



ИЕРОТОПИЯ: ПОСТРОЕНИЕ САКРАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВ В РОМАНЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «ДОМ В ПАССИ» (ПО СТРАНИЦАМ «СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСОК»)

А.В. Млечко

В этой статье, как и в ряде других наших материалов¹, продолжается комплексное исследование семантического и семиотического единства текстуального пространства самого крупного общественно-литературного журнала эмиграции «Современные записки» (1920–1940), условно определяемого нами как «русский текст» журнала. Выделяемый при помощи лекала «петербургского текста» русской литературы, предложенного В.Н. Топоровым, «русский текст» «Современных записок» предполагает включение текстов, напечатанных в журнале, в единое смысловое пространство, позволяющее даже, казалось бы, весьма далекие от российской проблематики журнальные тексты интерпретировать с помощью социологического кода – как тексты, интенционально направленные на осмысление русских революционных событий.

Другими словами, мы имеем дело с *контекстуальным* прочтением журнальных художественных произведений, с наличием единого семантического поля журнала, на пространстве которого можно (ре)конструировать некоторые *ментальные* механизмы построения картины мира в рамках культуры эмиграции первой волны. И одним из таких механизмов выступает символика мифологемы *возвращения* утраченного Отечества, любопытным образом артикулируемая в романе Б. Зайцева «Дом в Пасси».

«Дом в Пасси» впервые был опубликован в начале тридцатых годов в трех книгах «Современных записок»², год спустя роман вышел отдельным изданием в берлинском издательстве «Парабола». После публикации романа появились и первые отзывы: в 59-й книге «Современных записок» вышла рецензия М. Цетлина, где говорилось, что «Дом в Пасси» представляет собой роман «как будто из

эмигрантской жизни», хотя «в эмиграции нет “жизни” в смысле устоявшегося крепкого быта. Нет романов» (1955. № 59. С. 474). Похожее мнение мы встречаем и у Г. Адамовича, писавшего в знаменитом цикле «Одиночество и свобода»: «“Дом в Пасси” – роман из современной эмигрантской жизни. Реализм в нем как будто не только уместен, но и необходим. Однако вот перечитываю его – и снова вспоминается тот давний драматический отрывок, о котором я уже говорил: действие – между землей и небом, тени движутся в голубоватом волшебном сумраке, не зная ни истинных страстей, ни страданья, ни счастья... А в романе ведь никаких теней нет! <...> Реализм внешне безупречен, в нем не к чему придаться. Но внутри что-то двоятся, и никак не отделаться от мысли, что волнует обитателей дома в Пасси не жизнь, а лишь слабое меркнувшее воспоминание о ней»³.

Действительно, даже неискушенный читатель ощущает в романе Б. Зайцева некую двойственность, некоторое «несоответствие» формы его содержанию. С одной стороны, перед нами «будничная» рассказ о тяжелой и даже трагичной жизни русских эмигрантов в Париже: с повседневными заботами, сомнениями, потерями и призрачной (у большинства) надеждой на лучшее. С другой же – это книга о судьбе русской эмиграции вообще, ее назначении, ее отношении к России, ее настоящем и будущем, ее – как оказывается – высоком крестном пути. Внешне, формально, – перед нами описание жизни постояльцев небольшого особняка в Пасси, подавляющее большинство из которых является русскими беженцами. Разные судьбы, разные характеры, разные мировоззрения, их объединяет лишь одно – трагическая потеря родины, попытка хоть как-то устроить свой беженский быт, ду-

ховное и физическое одиночество, планы на новое – «сиротское» – будущее.

Не смогла адаптироваться (в отличие от своей подруги Людмилы) к кажущемуся ей пошлым и мещанским парижскому существованию «странная» девушка Капа; изо всех сил строит домашний уют массажист-«полудоктор» Дора Львовна, желая хоть недолго насладиться им со своим любимым сыном Рафой; мыслями о приезжающей к нему из Советской России дочери Машеньке живет генерал – ныне собирающий объявления для дешевой газетенки – Михаил Михайлович Вишневский; нехитрое семейное счастье пытаются построить бывший поручик, а сейчас шофер Лева и портниха Валентина Григорьевна; казалось бы, беспечно по течению яркой парижской жизни плывет щеголь Анатолий Иванович...

И тем не менее Г. Адамович, говоря, что Зайцев нам рисует не столько саму жизнь, сколько воспоминание о ней, был прав. Воспоминают погибших в огне революции родных и дорогих сердцу людей Капа и Михаил Михайлович: сестра Капы отравилась, не пожелав мыть в бане «красных казаков»; супруга старого генерала умерла от сыпного тифа, «Ольга Сергеевна в самом начале революции скончалась, в Москве. Надорвалась. На салазках дрова таскала, через всю Москву. В очередях мерзла, мешочницей в Саратов ездила. Сыпняк захватила. Царство небесное, царство небесное. Я в то время под Новочеркасском дрался» (СЗ. 1933. № 52. С. 107).

Эти воспоминания совершенно иного рода, чем, скажем, у Набокова в «Даре». Если у последнего они выступают как главное условие преодоления онтологической энтропии, разрушающей ткань «русского Космоса», как сила, возрождающая утерянную Россию, то в «Доме в Пасси» все наоборот – воспоминания лишь обостряют боль изгнания, делают жизнь беженцев еще невыносимее, тягостнее и страшнее. Они порождают уныние и отчаяние, лишают воли к жизни, именно от них предостерегает героев романа центральный зайцевский «легат» – православный священник отец Мельхиседек.

И тем не менее именно Россия зримо и незримо стоит за и перед каждым персонажем «Дома в Пасси», именно образ России, по боль-

шому счету, является крупнейшим в романе. В этом прямо признается и сам Б. Зайцев в автобиографическом очерке «О себе»: «Даже в романе “Дом в Пасси”, где действие происходит в Париже, внутренне все с Россией связано и из нее истекает»⁴. Не могут отпустить картины «русского Хаоса» Капу, старается избыть в себе все «русское» Дора Львовна, мыслями о прошлом живет генерал Вишневский... Но заметим еще раз: тема утраченной России не дается Зайцевым напрямую, непосредственно, она выглядит словно бы «фоном», но имеющим, как это ни парадоксально, первостепенное значение, подчас замещающее основную повествовательную линию.

Подобная ситуация самым тесным образом связана с тем местом, которое занимает «Дом в Пасси» в творческом наследии писателя. Б. Зайцев пишет его после романа «Золотой узор», опубликованного в тех же «Современных записках» (1923–1925. № 15–19, 22–24). Но если в центре «Золотого узора» стоит столь значимая для «русского текста» «Современных записок» тема *вины и судеб* русской интеллигенции в годы «русского Хаоса», то в «Доме в Пасси» Зайцев ищет иную «формулу родины». Он создает роман в те тяжелые годы, когда эмигранты окончательно понимают, что им не только не суждено вернуться в Россию, но и ее возрождения в прежнем виде уже не произойдет. В конце октября 1929 г. в очерке «Слово о Родине» (опубликовано в «Возрождении» 24 июня 1938 года) Зайцев пишет: «В России мы некогда жили, дышали ее воздухом, любовались полями, лесами, водами, чувствовали себя в *своем* народе – нечесаный, сермяжный мужик был все-таки чем-то *родной*, как и интеллигент российский – врач, учитель, инженер. Жили и полагали: все это естественно, так и надо, есть Россия, была и будет, это наш дом, и особенно с ним мудрить не приходится. <...> С тех пор точно бы целый век прошел. Из хозяев великой страны, перед которой заискивал Запад, мы обратились в изгнанников, странников, нежелательных, нелюбимых. Не приходится распространяться. Все тут ясно»⁵.

Другими словами, в «Доме в Пасси» Зайцеву предстояло решить иные художественные и художественно-публицистические задачи – не путешествие в Россию своего дет-

ства (как в эпосе «Путешествие Глеба»), не поиск причин краха России (как в «Золотом узоре»), но попытка возродить Россию вне физических пределов самой России, воссоздать ее духовный облик в единственном месте, где он еще может быть воссоздан, – в эмиграции. При этом парадигматика «русского текста» «Современных записок» многократно усиливает художественно-публицистическое значение указанных авторских интенций.

Именно идейно-образная структура «Дома в Пасси» призвана репрезентировать одну из основополагающих мифологем «эмигрантского мифа» – мифологему *Возвращения*. Кросстекстуальность, лежащая в основе анализа текстуального пространства «Современных записок», позволяет к тому же говорить не только о постановке Зайцевым вопроса о возможности возрождения внутри эмиграции русской духовности, но даже о попытке писателя воссоздать в рамках рассеяния духовный и культурный ландшафт России, попытка *смоделировать русское духовное пространство* на географическом пространстве Франции, причем это моделирование носит совершенно отчетливые пространственно-временные характеристики.

В свою очередь эти измерения репрезентируются – как и на всем семантическом пространстве «русского текста» «Современных записок» – целым комплексом символических пространств, позволяющих говорить о придании автором моделируемому пространству статуса *сакрального*. Наш дальнейший анализ семантики этого моделирования требует, думается, дополнительной терминологической поддержки, для чего мы воспользуемся таким достаточно новым для социогуманитарных исследований понятием, как *иеротопия* и, следовательно, иеротопическим подходом к анализу эстетических феноменов.

Зародившись в рамках медиевистики, концепция иеротопии, как отмечает один из ее «отцов» А.М. Лидов, стала применяться «на стыке разных традиционных дисциплин: искусствоведения и этнологии, археологии и литургики, богословия и классического источниковедения. Иеротопия – очевидно, благодарное поле для междисциплинарных исследований». Чуть ниже ученым дается и определение понятия: «*Иеротопия – это создание сакральных*

*пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества. Задача иеротопии на современном этапе состоит в осознании существования особого и весьма крупного явления, нуждающегося в определении границ его исследовательского поля и разработке специальных методов изучения»*⁶. Уточним сразу, что иеротопический принцип моделирования совершенно определенных локусов выступает неотъемлемым конвергентом (нео)мифологической картины мира, что, как видно, полностью отвечает нашим исследовательским стратегиям.

Кроме того, немаловажным шагом представляется и появившаяся возможность переноса семантики построения сакральных пространств, скажем, в иконографической и архитектурной восточно-христианской традиции на *традицию литературную* (с учетом иеротопических моделей в структуре священных, ритуальных и догматических текстов как необходимого этапа ее становления). «Правоммерно ставить вопрос, – отмечает А.М. Лидов, – и о наличии сакральных пространств и в литературных текстах. <...> При этом речь идет не столько о непосредственном описании священных пространств, будь то рай, монастырь или храм, сколько о попытках чисто литературными приемами передать образ особой пространственной среды, которая внешне может даже не иметь общепринятых сакральных признаков»⁷.

Не используя сам термин «иеротопия», но досконально определяя данную проблематику, различные аспекты моделирования сакральных пространств в мифологических текстах в свое время изучал В.Н. Топоров. Вместо определения «сакральное» ученый использует термин «мифологическое пространство». «Именно оно наиболее резко противостоит геометризованному и абстрактному пространству современной науки, имеющему и свой “стандартно-бытовой” вариант в представлениях о пространстве, свойственных значительной части современного человечества»⁸.

В.Н. Топоров дает характеристику основных *качественных* [в отличие от гомогенного (пост)ньютоновского пространства] из-

мерений мифологического пространства, среди основных из которых следует назвать особый мифопоэтический хронотоп, его «вещная» структурированность, его гетерогенность, тецентричность и антропоморфизм, символизм пути и перехода – те свойства, репрезентации которых мы в изобилии встречаем практически во всех проанализированных до этого текстах, составляющих художественный дискурс «Современных записок»⁹. И дальнейший анализ инкорпорированного в «русский текст» журнала «Дома в Пасси» будет предполагать обращение к анализу именно указанных уровней сакральных пространств.

Мифопоэтический хронотоп романа связан с противопоставлением, а текст «Дома в Пасси» в целом построен по принципу чередующихся оппозиций – трех локусов. Это два географических – Советская (революционная) Россия и локус современного Парижа, где живут герои романа. В отличие от двух первых, третий локус не имеет отчетливой географической «привязки» – это сакральное пространство «русского Космоса», пространство утраченной «святой» России, обладающее не столько географическими, сколько ментальными и метафизическими характеристиками. Именно это пространство жестко противопоставляется двум первым, отчетливо фундированным *символикой зла*.

Большевистская Россия представлена как профанное пространство смерти. Генерал Вишневецкий в разговоре с отцом Мельхиседеком так говорит о смерти зятя: «Эту самую главрыбу через полгода по его смерти всю раскассировали, кого в Соловки, большинство к стенке – там у них это просто-с... Так по крайней мере он естественной смерти дождался, не насильственной от руки палача» (СЗ. 1933. № 52. С. 108). При характеристике этого локуса используются весьма характерные для «русского текста» символы – например, мифосимволический образ «потопа», генерал называет приход большевиков «татарским игом»... Именно с коагуляцией этого пространства будет связана не только проблема построения сакрального локуса утраченной России, но и вся публицистическая проблематика романа.

При характеристике «парижского» локуса Зайцевым используется более разветвлен-

ная (и с ярко выраженными апокалиптическими аллюзиями) сеть inferнальной символики. Впервые мы встречаем подобную характеристику «парижского» локуса в сцене, когда Капа начинает очень остро ощущать столь знакомое для эмигрантов чувство одиночества и тоски: «А Капа вертелась, вспоминала, раз поднялась даже, подошла к окну и посмотрела в сад. Было темно. Каштаны иногда шелестели под ниспадавшим ветром, да на Эйфелевой башне, видневшейся в узкой полоске меж крыш, пробегали таинственные нервные сигналы: голубовато-зеленое струение, а над ним вдруг *грозно мигал красный глаз. Спят все, кроме ночи и дьявола. Легкое зарево Парижа* над полуоблетевшими деревьями – трепещет, тоже имеет двусмысленное выражение. Да и вся *тьма эта полна неблагожелательного, мрачного*. Ах, если б можно было прижаться к кому-нибудь, если б не вечное это, проклятое одиночество!» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1935. № 5. С. 27).

Переходы и коридоры парижского метро сравниваются Зайцевым с летейскими притоками, полными бессмысленного хаоса, лишённого души и света: «В теплой живой толпе, ею несомая, с ней дышащая, Капа спускалась, подымалась *летейскими коридорами*, полными человеческого дыхания, тепло-влажно-пыльного воздуха. *По подземным путям в переполненной ладье неслась в даль смутную, гулкую*. Сотни чужих мыслей, чувств и желаний прошли сквозь нее, и ее собственные чувства, незаметно для нее, изменились. Сон была уже и Стаэле, и ее паркет, и Вламанк» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1933. № 51. С. 31–32). Хорошо видно, что рядовая поездка в парижском метро уподобляется – пусть и немного иронично – перевозке в ладье Харона, а сама столичная подземка метафорично становится подземным царством мертвых греческой мифологии. Тем самым Зайцевым вводится тема личной и исторической памяти в эмиграции – летейские воды Парижа способны уничтожить и то, и другое.

Этой же символикой зла инкрустируется и локус парижских квартир, где живут навсегда оборвавшие всякую связь с Россией зажиточные эмигранты. Так, по дому Олимпиады Николаевны ходят «летейские тени» горничных, а за его окнами – продолжая про-

фанный ландшафт – виден конституированный inferнальной символикой мегаполис: «Летейская тень удалилась. Анатолий Иванович потушил свет. Комната тотчас угасла, зато *другой мир* явился: за окнами, дальше решетки балкона, за башнею Трокадеро *замерзал золотистой чешуею Париж*. Мрак синел и туманел. Но *дракон шевелился в нем*, отливая бесчисленными огнями, огнезлатистыми точками. Анатолий Иванович сел в кресло. <...> *Над драконом* вознеслась узкая золотая цепочка башнею, задрожала, *обнаружила над собой красную голову, а на теле выскочила цифра 6, и красная голова заструилась, замигала переливчатым пламенем*» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1933. № 52. С. 124). Совершенно очевидно, что в приведенном отрывке Зайцев, характеризуя «парижский» локус, демонстративно контаминирует несколько стихов из Откровения св. Иоанна Богослова: «И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на голове его семь диадим» (Откр. 12, 3); «Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его шестьсот шестьдесят шесть» (Откр. 13, 18).

Но еще более плотную инкорпорированность «Дома в Пасси» в «русский текст» «Современных записок» обеспечивает устойчивое символическое определение, которое дается Парижу. Отец Мельхиседек называет город не иначе, как *Вавилоном*. Генералу Вишневному он говорит: «Я ведь вам предложить хотел к нам съездить. Думаю: наверное, ему нелегко, в Париже этом, в городе-Вавилоне, а у нас бы пожили недельку-другую, ведь деревня всего-то отсюда час езды...» (СЗ. 1933. № 53. С. 81). Это служит прямой символической отсылкой к знаменитому образу Вавилоня – «города-блудницы» из Откровения св. Иоанна Богослова. Как известно, на апокалиптический Вавилон был обрушен гнев Господень за грехи и безверие. В Откровении один из семи ангелов показывает св. Иоанну «суд над великою блудницею»: «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия ее; и на челе ее написано имя: тайна, Ва-

вилон великий, мать блудницам и мерзостям земным» (Откр. 17, 4–5); «И воскликнул он сильно, громким голосом говоря; пал, пал Вавилон, великая *блудница*, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице, ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы, и цари земные любодествовали с нею, и купцы земные разбогатели от великой роскоши ее» (Откр. 18, 2–3).

Сразу обратим внимание на то, что – и, как мы увидим, сакральный локус «метафизической» России не представляется в этом отношении исключением – профанное пространство Парижа репрезентируется и *символическими фигурами*. Так, одним из основных образов, символизирующих меркантилизм и бездуховность западного мира, выступает образ Олимпиады Николаевны, чья любовь к *атласным одеждам и бриллиантам* служит прямой аллюзией к «облеченной в порфиру и багряницу», «украшенной золотом, драгоценными камнями и жемчугом» «блуднице-Вавилону»: «Олимпиаде Николаевне было под пятьдесят. Но на вид не более тридцати пяти. Она обладала удобным свойством, не столь редким у парижских дам с бюджетом от пятнадцати тысяч в месяц: если не молодеть, то удерживать позиции. Это не так трудно ей и давалось: помогала гигиена, техника и ровный характер. Основное правило жизни ее – не волноваться. Она любила себя спокойной, самоуверенной любовью, твердо верила в свою звезду и со всеми данными этими прожила довольно бурную жизнь. Бурность связана была с красотой. Если Женовьева считала, что бедра кормят ее, то белотелая, могучая Олимпиада с гораздо большим правом могла сказать: “Квартира моя – это я. *Платья мои – я, бриллианты тоже я*” (курсив наш. – А. М.)» (СЗ. 1933. № 52. С. 121–122).

Тем самым Зайцев включает «парижское» пространство в *эсхатологическую* картину мира, он осуществляет символический перенос значений эсхатологического хронотопа Апокалипсиса на «реально-достоверный» хронотоп современного писателю Парижа. Тем самым повествование переводится в план не столько исторических, сколько метаисторических и – как мы увидим – даже метафизических.

зических значений. Подобного рода перевод, заметим, весьма естественен для эмигрантской ментальности, об этом нам говорит, к примеру, комментарий о. Сергия Булгакова к соответствующим главам Откровения. «Вместе с тем, – пишет один из сотрудников “Современных записок”, – теперь мы уже не можем ограничивать силу этого образа одним лишь древним миром, современным тайнозрителю, потому что он явно применим и к дальнейшим эпохам, и в особенности к нашей теперешней. Ибо те события и разрушения, которых ныне мы являемся свидетелями, не являются ли и они образами Страшного Суда Божия и над тоталитарной государственностью, над буржуазией и капитализмом? Было бы для нас некоторым добровольным самоослеплением и даже духовным самооскоплением, если бы мы допустили, что *гневные образы Апокалипсиса* относятся только к одному древнему Риму и не применимы и к нашей эпохе, которая едва ли и уж во всяком случае количественно являет гораздо более грандиозные образы социального и политического зла, нежели древний Рим»¹⁰ (курсив наш. – А. М.).

Включая профанное пространство Парижа в систему эсхатологических противопоставлений, Зайцев придает ему *сакральный* статус, но уже с иным знаком, с иными аксиологическими характеристиками. Этот статус обретается парижским локусом лишь в его противопоставлении с третьим локусом – русским *духовным* пространством, *моделируемом* и *выстраиваемом* писателем на географическом пространстве современной ему Франции. И наша последняя задача – продемонстрировать работу механизмов этого моделирования, реализуемых на самых разных уровнях как поэтики «Дома в Пасси», так и структуры того сегмента, который занимает роман на семантическом пространстве «русского текста» «Современных записок».

Одна из самых характерных черт сакрального пространства – его «сконструированность», *сделанность*. Оно всегда выступает не как данность, а как *соз-данность*, оно обязательно конструируется по определенным онтологическим/традиционным моделям. «Идея *собираения* пространства, – пишет В.Н. Топоров, – ведущая в теме обживания простран-

ства, освоения его... Некогда в начале творения пространство было про-стерто, раз-бросано повсюду (уровень Творца в чистом виде). Но через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как иерархизованная структура соподчиненных целому смыслов. Для этой эпохи вместо непрерывности и страшной протяженности гомогенного пространства реконструируется представление о разнородном и, так сказать, “корпускулообразном” пространстве с разной ценностью (значимостью) различных его частей»¹¹. То есть *сотворенность* сакрального пространства самым тесным образом связана с его включенностью в мифологическую традицию *космогенеза* и непосредственно фундирует оппозицию *Космос/Хаос*, лежащую в основе семантической структуры «русского текста» «Современных записок». В «Доме в Пасси» перед нами, как увидим, предстает *акт сотворения* нового духовного пространства, которое, конечно же, не может быть сконструировано вне рамок сугубо *физического локуса*, не может не обрести «географической плоти», без которой говорить о какой-либо структурированности русского духовного пространства в романе, думается, было бы весьма затруднительно.

Зайцев гипостазирует третье – противопоставляемое двум первым – пространство в качестве *locus sanctus*, служащего своеобразной точкой пересечения духовных и материальных онтологических векторов. «Основной вопрос, – пишет профессор Иллинойского университета Роберт Остерхут, – вытекающий из понятия сакральной географии, следующий: как мир физический воздействует на мир духовный? Одним из необходимых допущений будет признание того, что два этих мира соприкасаются в *loca sancta* – специальных местах, где небесные силы становятся более близкими и могут быть использованы для земного благополучия или помощи в спасении. *В таких местах духовное может реальным и осязаемым и воплотиться в человеке, точке пространства или предмете.* Принятие этого положения лежит в основе христианской практики паломничества»¹² (курсив наш. – А. М.). Сразу заметим, что функционал *locus sanctus* выполняют в романе Зайцева несколько символических образов.

В начале повествования эту роль выполняет сам образ *дома в Пасси* – это временное пристанище русских, потерявших свой родной кров в результате революции. Поэтика заглавия романа лишней раз указывает на то место, которое отводится этому ключевому зайцевскому образу. Совершенно не случайно центральный персонаж романа, отец Мельхиседек, называет «русский дом» *скитом*, тем самым подчеркивая его сакральный статус. Зайцев практически не касается эмигрантской жизни, выходящей за пределы этого локуса. Повествование, заключенное в рамки монтажной композиции, ограничено описанием жизни постояльцев дома, их мыслей, чувств, переживаний, сомнений, поисков своего места в чужой для них европейской стране.

Но вместе с тем мы сталкиваемся с (впрочем, уже упоминавшейся нами) достаточно жесткой сегрегацией внутри всего персонажного корпуса романа, и в первую очередь – жителей «русского дома». И эта ликвация постояльцев осуществляется по принципу приближения/удаления от незримого духовного «русского Центра» – притяжения/непритяжения, сохранения/отторжения русских *православных традиций*. На эту особенность романной поэтики неоднократно обращали внимание. Например, А.М. Любомудров пишет: «В системе персонажей существует отчетливая иерархия. Писателя интересуют разные типы отношений людей к христианской вере, тварного мира – к своему Творцу. В романе присутствует незримая ось, духовная вертикаль, и главными оппозициями в его художественной структуре становятся *тяжесть – легкость, плоть – дух*. Действующие лица располагаются на разных ступенях лестницы между земным и небесным»¹³.

Всякая символизация, а тем более символизация в рамках иеротопических моделей, как мы помним, в качестве обязательного условия своего функционирования использует семантическую корреляцию между трансцендентным и конкретно-вещным феноменами, составляющими пару символического процесса. Поэтому «духовная вертикаль», о которой говорит А.М. Любомудров, репрезентирована Зайцевым (выступая в качестве элемента этого процесса) образом дома в Пасси, для локализации которого важна не столько гори-

зонтальная, сколько *вертикальная* протяженность. «Русский дом» имеет несколько этажей, и постоянное движение его постояльцев по вертикали *лестниц* («лестниц между земным и небесным») символизирует тот *духовный путь*, который проходит персонаж, его выбор между «земным и небесным», его положение на русском/православном духовном пространстве, пролонгация которого по вертикали актуализирована у Зайцева в несравнимо большей степени, чем горизонтальная протяженность.

Поэтому в связи с этой актуализацией семантических элементов «русского текста» «Современных записок» в тексте «Дома в Пасси» явный символический характер носит, к примеру, глава «Вверх и вниз». Казалось бы, будничное, каждодневное движение персонажей по лестнице дома здесь может быть прочитано как их движение по духовной вертикали (вертикального пространства России), их символическое на ней расположение. Например, старый генерал, на наших глазах совершающий приятие православного образа жизни, помещен на верхние этажи «русского дома», а отчаявшаяся, не принимающая спасительных – по Зайцеву – православных идеалов девушка Капа (в конце романа она покончит с собой) и исповедующая западный практицизм массажистка Дора Львовна – на нижний. Генерал так описывает о. Мельхиседеку постояльцев, как он выражается, «русского гнезда в самом, так сказать, сердце Парижа» (СЗ. 1933. № 52. С. 113): «С первого этажа начинается Россия. Капитолина Александровна – одинокая, служит. Возраст: двадцать шесть, двадцать семь. Своеобразная и сумрачная девица. На мой взгляд – даже с норовом. <...> Напротив нее – Дора Львовна, массажистка, с сыном Рафаилом, вам также известным» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1933. № 52. С. 113–114).

Есть и персонажи, помещенные вне этого вертикального «русского» пространства. Это уже упоминавшаяся «блудница» Женьевева – в романе педалируется не только ее ежедневный *спуск* с верхнего этажа, но и ее автономность по отношению к остальным фигурантам повествования в целом, ее инкорпорированность в апокалиптическое парижское пространство. Семантическую пару Женьеве-

еве составляет молодой эмигрант Анатолий Иванович, снимающий часть флигеля во дворе дома в Пасси – уже тем самым выведенный за пределы «русского» локуса. Вечно нуждающийся любитель «красивой жизни», пробавающийся случайными заработками приживал, он бездумно и легко сорит чужими деньгами, скользит по парижским ресторанам, не думая ни о своем русском прошлом, ни о своем французском будущем.

Поэтому совершенно закономерным представляется выделение Зайцевым этих персонажей в отдельный семантический сегмент. В главе «Дела» он, соединяя нарративные эпизоды с помощью приема монтажа, прослеживает их движение по Парижу – и эта повествовательная синхронность еще раз призвана подчеркнуть «горизонтальную» гомогенность профанного парижского локуса: «В один такой день ехал Анатолий Иваныч в первом классе, сидел лицом вперед. Женева во втором у окна, лицом назад, и ее левой ногой мешал овальный кожух колеса. Перед его глазами торчал на высоте шофер в кожаной куртке с шарфом на шее и обгорелым от холода лицом. Перед ней, за дамой, покачивались на площадке пассажиры. Ни он ее не заметил, ни она его. Оба, однако, дышали одним воздухом: смесью бензина с духами. Автобус мягко покачивался, дрожал масляно-бензинным сердцем» (СЗ. 1933. № 52. С. 117).

«Прожигающий жизнь» Анатолий Иванович, впрочем, высказывает собственную недееспособность не только в области бытового, «мирского» существования, он – и для Зайцева это, бесспорно, более серьезный индикатор – оказывается полным профаном в плане зрелости *духовной*. Об этой духовной пустоте и беспомощности Анатолия ясно свидетельствует следующий за вышеприведенным пассажем эпизод «заигрывания» героя с «нехитрой бутафорией католицизма» в капелле Антония Падуанского. «Он когда-то слышал о ней. “Хороший был, Падуанский... с мальчиком всегда изображается”. Анатолий Иванович вдруг почувствовал себя смиренным и маленьким. Вот у него этот меховой воротник, трость, десять франков в кармане, комбинации в голове и неизвестность на завтра. А в прошлом? Тоже, может быть, лучше не вспоминать? Но для таких жили и Падуан-

ские. Если бы все были добродетельны, то и святые бы не надо. Из низенькой передней повернул он направо – тоже низенькая, узкая и длинная комната со сводами. Горит много свечей. Стоят стульчики. Сразу же слева – розовый св. Антоний на пьедестале с младенцем Иисусом на руках (это и есть “с мальчиком”). Яичко золотое. Цветы, медальки, образки – вся нехитрая бутафория католицизма. В стенах плитки с надписями: “*merciements*”. Анатолий Иванович по-православному перекрестился и неловко стал прямо против розового Антония, загораживая дорогу. Чувство детскости, смиренности и ничтожества взрослого. “Ты ведь знаешь, какой я, и что... помоги, святой Антоний, вот я к тебе всею душой... Помоги”. Что имел он в виду? Удачную продажу? Выгодную женитьбу? Возможно. Розовая статуя святого много перед собой перевидала. Ничтожеству ли, слабости ль человеческой удивляться? И может быть, не весьма огорчился святой малому обращению человека в катакомбной крипте» (СЗ. 1933. № 52. С. 118–119).

Вне русского духовного пространства стоят, впрочем, и некоторые персонажи, чья духовная ограниченность не сопровождается житейскими неудачами. «По-французски» крепко стоит на ногах соседка генерала снизу – массажистка Дора Львовна. Счет в банке, богатая клиентура, «нужные» связи, перспектива обзавестись собственным меблированным жильем – все это «выгодно» отличает Дору Львовну от остальных беженцев, говорит о том, что ее образ инкорпорирован в иное, «парижское» пространство. Образ органично вписан в его этиологическую структуру. О русском прошлом Дора почти не вспоминает, житейский практицизм заменяет ей ценности, актуализированные на русском пространстве (как и на пространстве «русского текста» «Современных записок») – память, возвращение/возрождение утраченного, внимание к истокам и т. п.

Русское прошлое закрыто для Доры, оно утрачено ею, она живет лишь сегодняшним и завтрашним днем, Зайцев всякий раз подчеркивает это лишенное укоренности русское прошлое героини: «Училась в Петербурге, на Медицинских курсах, но не кончила: полюбила студента-технолога и сошлась с ним. Лу-

зин был настоящий русский интеллигент, довоенного времени, типа “какой простор”. Жаждал быстрого установления земного рая, верил в это и вместе с Дорой Львовной посилено приходу его содействовал. От марксистов, однако, отдаляло его мягкое сердце. От эсеров – несклонность к террору. Партию он избрал себе безобидную – народных социалистов. Но тут подвернулась некая максималистка товарищ Люба – и от Петра Александровича Лузина остались рожки да ножки. Он мучился и рыдал, то говорил, что одинаково любит обеих, то пытался “выяснить отношения”, то казнил себя безнадежно. Доре Львовне чужда была расплывчатость. После полагающегося количества бессонных ночей, выяснив все, что надо, она на седьмом месяце беременности от него ушла – углом треугольника быть не пожелала. <...> Родила своевременно Рифу, и в дальнейшем потоке была вынесена на Запад. Не такая она, чтобы потеряться и здесь! Сначала в Германии, а потом в Париже занялась делом – хоть не на высоте прежнего, лишь полумедицинским, все-таки дававшим заработок. Дора Львовна клиентуру свою развила. Ее спокойствие, крепкий и достойный тон, ощущение порядочности и солидности, остававшееся от нее, создавали ей хорошую прессу (да и работала она неплохо). Именно в этом году начала даже откладывать, стала мечтать о том, чтобы взять квартиру со своей мебелью, в новом доме с удобствами. О муже ничего не знала и знать не хотела. Она его просто вычеркнула. Жила одиноко, холодно» (СЗ. 1933. № 51. С. 22–23).

И все же нельзя сказать, что Дора причисляется Зайцевым к персонажам, максимально удаленным от русского духовного пространства. На протяжении всего повествования она искренне пытается понять христианскую веру, православие и кажущихся ей столь странными людей, которые отказываются от материальных ценностей западного мира ради «эфемерных» духовных идеалов: «Дора, когда сталкивалась с православными, их службами, испытывала некое недоумение. Хорошо поет хор. Хорошо соединяет руки новобрачных священник... – все это поэтично. Но неужели можно серьезно *верить*? Придавать этому глубокий и таинственный смысл? Они говорят – можно... Странно. Искренно ли все

это?» (СЗ. 1934. № 54. С. 16). Житейский прагматизм, излишняя рассудочность, «западный» прагматизм мешают Доре принять православные ценности, войти внутрь «русского локуса».

Хорошей иллюстрацией противопоставления Зайцевым этих двух аксиологических областей может служить разговор Доры и о. Мельхиседека о христианской вере и ее значении в «земной жизни», в повседневной действительности. Дора вопрошает: «Какой смысл? Какая польза от религии, которая не спасает даже верующих от жизненных трагедий? <...> Но должно же мирозерцание воспитывать, укреплять. Что же оно – бесцельно в практической, то есть моральной жизни? Ведь тогда спросят: для чего ваше христианство, если христиане еще слабее, а может быть, даже порочнее не христиан? Вон и Анатолий Иванович христианин тоже в церковь ходит, но уж я и предпочту, чтобы мой Рафаил был просто порядочным и трудолюбивым человеком, хоть и без христианства» (СЗ. 1934. № 54. С. 25). Отец Мельхиседек в разговоре с ней излагает свою/авторскую точку зрения на нормы поведения христиан: «Упреки мы должны принять, то есть плохие христиане, а таковых нас большинство. Учение же Господа Иисуса тут ни при чем. Оно есть истина и путь даже вернее: сам Господь Иисус – путь. Вот он пришел к нам, показал, явился... – а уж там наше дело, как к Нему прикоснуться. Один больше Ему сердце открыл, другой меньше. Истина-то и свет укрепляют, конечно, и возвышают. Да только не насильно. А по нашей же доброй воле. <...> Слаб человек, а не христианство. Оно величайшая и единственная истина. А христиане разные бывают. И побеждающие, и побеждаемые» (СЗ. 1934. № 54. С. 25–27).

Поводом для этого разговора послужила трагедия, случившаяся в пассивском доме, – самоубийство девушки Капы. Нельзя с полной уверенностью сказать, что ее образ, как, например, образы Доры Львовны или Олимпиады, интегрирован в рамки «парижского» пространства – западная система ценностей глубоко чужда Капе, она не может приспособиться к новым жизненным реалиям. Тем не менее и включенности образа Капы в русский сакральный локус мы не видим. Возродить утраченное Капа не в силах – рус-

ское прошлое закрыто для нее страшными воспоминаниями революционного времени. В своем дневнике она пишет: «Вспомнишь жизнь... Городишко русский. Какое убожество! А там война, революция... Мель и мель. Нет, чего вспоминать. Ужас. (Ведь девчонкой, прямо из захолустья на гражданскую войну попала!) <...> 18 мая. В самый этот день я отлично могла погибнуть. Госпиталь наш захватили, раненых у нас на глазах добились. Меня и сестру Елену назначили в баню, мыть “красных казаков”. Нашелся человек, спас нас в последнюю минуту. То есть, вернее, меня. Елена успела уже принять яду (а я была в таком отупении, что даже отравиться не сумела). Но ушла ночью в степь. Неделю зверем жила. И добралась к своим» (СЗ. 1939. № 54. С. 8).

Как и в Доре Львовне, в Капе нет веры, та и другая для этого слишком рассудочны, слишком рассудительны. Об о. Мельхиседеке и христианстве Капа пишет так: «Если бы жизнь состояла из таких стариков, то есть вообще таких безобидных и благожелательных людей, то, возможно, было и приятно жить. Или: если так верить, как они: в посмертный суд, в торжество справедливости там... Загробная жизнь! Не могу себе этого представить. Чтобы я умерла, а потом воскресла... нет, не понимаю! Я когда Евангелие читаю, то часто плачу, а только все-таки не понимаю. Потому, должно быть, и распяли Его, что такой был... неподходящий Он для нашей жизни. А воскрес ли? Может быть, это только сказка?» (СЗ. 1934. № 54. С. 9).

Было бы более верным сказать, что в душе Капы *нет места вере* – она переполнена страданием и одиночеством. В Капе совершенно не осталось надежды, зло внешнего мира опустошило ее духовный мир, она потеряла свет и оказалась неспособной к воскрешению: «А в сущности: сейчас душа моя вовсе бесплодна, вовсе выжжена. Ни-че-го! Когда была сестрой, раненых жалела. Потом жалела Анатолия. Потом себя. Теперь никого. Может быть, я погибаю? Может быть. И это ничего не значит. Париж так же будет грохотать и без меня, как и со мной. Мир так же будет в руках мерзавцев» (СЗ. 1934. № 54. С. 9–10). Капа видит, что мир погружен во тьму, он представляет собой «царство зла», но в отличие от других героев романа она не

может ни встать на путь зла, ни найти в себе силы для противостояния ему. Таким образом, как мы уже говорили, образ Капы не помещен в рамки парижского – inferнального – пространства (Капа демонстративно дистанцируется от богатых эмигранток и своей преуспевающей подруги Людмилы), но и его инкорпорированности в русское духовное пространство не происходит.

И здесь мы подходим к одному из самых важных отличий между указанными локусами. Оно фундировано христианской/православной метафизикой, составляющей основу философского уровня «Дома в Пасси». Согласно авторской точке зрения, мир захвачен злом, но у тех, у кого остается вера, есть силы для борьбы с этим злом, есть оружие, с помощью которого оно будет преодолено и станет возможным *возвращение* утраченного, – это Иисус. Именно эти персонажи помещены Зайцевым внутрь русского духовного пространства, именно у них есть сила это пространство *созидать*. Это маленький сын Доры Львовны Рафа, старый генерал Вишнеvский, монахи из русского скита и, конечно же, отец Мельхиседек, символизирующий это пространство *in toto*.

Так, перед самым таинством покаяния генерал Вишнеvский разговаривает с о. Мельхиседеком о современном мире как о царстве зла, и то, что этот разговор и само таинство происходят на сакральном пространстве *сада*, представляется одной из символических доминант «русского текста»: «Мельхиседек действительно отворил окно. Гроза шла стороной. Все же от грома дребезжали иногда стекла, и в зеленых вспышках вставал на мгновение сад, каштаны, столик под деревьями. Но ветер стих. Шел ровный, очень теплый дождь. <...>

– Михаил Михайлыч, – тихо перебил Мельхиседек, – а вас смущает, что вообще зла и безобразия в мире как бы слишком много? Точно бы и не продохнуть человеку? Дурные торжествуют, богатые объединяются, сильные мира сего продажны?

– Да, о. Мельхиседек. Именно. Меня именно это смущает. Почему вы, однако, задали мне этот вопрос?

– Насколько я вас понимаю, по характеру вашему этот страшный вопрос, действительно весьма трудный для понимания, дол-

жен особенно вас беспокоить. И думаю, вы не прочь были бы сразиться со злом так, как некогда воевали в окопах.

Генерал, волнуясь, стал говорить о царстве зла» (СЗ. 1933. № 53. С. 109–110).

Русское духовное пространство, в отличие от революционного и парижского локусов, не имеет четко очерченных, определенных границ, оно дискретно и почти неуловимо, но именно поэтому в нем наиболее полно реализуется эта идея *собирания* сакрального пространства, его конструирования. Как это ни парадоксально, но его конституентами в романе выступают персонажи, пространство их души есть «точка сбора» русского духовного локуса. Другими словами, они выполняют условие символической материализации духовного пространства, его семиотизации, его символического топографирования. И вместе с тем мы видим и третий символический компонент этой цепи – символом души выступает тело человека как *носитель* и «вместилище» ее измерений. «Тем самым “надфизиологическая” культура (в данном случае представления о внешнем мире, Вселенной и специального пространства) в своих истоках оказывается мотивированной физиологическим аспектом человеческой жизни, конкретно – **телом** как “малым миром” (“малым пространством”»¹⁴. То есть в начале романа русское сакральное пространство *пуантировано*, оно размыто, распределено между его «овеществленными» носителями, оно лишь готово собраться, готово структурироваться.

Так, уже во второй главе «Дома в Пасси» носителем русского духовного начала выступает юный Рафа, которого манил «неведомый и загадочный» мир православия: «Под стеклом фотография монаха в белом клобуке, с огромным посохом в руках. Лицо простое, русское, с серыми небольшими глазами под бровями нависшими, с тяжелым носом, седой бородой. На груди не то иконки, не то ордена – Рафа боялся даже расспрашивать. На вопрос, кто это, получил ответ: патриарх – непонятное слово, музыкой отозвавшееся в сердце» (СЗ. 1933. № 51. С. 17).

Вообще образ Рафы – один из самых глубоких репрезентантов сакральной аксиоматики в романе, причем символическая поливекторность этого образа позволяет говорить о

нем как о ближайшем «конкуренте» образа о. Мельхиседека. Зайцев настойчиво подчеркивает отделенность Рафы от «парижского» пространства: мальчику плохо в школе, его тянет к старому генералу, о. Мельхиседеку и православно́й вере. В этом аспекте любопытен, например, прием *экфрасиса*, применяемый Зайцевым для духовной онтологизации образа Рафы. Экфрасис представляет собой «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление»¹⁵. При этом Ю.М. Лотман говорит, что разновидностью экфрасиса является жанр «живых картин», поэтика которых основывается на «имитации живописного произведения»¹⁶. В «Доме в Пасси» мы встречаем эпизоды, в которых Зайцев создает имитацию не просто «живописного произведения», но картин на *евангельские* темы, в том числе иконописных. Так, рисуя портрет Рафы, Зайцев пишет: «Солнце нежно и не по-парижски охватывало мальчика, сидящего на табуретке, тихо резавшего яблоки. Было в этом светлое и мирное, хорошо, что сияние задерживалось в маленькой кухне дома в Пасси – и, быть может, Рафа под ковром воздушным и светящимся лучше делал свое дело» (СЗ. 1933. № 51. С. 18). Отчетливо видно, что автор моделирует здесь иконописное пространство – свет и сияние струятся вокруг чистящего яблоки мальчика, причем последняя деталь также играет важную роль: бесспорно, здесь звучит отчетливый мотив *Яблочного Спаса*.

Тем самым Зайцевым подчеркивается референтность образа Рафы и образа Христа, получающая максимальную завершенность с вводом в структуру образа мальчика («Младенца») *жертвенной* семантики. Это хорошо видно в сцене, где описывается спящий Рафа, «и нежные его черты стали еще нежней, трогательней на *белизне* подушки. *Этот маленький человек будто бы был предложен в беззащитном своем сне, как агнец – таинственной бездне...* Он дышал ровно, легкая тень лежала вокруг глаз, придавая невыразимую грусть лицу с прозрачной кожей, синими кое-где жилками – в них *стучало вечным, неумолкаемым стуком сердца*» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1933. № 52. С. 140). Семантика приносимого в жертву Хри-

ста становится здесь явной в первую очередь благодаря тому же приему экфрасиса. Зайцев моделирует в этой сцене сакральный (иконописный) сюжет *снятия с креста*. Съехавший в конце романа из русского дома (то есть помещенный в рамки «профанного» парижского пространства) Рафа словно бы оказывается принесенным в жертву чуждым для Зайцева западным идеалам, западному образу жизни – «царству зла».

И все же русское духовное пространство успевает обрести материальную оболочку. Точкой сбора этого дискретного, пуантированного пространства выступает, конечно же, центральный образ «Дома в Пасси» – о. Мельхиседека, образ, в рамках которого максимально полно актуализируется православное мировоззрение. Как пишет А.М. Любомудров, «носителем, проводником вероучения является монах Мельхиседек – стержневая фигура романа. Как построен этот образ? <...> Автор ничего не сообщает о прошлом этого человека (в отличие от других героев), не описывает его переживания, ничего не говорит о его мыслях. <...> Вместо этого Зайцев погружает его фигуру в сферу чувственно-эстетических переживаний, которые сопровождают каждое появление персонажа: это худенький, с огромной седой бородой старичок, в котором видится «нечто серебряное»; постоянный его эпитет – «легкий». У него «быстрый, легкий взор», пряди бороды – серебряные и легкие, его огромная борода напоминает парус. Выполняя поручения архиепископа, Мельхиседек, «поддуваемый ветерком, как легкий парусник», плывет или, скорее, перелетает из одного конца страны в другой. Он действительно освободился не только от тяжести плоти, но и от душевных пристрастий, страстности»¹⁷.

И, как и образ Рафы, образ о. Мельхиседека выступает коррелятом фигуры Христа, что подчеркивается на номенологическом уровне его структуры. «Имя персонажа, – указывает исследователь творчества Зайцева, – выбрано не случайно. Мельхиседек упоминается в Библии как утро Салима и одновременно “священник Бога Всевышнего” (Быт. 14, 18). Личность его окружена таинственностью: не принадлежа к избранному роду, он был священником истинной религии и впоследствии стал идеалом священства. В христианском

толковании он служит прообразом Самого Христа, который назван “священником по чину Мельхиседека” (Евр. 7, 17). Герой зайцевского романа – тоже таинственная и несколько загадочная для других персонажей фигура. Следуя своему небесному покровителю, он достойно исполняет свое высокое призвание – служение Всевышнему»¹⁸.

Все «силовые поля», все символические векторы русского духовного пространства сходятся в одной «точке сбора» – еще лишенной горизонтальной протяженности, еще зыбкой и подвижной, но единственной, чья духовная экзистенция потенциально обращается в собственную «овеществленность». Вертикальному измерению (земное – божественное) образа о. Мельхиседека дано получить дополнительную пролонгацию – горизонтальное измерение *русского скита*, об основании которого в парижском предместье хлопочет монах: «отпивая свежий, очень горячий чай, Мельхиседек рассказал, в чем состояло “особенное” его дело. Уже несколько времени находился он в переписке с архимандритом Никифором, проживающим в Париже, – с этим Никифором встречался еще во время паломничества на Афон, и не со вчерашнего дня возникла у них мысль: основать под Парижем скит, небольшой монастырек. Никифор кое-что присмотрел – именно старинное аббатство, некогда принадлежавшее цистерцианцам, оно в запущении, надо его несколько восстановить, приспособить – и тогда отлично все устроится. А потом завести при нем школу, воспитывать и обучать детей. Кое-что удалось уже собрать и денег. <...> Мельхиседек неторопливо и спокойно объяснял, что скит задуман трудовой, все монахи должны работать и окупать свою жизнь. Они будут одновременно и обучать детей, и их воспитывать. Тут особенно видел Мельхиседек новое в прославлении: в прежних наших монастырях этого не бывало» (СЗ. 1933. № 52. С. 110–111).

Парадоксально, но русское духовное пространство получает свою овеществленность, свою материализацию в своеобразной «точке уплотнения», почти лишенной плотской плотности, легко и неуловимо пересекающей границы совершенно разных локусов, мерцающей на их ландшафте, чтобы однажды вспыхнуть, разрушая силой духовной импло-

живности свои собственные границы, расширяя их до пределов «овеществленного» сакрального пространства – русского монастыря. Символической фигуре о. Мельхиседека тем самым дано преодолеть свою символичность, собрать, притянуть к себе все хаотично движущиеся, осциллирующие в рамках иных локусов точки доселе незримого русского метафизического пространства и придать ему форму, дать ему плоть и голос, плотность и объем, смысл и саму жизнь.

Русский скит мыслится в романе не просто как часть России, но как *модель России*, но не как ее уменьшенная копия, а как ее *утраченный оригинал*, ее воссозданный, возвращенный и создаваемый сакральный топос: «*Так и осела здесь эта Русь, в латинском месте раскинув свое становище*. Зимой было холодно. Печурки дымили. Стены покрывались плесенью. Сырой, затхлый воздух. К маю стало легче. Понемножку устраивалась церковь. Из Ниццы прислали икону. Из Парижа – расшитые херувимами воздушы – рукоделие офицерских, шоферских жен. Главное же: солнышко появилось. Распустились столетние вязы, липы, каштаны. Плющ завил статую Иосифа Обручника перед двухэтажным зданием аббатства. Запестрели в клумбах цветы Авраамия. И лягушки загукали по болотцам – перекликались ночью с совами. Авраамий поймал первого пескаря. Появились первые дети» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1933. № 53. С. 96).

Не случайно Зайцев «находит» место для русского скита не в самом Париже, а в его предместье – писатель тем самым выводит овеществленное русское сакральное пространство за пределы парижского – апокалиптического. Русский сакральный локус – возрождаемая, «чаемая» Россия – возникает далеко за пределами географической России, ставшей для большинства эмигрантов пространством inferнальным, враждебным. Возвращаемая Россия получает не только пространственные, но и хронологические измерения. Зародившись в определенном месте и в определенное время, русский скит не получает хронологических ограничений – как локус он не имеет географической привязки к России, а как долженствующий иметь хронологические рамки феномен он не привязан ко времени вообще. Хронотоп русского, сакрального пространства

в романе Зайцева – это хронотоп *Собора*. Его пространство – это устремленное ввысь пространство рая, его время – *вечность*: «Тихие дома вокруг, и за другой лужайкой, по другую сторону дороги *грозда собора, как бы грозная, прекрасная вечность*. Со своими чемоданчиками под готической аркой входа прошли они двориком к Иосифу Обручнику и Пресвятой Деве» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1933. № 53. С. 97).

Именно на пространстве монастыря герои романа обретают казалось бы навсегда утраченные успокоение и надежду, а у их беженской жизни вновь появляется смысл. Так, засыпая в своей новой комнате с окнами в сад, старый генерал вспоминает свою поездку в Пустынь («Я и прежде, к вам в Пустынь наезжая, всегда говел. И Ольга Александровна, покойница. Боже ты мой! Опять русский монастырь, опять вы, о. Мельхиседек...») и вдруг чувствует, что время исчезает, стирается, что монастырь погружается в вечность, в «бездонную ночь», где он вновь сможет увидеть отнятых революцией Ольгу Александровну и Машеньку: «Генерал долго не мог уснуть. Сначала еще ходили где-то внизу, посуда постукивала на кухне, голоса доносились. А потом все замолкало. Генералу казалось – не то, что нет звуков, а даже есть некое действенное беззвучие. Звуки и возникнуть не могут в бездонной этой ночи. “Так будет после смерти. И Ольга Александровна в такой же тишине сейчас”» (СЗ. 1933. № 53. С. 99–100).

Хронотоп Собора, выступающий реализацией принципов иеротопического структурирования пространств в романе Б. Зайцева, служит своеобразным коагулянтном для оборудования совершенно нового единства, которое вслед за американским исследователем П. Брауном можно было бы назвать *хоротопом*¹⁹. «Хора» представляет собой одно из важных богословских понятий, восходящее к философской категории Платона и – через неоплатонизм – пришедшее в патристику. «В богословии иконопочитателей (Патриарх Никифор) понятие “хора” становится краеугольным камнем, с помощью которого обосновывается принципиальное отличие иконы от идола. Идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому, как Христос может одновременно пребывать

на небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии. То, что соединяет эти две рационально несводимые величины, и есть «хора» – пространственное бытие Божие. В конечном итоге весь храм и все образы в нем призваны передать именно «божественную пространственность». Высокообразованный Феодор Метохит подчеркнул эту многовековую смысловую доминанту в своей иконографической программе, которая была лишь частью особого иеротопического проекта монастыря Хора»²⁰.

Таким образом, мы видим, что «частный» прием экфрасиса, применяемый Зайцевым для характеристики персонажей, конструирующих русское сакральное пространство, распространяется практически на все уровни текста романа и становится основополагающим художественно-философским принципом структурирования текста в целом. Прием создания «живых картин» максимализируется до размеров *хоротопа* – структурирования пространственно-временного континуума романа по принципу «живой иконы». Как пишет А.М. Лидов, «в связи с этим представляется важным подчеркнуть, что создание сакрального пространства – это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе»²¹. Иеро(хоро)топический принцип служит тем самым средством конгрегации всех формально-семантических слоев «Дома в Пасси», который позволяет говорить о принципиально новой модели репрезентации мифологемы *возвращения* на текстуальном пространстве «Современных записок».

Иеро(хоро)топический принцип, реализованный в романе Зайцева, репрезентирует идею *духовного* возрождения/возвращения России, также широко представленную в рамках философско-публицистического дискурса «Современных записок», в частности в работах Г. Федотова, Ф. Степуна, Л. Шестова и ряда других авторов. Но ярче всего эта проблема ставится у одного из постоянных сотрудников журнала – философа и богослова Г.В. Флоровского. Помимо «Современных записок», Флоровский активно сотрудничал и с другими крупнейшими журналами эмиграции, такими как «Путь» и «Русская мысль». Будучи одним из основоположников евразийства,

Флоровский открыто рвет с движением, не приняв его откровенной политизации и геополитических амбиций. Идеологическая дискредитация евразийства начинается с программной статьи Флоровского «Евразийский соблазн», впервые напечатанной в 34-й книге «Современных записок» за 1928 год. В «Евразийском соблазне» противопоставлены два типа отношения к постреволюционной России: «внешнее» (геополитическое) и «внутреннее» (религиозное, духовное). В рамках первого отношения Россия представляется исчезнувшей, погибшей, неспособной выйти за границы профанного локуса: «Максимализм бездумного, мстительного гнева разряжался в кровавое нетерпение внешнего действия и внешнего конца. В такой торопливости нет подлинной силы и действительной правды. Ибо нет воли к покаянию. И нет зоркости. Ненависть выжигает любовь, а только в любви духовная зоркость. Легко было поддаться опьянению нравственного ригоризма и пред лицом зла и злобы, творимой на русской земле ее теперешней антихристовой властью, духовно ослепнуть и оглохнуть и к родине самой, и потерять всякий исторический слух и зоркость. Точно нет России, и до конца, и без остатка выгорела она в большевицком пожаре, – и в будущем нам, бездумным погорельцам, предстоит строиться на диком поле, на месте пустее» (СЗ. 1928. № 34. С. 313). Этот путь, по мнению Флоровского, тупиковый, он не предполагает подлинного возрождения России, а ведет лишь к новому витку эскалации зла и насилия, увеличению *пространства греха*.

Флоровский говорит о необходимости иного отношения к России, к постигшей ее беде. Он пишет о необходимости построения особого духовного, *покаянного* пространства, в глубинах которого суждено зародиться новой, возвращаемой России. Отчетливо видно, что здесь Флоровский как никто другой близок позиции Зайцева в «Доме в Пасси» – пространство русского скита также представляет *пространство метаноии*, исповедальный, молитвенный локус (генерал Вишневецкий, готовясь к покаянию, начинает понимать Собор как вечность): «В своих корнях и истоках русская смута есть, прежде всего, духовный обман и помрачение, заблуждение народной воли. И в этом грех и вина. Только в подвиге покаяния, в

строгом искусстве духовного трезвения может открыться и открывается подлинный выход из водоворотов льющегося зла. На духовный срыв нужно ответить подвигом очищения, внутреннего делания и собирания. Только в бдении и аскезе, только в молитвенном безмолвии накапливается и собирается подлинная сила, – в молчаливом искусстве светлеет и преобразуется душа, куется и закаляется творческая воля. Только в этом подвиге совершится воскресение и воскрешение России, восстановление и оживление ее разбитого и поруганного державного тела. Это трудный и суровый путь. Но нет легких и скорых путей для победы над злом, и в делах покаяния дерзко требовать легкости» (курсив наш. – А. М.) (СЗ. 1928. № 34. С. 314).

Важно отметить, что Флоровский говорит не просто о возникновении этого реверсивного состояния, но о его «внутреннем делании и собирании», его творческом вос-создании в совершенно особых условиях, на особом пространстве духа, но духа *преображенного*, преосуществленного. По мысли Флоровского, это есть в первую очередь *пространство Церкви*, но не пространство Государства, не геополитическое пространство, на чем настаивали евразийцы: «Мир “становится” Церковью только в своем *пресуществлении*, переставая в известном смысле быть самим собою. В этом “становлении” мир перерождается и преобразуется, как бы перестраивается по иным, сверхтварным началам. Все кровные связи надрываются и отменяются, и слагаются новые, иные, благодатные, по усыновлению Богу через Христа. В Церкви все становится новым. <...> И этот разрыв родовых и кровных связей требуется не только для подвига личного религиозно-нравственного восхождения, но и для подвига мирского, общественного устройства» (СЗ. 1928. № 34. С. 341–342).

При этом, как и в «Доме в Пасси» Зайцева, у Флоровского звучит мысль о том, что построение русского сакрального локуса может совершаться не на географическом пространстве России. Это созидание может проходить за пределами страны – зарождаясь на пространстве духовном, на пространстве *души* тех людей, которые в любви, страдании молитвенном покаянии смогут вос-создать Россию, получить Россию не данную, но *творимую*, собрать воедино

ее распавшееся было символическое тело: «Соблазн слепых мирских пристрастий победил и обессилил и в евразийстве его нечаянную правду. Евразийцы духовно ушиблены нашим “рассеянием”, утомлены географической разлукой с родиной. И есть бесспорная правда в живом пафосе родной территории – дорога и священна родимая земля, и не оторваться от нее в памяти и любви. Но не в крови и почве подлинное и вечное родство. И географическое удаление не нарушает его, если сильны и крепки высшие духовные силы. И за рубежом есть и творится Россия, и в нас, по плоти от нее удаленных, но в воле и духе крепких ей, может и должна созидаться, и созидается она. И мы можем и должны быть не только сторонними зрителями, но и творческими со-участниками и со-вершителями русских судеб и русской судьбы, – не в порядке внешнего вмешательства, не в грезах о вторжении и насилии, но в творческом со-переживании, со-страдании и преодолении трагизма русской души, в со-чувственном духовном делании и собирании, в устроении себя в живые камни родного дома. <...> Верим и знаем. Великая Россия воскреснет и восстановится тогда, и только тогда, когда воскреснем и восстанем мы в молитвенной силе. Ибо Россия – это мы, каждый и все, хотя и больше она каждого из нас. Ибо каждый из нас в своем подвиге собирает и созидает Россию, и в своей косности и падении разоряет и бесчестит ее. <...> В самих себе, каждый и все в круговом общении и поручке, должны мы напряжением творческой воли строить и созидать новую Россию, не осуществленную по нашей немощи и небрежению Святую и праведную Русь... И тогда воздвигнутся стены Иерусалимские!» (СЗ. 1928. № 34. С. 345–346).

Референтный потенциал мифологемы *возвращения* на текстуальном пространстве «Современных записок», как видим, в очередной раз демонстрирует свою образную и семантическую эластичность. Процесс собирания символического (сакрального) пространства России-Иерусалима педалируется как в рамках художественного дискурса журнала, так и в рамках философско-публицистического. Проблема *миссии русской эмиграции*, таким образом, получает еще одно – опять символическое – разрешение, основанное на реперных мифологемах и уже знакомых нам трансферных комплексах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Млечко А.В. Символика сада как элемент «русского текста» художественного дискурса «Современных записок» // Вестн. ВолГУ. Сер. 8, Литературоведение. Журналистика. 2002. Вып. 2. С. 90–100; Он же. Символика «хаоса Истории» в романах Марка Алданова и «русский текст» «Современных записок» («Мыслитель», «Ключ. Бегство. Пещера», «Начало конца») // Там же. 2003–2004. Вып. 3. С. 74–87; Он же. До и после Апокалипсиса: мифологическая символика Д.С. Мережковского в «русском тексте» «Современных записок» // Там же. 2005. Вып. 4. С. 64–74; Он же. Революция, жертвоприношение, «чудовищный двойник»: «Отчаяние» Набокова и «русский текст» «Современных записок» // Вестн. Воронеж. гос. ун-та. Сер. «Филология. Журналистика». 2006. № 1. С. 122–136; Он же. Сад и пространство греха: «История любовная И. Шмелева в «русском тексте» «Современных записок» // Вестн. ВолГУ. Сер. 8, Литературоведение. Журналистика. 2007. Вып. 6. С. 97–113.

² Современные записки. 1933. № 51–53; 1934. № 54. Далее – СЗ с указанием в скобках номера и страницы.

³ Адамович Г. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 78.

⁴ Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. Путешествие Глеба. Автобиографическая тетралогия. М.: Рус. кн., 1999. С. 591.

⁵ Там же. Т. 7 (доп.). Святая Русь: Избранная духовная проза. Книга странствий. Повести и рассказы. Дневник писателя. М., 2000. С. 323.

⁶ Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2006. С. 10.

⁷ Там же. С. 30.

⁸ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–285.

⁹ В качестве одного из ярких примеров подобного сакрального конституирования можно привести любопытное наблюдение Н.А. Переверзевой, заметившей, что пространство в «Жизни Арсеньева» И. Бунина сконструировано в форме *креста*: «Под-

черкивая идею центра и идущих от него четырех основных направлений – как горизонтальных (стороны света), так и вертикальных (земля, небо, подземное царство), автор и герой совместными усилиями конструируют в романе некую незримую, но достаточно узнаваемую геометрическую фигуру с очень сложной и древней семантикой – крест. Крест определяет структуру романа, организует текст, связывает воедино историческую, лирическую, биографическую, социально-политическую, национальную и философскую темы, создает художественное время – пространство, наполненное до краев внутренним миром героя» (см.: Переверзева Н.А. Мифосимволическая модель мира в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературе: Материалы Междунар. науч. конф., г. Волгоград, 12–15 апр. 2006 г. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2006. С. 216).

¹⁰ Булкаков С. Апокалипсис Иоанна. (Опыт догматического истолкования). М.: Православное Братство Трезвости «Отрада и Утешение», 1991. С. 155.

¹¹ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 242.

¹² Остерхут Р. «Сакральная география» и святы места: Константинополь как Иерусалим // Иеротопия. Создание сакральных пространств... С. 110.

¹³ Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2003. С. 101.

¹⁴ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 245.

¹⁵ Гольденберг А.Х. Экфрасис в поэтике Го голя: текст и метатекст // Филологические науки. 2007. № 1. С. 13.

¹⁶ Лотман Ю.М. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 638.

¹⁷ Любомудров А.М. Указ. соч. С. 102–103.

¹⁸ Там же. С. 103.

¹⁹ См.: Браун П. Хронотоп: св. Федор Сикеот и его сакральная среда // Иеротопия. Создание сакральных пространств... С. 124–125.

²⁰ Лидов А.М. Указ. соч. С. 21.

²¹ Там же. С. 22.