 Н. Бердяев, 'Чувство Италии', *Философия творчества, культуры и искусства*: В 2 т., т. 1, Москва, 1994, с. 367.
- 4 Там же, сс. 368-369.
- 5 Там же, с. 370. Важнейшая составляющая русского "мифа об Италии", как он оформляется уже в творчестве Гоголя. См. об этом: В. Н. Топоров, 'К исследованию анаграмматических структур (анализы)', *Исследования по структуре текста*, Москва, 1987, сс. 193-238.
- 6 Р. И. Хлодовский, 'Италия Розанова и Пушкина', *Российский литературоведческий журнал*, 1994, № 3, с. 87.
- 7 В. А. Фатеев, 'Комментарии. "Итальянские впечатления"', В. В. Розанов, *Итальянские впечатления. Среди художников*, под общ. ред. А. Н. Николоюкина, Москва, 1994, с. 429.
- 8 Р. И. Хлодовский, *Указ. соч.*, с. 84.
- 9 Там же, с. 88.
- 10 В. Розанов, *Опавшие листья*, Санкт-Петербург, 1913, с. 429.
- 11 Р. И. Хлодовский, *Указ. соч.*, с. 87.
- 12 П. Муратов, 'В. Розанов. Итальянские впечатления', *Русская мысль*, 1909, июнь, с. 158.
- 13 О специфическом статусе читателя в поздних текстах Розанова см., например: Р. Грюбель, 'Автор как противогерой и противобраз', *Автор и текст*, ред. В. М. Маркович и В. Шмид, Санкт-Петербург, 1996, сс. 354-386.
- 14 Подробнее об этом см.: О. Н. Кулишкина, *Русский афоризм XIX-начала XX веков: история жанра (от Пушкина до Розанова)*, Санкт-Петербург, 2009, сс. 155-201.
- 15 Н. Бердяев, 'О вечно-бабьем в русской душе', *Судьба России*, Москва, 1918, с. 30.
- 16 Там же.
- 17 А. Д. Синявский, "Опавшие листья" Василия Васильевича Розанова, Москва, 1999, с. 186.
- 18 Г. К. Косиков, 'Идеология. Коннотация. Текст', Р. Барт, *S/Z*, Москва, 2001, сс. 16-17.
- 19 Там же, с. 19.
- 20 В. Розанов, 'Новые вкусы в философии', *Новое время*, 1905, № 10612, с. 4.
- 21 В. Розанов, *Уединенное*, Санкт-Петербург, 1912, сс. 1-2.
- 22 Г. К. Косиков, *Указ. соч.*, с. 29.
- 23 Там же.
- 24 Как известно, афористическая форма появляется в творчестве Розанова еще в 1890-1900-х годах – 'Эмбрионы', опубликованные в сборнике *Религия и культура* (В. В. Розанов, *Религия и культура*: Сб. ст., Санкт-Петербург, 1899, сс. 239-246), а также – воспроизводящие форму так на-

зываемого научного афоризма ‘Литературные и политические афоризмы’ (см.: *Новое время*, 1910, 25 ноября; 9 декабря). Несмотря на это, однако, можно сказать, что Розанов-афорист – со своей неповторимой манерой “афористического письма”, индивидуально-авторским “способом реализации” афористического “дальше-мышления” (“Weiterdenken” – П. Реквадт) – появляется в русской словесности в 1912-м году, с началом публикации его знаменитой “трилогии”. Очевидная “разнопорядковость” “эмбрионов” и афористической трилогии, которая так или иначе отмечается многими исследователями (см.: А. Синявский, *Указ. соч.*, с. 185; В. Сукач, ‘Литературный феномен В. В. Розанова и его книга “Сахарна”’, *Литературная учеба*, 1989, № 2, с. 80; В. Т. Захарова, ‘Импрессионизм мысли’, *Российский литературоведческий журнал*, 1994, № 5-6, с. 178; А. Николокин, *Розанов*, Москва, 2001, с. 281), была обозначена уже самим Розановым: “‘Эмбрионы’. Из книг, из ‘Торгово-промышл. газеты’ (‘Из дневника писателя’), ‘Попутные заметки’ (из ‘Нов. Вр.’), из ‘Гражданина’. Это нужно издать в формате ‘Уединенного’, начиная каждый афоризм с новой страницы. Смешивать и соединять в одну книгу с ‘Уединенным’ никак не нужно. ‘Уединенное’ – без читателя, ‘Эмбрионы’ – к читателю” (В. Розанов, *Опавшие листья. Короб второй и последний*, Петроград, 1915, с. 296; выделено автором – О. К.). Как представляется, акцентированное Розановым различие “без читателя” – “к читателю” обусловлено не только “субъективно-личной” в первом случае и “общественно-объективной” – во втором – тематикой (см. об этом: А. Синявский, *Указ. соч.*, с. 185), но и отсутствием/наличием авторской установки на сохранение каких-либо внешних примет “литературной отделки” (“формы” – как осязаемой законченности, завершенности) в пределах отдельного фрагментарного текста. Наличие таковой в ‘Эмбрионах’ дает возможность Розанову причислить их к некоей композиционно-речевой форме (афоризм) как определенной “разновидности” традиционно-ролевых взаимоотношений автора и читателя. Отсутствие же видимых следов “писательской работы” (“сделанности”, “оформленности”) в том числе на уровне сегментов фрагментарного макроцелого (что, как известно, и являлось главной задачей Розанова в *Уединенном* и *Опавших листьях* – “ничего лишнего”, никакой “выпечки”), выводит, по мысли Розанова, его текст за пределы “литературы” как таковой (“почти на правах рукописи”, “преодоление литературы” etc.), то есть, изымает его из “нормативной” системы координат “писатель – читатель”.

25 П. П. Муратов, *Образы Италии*, т. 1, с. 12.

26 П. Муратов, ‘В. Розанов. Итальянские впечатления’, с. 158.

27 В. Львов, ‘В. Розанов. Итальянские впечатления’, *Современный мир*, 1909, № 8, август, сс. 155-156. Подобное “смещение центра тяжести” в розановском травелогe так или иначе констатируют практически все – в том числе и более благосклонные – рецензенты. См.: Г. Лукомский, ‘Три книги об искусстве Италии’, *Аполлон*, 1909, № 3, с. 25; ‘Около чужих алтарей (О Розанове и его новой книге)’, *Русское слово*, 1909, 3 июня, с.

1; Ю. Д. Беляев, ‘О Розанове (В. Розанов. Итальянские впечатления)’, *Новое время*, 1909, 24 июня, с. 3; Б. Б. Глинский, ‘В. Розанов. Итальянские впечатления [Рец.]’, *Исторический вестник*, 1910, № 3, сс. 1116-1117; В. Лесовой, ‘В. Розанов. Итальянские впечатления [Рец.]’, *Новый журнал для всех*, 1911, № 11, сс. 156-157.

28 П. Муратов, ‘В. Розанов. Итальянские впечатления’, с. 159.

29 Там же.

30 Помимо книги самого П. Муратова упомянем в этой связи такие тексты, как, например, *Рим* Б. Грифцова (1914), *Италия* Б. Зайцева (1918), *Венеция* П. Перцова (1905), *Моя Италия* А. Трубникова (1908).

31 П. П. Муратов, *Образы Италии*, т. 1, с. 15.

32 Ср.: “И каждый из нас, не бывая в Венеции, знает Венецию” (П. Перцов, *Венеция*, Санкт-Петербург, 1905, с. 3).

33 П. П. Муратов, *Образы Италии*, т. 1, с. 1. Ср. здесь характеристику книги А. Трубникова *Моя Италия* в рецензии Г. Лукомского: “Языком изысканным, отрывисто-четким и благородно-мозаичным рассказывает автор ‘свою’ Италию, фантастическую Италию пластичных сновидений. Каждая фраза – воспоминание. Каждое слово – образ. Рассуждений нет. Только краски, самоцветные камни и ослепительные сравнения. И чаруешься этими бережно развертываемыми свитками, на которых написаны пейзажи, старые мраморы и мадонны” (Г. Лукомский, *Указ. соч.*, с. 25).

34 В. Львов, *Указ. соч.*, с. 155. См. также: И. К. Маркузе, ‘Вечный город’, *Новое время*, 1909, 16 июля, с. 3 [Б.п.]; ‘В. В. Розанов, ‘Итальянские впечатления. [Рец.]’, *Русское богатство*, 1909, № 7, отд. II, сс. 121-125.

35 В. А. Фатеев, *Указ. соч.*, с. 427.

36 В. В. Розанов, *Итальянские впечатления. Среди художников*, Москва, 1994, с. 61. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

37 См.: “Из безвестности приходят наши мысли и уходят в безвестность. Первое: как ни сядешь, чтобы *написать то-то*, – сядешь и напишешь *совсем другое*. Между ‘я хочу сесть’ и ‘я сел’ – прошла одна минута. *Откуда же* эти совсем другие мысли на новую тему, чем с какими я ходил по комнате, и даже *садился, чтобы их именно записать...*” (В. Розанов, *Уединенное*, Санкт-Петербург, 1912, с. 6. Выделено автором – О. К.).

38 Очень примечателен в этой связи известный фрагмент письма Розанова Эриху Голлербаху (датируется августом 1918 года), где писатель с почти детским восторгом и счастливым изумлением отзываясь о найденной им в “трилогии” простейшей и вместе с тем “единственно возможной” форме словесного самовыражения: “[...] таинственно и прекрасно, таинственно и эгоистически в ‘Опавш. лист.’ я дал в сущности ‘всего себя’. [...] что же получилось: ни один фараон, ни один Наполеон так себя не увековечивал. [...] И когда я думаю, что это я сделал с собою, сделал с 1911 года, то ведь конечно настолько и так ни один человек не будет

---

выражен, так и вместе опять субъективен: и мне грезится, что это Бог дал мне в награду. За весь труд и пот мой и за правду” (Э. В. Голлербах, *В. Розанов: жизнь и творчество*, Петроград, 1922, сс. 113-114). Нежданно-негаданно полученная возможность выразиться вполне (“всего себя”) и не отлиться притом в некую монолитную целокупность (не стать “объектом восприятия”, остаться “субъективным”) – вот он, источник благоговейной радости Розанова.

39 *Записки Петербургских религиозно-философских собраний (1902-1903)*, Санкт-Петербург, 1906, с. 456.

40 *Золотое руно*, 1906, № 11-12, сс. 97-101.

41 В. В. Розанов, *Собрание сочинений*, Т. 7. *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях*, под общ. ред. А. Н. Николоюкина, Москва, 1996, с. 9. Выделено нами – О. К.

42 В. В. Розанов, ‘Послесловие к комментарию “Легенды о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского”’, *Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского*, с. 152.

43 Там же.

44 В. Розанов, *Уединенное*, сс. 2-3.

45 Ср. в этой связи: “[...] ему ничего не стоило неточно, по памяти процитировать Пушкина или Л. Толстого. Когда критика обращала его внимание на подобные ‘ошибки’, он отказывался их исправлять, говоря, что ему по тем или иным причинам нужно было написать именно так. В этом состоит одна из особенностей использования ‘чужого слова’ в текстах Розанова” (А. Н. Николоюкин, В. А. Фатеев, ‘Комментарии’, В. В. Розанов, *Итальянские впечатления. Среди художников*, с. 423).