

мыслей входит поиск в прошлом того, что определяет жизнь на рубеже XX—XXI вв., анализ взаимоотношений микроистории и истории, разъяснение поведения человека при тех или иных обстоятельствах.

Форма романа — хронологические воспоминания нарратора — подчеркивает видение истории и жизни не как единого, цельного процесса, а как ряда фрагментов, которые, казалось бы, складываются произвольно, но неизвестно, какой из них является главным и держит все остальные. На первом плане повествования — жизнь отдельного человека. Пограничная ситуация — длительная агония — дает Тристану возможность выйти за рамки повседневных правил и пристально взглянуть на свое существование, осмыслить относительность событий и воспоминаний о них, признать многоликость мира, неделимого на «черное» и «белое», и вариативность истории.

Одной из центральных тем романа является переосмысление событий прошлого. Цель борьбы, в которой участвовал Тристан во время Второй мировой войны, оказывается иллюзией: стремление к свободе обернулось новой несвободой, поскольку у победителей своя политика, не менее жестокая и антигуманная, чем политика побежденных; *«il bene, ecco che il bene ha vinto sul male, solo che c'è un po' di male di troppo in quel bene, e un po' troppa imperfezione in quella verità... La verità è imperfetta...»* (добро, вот, добро одержало победу над злом, только в этом добре слишком много злого и слишком много несовершенного в этой истине... Истина несовершенна...). Жизнь Тристана становится предлогом для поисков универсальных законов человеческого бытия, исторический фон которого является не данностью, а произвольно моделируется. Осознание истории как гипотезы совпадает с моментом умирания: *«...quando hai capito che lei era un'illusione, un fantasma, ormai non puoi più farla, è già stata fatta»* (к тому моменту, когда ты понимаешь, что она <история> иллюзия, призрак, ты уже не можешь ее творить — она уже сотворена).

Анализ микроистории в художественных произведениях видится как необходимый элемент для становления современной культуры и расширяет возможности интерпретации истории, что позволяет говорить об освобождении от необходимости противопоставлять факты и вымысел.

БИБЛЕЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОЭМЕ У. БЛЕЙКА «БРАКОСОЧЕТАНИЕ НЕБА И АДА»

Лустач Е. С., Белорусский государственный университет

Поэма *«The Marriage of Heaven and Hell»* («Бракосочетание Рая и Ада», 1790) Уильяма Блейка является одним из наиболее совершенных его творений, наиболее ярко представляющих религиозно-философскую концепцию английского поэта. В центре произведения, как ясно из его названия, находится вечная проблема противостояния и одновременно соприсутствия, сложного переплетения в мире и человеке Рая и Ада, добра и зла, ангелов и демонов. Поэт говорит о двойственности нашего мира, о борьбе противоположностей в нем и показывает, что сугубо рациональные законы и религиозные догматы подавляют и искажают творческую энергию, данную каждому человеку. Блейк создает собственный, новый идеал творческого человека, в котором слиты воедино рационализм и воображение.

На Блейка огромное влияние оказала стилистика библейских пророческих книг. Он пишет о таких вещах, которые предполагают сложный метафорический язык. Это взаимоотношения Добра и Зла, Человека и Бога в мире. Поэт в начале своего произведения отсылает читателя к 34-й и 35-й главам Книги Пророка Исаии, построенным на антитезе: в первой говорится о Божьем наказании, во второй — о Его прощении и милосердии. «Ибо гнев Господа на все народы, и ярость Его на все воинство их» (*Ис 34:2 etc.*) — «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая и расцветет как нарцисс» (*Ис 35:1 etc.*).

В своем произведении Блейк использует сложный, многомерный образ Левиафана из библейской Книги Иова. Левиафан, как отмечает Г. В. Синоло, — это «олицетворение самого ужаса. Но то, что ужасно для человека и неподвластно его разумению, исполнено Божественной красоты, которая невероятно многообразна». Лирический герой Блейка видит Левиафана, когда Ангел хочет показать ему участь, которая постигает всех вольнодумцев. Увидев Левиафана, Ангел скрывается — для него он ужасен, а душа поэта остается — для нее голова гигантской змеи (*monstrous serpent*, как определяет Левиафана Блейк) — нечто прекрасное в своем грозном величии.

Нельзя не обратить внимания на важный для Блейка символ — огонь, являющийся одной из самых распространенных в Библии теофаний — знака присутствия Бога среди людей. Это также наиболее распространенный атрибут апокалиптических пророчеств-видений. Огонь выступает у Блейка как символ преобразования, духовного обновления, а также как знак вдохновения. Неслучайно поэт пишет: *«As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius; which to Angels look like torment and insanity»* (перевод В. Чухно: «Я ходил меж кострами Геены Огненной, наслаждаясь ощущением царящей там атмосферы духовной свободы, принимаемой Ангелами за мучительные страдания и безумие»).

Значительное место в поэме занимают «Пословицы Ада» (*«Proverbs of Hell»*); на наш взгляд, более точным переводом английского слова *proverb* будет «притча», по аналогии с библейской Книгой Притчей Соломоновых), в которых заключена квинтэссенция философии Блейка. Подобно

автору Книги Притчей, английский поэт излагает в «Пословицах Ада» житейскую мудрость, свои наблюдения, вырабатывает собственную моральную систему. В афористичной, часто парадоксальной форме поэт формулирует свои идеи относительно места человека в мире, отстаивает высокие гуманистические ценности. На первый взгляд может показаться, что поэт расходится с авторами Книги Притчей, которые провозглашают мудрость и разум высшими ценностями в жизни человека: «Главное — мудрость: приобретает мудрость, и всем именем твоим приобретает разум» (*Притч 4:7*). Но необходимо помнить, что в Библии Мудрость Божья несомнима к сугубо рациональному. Премудрость познается не только разумом, но прежде всего сердцем, чувством, ведь она единственна Самому Богу как Хохма — Премудрость Божья, София. Задолго до символистов Блейк говорит о возможности познания мира через «вчувствование» в него. Для поэта творческое, поэтическое начало является первоосновой всего мира, на искусство возлагается огромная роль по гармонизации существующего порядка. Задача Поэта — ясновидца, пророка — указать людям путь к освобождению духа.

«*The Marriage of Heaven and Hell*» У. Блейка является своеобразной попыткой синтеза социального опыта современной поэту действительности и анализа основных свойств человеческой природы, находящихся в стадии непрерывного становления. Блейк, являясь свидетелем Великой Французской буржуазной революции, провозглашает: «*Empire is no more! And now the lion & wolf shall cease*» («Империи больше нет! А теперь лев и волк исчезнут». — Перевод наш. — Е. Л.). В этой фразе можно увидеть отсылку к изречению пророка Исаии из его видений Мессинской эры: «Льва не будет там, и хищный зверь не взойдет на него; его не найдется там, а будут ходить искупленные» (*Ис 35:9*). Для поэта все живое обладает непреходящей ценностью: «*For every thing that lives is Holy*» («Ибо все, что живо, священо»).

Таким образом, генеральными проблемами творчества Блейка, акцентирующими его нравственные поиски, стали проблемы физического и духовного рабства человека, отчуждения личности от самой себя и необходимости возвращения к самому себе. Ведь человек является, как и Бог, творцом мира и себя самого, а значит, создан для свободы. Поэт провозглашает: «Себя унизив самого, // Ты унижаешь Божество...» (перевод С. Я. Маршака).

ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВА ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ В. В. РОЗАНОВА

Лебедев С. Ю., Белорусский государственный университет

При установке на запись и отсутствие ее 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 наделить его не только отличными от себя личностными особенностями и чертами характера, но и речью, специфически характеризующей именно такого персонажа; такой персонаж должен «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 в той или иной степени стилизована, даже если герой произведения по личностным, социальным характеристикам близок писателю, создавшему текст. Персонаж-повествователь всегда является «другим» по отношению к автору, и «чужой» для автора является его речь. При ярко выраженном, «отчетливом» противопоставлении автора и повествователя стилизованность речи последнего очевидна для читателя, как, например, в «Голубой книге» М. М. Зощенко. Несколько по-иному обстоит дело в произведениях, где повествователь, выраженный в имитирующей записи речи, не так отчетливо противопоставлен автору, и для демонстрации несоответствия его речи с речью автора, его мировоззренческой позиции к мировоззрению, 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 запись, повествование может не носить ярко выраженных признаков отличия от «нормы», под которой подразумевается именно авторская речь. «Неизвестный друг» И. А. Бунина, «Мысль», «Мои записки» и «Два письма» Л. Н. Андреева, «Богема» и «Морфий» М. А. Булгакова, «Письмо в Россию» В. 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, относясь к нему несколько снисходительно, несмотря на свою «близость» последнему (сам персонаж, за-