

АЛЕКСАНДР
АЛЕКСАНДРОВИЧ
МЕДВЕДЕВ

«ТАЙНА ТОНА» В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. РОЗАНОВА¹

В статье, посвященной голосу и интонации в восприятии В. В. Розанова, эти феномены рассматриваются в контексте интонирующего мышления Ф. М. Достоевского и М. М. Бахтина, а также в русле литургической и романтической традиций.

Голос и тон — одни из ключевых феноменов в эссеистике В. В. Розанова и в являющейся ее основой розановской философии личности: «Голос великий показатель натуры, именно — самого фундамента ее, органического, физиологического сложения» [Розанов 2002: 457]. Голос является для Розанова главным свойством личности, тем единственным в человеке, «чего не подделаешь»: «Это уже не “кокетство скромностью”, которую еще можно подделать: это — сама душа, вернее говорящая о сокровищнице сердца, о характере, чем взгляд, чем улыбка. Все поддельно, кроме голоса. “Задушевный голос”...» [Розанов 1913: 46]. Голос, выражающий духовную суть личности, — метафизический феномен: «голос решает о человеке все... Не глаза, эти “лукавые глаза”, даже не губы и сложение рта, где рассказана только биография, но голос, то есть врожденное от отца с матерью, и следовательно, из вечности времен, из глубины звезд...» [Розанов 1995: 530].

Личность жены Варвары Дмитриевны раскрывается Розановым не в описании ее внешнего портрета, а через ее «тоненький-тоненький, слабый-слабый: как у прищемленной птички» голосок [Розанов 1990в: 262], который становится для Розанова смыслом всей жизни: «Только один слабый, надтреснутый голосок всегда будет смешиваться с моими слезами. И когда и он умолкнет для меня, я хочу быть слепым и глухим в себе самом, an und für sich» [Розанов 1990в: 330]. В этом Розанов явно продолжает традицию Достоевского: «надтреснутое, сломанное» в голосе героини рассказа «Кроткая» — проявление униженной, забитой, но все же остающейся внутренне свободной души. О продолжении традиции свидетельствует и одноименная этому рассказу Достоевского розановская запись в последнем его произведении [Розанов 2000: 16-17]. Придание Розановым голосу персоналистического, личностного статуса близко пониманию голоса и тона М. М. Бахтиным, у которого они становятся центральными категориями. В ключевой для Бахтина оппозиции личности и безгласного объекта (вещи) голос является главным признаком личности [Бахтин 1996: 311, 365]. В восприятии предмета его уничтожимому объектному, завершеному образу Бахтин противопоставлял его неуничтожимый бесконечный голос: «Чистое самовысказывание, чистое одиночество в себе, без точки зрения извне, один голос, одинокая очность или молитвенное обращение. Одинокий голос чистого самовысказывания и заочный образ никогда не встречаются. <...> Внутренняя ценностная бесконечность человека и ничтожность и замкнутость его внешнего заочного образа в другом» [Бахтин 1996: 67-68]. Уже в «К философии поступка», выдвигая в антитезу отвлеченному, безучастному мышлению поступающее мышление, Бахтин определял его как «интонирующее»: «Эмоционально-волевой тон обтекает все смысловое содержание мысли в поступке и относит его к единственному бытию-событию». Интонацию Бахтин акцентировал в словесном выражении поступка. Выражая ценностное отношение личности к предмету, эмоционально-волевой тон делает его моментом переживания, живой событийности. При этом эмоционально-волевой тон, объемлющий и проникающий единственное бытие-событие, — не пассивная психическая реакция,

а должная, нравственно-ответственная установка личности [Бахтин 2002а: 31-36]. Наиболее адекватной формой участного описания Бахтин признает самоотчет-исповедь [Бахтин 2002а: 49]. Поэтому Бахтин не случайно обращается затем к Достоевскому: творчество писателя для него не только предмет, но и исток его философии поступка, интонирующего мышления. Голос героя у Достоевского воплощает его самосознание, разлагающее любую внешнюю завершенность: «Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, *ЧИСТЫЙ ГОЛОС*; мы его не видим, мы его слышим» [Бахтин 2002б: 63]. В глубоко персоналистическом мире Достоевского его мышление Бахтин определял как мышление голосами, а «*живой голос цельного человека*» [Бахтин 2002б: 14, 23] как «*воплощенную идейную позицию*» героя-идеолога, как форму изображения духа [Бахтин 1996: 364].

Тон², интонация — самое существенное, по Розанову, в характеристике голоса. Тайна понимания личности и произведения заключается, по Розанову, в способности слышать голос и его интонации. Чтобы проникнуть в душу человека, нужно иметь «дар слушания голосов» — уметь слушать человека, то есть улавливать не внешние значения слов, а «*подголоски*», *тени звука "под голосом"*», в которых только и говорит душа. И чтобы понять произведение, нужно вслушаться в голос «*говорящего Пушкина, угадывая интонацию, которая была у живого*» [Розанов 1990в: 196-197]. Такое умение Розанов отмечает в чтении Н. Н. Страхова, в котором он открыл «бездну для себя нового» в творчестве Л. Н. Толстого [Розанов 1996: 366]. Голос раскрывает и душу читающего, например, дочери Тани, вспоминающей стихи Пушкина [Розанов 1990в: 265-267] или читающей роман (эту «минуту» наблюдения за ней Розанов называет «счастливейшей» в своей жизни): «Шепот переходил в "громкое", и голос опять съехал до шепота. И где горячее, она привскакивает...» [Розанов 1997: 260]. Здесь Розанов также продолжатель Достоевского, например, в сцене чтения Соней Евангелия о воскрешении Лазаря, в которой описание голоса Сони выражает всю силу и глубину ее веры.

Синонимами тона у Розанова выступают такие понятия, как «*точка зрения*», «*способ смотреть на жизнь и относиться к людям*», «*воззрение на людей*», «*отношение ко всему тому, о чем он пишет*» [Розанов 1995: 289], взгляд, «*строй души*» [Розанов 1995: 429], «*форма и выражение идей*» [Розанов 1995: 463], «*религиозный мотив*» [Розанов 1994в: 244], «*дух*», «*душевное настроение*» [Розанов 2001а: 228]. Таким образом, тон означает противопоставленную содержанию, идее форму (слог, стиль, язык, речь), которой выражается не осознаваемая автором его «внутренняя правда» [Розанов 1990б: 519], не высказанная предметно, но скрыто ощущаемая в тексте интонационная интенция души, — нравственная направленность, духовная целеустремленность личности. Интонация как веяние духа воздействует сильнее любых доказательств: «Ах, эти "тоны"; о, эти "тоны" ...Музыка, а ведь мы — музыканты. Аргументы его были пусты; <...> Но — плакать хочется!» [Розанов 1999: 90]. Через тон фразы Н. Н. Страхова Розанову раскрывается христианская глубина его личности, даже на пороге смерти думающей не о себе, а беспокоящейся о других: «Никогда я не забуду его ответа, прошедшего до глубины души и в котором вдруг обнажилась и просияла его прекрасная, смиренная и добрая душа: "Зачем же бы я стал огорчать моих друзей?" Невозможно забыть тона, каким это было сказано: истинно праведная душа, которой заноза в пальце ближнего больнее, чем отсечение своей руки» [Розанов 1996: 366].

«Тон» является важнейшим символом пронизанного музыкальностью романтического представления о мире, искусстве, человеке, доминантой романтического самоощущения [Махов 1993: 60-61]. В «тоне» мы видим произошедший в романтизме переход музыкальных понятий, образов, реалий в состав универсального романтического «словаря», когда музыка символически переосмысливается, используется в качестве метафоры (В. Виора), приобретает трансмузыкальный и

служебный статус, понимаясь как модель хода мысли, поэтического образа, самоощущения, житейского поступка [Махов 1993: 5]. В «тоне» — простом, одном-единственном, но поистине изначальном звуке — для романтиков обнаруживала себя стихийная первооснова жизни: «празвук», *Urlaut* предшествует музыке и в то же время является ей, «музыка редуцируется до одного-единственного элементарного звука, как бы подытоживающего, суммирующего весь ее смысл». Это условие всякой живой цельности — произведения искусства, музыкального инструмента, человека [Махов 1993: 61, 63].

Как музыкальные феномены, голос и тон переживаются Розановым романтически — не как объективная, а как субъективная, интимная реальность [Махов 1993:10]. К Розанову можно отнести слова, сказанные Фетом: «Меломаном я никогда не был, но иногда самая простая и задушевная мелодия в состоянии подействовать на меня потрясающим образом» [Цит. по: Благой 1981: 573]. Тайная метафизическая суть личности Розанова выражается через переживание услышанного заунывного напева, передающего через впечатление «однотонности» и «невольной разлуки» внутреннюю боль и тоску [Розанов 1990в: 478]. Как пишет В. Визора, в романтической модификации неоплатонической модели мира (развитие первоначального единства ведет через разделение и обособление к вновь обретаемому единству) «музыка предстает отзвуком минувшего и предчувствием грядущего рая»: «Музыка причастна к некой первоначальной, "до-антиномичной" стадии бытия, она несет весть об исходном единстве мира и человека и указывает путь к возвращению этого единства» [Цит. по: Махов 1993: 15-16]. В розановском эссе «О звуках без отношения к смыслу» — типично романтическое появление женского образа: оно предваряется музыкальной прелюдией (герой сначала слышит очаровывающую его игру женщины и лишь в конце видит ее) [Махов 1993: 93]. Розанов по-романтически раскрывает романтическую же натуру некрасивой, «очень-очень пожилой девушки», играющей глубокой ночью на рояле. «Откуда-то» едва доносящиеся до Розанова звуки («тьнь музыки») создают впечатление



С. Челыпин ЧАШКА

одинокого, не свободного, грустящего человека, выражающего в музыке свою душу. Навеянные музыкой мысли о безвозвратно потерянном, о безнадежности, о непостоянстве преходящей жизни Розанов относит к тем, что образуют «убеждения», формируют «духовную личность»: «“Душа” родилась, может быть, вот в таких звуках». К таким звукам он относит и «тихий, едва доносящийся звон далекой церкви» [Розанов 1903: 167-169]. В своем творчестве Розанов использует и другой «музыкальный» прием романтизма — ряд тире³, который у романтических сестер Цветаевых вызвал чувство умиления: «Вы поразительно-умны, Вы гениально-умны и гениально-чутки. Например, Ваше “не сердитесь” с тире. Господи, у нас с Асей слезы навернулись на глаза, когда мы увидели эти тире. — “Марина, он сам их ставил!” Только над такими вещами я могу плакать» [Цветаева 1995: 126].

В голосовом отношении Розанову важна родная для него православная литургическая традиция. Розанов называет себя «не богомольщиком-зрителем, а богомольщиком-музыкантом»: «вдруг ударит тон молитвы, повышение, понижение голоса — и меня трогает до глубины» [Розанов 1994а: 122]. «В повышениях и понижениях голоса, произносящего молитвы, в напевах молитв» заключается удивительная музыкальность русской православной службы [Розанов 1990а: 366]. «Русские исполнители» «за 900 лет практики» «надышали» в византийское богослужение «столько русской души, столько русских оттенков, в этих поднятиях и понижениях голоса» [Розанов 1995: 462]. Русские голоса, поющие на службе, по Розанову, «простые» и «умиленные» [Розанов 1994б: 227]. Розанов считает, что только в православии возможны поразившие его в елецком храме Введения Пресвятой Богородицы «такие глубоко-мысленные и верующие по тону» песнопения. Слушая их, Розанов думал: «какое счастье сочинять их, еще лучший тон придать голосу» [Розанов 2001а: 223]. Поэтому самым важным в священнике, в его духовном образовании и совершаемом им богослужении Розанов считал умение владеть голосом. Это мастерство заключается в музыкальности голоса («мелодичный голос» — одно из важных качеств «кандидата» в митрополита Петербургского [Розанов 1990в: 493]), отчетливой дикции, в одушевлении, в глубоком благоговении к слову, в «сознании его величия и всеобъемлемости». Без «простого, устного, живого, одухотворенного слова» «“должность священника” теряет все свои краски и не достигает своего смысла», «религиозное душевное движение» остается формальным [Розанов 1913: 2]. Идеал такого священника Розанов видел в Иоанне Кронштадтском, который произносил молитвословия «не этим зауспокойным и как-то “вообще-православным” голосом, к какому мы привыкли, какой сделался ритуальным в православном богослужении», а «несколько скороговоркою» и «лично». Личностное переживание службы Иоанном Кронштадтским для Розанова — «новый тон» богослужения в отличие от «сведения лица к какой-то “схеме”, сведения священника только к “рукоположенному носителю сана”, не смеющему пошевелиться в этом сани, и, наконец, общего наклона к чему-то старому, дряхлому, пассивному, недвижному, покорному», составляющего «общий тон нашей религии» [Розанов 1996: 536-537].

В библейской интонации Розанов ощущал духовность, естественную нравственность: «Суть зависит от таинственного тона Библии: который кажется так прост, естественен, — естественнее всего естественного, — и между тем никому не удается повторить его хотя бы в нескольких строках» [Розанов 1990г: 461]. Именно интонация определяет в Библии нравственную оценку: «Все дело решает тон. <...> Красота тона до того давит на нас, что мы невольно шепчем “должно”, то есть что “это так должно было быть”, “тут не было ничего дурного”» [Розанов 1995: 395]. Пророчество («пафос, высшее воодушевление»), по мнению Розанова, было принято «людьми за “священное” по крайней серьезности тона, по величию тем и предметов, каких коснулось, по изумительной, исключительной искренности, “где умерло все суетное”» [Розанов 1995: 199]. Именно интонация выражает, по Ро-

занову, историко-культурное противопоставление рационализма европейской цивилизации и восточной, ветхозаветной, христианской культуры, как ее называет Розанов, — «Суламифи» из «Песни Песней»: «“Около тебя раба твоя, Руфь...” — “И будет мне по глаголу твоему”... Какие все тоны! Ты плачешь, европеец. <...> Плачь: потому что в оригинальной твоей истории ты вообще не сотворил таких словооборотов, сердцеворотов, умоворотов» [Розанов 2000: 40]. Духовность библейской интонации Розанов чувствовал и в страшной бытовой ситуации 1917 г.: «И вдруг это так перерезало музыкой. Нельзя объяснить, не умею. Но даже до Чудной Девы мне что-то слышалось в голосе. “Величит душа моя Господа, и возрадовался дух мой о Боге Спасе моем”» [Розанов 2000: 38]. Покаянную интонацию пятидесятого псалма (Пс. 50, 3-5) Розанов слышал в стихотворении Пушкина «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день») [Розанов 1990в: 343].

Интонационная «шкала» в сознании Розанова имеет два христиански-ценностных предела: «самодовольный тон» самоуверенности, приказа, гордыни и «благородный тон» скромности и смирения [Розанов 2001а: 296; Розанов 1990в: 521-522]. История русской культуры XIX в. для Розанова предстает как антитеза эгоистичного, самоуверенного тона нигилистов и христианской, жертвенной интонации, которую он слышит в письмах Страхова: «Как спокойно и тихо, какой благородный тон! Вот строки, каких нигде не отыщешь в сотнях томов нашего литературного нигилизма, с их (Чернышевский) — “давай мне”, “только мне”, “все мне”» [Розанов 2001а: 71].

Литература, по Розанову, родилась из «выговариванья» [Розанов 1990в: 72]. Устная речь («говор», «слово») — «орган литературы» «в тонах, в интонациях, в певучести, ласке, нежности». Интонация разговорной речи определяет для Розанова своеобразие литературы: интонация латыни создала «короткую и грубую» римскую литературу, «славянские же певучие говоры, заунывные тягучие песенки и весь “зимний сон” сказок предвещал литературу из чистого золота» [Розанов 1995: 660-661]. В литературе Розанов ценит прежде всего голос писателя. Так, свою книгу «Литературные изгнанники», посвященную Н. Н. Страхову и Ю. Н. Говорухе-Отроку, Розанов противопоставляет надвигающейся безличной газетной цивилизации: «Гул печатных станков и ни одного человеческого голоса. В “Литерат. изгнанниках”, пожалуй, мне и хочется собрать последние человеческие голоса. Пожалуй, это инстинкт или предсмертная (о них) тревога. <...> “Божий голос” — брезжилось. И хоть надоела ужасно, но “Божий голос”. Но ухо мое давно расслушало: чугунные голоса, медные груди. Да, медно-трубопрокатный завод» [Розанов 2001б: 210]. Критерием подлинности литературы для Розанова является присутствие в ней голоса автора. Так, «проповедник» Достоевский «достигает великой силы и красоты» в монологах героев, «где он собственно не пишет, а говорит, проповедует, произносит (от чьего-нибудь лица) речь» [Розанов 1995: 202-203]. Причину литературной неудачи Ф. Э. Шперка Розанов видел в отсутствии единства между устной, разговорной формой произведения и его письменным воплощением [Розанов 1990в: 238]. Это единство осознается Розановым как самое существенное и в собственном творчестве: «Эти говоры (шепоты) и есть моя “литература”» [Розанов 1990в: 124].

Гениальный писатель должен обладать собственной интонацией: «Таким тоном никто до Некрасова не говорил, не описывал. И до чего этот тон восхитил нас! <...> заговорил сам народ» [Розанов 1995: 248]. Новизну «Уединенного» Розанов определял через «рукописную» интонацию, которой устранялось «самодовольство», «излишняя видность» литературы Нового времени и происходил возврат к «невидности» средневековой письменности: «Новое — тон, опять — манускриптов, “до Гуттенберга”, для себя» [Розанов 1990в: 249]. Мысль, идея, смысловая позиция воспринимаются и оформляются Розановым в тексте именно как голос. Отсюда многочисленные в его произведениях диалоги, курсивы, кавычки, скобки, благодаря ко-

торым розановское слово переливается всеми интонационными красками живой устной речи, что отмечал уже Э. Голлербах: «...для уяснения смысла различных "интонаций" Розанова читатель должен внимательно считаться с его кавычками и подчеркиваниями. В них звучит его голос, в них — все оттенки его стиля» [Розанов 2004: 338].

Ключом для правильного понимания Достоевского Розанов считает принципиальное различие у него «идеи и тона»: «Тут смысл — что́: важна музыка. Важна тоска» [Розанов 1995: 491; Розанов 1996: 588, 591]. «Благородный» тон произведений Достоевского противопоставляется их рациональному содержанию: «Идеи могут быть "всякие", как и "построения"... Но этот тон Достоевского есть психологическое чудо» [Розанов 1995: 533]. Тайну Достоевского Розанов видит в его «интимном»⁴, родном для каждого тоне «сердочки души», тоне, который раскрывает в его творчестве новое, равноправное отношение «между субъектом (читающий) и объектом (автор)» [Розанов 1995: 533, 535-536], снимающее в их душевном слиянии расстояние между ними. Через интонацию несовершенных по литературной форме романов Достоевского Розанов раскрывает его глубочайшее смирение, духовную устремленность к Богу, «его сжигавшие и томившие мысли и чувства, эти чудодейственные отношения его сердца к миру»: «Он говорит о мироощущении, вот как "скользнул боком я, червяк, по боку — мира чудного, который создал Бог"...» [Розанов 1995: 534]. Метафизическую тоску, религиозное томление Розанов чувствует и в тоне платоновского «Пира», в котором «все дело — в тоске строк»: «"Афродита небесная" века запомнилась, прошла всю философию, не забылась две тысячи лет, — просто по тону, силою тона» [Розанов 1999: 92]. Интонация «Истории» С. М. Соловьева выражает скрытую субъект-объектную структуру его отношения к истории, из которого вытекает поверхностность его познания России. В тоне Соловьева Розанов не чувствует конгениальности своему предмету — «он построил и изъяснял тело», а «души ее он не коснулся»: «Весь тон его таков, как бы историк стоит выше истории. Он не уравнился с народной судьбою в ее, увы, бывающем и необходимом оподлении. А без этого, как без позора и греха, опять где правда истории, правда в тоне?» [Розанов 1996: 568-569].

Голос выполняет культуротворческую функцию: усвоить знания, передать культуру можно лишь через голос, что и происходило, например, в студенческие годы Розанова на лекциях по всеобщей литературе Н. И. Стороженко, отличавшихся «необыкновенной живостью и теплотой его чтения»: «<...> то говорили нам, через любимого профессора, Дидро, Руссо, Малерб, Боссюэт, незабываемые Пьетро Аретино, Лоренцо Валла, Поджио, Филольфо» [Розанов 2003: 11-12]. В противоположность этому голос профессора А. Н. Шварца напоминал Розанову «ненамыленную мочалку», то есть был «сухим, дерущим уши и не дающим ничего ласкового душе слушателя» [Розанов 2005: 282].

Культура передается лично-окрашенной интонацией, ничто не может заменить личную беседу профессора и студента. В этом смысле девизом Розанова становится французская поговорка «Тон определяет музыку»: «Никакая книга не содержит в себе интонации живого голоса живого человека и не содержит "отступлений в сторону", оговорки и замечаний — которыми профессор сопровождает чтение в аудитории. <...> Словом, книга всегда "без штрихов"; и в книге говорит ученый "без тона"; а "тон делает музыку"» [Розанов 1990а: 367]. О. Э. Мандельштам увидел в этой «филологической природе души» Розанова его «тяготение к домашности»: «Филология — университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках» [Мандельштам 1990: 178].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья написана в рамках проекта «Розановская энциклопедия» (грант РГНФ №04-04-00230а, руководитель — А. Н. Николюкин).

² Слово «тон», заимствованное в петровскую эпоху из французского языка, происходит из греч. *tonos* «натянутая (струна)», производного от *tēno* «натягиваю, усиливаю» [Шанский 2001: 319]. Первоначально музыкальное слово наполнилось этическим значением: «Тон (фр. муз. звук, звон, гул, голос) — общность речи и приемов человека, образ обращения его с людьми. Человек хорошего тона, он говорит тоном учителя, начальника. Задавать тон, франтить, пускать пыль в глаза» [Даль 1998: 415].

³ У Гофмана, например, он выражает «непрощенное вторжение “музыкальной печали” в ситуацию совершенно иной тональности»: «незванная музыка овладевает ситуацией, вливаясь в нее неразрешимым диссонансом, придает ей ту глубокую смысловую незавершенность» [Махов 1993: 102].

⁴ Об интимном принципе сочетания голосов, которому Достоевский обязан исключительной силой своих диалогов, писал Бахтин: «Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является (за исключением черта Ивана Карамазова). Поэтому в их диалоге реплики одного задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого. Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте» [Бахтин 2002б: 283].

ИСТОЧНИКИ

- Розанов В. В. О звуках без отношения к смыслу // Новый путь. 1903. Кн. 7.
 Розанов В. В. О важнейшей нужде церкви // Новое время. 1913. 28 июня.
 Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. СПб., 1913.
 Розанов В. В. Соч.: В 2 т. М., 1990а. Т. 1.
 Розанов В. В. Соч. Л., 1990б.
 Розанов В. В. О себе и жизни своей. М., 1990в.
 Розанов В. В. Уединенное. М., 1990г.
 Розанов В. В. Собр. соч.: В темных религиозных лучах. М., 1994а.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Мимолетное. М., 1994б.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Среди художников. М., 1994в.
 Розанов В. В. Собр. соч.: О писательстве и писателях. М., 1995.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Когда начальство ушло. М., 1997.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Во дворе язычников. М., 1999.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Апокалипсис нашего времени. М., 2000.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Литературные изгнанники. М., 2001а.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Сахарна. М., 2001б.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Возрождающийся Египет. М., 2002.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Около народной души. М., 2003.
 Розанов В. В. Собр. соч.: В нашей смуте. М., 2004.
 Розанов В. В. Собр. соч.: Загадки русской провокации. М., 2005.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5.
 Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002а. Т. 1.
 Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002б. Т. 6.

- Благой Д. Мир как красота // Фет А. А. Вечерние огни. М., 1981.
Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1998. Т. 4.
Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2.
Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М., 1993.
Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 6.
Шанский Н. М., Боброва Т. А. Школьный этимологический словарь русского языка. М., 2001.

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

СЕРАФИМА
НИКОЛАЕВНА
БУРОВА

Жанр этого произведения автор обозначил как «прозу филолога», уклоняясь таким образом от опасных для себя сравнений со значительно более совершенными образцами использования чистого листа бумаги – белого знамени живого слова. Для автора представленные на суд беллетристические эксперименты – попытка восстановить утраченное ощущение самодостаточности. Для читателей – это чужой опыт преодоления внутренней расколотости, которым можно либо воспользоваться, либо пренебречь.

МАРТ

1.

Если вам уже которую ночь снится, что у вас болит голова, и вы, просыпаясь, понимаете, что она и в самом деле – болит... Если вас еще во сне предупреждает тело, что болят и кости, и они, как выясняется после пробуждения, болят-таки... Если, поднявшись с постели, вы обнаруживаете, что телефон не работает, а шумно топающий рядом и скалящий оба ряда зубов карликовый мерзавец – пудель пытается вам объяснить, что на этот раз он очень удачно *покусился* на вашу любимую игрушку, и теперь вы снова всецело принадлежите ему одному... А в прихожей... лужа! А куча дел... на... столе, и вам снова возвратили не соответствующую каким-то там правилам рукопись вашего учебного пособия... Тогда, о..! тогда – самое время начинать учиться верить в хорошее. Самое время – вере! Потому что иначе – отчаяние. И получается, что жизнь опять все решила за вас, и притом самым отменным образом, а следовательно... Мы будем учиться терпению и вере.

2. Чистый звук

Где же ваши принципы, милая сударыня?
Шпротину на вилочку подцепила и...

Из самодеятельной поэзии студентов МГУ

«... песенка Анны Александровны спета», – сказала мне Марья Алексеевна, и я не сразу поняла, что говорит она о смерти.

...Анна Александровна... – человек! Таких, как она, не типологизируют, хотя она и умна, как многие, вероятно, и талантлива, и красива, как многие опять же... Но было в ней что-то очень ее и ничье больше. И еще она была любимым учеником необыкновенной Марьи Алексеевны Романовой. Вот именно! Хотя и закончила