

меренным и словом ледяным / Не передашь ты их значенья» [2, I: 5].

Иллюзорность образов, какими бы затейливо прекрасными они ни были не в силах передать многообразную жизненную палитру. В любых случаях, по разумению поэта, каких бы высот ни достигло искусство, «но песнь – всё песнь»; а жизнь – всё жизнь!» [2, I: 298]. А как же быть с шиллеровской формулой красоты, которой суждено спасти мир? Вопрос совсем не праздный. Если трудно словом передать жизнь, то зачем же тогда писать, зачем передавать жизнь слепками искусства? Пустыми в таких случаях окажутся признания о «ничтожном труде»: «Но так и быть – пишу – пока возможно – Сей труд души моей любимый труд!» [2, I: 240].

Недоразумения здесь не должно быть. Лермонтов говорит не о невозможностях передавать средствами искусства все сложности жизненных процессов, а о трудностях: «Холодной буквой трудно объяснить Боренье дум». И поэт прав, с ним здесь не поспоришь. Он первый из русских писателей так резко поставил вопрос о трудностях работы со словом. А что можно добиться блестящих результатов – он сам же доказал это своей поэзией.

Хотелось бы завершить наблюдения рассуждениями В.Ф. Асмуса, касающимися проблем соответствия искусства и жизни. «Вместе с Лермонтовым, – пишет он в статье «Круг идей Лермонтова», – преждевременно погиб не только ум огромной потенциальной философской силы, но и первоклассный в потенции эстетик. Как бы отвечая позднему требованию французского философа Гюйо, автора книги «Искусство с социологической точки зрения», Лермонтов слишком хорошо знал, насколько жизнь превос-

ходит искусство, и именно потому знал, что надо делать, чтобы внести как можно больше жизни в искусство. Ему в совершенстве была введома эстетическая диалектика – одновременные и адекватность и неадекватность образов искусства, неподвластность их нормам натуралистической истины, под видом полноты лишь обедняющей действительности, и подчинённость их вольной и широкой правде художественного вымысла – той правде, которая открывает и запечатлевает не явное, но существенное, одновременно и свободна и определяется непреложной непобедимостью следования истине» [1].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асмус В.Ф. Круг идей Лермонтова // Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – С. 411.
2. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. – Т. 4. – М., 1964. – С. 87.
3. Философский энциклопедический словарь. – М., 1997. – С. 522.
4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – М., 1900. – С.17-18.

G. Gorlanov

#### SELF-KNOWLEDGE AS A FEATURE OF THE RUSSIAN ARCHETYPE IN LERMONTOV'S CREATIVE MENTALITY

*Abstract:* The article speaks about the characteristic feature of Lermontov's work – th aspiration to cognize the outward things and the man's designation by means of art. Analyzing the concrete Lermontov's works and basing on the work of V. Asmus "The range of Lermontov's ideas", the author of the article speaks about commensurability of life and art giving the preference to the realities of life.

*Key words:* will, struggle, fate, archetype, truth, consciousness.

УДК 882.09: 398

Казанцева И.А.

### ОТРАЖЕНИЕ ПРАВОСЛАВНОЙ АКСИОЛОГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ\*

*Аннотация:* В статье рассматривается отражение православных ценностей в современной литературе. Автор выявляет зависимость между творческим методом и спе-

цификой времени и пространства в малой жанровой форме. Взаимодействие хронотопа и зонотопоса детерминировано нюансами мировоззрения художников, тяготеющих к различным типам реализма. Доказывается, что в проблематике и поэтике произведений совре-

\* © Казанцева И.А.

менных авторов, отражающих православные ценности, наблюдается общность в иерархии проблем, различия воплощены в противостоянии сакрального времени и пространства.

*Ключевые слова:* Православие, художественный метод, православная аксиология, поэтика, образ, сюжет, художественные средства.

Один из способов художественного отражения православной аксиологии в современной литературе достигается через воплощение специфики времени и пространства, которые являют собой строгую иерархичность божественного творения. Целью статьи было изучение связи между творческим методом и способами отражения времени и пространства у авторов, воссоздающих православные ценности в малой жанровой форме.

Обозначая начало нового этапа в творчестве В. Распутина, М. Дунаев пишет: «Пока Распутин взаимодействовал с уровнем не столь высоким, испытывая себя в способности владения тончайшими, трудноуловимыми вибрациями душевного состава человека. Перейдет ли он на более высокий уровень? Он прикоснулся к постижению неведомых для искусства духовных истин, он совершил освоение новых эстетических средств, соответствующих выражению этих истин – овладение же (насколько это в силах человека вообще) в полноте единством одного с другим достижимо лишь в процессе собственно эстетического творчества. Кажется, Распутин к тому близок» [1: 477]. Рассказ «В непогоду» стал для В. Распутина этапным, поскольку в нем мы можем наблюдать воплощение в отраженном свете художественного творчества новый этап в творческом постижении действительности. Через специфику художественного времени писатель воплощает аксиологический ряд православия. Он художественно осваивает теоцентрическую концепцию мира с доминированием целостности и иерархичности онтологических и антропологических представлений. В. Лепяхин отмечает следующие черты церковной трактовки времени: оно не бесконечно; не абсолютно и не необратимо; не однородно [2: 667]. Ученый предлагает принять имеющуюся в богословской традиции терминологию, согласно которой можно выделить три времени: космическое (циклическое в своей сути), историческое и экзистенциальное (литургическое, «время Церкви»). В рассказе космическое, историческое и время Церкви закреплены композиционно. Непогода, заставшая автора в санатории на Байка-

ле, определяет трехчастную композицию, в каждой из частей которой ведущая нота принадлежит разному времени. Визуально части отделены пробелами, самостоятельность каждой – детерминирована ассоциативными рядами заглавия. Душевные движения развиваются в топосе санатория и пика Черского, причем оба заданы рамками космического и исторического времен. Время отсчитывается в зависимости от физических потребностей и душевных переживаний. Биографическое авторское время входит в контексте прошлого вместе с языческими легендами об Ангаре. Воспоминания о детстве выполняют двойную функцию: во-первых, служат мерой времени, во-вторых, смыкают историческое и космическое, придавая целостность первой части рассказа. Появление в финале первой части смутного видения одной из гор, мерцающих «негасимой оплывшей свечой» [3: 230], не случайно. Зажженная свеча как аналог христианской жизни явлена в преддверии иной по своим пространственно-временным характеристикам второй части рассказа, воплощающей духовное измерение человеческого существования. Оппозиция «смирение – гордыня», значимая для православной аксиологии, развивается в ограниченном топосе избушки, в мире фантазий. Рассчитанная только на свои силы попытка оторваться от природной реальности бесплодна. Автор обрывает тему самостоятельного творчества. В этой части возникает время Церкви (вместе с обращением к этапному в творчестве Н. Лескова рассказу) как способ косвенного противостояния человеческой гордыне. Тема Промысла («раскрылось» на рассказе «На краю света») входит вместе с эволюцией восприятия рассказа: «Теперь я имел случай окунуться в него заново и неторопливо и под вой непогоды почувствовать, как будто глоток за глотком испивал я этот бальзам из лесковского сосуда, его удивительную духовную красоту и достоверность. Да и спасение от волков прыткого архиерея, просидевшего всю ночь на дереве, совсем не показалось мне неправдоподобным. Дело-то не в этом» [3: 239-240]. Достоверность нового восприятия достигается через введение времени Церкви (у Н. Лескова оно возникает в связи с образом о. Кириака, у В. Распутина – с появлением «душеполезного» чтения). Всё начало второй части подчинено космическому времени, на которое даны четкие указания. У Н. Лескова время Церкви вводится вместе со своеобразным пониманием православного таинства крещения, спорного, но имеющего подоплеку в противостоя-

нии западного и русского типов духовности, акцентированного в столкновении с верой «дикарей» («Дикарь» – не случайно одно из ранних названий лесковского рассказа). У В. Распутина время Церкви, заданное уровнем прочтения рассказа, опосредованно выражено в лирическом отступлении о «медленном... сползании в небытие» [3: 240]. В авторском слове историческое и экзистенциальное времена создают образ, лишенный знакомых по предшествующему творчеству (в особенности, «Прощании с Матерой») языческих черт. Время Церкви, введенное через размышления о преодолении смерти в воскресении, утверждает полноту принятия христианства. «К уходу, к этому священному и окончательному событию, к событию, прекращающему твое земное бытие, надо подготовиться, .. принять причастие... Чего же после этого пугаться, если веришь, что после оставляемых трудов и детей-внуков уходишь ты из небытия во всебытие, в единое и вечное крепление, которым держится земная жизнь?» (выделено. – И. К.)... Да, не так страшно уходить туда...под шелест утягивающей молитвы...» [3: 241]. Време вечность вступает в свои права в центральной части рассказа В. Распутина. Следующий сбой временного ритма врывается с действительностью и космическим временем. Гаснет свет, из буквальной приметы торжества стихии перерастая в символ. Характерно, что образ «пугающих часов» у В. Распутина коррелирует с остановившимися механическими часами у Н. Лескова. Газетно-новостийный план входит через публицистическую лексику, движение времени ускоряется, подчеркивая бессмысленность информационных потоков. Победа време вечности возникает в «тревоге пополам с печалью» [3: 243]. Вторая часть этой «формулы» обращена к православной «пасхальной» парадигме преодоления смерти. Относительность прошлого, будущего и настоящего определяет особенности второй части. Апокалиптические образы «вестников», «геенны огненной» сменяются плачем родных, живых для Бога. Православная вера восстанавливает утраченную гармонию. Возможно, этот диалог ассоциативно продолжает другой, о «подпорках» из распутинского «Пожара». Иное качество «устоев» приводит к иному результату. Органичность финала рассказа непосредственно вытекает из православной аксиологии, реализованной автором в рассказе через категории времени и пространства. Вторая часть содержит традиционное для литературы обращение к истории Римской империи. У В.

Распутина мысль о соработничестве человека с Богом в начале XXI века проговорена художественно безупречно. Она лишь на первый взгляд очень близка утверждаемой Н. Лесковым, так как отношение классика к таинствам далеко от канонического. Стихия отступает, а вторая часть рассказа заканчивается рубцовскими строками, воплощающими космическое время.

Третья часть вновь содержит четкие временные координаты, связанные со сменой дня и ночи. Финальные строки вызывают отдаленные ассоциации со временем Церкви. Например, «трубочки» В. Распутина лишь рифмуются с «трубами» ангелов Апокалипсиса. Душевный уровень человеческого существования в последних строках пейзажа, построенного на принципе психологического параллелизма, соотносится с фольклорным образом богатыря, каким представился лесковскому герою его «избавитель».

В. Курносенко актуализирует православную аксиологию сквозным мотивом (два пути спасения) цикла рассказов «Неостановившееся время», утвердившего заглавием (сильной позицией текста) противостояние хроноса и време вечности. Духовный и душевный уровни человеческого существования, развиваясь в плоскости хронотопа, выходят в эонотопос. Первый рассказ цикла, в заглавии закрепивший есенинскую орифлему «Разметался пожар голубой...», через литературное слово вводит тему благодати. Источник «малой призывающей благодати» в образе исполнительницы романса, одного из комсомольских лидеров, и параллели собственной судьбы героя с фрагментами жития отрока Варфоломея не нарочиты, ибо могут быть прочитаны в логике эонотопоса. Последующая «невстреча» с Олей и узнавание о том, что она в Дивеевской обители, придают неслучайный смысл центральному эпизоду рассказа и задают тональность всего цикла. В. Лепяхин, указывая на одну из черт эонотопоса, пишет: «События, происходившие в **разное** время, в эонотопосе могут восприниматься и изображаться как **одновременные**, поскольку они находятся внутри вечности и в любой момент могут быть актуализированы: не порывая своей связи с вечностью, стать време вечными. **Диахрония и синхрония в эонотопосе совпадают**» [4: 307-308]. Таким образом, будущее Оли становится настоящим, а эпизод житейской биографии превращается в начало биографии духовной. В пространстве и времени монастырского пути спасения, в служении Богу, в каждодневном подвиге молитвы фи-

нальная сцена рассказа с фигурой умолчания открывается во вневременность: «Среди нас ... есть выдержавшие, есть отличившие и отделившие истину от всех ее удобных подмен и подделок ... Есть все-таки человек, женщина, ... кто как раз сейчас, в эту самую минуту, и затеплевет, может, лампадку в далекой келье и, опустясь на сбитые, натруженные в подвизаньях и духовных ратничествах колена, она ...» [5: 21]. Размыкание эонотопоса в плоскость мирского существования персонажа (рассказ «Уцелевший») реализует возможность сохранения такой ценности как цельность человека, созданного «по образу и подобию Божьему». Риторический вопрос в качестве резюме рассказа расставляет акценты между монастырем и миром. Эонотопос вводится в цикл через специфику слова (цитаты из Евангелия, символика имен, эпиграфы). В рассказе «Высота экзистенции» пограничное существование человека, обреченного болезнью на смерть, сначала развивается в топосе институтской аудитории. В подлинной сущности оно проявляется лишь в топосе больничной палаты, органично связанным с вневременностью, через сквозное для творчества В. Курносенко обращение к заповедям блаженства. «... она, наша кость от кости сокурсница, ... стояла у спинки кровати и с не виданной мною ни у кого мощью спокойствия, без упрека, зависти и надежды на чью-либо помощь смотрела на нас ... Еще вчера, ну, месяц назад, она была мы, наша и из нас, заскакивала в библиотеку, за пирожками в буфет, сидела на лекциях и практических, строила планы, предавалась мечтаниям, полагая им в доверчивой простоте безмерные протяжения сроки ... При одном дозволенном приличьем взгляде на подплывшее, изжелто-бледное одухотворенное лицо, на распрямившиеся потускневшие куделечки делалось ясно, как далеко, как безвозвратно-недосягаемо ушла она по горней тропе. Сосуд скудельный треснул, предназначенный распаду, но содержимое его, душа, лучше-сокровенная суть этой девушки, просверкивала в обнаженной нечаянно своей красе» [5: 43]. Дистанция между персонажем-рассказчиком и героиней обозначается, прежде всего, указанием на разный пространственно-временной континуум. Однокурсница уже в сфере вневременности, остальные живут в координатах хронотопа, акценты расставлены, в том числе, визуально. «Блаженны мертвые, – прочту я, когда придут сроки чтению, – умирающие в Господе» [5: 43]. Тема смерти соотносима с «памятью смертной». Выбор

«высоты экзистенции» через реминисценции из сочинений святых отцов соотносится с православной аксиологией, предопределяющей отношение к жизни и смерти, срокам и вечности. В финальном рассказе подытоживается проблематика цикла. Цикл рассказов, выстроенный как цепь воспоминаний героя, позволяет автору запечатлеть мгновение перекрестья хроноса и эонотопоса, приоткрыть причины сцеплений прошлых и нынешних событий. Главной функцией цитат и аллюзий из Священного Писания и Предания, трудов православных священников является стремление придать времени соотносительность с вечностью. Благодаря данной художественной особенности становится возможным уравнивание безымянной девушки-однокурсницы и царевича, канонизированного Русской Православной Церковью. Общая болезнь обоих рассмотрена в контексте душевной болезни «народа», когда один несет ответственность за всех, разделяя православное соборное мироощущение.

В иной перспективе воцерковленного сознания воссоздаются реалии православия в рамках художественного метода духовного реализма в рассказах Н. Карташовой и В. Крупина. Так, Н. Карташова широко использует художественные детали, способствующие воссозданию сакрального хронотопа. Например, сквозной деталью становится наследственный православный крест, переданный теткой героини Владимиру Олеговичу и семейная реликвия икона Божией Матери Иверской. Все детали у Н. Карташовой даны в точном соответствии с их православной символикой. Характеризуя этот тип иконографии Божией Матери, И. К. Языкова пишет: «В этом названии (Одигитрия. – И.К.) заложена концепция богородичных икон в целом, ибо Мать Божия ведет нас ко Христу. Жизнь христианина представляет собой путь из тьмы – в чудный Божий свет, от греха – к спасению, от смерти – в жизнь. ...В жесте Богородицы, указующем на Христа, ключ к этому образу – Мать Божия ориентирует нас духовно, направляя ко Христу, ибо он есть Путь, Истина и Жизнь...» [6: 95]. Избран тип иконы Божией Матери – Одигитрии (греч. «путеводительница»), который соответствует логике сюжета рассказа. Несостоявшееся материнство Зины, ее сиротство и неспособность к суетной жизни, завершение ее земного пути монашеством – все это моменты на пути к главной цели, которой она достигает в финале рассказа. Дефиниции времен уточняются Н. Карташовой через де-

тали, характеризующиеся многозначностью (ассоциативная связь деталей иконы Иверской Божией Матери и портрета Лени). В энотопосе, заданном иконой, эта деталь символизирует времена иконоборчества, когда образ был подвергнут осквернению. Деталь портрета указывает на изощренные способы вовлечения человека в состояние прелести, в которое впала Зинаида под влиянием чар второго мужа. Не случайно ее тетка заказывает молебен Киприану и Иустине, пытаясь спасти племянницу. Так в хронос проникает сакральное время и пространство. Указание на место (монастырь) и эволюцию облика героини (переданную через метафорический образ) задаёт перспективу вневечности. «Посмотрела – живые мощи! Даже возраста нет, и срок можно дать, и семьдесят, как на иконах страстотерпцев, только венца нет, не заслужила. Но все-таки из глаз отчаяние и крик ушли, смотрит покойно, как будто что про себя узнала, приняла и смирилась» [7: 83]. Цитата из евангельского текста, акцентированная заглавием рассказа, воплощает сущностную характеристику героини и основу сюжета. «Ненависть» мира, как обозначена она в полной цитате из Евангелия, неуместность Зинаиды в миру приводят к логичному завершению ее земной жизни, открытому в вечность.

На антитезе времен и сроков построен рассказ В. Крупина «Прошли времена, остались сроки». Двух авторов объединяет качество мироощущения, отраженное в художественном методе. Вероятно, разница поэта и прозаика, создающих мир по разным художественным законам, стирается в единстве отражающих духовную реальность черт мистического пространства и времени. Выделяя «три реальных пространства»: физическое, теокосмическое и мистическое, В. Котельников так определяет специфику последнего: «Мистическое пространство абсолютно и находится по ту сторону времени, физической протяженности и качественности. С ним сопряжен человек духовный, оно доступно верующему познанию ... и мистической интуиции» [8: 13]. Интуитивно, на основании наблюдений за жизнью, героиня рассказа приходит к характеристике времени космического и времени Церкви. Бытовая деталь у В. Крупина, как и у Н. Карташовой, задает энотопос. Сопоставление служения двух священников косвенно указывает на релятивизм человеческих оценок времени и пространства. Единый путь отражен в разных формах поведения, но бытовая деталь

закрепляет соотнесенность деятельности священников с вневечностью. Финал «примиряет» сроки и времена: бабушка «нанизывает на спицы бесконечные петельки и шепчет при этом: «Господи, помилуй», «Господи, помилуй», «Господи, помилуй...» [9: 74]. Детали уравнивают вечное и временное. Антитеза снимается переживанием в ежедневном существовании дыхания вечности.

Итак, мировоззрение художников, воплощающих православные ценности, имеет много общего на уровне метода, а нюансы, значимые для определения взаимоотношений религии и творческой личности, отражены в развитии возможностей утверждения духовного уровня человеческой жизни через категорию художественного времени. Выбор наиболее показательных в аспекте избранной в статье проблемы и родственных в жанровом отношении произведений дает основание для выявления общности на проблемно-тематическом и сюжетном уровнях рассказов. Анализируемые произведения объединяет православная в своей основе интерпретация смерти, воскресения, церковных таинств, выстраивание логики сюжета с учетом действия Промысла в судьбе. Специфика в отражении времени и пространства предопределена нюансами мировоззрений, в свою очередь детерминирующими метод. Так, путь к православной аксиологии в художественном творчестве отражается в доминировании хроноса и теокосмического пространства. Обращение к энотопосу происходит в пограничных ситуациях. Введение сакрального хронотопа достигается за счет интертекстуальных связей, библейских мотивов и образов, возвышенной лексики. В творчестве авторов, реализующих принципы духовного реализма, воплощен, по преимуществу, энотопос. Предпочтительный показ духовного уровня человеческого существования в реализме данного типа приводит к парадоксальному, на первый взгляд, художественному решению. Для создания энотопоса не привлекается ни онтологическая высота проблематики, ни апелляция к сакральным текстам. Художественная деталь (часто бытовая) становится средством отражения духовного уровня существования. Противоречие между ординарностью средств поэтики и высотой изображаемых объектов снимается, так как время и пространство иконично, ибо постигается как отражение Первообраза.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дунаев М. М. Православие и русская литература: В 6-ти ч. Ч. VI/1. – М., 2004.

2. Лепахин В. В. Икона в русской художественной литературе: Икона, иконопочитание, иконопись, иконописцы. – М., 2002.
3. Распутин В. Г. На родине: Рассказы и очерки. – М., 2005.
4. Лепахин В. В. Икона и иконичность. – СПб., 2002.
5. Курносенко В. Неостающее время // Дружба народов. – 2007. – № 8.
6. Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1994.
7. Карташова Н. В. Не от мира сего. – М., 2005. – № 9.
8. Котельников В. А. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. – М., 2002.
9. Крупин В. Н. Прошли времена, остались сроки // Роман-газета. – 1997. – № 9.

I. Kazantseva  
 THE REFLECTION OF ORTHODOX  
 VALUES IN THE CREATIVE WORK OF THE  
 CONTEMPORARY WRITERS

*Abstract:* The article is devoted to the study of orthodox values in Russian modern literature. The author demonstrated that the individual religious test influenced on the artistic method. The choice of the orthodox ethics determines the reflection of a space and a time.

*Key words:* Orthodoxy, an artistic method, orthodox values, poetics, an image, a plot, artistic means.

УДК 820 (73)

Карасик О.Б.

## РОМАНЫ ФИЛИПА РОТА – К ВОПРОСУ ОБ АВТОБИОГРАФИЗМЕ ТВОРЧЕСТВА\*

*Аннотация:* Данная статья посвящена одному из аспектов творчества «живого классика» американской литературы Филипа Рота. Автобиографизм – одна из основных черт его романного творчества, которая проявляется на различных уровнях. На протяжении многих лет протагонистами романов Рота являются его «двойники» – персонажи, во многом схожие с автором. Однако Рот настаивает на том, что его романы не являются абсолютно автобиографическими, и доказывает право писателя на вымысел.

*Ключевые слова:* автобиография, американский, писатель, факты, вымысел.

Филип Милтон Рот (р. 1933) – выдающийся американский писатель, обладатель многих литературных премий, неоднократный номинант на Нобелевскую премию. В последние годы его романы все чаще переводятся на русский язык. Некоторые из них уже выдержали по нескольку изданий.

Рот начал литературную карьеру в конце 50-х. В последние десятилетия он выпускает по роману в год и продолжает следовать своей излюбленной форме – многие его романы представляют собой исповедальный монолог с элементами автобиографии, в большинстве случаев пронизанный юмором и самоиронией. Его последний на сегодняшний день роман – «Возмущение» (*Indignation*) –

вышел в свет в 2008 году и практически сразу был переведен на русский язык.

Впервые исповедальная форма появилась в самом скандальном романе, ставшем уже классикой американской литературы XX века, – «Случай Портного» (*Portnoy's Complaint, 1969*). Это скандальное произведение, вызвавшее восторг одних критиков и негодование других, открыло публике темы и проблемы, которые писатель продолжает развивать и сейчас.

На первый взгляд роман выглядит автобиографическим из-за наличия в нем множества совпадений и несомненных автобиографических элементов. Однако, нам кажется, «Случай Портного» вовсе не авторская исповедь, но описание определенного типа личности с ярко проявляющимися этническими особенностями, в том числе комплексами и невротами, находящегося в поисках собственной этнической и сексуальной идентичности. В то же время форма повествования, которую избрал автор для воплощения своих идей, может ввести в заблуждение читателя и убедить его в том, что он имеет дело с автобиографией. Форму повествования романа «Случай Портного» можно определить как монолог-исповедь главного героя перед врачом-психоаналитиком. В дальнейшем Рот еще не раз обратится к этой форме.

Главному герою романа Александру Портному 33 года. Он подробно описывает

\* © Карасик О.Б.