
© И.А. КАЗАНЦЕВА

irina10768@mail.ru

УДК 882.09:398

ОТРАЖЕНИЕ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В РАССКАЗАХ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ

АННОТАЦИЯ. В статье выявляется зависимость между творческим методом и спецификой сакрального пространства в рассказе. Доказывается, что в произведениях авторов, отражающих православные ценности, взаимодействие хромотона и эзотопоса детерминировано нюансами мировоззрения художников, тяготеющих к различным видам реализма.

SUMMARY. The article is devoted to the study of orthodox values in Russian modern literature. The author demonstrates that the individual religious text influences the artistic method. The choice of the orthodox ethics determines the reflection of space and time.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Православие, художественный метод, православная аксиология, художественные средства.

KEY WORDS. Orthodoxy, an artistic method, orthodox values, artistic means.

Актуальность темы статьи определяется, во-первых, ролью православия в формировании русской культуры и особенностей национального менталитета. Во-вторых, значением православия в становлении и развитии специфики русской литературы. Практически с момента образования русского государства и вплоть до наших дней православие стимулировало онтологическую и аксиологическую проблематику в творчестве различных авторов. В-третьих, особенностями литературной ситуации конца XX-начала XXI вв., представляющей собой следствие очередного разрушения ценностного ряда, что привело к доминированию соперничающих эстетических стратегий. Одна из них воплощает тяготение к целостности и иерархичности православия и освещена в данной статье на примере современных авторов. Данный хронологический отрезок русской словесности остается наименее изученным в указанном аспекте. Среди рассматриваемых авторов есть как признанные мастера слова, так и писатели, чье творчество еще не было предметом литературоведческого исследования. 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. Ка-

жется, Распутин к тому близок» [1; 477]. Рассказ «В непогоду» стал для В. Распутина своеобразной точкой отсчета, поскольку в нем мы можем наблюдать воплощение в отраженном свете художественного творчества новый этап в творческом постижении действительности. Используемый в публикации термин «сакральное пространство» имеет общее семантическое поле с распространенными в научном обороте при изучении духовной реальности понятиями «эонотопос» (В. Лепахин) и «иеротопия» (А. Лидов). Характерологическая черта первого определяется так: «... время не существует, не воспринимается и не изображается вне вечности или вне сопричастия вечности, а пространство можно скорее назвать внепространственностью» [2; 291]. Второму термину дается следующее толкование: «Создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества» [3; 10]. Отличие термина, используемого в статье, в более широком значении (сфера православно-религиозного) и фокусировании внимания не только на рукотворном аспекте священного. В. Лепахин предлагает принять имеющуюся в богословской традиции терминологию, согласно которой можно выделить три времени: космическое (циклическое в своей сути), историческое и экзистенциальное (литургическое, «время Церкви») [4; 667]. В рассказе космическое, историческое и время Церкви закреплены композиционно. Непогода, заставшая автора в санатории на Байкале, определяет трехчастную композицию, в каждой из частей которой ведущая нота принадлежит разному времени, что способствует сакрализации профанного пространства. 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. 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. Зажженная свеча как аналог христианской жизни в финале первой части явлена в преддверии иной по своим пространственно-временным характеристикам следующей части рассказа, воплощающей духовное измерение человеческого существования. Оппозиция «смирение — гордыня» развивается в ограниченном топосе избушки. Тупиковость темы самостоятельного творчества акцентирована возникающим через цитаты из этапного рассказа Н. Лескова времени Церкви. 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 приткого архиерея, просидевшего всю ночь на дереве, совсем не показалось мне неправдоподобным. Дело-то не в этом» [5; 239-240]. Все 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 противостоянии 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» [5; 240]. В авторском слове историческое

и экзистенциальное времена создают образ, лишенный знакомых по предшествующему творчеству (в особенности в «Прощании с Матерью») 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 твоё 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? ... Да, не так страшно уходить туда ... под шелест утягивающей молитвы ...» [5; 241]. Следующий собой временного ритма врывается с действительностью и космическим временем. Гаснет свет, из буквальной приметы торжества стихии перерастая в символ. Образ «пугающих часов» у В. Распутина коррелирует с остановившимися механическими часами у Н. Лескова. Движение времени ускоряется через публицистическую лексику, подчеркивая бессмысленность газетно-новостийного плана. Победа вневечности возникает в «тревоге пополам с печалью» [5; 243]. Вторая часть этой «формулы» обращена к православной «пасхальной» парадигме преодоления смерти. Относительность прошлого, будущего и настоящего определяет особенность второй части. Апокалиптические образы «вестников», «геенны огненной» сменяются плачем родных, живых для Бога. Православная вера восстанавливает утраченный смысл через иерархичность топоса. Возможно, этот диалог ассоциативно продолжает другой, о «подпорках» из распутинского «Пожара». Иное качество «устоев» приводит к иному результату и сакрализации пространства. 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. Финальные строки представляют собой лишь реминисценции из Апокалипсиса, приглушенные и четкой хронологией третьей части. Душевный уровень человеческого существования в последних строках пейзажа, построенного на принципе психологического параллелизма, соотносится с фольклорным образом богатыря, каким представился лесковскому герою его «избавитель», — так географическому пространству вновь возвращается его статус профанного.

В психологическом реализме В. Курносенко сакрализация пространства достигается через освоение текста Библии, актуализацию житийных источников, введение топоса храма и монастыря. Первый рассказ цикла «Неостающеее время», в заглавии закрепивший есенинскую орифлему «Разметался пожар голубой...», через литературное слово вводит тему благодати. Аллюзии на житие отрока Варфоломея и топос Дивеевской обители придают неслучайный смысл центральному эпизоду рассказа и задают тональность всему циклу. 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 вневечными. *Диахрония и синхрония в эонотопосе совпадают*» [2; 307-308]. Таким образом, будущее главной героини рассказа Оли становится настоящим, а эпизод житейской биографии превращается в начало биографии духовной. Доминирование сакрального пространства монастыря в финале рассказа с фигурой

умолчания приобретает резюмирующий характер. Акцент на целостности и иерархичности православной картины мира утверждён заглавием рассказа «Уцелевший», цитатами из Евангелия, символикой имен, эпитафиями. Высота экзистенции в одноименном рассказе проявляется лишь в топосе больничной палаты, органично связанным с вневременностью, через освоение библейского пространства «... 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 мечтаньям, полагая им в доверчивой простоте безмерные протяжением сроки <...> При одном дозволенном приличьем взгляде на подплывшее, изжелта-бледное одухотворенное лицо, на распрямившиеся потускнелые куделечки делалось ясно, как далеко, как безвозвратно-недосягаемо ушла она по горней тропе. Сосуд скудельный треснул, предназначился распаду, но содержимое его, душа, лучше — сокровенная суть этой девушки, просверкивала в обнаженной нечаянно своей красе» [6; 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» [6; 43]. Приемы сакрализации пространства в цикле рассказов позволяют автору запечатлеть момент пересечения хроноса и эонотопоса, приоткрыть причины сцеплений прошлых и нынешних событий. Главной функцией цитат и реминисценций из Священного Писания и Предания, трудов православных священников является сакрализация профанного пространства.

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 пространства. Например, сквозной деталью становится наследственный православный крест, переданный теткой героини Владимиру Олеговичу и семейная реликвия — икона Божией Матери Иверской. Характеризуя этот тип иконографии Божией Матери, И.К. Языкова пишет: «В этом названии (Одигитрия — прим. авт.) 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 ...» [7; 95]. Избранный автором тип иконы Божией Матери — Одигитрии (греч. «путеводительница») соответствует логике сюжета рассказа. Сиротство и неотмирность Зины, 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 детали, характеризующиеся многозначностью (ассоциативная связь иконы Иверской Божией Матери и портрета Лени). В эонотопосе, заданном иконой, эта деталь символизирует времена иконоборчества, когда образ был подвергнут осквернению. Деталь портрета указывает на изоциренные способы вовлечения человека в состояние прелести, в которое впала Зинаида под влиянием чар второго мужа. Неслучайно ее тетка заказывает молебен Киприану

и Иустине, пытаясь спасти племянницу. Топика монастыря и эволюция облика героини (переданная через метафорический образ) задает перспективу вневечности. «Посмотрела — живые мощи! Даже возраста нет, и сорок 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» [8; 83]. Евангельская цитата, акцентированная заглавием, соответствует воссозданному в рассказе сакральному пространству.

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» [9; 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 эонотопос. Сопоставление служения двух священников косвенно указывает на релятивизм человеческих оценок времени и пространства. Единый путь отражен в разных формах поведения, закрепленных топосом храма. Сакральное пространство доминирует и акцентируется сильной позицией финала через иконичное слово молитвы: «Вяжет, нанизывает на спицы бесконечные петельки и шепчет при этом «Господи, помилуй», «Господи, помилуй», «Господи помилуй» [10; 73].

Итак, проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. Одна из ведущих тенденций современной литературы заключается в актуализации православной доминанты русской культуры. Анализируемые произведения объединяет православная в своей основе интерпретация смерти, воскресения, церковных таинств, выстраивание логики сюжета с учетом действия Промысла в судьбе. В данном случае мы исключаем вовлечение православия в игровую стихию релятивистского постмодернистского дискурса. Речь идет о разных степенях принятия аксиологии православия и отражении ее в художественном творчестве. Типологические признаки метода указывают на его реалистическую природу, наблюдается явно выраженная закономерность: вид реализма предопределен ролью православия в мировоззрении писателя, а наиболее наглядное отражение его происходит в способах освоения сакрального пространства и сакрализации профанного. Выбор в качестве мировоззренческого основания не всей системы православного вероучения, а ряда его сторон (как правило, свойственной русской литературе заостренности этической проблематики) в художественном творчестве отражается в психологическом реализме его тяготением к «диалектике души» как способе психологического анализа, антропоцентризмом, уравниваемым пантеистической составляющей. Сакрализация географического пространства происходит в пограничных ситуациях и достигается за счет цитат, аллюзий из литературных источников. Библейские реминисценции, мотивы и образы не доминируют, но вписаны в систему иных, не сакральных. Вневечность прорывает хронос, который остается осью отсчета времени. Переходное состояние реализма данного типа, на наш взгляд, подтверждается наблюдением

Н.С. Цветовой о В. Распутине, хотя этапным в этом плане (по нашему мнению, ошибочно) автор исследования считает рассказ «Видение»: «Так перед читателем предстает новый Распутин, выводящий на авансцену русской прозы начала тысячелетия нового героя, нового повествователя, *трансформированный классический хронотон* (выделено авт.), создающий кристально чистую стилистику ради проявления принципиально новой художественной сверхзадачи — онтологической по сути своей. Эта задача сводится к исследованию отношения не данного, не конкретного, а просто человека, отношения человека вообще, отличающегося от сотен ныне живущих, пожалуй, только нерастраченностью души» [11; 177]. Придание трансцендентному онтологического статуса, обращение ко всей системе православия как вероучения с учетом его догматической стороны приводит к иному виду реализма — духовному, теоретико-литературоведческое обоснование которого дано, в частности, в работе А.М. Любомудрова [12]. В аспекте нашего исследования становится очевидным, что реализация принципов духовного реализма приводит к воплощению, по преимуществу, сакрального пространства, которому свойственны иерархичность и целостность. Освоение текста Священного Писания и Предания достигается через цитату, сравнение, метафору, парадигму религиозных жанров. Време́вечность трансформируется в зонотопос. Предпочтительный показ духовного уровня человеческого существования в реализме данного вида приводит к парадоксальному, на первый взгляд, художественному решению. Бытовая деталь часто становится средством отражения духовного уровня существования. Противоречие между ординарностью средств поэтики и высотой изображаемых объектов снимается, так как время и пространство иконично, что достигается строгой иерархичностью отраженного топоса, порожденного принадлежностью данного вида реализма к сотериологическому типу культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дунаев М.М. Православие и русская литература: в 6 ч. Ч. VI/1. М.: Христианская литература, 2004. 512 с.
2. Лепяхин В.В. Икона и иконичность. СПб.: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. 399 с.
3. Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 9-32.
4. Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе: Икона, иконопочитание, иконопись, иконописцы. М.: Отчий Дом, 2002. 736 с.
5. Распутин В.Г. На родине: Рассказы и очерки. М.: Алгоритм, 2005. 352 с.
6. Курносенко В. Неостающее время // Дружба народов. 2007. № 8. С. 7-47.
7. Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Изд-во Общедоступного Православного Университета, 1994. 212 с.
8. Карташова Н.В. «Не от мира сего» // Москва. 2005. № 9. С. 76-86.
9. Котельников В.А. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М.: Прогресс-плеяда, 2002. 384 с.
10. Крупин В.Н. Прошли времена, остались сроки // Роман-газета. 1997. № 9. С. 73.
11. Цветова Н.С. Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX века. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. 220 с.
12. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.