

ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В. РОЗАНОВА И «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ» Ф. НИЦШЕ.

Key words: *Narration, “diary”, stylization, publicism, Ich-Erzählung*

Автор совпадает с границами художественного мира, он моделирует его, он «последняя смысловая инстанция» (М. Бахтин). И если автор на себя **как на автора** возлагает функцию повествователя, то такой повествователь будет также совпадать с границами художественного мира, но **не находится внутри его**, и вести повествование будет без формального выражения субъекта речи, то есть от третьего лица (auktorial Erzählung, или «IIIФ»). Автор может ввести персонажа, от лица которого будет вести повествование, либо сам «войти» в художественный мир своего произведения, как бы оставив за собой персонажем функцию повествователя. Тогда повествование начинает вести от первого лица (Ich-Erzählung, или «IФ»), так как автор «передоверил» функцию повествователя персонажу, даже если прототипом его является сам реальный писатель.

В «IФ» автор «надевает маску», и мы видим мир как бы глазами персонажа, однако здесь, как в исполнении музыкального произведения, за личностью исполнителя, за особенностями его мастерства просматривается мир автора произведения, музыкант же – его необходимый формальный «выразитель», который «окрашивает» его. Демонстрация личности посредством «прямого» выражения ее самой имеет определенные преимущества, как имеет преимущество мнение, составленное о человеке при личном знакомстве, а не «навязанное», с чужих слов.

При повествовании в «IФ» система преломляющихся и пересекающихся оценок может усложниться по сравнению с повествованием в «IIIФ». Первичный и все вторичные субъекты речи в этой

форме повествования **всегда** будут объектом для автора. По словам Б. Кормана, «субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию»¹. Здесь субъект речи почти всегда будет представлен в двух ипостасях: он в момент описываемого – и он же в момент речи.

«Я-пишущий» (или «говорящий») всегда оценивает «себя-описываемого», себя-персонажа своего рассказа. Сами писатели всегда чувствуют эту двойственность образа повествователя в таких повествовательных ситуациях.

Очевидно, что, с одной стороны, выводить основания для типологии повествователя исходя из типа сознания, концепции произведения не представляется возможным (сколько произведений – столько концепций), с другой стороны, деление всего разнообразия повествовательных инстанций (субъектов речи) лишь на повествователя и рассказчика (на «IIIФ» и «IФ») недостаточно для анализа произведения и полного представления о концепции личности, представленной в нем. Все предлагаемые в рамках осознанных двух форм повествования типологии не принесли значимых научных результатов – несмотря на то, что попытки выделить в систему типы повествования предпринимались еще в 20-е годы XX века.

Все типологии повествования обычно основываются на «близости – отдаленности» сознания субъекта речи и авторского сознания. Нам представляется, что здесь достаточно определить лишь границы этого спектра, так как все бесконечное множество возможных вариантов в его рамках невозможно объединить в какие-то определённые

¹ Корман Б. О., Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник. – Куйбышев: Издательство Куйбышевского государственного университета, 1981. – с. 42

типы: речь повествователя либо будет выражать авторскую позицию, либо будет – в той или иной степени – **всегда** не совпадать с ней. Исходя из того, что процесс развертывания художественной модели осуществляется собственно человеческой речью, и, по словам В. Хализева, «речь в литературе функционирует <...> не только в качестве материального **средства** создания образов, но и как важнейший **предмет** художественного изображения (здесь и далее в цитатах любые выделения шрифта, разрядки, пропуски строк – авторов цитат. – *С. Л.*)»,² типологию повествования нам представляется целесообразным основывать еще и на видах речемыслительной деятельности. Существует пять таких видов: «чтение», «письмо», «аудирование», «говорение» и «внутренняя речь».

Тип повествователя при таком подходе будет зависеть от того, на что будет направлена авторская установка. Н. Кожевникова в своем исследовании повествования в русской литературе замечает (не развивая, правда, эту мысль далее): «Наряду с произведениями, в которых адресат явно выражен – это либо читатель, либо слушатель, развиваются произведения, в которых адресат никак не обозначен»³. Автор может имитировать «внутреннюю речь», и тогда повествование как бы проговаривается «про себя», без установки на то, что текст записывается или произносится вслух, автор и читатель как бы «сливаются» в одном субъекте сознания. Но автор может имитировать «говорение» (тогда читатель должен «слышать» устную речь, рождающийся сейчас рассказ) или «письмо» (тогда читатель как бы читает заранее написанный для него текст). Заметим: несмотря на то, что мы **читаем** все произведения, в них далеко не всегда присутствует установка на **записанную** речь, на «письмо» (где читатель должен как бы «прочсть» написанное). Чаще всего как раз авторы избегают таких установок и имитируют «внутреннюю речь» (как бы «**проговор про себя**», как это и воспринимается читателем) или – реже – «говорение»

² Хализев В. Е., Речь как предмет художественного изображения // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelова. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – стр. 104.

³ Кожевникова Н. А., Типы повествования в русской литературе XIX – XX вв. – М.: Институт русского языка РАН, 1994. – с 5.

(тогда читатель как бы слушает **живую речь**). Иными словами, повествователь может «думать», может «говорить» и может «писать».

В таких случаях персонаж-«посредник» «говорит» с нами не языком автора, а тем языком, которым его автор наделил, который **всегда** будет чужим для автора, так как речь этого героя будет не только изображающей, но и **изображенной**, – а следовательно, и **оцениваемой** автором. Ведя повествование от первого лица, автор всегда как бы «надевает маску», он становится сродни режиссеру, который в своем фильме играет роль, пусть даже главную. Совмещать здесь сознание режиссера и сознание героя, которого он играет как актер, будет крайне неверным. Используя образное выражение В. Виноградова (употребленное им, правда, по поводу сказа, но применимое к любому повествованию от первого лица), образ повествователя в «ИФ» – это «форма литературного артистизма автора. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе»⁴.

В художественной речи часто используется **стилизация**, то есть **целенаправленная имитация автором особенностей речи какой-либо общественно-политической, этнографической, социальной группы либо литературного или фольклорного стиля**.

Имитация монолога, который, по словам В. Виноградова, «строится как будто в порядке <...> непосредственного говорения»,⁵ – особый тип повествования, единственный, получивший в литературоведении свое название – **сказ**. При его построении требуются определенные «сигналы», показывающие «устность» речи повествователя. Определить то, что позволяет «ощутить» написанное как разговорную речь, не всегда легко. Сказ всегда должны характеризовать присущие живой речи особенности и сказ **всегда** будет стилизацией.

Особенно редко рассматриваемый в научной литературе тип повествования, – когда автор, вводя героя «внутрь» созданного мира, не просто наделяет его функциями повествователя, но и для чего-то (для чего? каждый случай требует конкретного объяснения) «заставляет» его не просто «повествовать», а как бы указывать: «Я это **пишу!**»

⁴ Виноградов В. В., Проблема сказа в стилистике // В. В. Виноградов. О языке художественной прозы: Избранные труды. – М.: Наука, 1980. – стр. 118.

⁵ Там же, стр. 49.

В. Хализев указывает: «Литература XVIII – XX вв. в значительной мере переориентировалась на письменную речь в самом предмете изображения. Появилось множество произведений в форме дневников и писем, мемуаров и официальных документов»⁶. Этот случай требует такого же специального рассмотрения сигналов, свидетельствующих об установке на «письмо», как и случай с сигналами «говорения» в сказе. Следует отметить, что любое обращение в тексте к читателю часто является сигналом, намекающим на имитацию устной или письменной речи. С другой стороны, обращение к читателю именно как к **читателю** может быть «обманчивым», если сам текст будет не выдержан в духе «письменно фиксируемого события», в нем могут не присутствовать речевые сигналы, свидетельствующие об этом. (**Отсутствие** установки на развертывание художественной модели мира именно как **записанной** исторически **возникло позже** имитации «записи». Непосредственность «записывания» как творческого акта долгое время не позволяла авторам имитировать другие виды речемыслительной деятельности в самом письме.)

Стилизованное «письмо» в «ИФ» мы встречаем у А. Чехова в «Письме к ученому соседу», во многих рассказах из «Голубой книги» М. Зощенко и др. У нестилизованного под характерную речь «письма» возможности несколько ограничены. И оно по тем же причинам готово в каждый момент повествования разрешиться просто в повествование «ИФ» без установки на «письмо» и стилизацию, однако примеры такой формы повествования все же встречаются, и в первую очередь – в произведениях, имитирующих дневники, записные книжки, письма и т.д. («Дневник 1920 года <конармейский>» И. Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши и др.).

Использование несвойственного для литературы «языка» пространственных искусств («каллиграммы» Г. Аполлинера, «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери) тоже является своего рода потребностью видеть читателя именно как **читающего** – а не «слушающего» или «думающего» данный текст – субъекта восприятия. Установка на

⁶ Хализев В. Е., Речь как предмет художественного изображения // Литературные направления и стили. Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelова. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – С. 101 – 114.

«говорение» или «письмо» «вводит» в художественный мир произведения не только читателя, но и как бы сам процесс порождения текста повествователем, его **речь**. В любом случае, как и во всех типах повествования в «ИФ», здесь происходит «вторичная персонализация»: как бы «смещение» от «личности всего произведения» – к **персонажу**, отображение которого является, с одной стороны, целью повествования, а с другой, – им выражается «основная» личность, для которой он и его сознание – лишь **средство** выражения, в котором она нуждается только как в средстве.

«Чтение» (восприятие текста) – тип речемыслительной деятельности, «встречный» «письму» (производству текста). Произведение литературы может имитировать некий **письменный документ**, воспроизводящий мир, в который входит сам происходящий как бы здесь и сейчас процесс «писания». Произведение такое подразумевает именно **прочтение**, а не «прослушивание» или **говорение «про себя»**, и эта «письменность» будет неотъемлемой частью его художественности, моментом эстетической целостности. Без учета именно этой его специфики будет утерян целый пласт образной информации.

При повествовании от первого лица автор всегда «надевает маску», даже если эта маска – персонаж, чьим прототипом является реальный писатель, написавший данное произведение. Маска эта часто как бы нейтральна с точки зрения **особенностей ее речи**. Однако автор может вести повествование не просто от лица персонажа, наделенного своим темпераментом, характером, мировоззрением, но и наделить его характерной устной речью (как бы зафиксированной автором и «переведенной» им в письменную – это будет сказ) или речью, как бы **письменно фиксируемой самим персонажем**. В последнем случае, так же, как и в сказе, «маска» персонажа будет видна читателю в первую очередь «сквозь призму» его речевых особенностей, а иногда будет являться не просто типом разворачивания художественной модели мира, но и становиться организующей весь текст стилевой доминантой, без которой было бы невозможным воспроизведение именно этого мировоззрения субъекта повествования (например, «Цветы для Элджернона» Д. Киза). Такие произведения

чаще всего написаны в форме дневников, писем, записок, мемуаров, «набросков» и т.д.

Письменная речь так же, как и устная, обладает своими характерными особенностями, которые будут отражены в тексте в виде «сигналов», подобных тем «сигналам», о каких говорил В. Виноградов применительно к сказу⁷. Так же, как обращения к слушателю в письменно зафиксированной устной речи, в тексте «письма» любые обращения к читателю являются сигналом, свидетельствующим о его «записанности». Однако, обращение к читателю именно как к **читателю** может быть лишь формальным долгом традиции «литературности». Такой текст можно лишь условно считать имитирующим запись, сам он может быть не выдержан в духе **«письменно фиксируемого события»**: в нем могут отсутствовать иные речевые особенности, именно об этом свидетельствующие. Основные сигналы «записанности» текста в качестве доминирующего момента стиля (использование визуальных средств создания образа без «перевода» их в собственно литературно-словесный образ, особенности графики, целенаправленно «ошибочные» орфография и пунктуация) встречаются в произведениях крайне редко.

При установке на записывание и отсутствии установки на стилизацию происходит определенное «стирание» грани между «художественным» и реальным человеком. Автор, избравший такой способ духовного освоения действительности, испытывает желание выразить себя непосредственно, без введения «другой», выдуманной личности. При введении повествователя-**персонажа** автор вынужден будет наделить его не только отличными от себя личностными особенностями и чертами характера, но и речью, специфически характеризующей именно **этого** персонажа; такой персонаж должен будет «записывать» свои чувства и мысли не так, как это сделал бы автор, ведя письменное повествование непосредственно **от своего имени**. Поэтому при моделировании любой художественной действительности речь «записывающего» персонажа всегда будет в той или иной степени стилизована, даже если герой произведения по

⁷ Виноградов В. В., Проблема сказа в стилистике // В. В. Виноградов. О языке художественной прозы: Избранные труды. – М.: Наука, 1980. – стр. 51.

личностным, социальным характеристикам близок писателю, создавшему текст. Персонаж-повествователь всегда будет «другим» по отношению к автору, и «чужой» для автора будет его речь. При ярко выраженном, «отчетливом» противопоставлении автора и повествователя стилизованность речи последнего всегда очевидна для читателя, как, например, в случае с «Голубой книгой» М. Зощенко. Несколько по-иному обстоит дело в произведениях, где повествователь, выраженный в имитирующей записи речи, не так отчетливо противопоставлен автору, и для демонстрации несовпадения его речи с речью автора, его мировоззренческой позиции с мировоззрением, представленным во всем произведении (то есть с авторской позицией), требуется более тщательный анализ. Однако, повторимся, точка зрения одного персонажа никогда не может совпадать с точкой зрения, выражением которой является вся художественная модель.

В произведениях, «развертываемых» перед нами речью, имитирующей записывание, повествование может не носить ярко выраженных признаков отличия от «нормы», под которой подразумевается именно авторская речь. «Неизвестный друг» И. Бунина, «Мысль», «Мои записки» и «Два письма» Л. Андреева, «Богема» и «Морфий» М. Булгакова, «Письмо в Россию» В. Набокова – все эти и многие другие произведения имитируют именно письмо. Речь персонажей, от имени которых фиксируется в «записи» художественный мир, кажется максимально приближенной к речи автора – и в первую очередь в связи с их (персонажей) социальной близостью к писателям, то есть реальным людям, создавшим эти тексты. Однако автор, «надев маску», не совпадающую полностью с личностью писателя, вынужден «писать» отлично от того, как бы писал реальный писатель «от своего имени»; автор вынужден надевать и «речевую маску», характеризующую персонажа, «взявшего перо». Иначе незачем вводить персонажа, являющегося основным носителем речи. Автор здесь всегда «соблюдает дистанцию» по отношению к такому персонажу-повествователю, относится к нему несколько снисходительно, несмотря на свою «близость» последнему (сам персонаж, заметим, так к себе относиться не может). Таким образом, любое «письмо», как и «говорение», в качестве основного повествования художественного произведения

всегда будет в той или иной степени стилизовано – это будет стилизация под речь того, от лица кого оно ведется. Предполагаемый диалог «на равных» автора и читателя ставит такого повествователя «ниже» их уровня. Поэтому стилизация «письма» и «говорения» очень часто иронична.

Однако – в отличие от сказового повествования – «записанность» как основная характеристика речи, организующей все произведение, может существовать и без стилизации. Такой тип повествования будет присутствовать в текстах, в которых автор не возлагает функцию посредничества между миром-моделью и реальным миром (миром читателя) на выдуманную личность, под которую он должен «подстраивать» свою речь. В ситуации, когда писатель выступает непосредственно от своего имени, он не есть персонаж «внутри» художественной модели, он принадлежит миру реальному, и, соответственно, не моделирует свой, идеальный мир, а рефлектирует по поводу мира реального – модель не «строится», а текст есть продолжение реальности. Такие тексты – это те же дневники, записки, «письма», только не построенные по вымышленным, смоделированным законам, а подчиняющиеся законам реальным, где все происходящее имеет непосредственное отношение к жизни и повествователь – не выдуманный персонаж, а реальный писатель. В произведениях, где писатель выступает как субъект речи **непосредственно**, где он – это он, а никто иной, реальность и «выдуманность» смешиваются. **Нет персонажа при повествовании в «ИФ» – нет «полноценной» художественной модели – нет «полноценного» художественного произведения.** Такие произведения – не имитации записок и дневников, а «реальные» записки и дневники, являющиеся, с одной стороны, «полудокументами», с другой – «полухудожественными» текстами. Как только такое «письмо» «отходит» от реальности – перед нами возникает именно художественное произведение, модель, субъект развертывания которой есть уже смоделированный, выдуманный персонаж, даже если его прототип – реальный писатель, маску которого «надевает» автор. Поэтому без имитации кого-либо, без помощи какой-либо «маски» (даже «себя прошлого»), выражая себя «настоящего», писатель не создает произведение искусства в полном смысле этого слова.

Текст, разворачивающийся перед читателем в форме «I» «письменной», нестилизованной, будет выражать более **личность**, чем **характер** (то есть **непосредственное выражение внутреннего состояния субъекта речи**), в нем чаще всего отсутствует свойственный романному мышлению «образный анализ», а наличествуют впечатления, сиюминутные «полумысли»-«получувства». Поэтому он парадоксальным образом, с одной стороны, «стремится» от эпоса к лирике как роду, а с другой – к документалистике, публицистичности или философичности, где не столько моделируется художественный мир, сколько писатель рефлектирует по поводу мира реального (повторимся: если изображается письменная рефлексия выдуманного персонажа – то «письмо» **стилизуется** под образ этого персонажа). Понятно, что литературные произведения такого типа нельзя однозначно «поместить» в рамки большого либо малого жанра: при таком повествовании оперирование терминами, относящимися к жанрам **собственно художественного** произведения, представляется не совсем корректным.

Таковой «полухудожественной»-«полудокументальной» литературой можно считать «Уединенное», «Опавшие листья», «Мимолетное», «Смертное» В. Розанова, «Дневники (к материалам о Блоке)» Андрея Белого, «Записные книжки» И. Ильфа, «Дневник 1920 года <конармейский>» И. Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши и др. Эти тексты, с одной стороны, отличаются образностью – сущностной характеристикой художественности, – но однозначно к произведениям **искусства** их отнести нельзя. Они изобилуют «сигналами», говорящими о том, что их нужно именно читать: это и обращение к читателю именно **как к читателю**, и «включение» в повествование самого процесса рождения текста, происходящего как бы «здесь и сейчас», и какие-то пометки, подразумевающие именно их **прочтение**. Например, повествователь в «Дневнике (1914-1919)» Л. Андреева, находящемся также «на грани» художественного и рационального осмысления действительности, может записать: «Отвлекли меня и другие женщины, вдруг появившиеся на горизонте: загадочная А., А.Н.А. и Давыдова с ее страстью. Но о них **как-нибудь**

потом, если захочется, – ибо вздор»⁸; **«Давно не писал**, а любопытного много. **Теперь придется торопиться и сокращать»**;⁹ «Вдруг что-то сделалось с глазами: пошли темные пятна, **плохо вижу шрифт. Приходится бросить»**¹⁰.

Этот специфический тип отражения действительности стал очень актуальным именно в первой трети XX века. Вопросы, связанные с ответственностью художника перед обществом, с взаимоотношением искусства и действительности в переломные периоды истории человечества порождали подобные произведения. Произошло «наложение» самого принципа «дневниковости» на «разбитость», «осколочность» сознания и «иррационализм» того непростого времени. Такого типа «запись» – как бы установка на «интимность», на предназначенность «для себя» либо, в крайнем случае, для чтения близкого человека (если это «письма»), которому не требуются пояснения всех пометок, сокращений, «темных» и «зашифрованных» мест в тексте, которые, как подразумевается, поймет тот, для кого это пишется. Писателем, в творчестве которого наиболее ярко проявились тенденции осваивания мира именно таким образом, безусловно, является В. Розанов (мы имеем в виду указанные выше его произведения, а не собственно философские работы).

Творчество В. Розанова представляется весьма оригинальным. Современные культурологи считают, что в XIX–XX вв. «философское мышление предстает в трех основных формах, адекватных осмысляемому предмету: форма эта может иметь строго научный характер, если исходным пунктом теоретического анализа является объективная реальность (философия уподобляется в этом случае естествознанию и математике); она может приобретать лирико-публицистический характер и ориентироваться на исповедально-поэтические, художественные формы постижения бытия; она способна, наконец, соединять тем или иным образом строго научное

⁸ Андреев Л. Н., S.O.S.: Дневник (1914 – 1919); Письма (1917 – 1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918 – 1919). – М.; СПб.: 1994. стр. 135

⁹ Там же, стр. 152

¹⁰ Там же, стр. 174

познание-объяснение с личностным познанием-пониманием и даже рефлексировать по этому поводу <...> Философия культуры выступает в этих же трех модификациях; на Западе их примерами могут служить учения Гегеля, Ницше и Шпенглера, а в России – Данилевского, Розанова и Бердяева»¹¹. И действительно, принципиально «роднит» В. Розанова в упомянутых выше произведениях и Ф. Ницше, в первую очередь, в «Так говорил Заратустра» принципиальный отказ от рационального, понятийного осмысления окружающего мира и стремление к иррациональному, образному «вчувствованию» в свои собственные ощущения.

Исследователи художественного творчества В. Розанова отмечают, что «субъективное (иррациональное) восприятие явлений культуры, истории, окружающей действительности – краеугольный камень эстетического освоения действительности Розановым-писателем. <...> Истинную ценность, по Розанову, представляет собой субъективный мир человека, «сошедшее с души» субъективное переживание. Такое художественное миропонимание обуславливает появление особой художественной модели Розанова»¹². Само название его книги «Уединенное» (1912) нам как бы говорит о «ненужности» потенциального читателя (заметим: «Дневник» Л. Андреева также имеет подзаголовок «Заметки личного характера, для себя»). Мы можем прочесть прямое указание на это (оформленное специфически по-розановски):

«...С давнего времени мне эти “нечаянные восклицания” почему-то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно, но их не успеваешь (нет бумаги под рукой) заносить, – они умирают. Потом ни за что не припомнишь. Однако кое-что я успевал заносить на бумагу. Записанное все накапливалось. И вот я решил эти опавшие листы собрать.

¹¹ Философия культуры. Становление и развитие. / Под ред. М. С. Когана и др. – СПб: Издательство «Лань», 1998. стр. 7.

¹² Хаймович М. Л., В. В. Розанов: эстетика творчества // Філалагічныя навукі: Маладыя вучоныя ў пошуку: Матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю Белдзяржуніверсітэта (20 красавіка 2001 г.). – Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2001. стр. 288.

Зачем? Кому нужно?

Просто – мне нужно. Ах, добрый читатель, я уже давно пишу “без читателя”, просто потому что *нравится*»¹³.

В. Шкловский сказал по поводу розановских «Опавших листьев»: «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы»¹⁴. Оксюморон, заложенный в этом справедливом утверждении (желание исключить **книгу** из **литературы**), выступает в качестве доминанты всего художественного творчества писателя, решившего отделить само творчество от искусства (спорный вопрос о наличии «героического» в этой установке мы затрагивать не будем). В «Уединенном» также «разрушается» грань между реальным и художественным мирами: в качестве повествователя выступает «реальный» В. Розанов. Принципиальная авторская позиция дает такую установку, при которой категории «писатель – автор – повествователь – персонаж» как бы смешиваются, никакого пересечения «разноуровневых» оценочных «точек зрения» здесь не происходит. Имея в виду именно это произведение, Д. Мережковский писал: «Бывают, однако, писатели, у которых произведения так сплетены с личностью автора, что невозможно отделить одно от другого. <...> Такой писатель – Розанов»¹⁵. По словам исследователей, «выступая против “писательства” (традиционной литературы) с его искусственно воссоздаваемыми “моделями” жизни, Розанов стремится не моделировать в литературе, а “продолжать” жизнь, тем самым как бы “преодолевая литературу”»¹⁶. «Непосредственную реализацию в творчестве Розанова находит эстетическая установка на “продолжение жизни” в литературном произведении, на

¹³ Розанов В. В., Сочинения. – Л.: «Всесоюзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1990. стр. 27.

¹⁴ Шкловский В. Б., Розанов // В. В. Розанов: pro et contra. Кн. II. – СПб.: РХГИ, 1995. стр. 326.

¹⁵ Мережковский Д. С., Розанов // В. В. Розанов: pro et contra. Кн. I. – СПб.: РХГИ, 1995. стр. 408.

¹⁶ Хаймович М. Л., В. В. Розанов: эстетика творчества // Філалагічныя навукі: Маладыя вучоныя ў пошуку: Матэрыялы навуковай канферэнцыі, прысвечанай 80-годдзю Белдзяржуніверсітэта (20 красавіка 2001 г.). – Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2001. стр. 288.

противопоставленность “выдуманному миру” литературы своей субъективной правды»¹⁷.

Сам процесс рождения мысли и его фиксации в «записи» становится для автора важнейшим принципом создания образа. «Основной целью и одновременно средством создания розановских произведений выступает непосредственная фиксация мыслительного процесса, каждого “движения души”»¹⁸. «При этом важную роль имеют авторские “пометки”, сопровождающие многие “опавшие листья” (именно так сам писатель определяет жанр своих произведений, по названию одного из них. – С. Л.), указывающие на способ, время, место фиксации той или иной мысли: “за шашками с детьми”, “после разговора с Ге”, “на обороте транспаранта” и т.д. Они создают впечатление достоверности, документальности того, о чем говорится в “основном” тексте»¹⁹. Такого типа «записанность», множество «пропусков», постоянные выделения курсивом «входят» в целостность произведения, без восприятия разного рода пометок именно как **записанных** восприятие **всего** произведения неполно. По мнению В. Розанова, огромное значение для восприятия этого его текста играет даже местоположение «отрывков» на листе: он требовал, чтобы при их издании каждый «опавший лист» (а это могла быть всего лишь предложение из нескольких слов) располагался на отдельном листе. В саму образную систему «Уединенного» органично «вплетаются» как сам «процесс записывания», так и рефлексия повествователя по этому поводу: «Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием* (здесь и далее в цитате курсив автора. – С. Л.). И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это – инстинкт. Не из такого ли инстинкта родилась литература (письменная)? <...> У нас литература так слилась с печатью, что мы совсем забываем, что она была *до* печати и в сущности вовсе *не для* опубликования. Литература родилась “про себя” (молча) и для себя; и уже потом стала печататься»²⁰.

¹⁷ Там же, стр. 289.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, стр. 290.

²⁰ Розанов В. В., Сочинения. – Л.: «Всесоюзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1990. стр. 57.

«Мимолетное» (1915) В. Розанова построено по схожим принципам и выражает мировоззренческую концепцию, почти идентичную той, что представлена в «Уединенном». Здесь также стиливой доминантой является авторская **письменная** речь и композиционное построение текста. При восприятии «Мимолетного» становятся важными не только указания места и способа записывания «отрывков», конкретных дат их записи, но и своеобразная орфография и пунктуация, изобилие выделений (адекватных курсиву и полужирному шрифту), специфические значки, пропуски строк, использование разных шрифтов и заглавных букв при написании целых слов и предложений, рисунки и записи, требующие воспроизведения их ротапринтным способом и т.д.:

«7.III.1915

...они пришли по душу мою.

...со своей “моралью” они пришли по душу мою.

...со своей “логикой” они пришли по душу мою.

Господи – укрой меня.

Беги в безумие.

(проезжая парком в Нар. Дом) (на В.В.Андреева)»²¹.

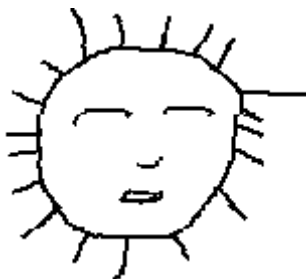
«Странничек:

Голодно, странничек, голодно...

Холодно, странничек, холодно...

– Иди к Розановым. У них тепло. Печь с тараканами. А во щах всего один таракан: ГИГИЕНА. ПО-НОВОМУ.

Странничек ухмыляется, трет красные руки.



222

– У вас в самом деле ТЕПЛО.

Господи: Ты не умертвил меня за 1000 *других* моих грехов. И не раздражает землю, хотя она вообще грешна. Как же я перемещу хотя

²¹ Розанов В. В., Собрание сочинений. Мимолетное. – М.: Республика, 1994. стр. 24.

СОЛОМИНКУ в делах царства Твоего и Храма Твоего и жизни Твоей?

(за корректур. 2 к. “Оп. л.” – о Тане и себе)»²².

«13.III.1915

Эта земля, по которой мы *ходим*, – вторая земля. Есть таинственная первая, к которой мы стремимся.

Эта – то сыра, то суха, родит и не родит. Та вечно рождает и всегда сыра. И не по планете, а по той первой, рекут:

МАТЬ-СЫРА ЗЕМЛЯ.

Предвечная сырость... Вечный запах водорослей, нитей, болота, кочек и бактерий.

Всего, где любит “копаться” человек. И ученые, и дети.

Целое солнце не осушит ту землю.

МАТЬ-СЫРА ЗЕМЛЯ.

Что же ее осушит?

– Поцелуй возлюбленного»²³.

«20.IV.1915

Мне не нужно “знакомых читателей”...

И не нужно “друга-читателя” (Щедрин).

Не нужно единомышленных, “с такими же взглядами”. У меня с каждой зорькой “новые взгляды”.

Н е х а - ч у . П р а - т и - в н о .

Мне нужен родной читатель. Чтобы он мне был родной. Единокожный, единокровный»²⁴.

Именно графическое и пунктуационное оформление розановских «полу-мыслей»-«полу-чувств» (как он сам пишет о своей хаотичной художественности) позволяет с наибольшей ясностью воспринять концепцию личности, представленную в произведении. Один из основных розановских принципов поэтики – принцип «уединенности в себе», возведение субъективного в разряд общезначимого, объективного. «Рукописность», «единственность» каждого творения непрес-

²² Там же, стр. 26.

²³ Там же, стр. 27.

²⁴ Там же, стр. 67.

танно подчеркивается автором. Таким образом, произведение уподобляется письму, адресант которого одновременно является его адресатом.

«20.X.1915

Страшно, если пожар...

И если разграбили – ужас.

Но всего страшнее, где кончилась любовь.

.
.
.
.

Люди ходят ненужные друг другу.

.
.
.
.

Ой! Ой! Ой! Ой! Ой! Ой!..

. » ²⁵

Такого типа письмо соответствует установке писателя на **непосредственное** раскрытие внутренней жизни «я», что позволяет нам увидеть всю «необработанность» зачастую взаимоисключающих впечатлений, иррациональных, алогичных суждений, демонстрацию «разорванности» мышления, его хаотичность. Свойственные искусству модернизма начала XX века абсолютизация субъективности, «освобождение» духовности личности от социального детерминизма, «эстетический максимализм» отчетливо проявились в произведениях В. Розанова; «сошедшее с души субъективное переживание» в розановских «полухудожественных» моделях не подвергается даже «образному анализу» – а по-импрессионистски просто непосредственно выражается. В его произведениях отсутствует «**диалектика души**» – мы можем говорить о выражении иррациональной «**метафизики души**» в них.

²⁵ Розанов В. В., Сочинения. – Л.: «Всесоюзный молодежный книжный центр», филиал «Васильевский остров», 1990. стр. 320.

Проводя обоснованные параллели между текстами В. Розанова и Ф. Ницше, необходимо, правда, отметить принципиальное их отличие.

«Играя» на одном «художественно-философском» поле, эти два автора не просто по-разному «строили» свои произведения (В. Розанов актуализировал непосредственно речевой уровень стиля, так называемую «лингвистическую реальность текста», а Ф. Ницше – несколько более «глубокие» уровни структуры произведения). Если Ф. Ницше «шел» от философии, от **осмысления** к иррационализму, к образности, то В. Розанов «двигался» в обратном направлении, если так можно выразится, «навстречу» Ф. Ницше: он пытался «уйти» от образности, от литературы – к «жизни», к ощущениям, что, по его мнению, и было самым истинным осмыслением. Именно поэтому они оба и являются одними из самых ярких представителей «художественно-публицистической» философии.

SUMMARY

Siarhej Lebedzeu

BSU (Minsk, Belarus)

V. ROZANOV AND F. NIETZSCHE: THE DISTINCTIVE FEATURES OF NARRATION IN “ARTISTIC PHILOSOPHY”

In Vasily Rozanov's artistic and philosophical prose there was “imposition” of the principle of “diary” to “weakness”, “fragmentation” and irrationalism of his artistic consciousness. This sort of “record” – as if setting to “intimacy”, intended either “for himself” or, in extreme cases, for reading by a friend (if it is an imitation of the “letter”), who doesn't need the explanation of all the marks, abridgements, “dark” and “encrypted” places in the text. They are supposed to be understandable to those for whom it is written. Rozanov decided to “break” the border between the real and the artistic worlds in his texts: as the narrator speaks “real” Vasily Rozanov that is characteristic for journalism or Nietzsche's philosophical manner. The principal author's position makes such a setup in which the categories of “the writer – the author – the narrator – the character” are mixed, no intersection of “multi-level” valuation “points of view” is happening here.