

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» (*Прит 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-

метим, 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 речи того, от лица кого «письмо» 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 присутствует 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 выдуманным, 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 от первого лица — 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.

Таковой «полухудожественной»-«полудокументальной» литературой можно считать «Уединенное», «Опавшие листья», «Мимолетное» В. В. Розанова, «Дневники (к материалам о Блоке)» А. Белого, «Записные книжки» И. А. Ильфа, «Дневник 1920 года <онармейский>» И. Э. Бабеля, «Ни дня без строчки» Ю. К. Олеси 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.

Этот специфический тип отражения стал очень актуальным именно в первой трети XX в. Вопросы, связанные с ответственностью художника перед обществом, с взаимоотношением искусства и действительности в переломные периоды истории человечества порождали подобные произведения. Произошло «наложение» самого принципа «дневничности» на «разбитость», «осколочность» сознания и «иррационализм» того 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 освоения мира именно таким образом, безусловно, является В. В. Розанов (мы имеем в виду указанные выше его произведения, а не собственно философские работы).

В. Б. Шкловский сказал по поводу розановских «Опавших листьев»: «Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы». 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» и «Мимолетном» также «разрушается» грань между реальным и художественным мирами: в качестве повествователя выступает «реальный» В. В. Розанов. Принципиальная авторская позиция дает такую установку, при которой категории «писатель — автор — повествователь — персонаж» как бы смешиваются, никакого пересечения «разнородных» оценочных «точек зрения» здесь не происходит.

## ПРА ЛІТАРАТУРНУЮ АДУКАЦЫЮ Ё КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

*Ляво́нава П. І., Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт*

У аснову канцэпцыі вучэбнага прадмета «Гісторыя беларускай літаратуры» пакладзены прынцып арыентацыі на засваенне набыткаў нацыянальнай культуры ў адзінстве з агульначалавечымі каштоўнасцямі і прынцып міжпрадметных сувязей, а змест літаратурнай адукацыі разумеецца як адкрытая дынамічная сістэма, якая ўключае ў сябе міждысцыплінарныя веды, і найперш веды па