

## ОБРАЗ ХРАМА

В художественном сознании писателей русской эмиграции, особенно «первой волны», проявился особый тип мифологизации, касающийся целой исторической эпохи – дооктябрьской жизни России. «Ностальгическая мифопоэтика» обнаруживается в творчестве многих авторов, воспринимавших Россию как духовно-цельный организм, способный, несмотря ни на что, в глобальном своем бытии оставаться верным своему национальному естеству, своему высшему Божественному предназначению. Мифопоэтический комплекс «родина» включает в прозе писателей русского зарубежья следующие важнейшие составляющие: дом, родная природа, чувство державности и для многих – православная вера предков.

В главном произведении Ив. Бунина «Жизнь Арсеньева» одной из иерархически-значимых констант в образе Родины является ее православно-державный характер. «...знаю точно, – утверждает автор, – что я рос во времена величайшей русской силы и огромного сознания ее» [1, с. 318]. Анализ романа «Жизнь Арсеньева» в обозначенном аспекте позволяет судить о том, насколько концептуально-значимым для автора было включение в воссоздаваемый мифопоэтический образ родины мотива органически присущего герою православного мирочувствования и неразрывного с ним образа храма, бывшего для русского человека важнейшим сакральным центром [2].

Многим мыслителям и художникам эмиграции был свойственен обобщенно-исторический взгляд на Россию как на духовно-цельный организм, способный, несмотря ни на что, в глобальном своем бытии оставаться верным своему национальному естеству, своему высшему Божественному предназначению. В публицистическом «Слове о Родине» замечательный русский православный писатель XX века Б. Зайцев писал в эмиграции: «Многое видишь теперь о Родине по-иному... чище общий тысячелетний облик Родины. Сильней ощущаешь связь истории, связь поколений и строительства и внутреннее их духовное, ярко светящееся, отливающее разными оттенками, но в существе своем все то же, лишь вековым путем движущееся: свое, родное» [3, с. 378].

Путь к православию писатель прошел самостоятельно, ибо родители его вышли из поколения «шестидесятников». XIX век, названный «золотым веком» русской культуры, был, по словам высокопреосвященнейшего Иоанна, митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского, временем

«исканий и надежд, разочарований и прозрений», это была пора «окончательной потери соборного духовного равновесия народа, подорвавшая вековые устои русской православной государственности» [4, с. 233].

Главным произведением Б. Зайцева, безусловно, следует считать его автобиографическую тетралогию «Путешествие Глеба». К моменту своей эмиграции, в начале 1920-х годов, писатель был уже глубоко верующим человеком. Тетралогия ярче многих других произведений писателя, на наш взгляд, обнаруживает «ностальгическую мифопоэтику», средствами которой создается зайцевская мифологема Родины как мифологема Дома. Укажем, что в нашем понимании мифологема – это модель неких сущностных представлений автора, это художнически сотворенный, субъективированный, конкретный и одновременно обобщенный вневременной образ, имеющий онтологическое значение, принимающий черты легендарности.

Понятия легендарности и вечности – ключевые в художественном мире эмигрантской прозы Б. Зайцева. Самые дорогие сердцу автора жизненные начала удостоены в его представлении стать причастными вечности – в силу своей идеальности, – причем, это касается «вечности» субъективного восприятия – вечности пребывания в памяти героя. Так, в романах тетралогии – «Заря», «Тишина», «Юность» и «Древо жизни» – создается поразительный эффект «вписанности» в Вечное самых важных для человека начал, воспринимаемых Зайцевым как единое целое и имеющее статус «утраченного рая»: дом, родина, вера.

Сознательный приход в лоно Православия произошел у Зайцева уже в зрелые годы, детским впечатлениям, показывает писатель, в этом плане тоже оказалось немало места, ибо окружала мальчика жизнь православной страны, народ которой, в отличие от «просвещенного слоя», не спешил расставаться с духовными традициями предков [5].

В эмигрантском творчестве Б. Зайцева образ храма либо монастыря возникает не раз, – но всегда в определенном концептуальном ракурсе. Совершенно особую роль занимает в этом плане повесть «Сергий Радонежский» (1925), художественное переложение жития преподобного Сергия, написанного Епифанием Премудрым, где опозитирована главная храмовая святыня русского народа – Троице-Сергиева Лавра.

В романе «Золотой узор» (1926) образ храма связан с линией судьбы главной героини – певицы Натальи Алексеевны: призван помочь главной героине обрести веру, а в годы тяжких страданий не дать душе ожесточиться. Несмотря на камерность проблематики этого произведения, бытийный пласт повествования, как это всегда бывает у Зайцева, явно обнаруживает себя. Этому служит, прежде всего, внефабульная образность, и именно образ православного храма способствует осмыслению «узора» судьбы героини как «золотого», прекрасного, соотносимого с общенациональным обликом страны, неразделимом единстве глубинных черт национальной ментальности, проявляемых в каждом человеке.

Рассказ «Река времен» (1964) эмигрантские критики считали одним из лучших произведений русской литературы XX века. В рамках данного материала укажем лишь на следующее. В центре повествования – русский монастырь имени великого Святого под Парижем. Создавая свой миф о России ушедшей на материале преимущественно российском, здесь Зайцев в свою мифологему Родины вписывает как важнейшую составляющую силу и красоту «живой жизни» православной духовности, восходящей к святоотеческому подвижничеству, укорененному в древнейших пластах русского менталитета («Все достойное живет в вечности этой»). Трудно переоценить значение пророчески-оптимистичной мысли писателя, так глубоко осознающего эту животворящую Вечность.

Среди писателей младшего поколения литературной эмиграции первой волны талантливым православным писателем был Леонид Федорович Зуров. Его художественному сознанию оказалось особенно родственным буниновское чувство глубины своей кровной духовной связи с

жизнью далеких предков. Во многих его произведениях, особенно автобиографических, родина – это прежде всего Отчина, земля дорогой сердцу русской древности. А древность эта в поэтически-мифологизированном представлении Л. Зурова являет собой некий гармонический образ национального бытия, идеального «русского мира».

Это цельный земной мир, органично сопряженный с миром горним. В повестях «Отчина», «Обитель» писателем создан замечательный образ православного града, сакральным центром которого был храм либо находящийся рядом монастырь. У Л. Зурова это древний Псков и Псково-Печерский монастырь. Православный град и православная обитель, сторожащие на холмах землю Святой Троицы, изображены автором в единстве своем одновременно и как земная твердыня, и как феноменальная сущность, выполняющая Божественное предназначение: «Колокола на звонницах пели о вечере, как дымы кадильные шли облака, легкое уходящее солнце лежало на водах – радугой осеняла Троица вечеряющий град и окрест него храмы на зеленых лугах» [6, с. 38].

Образ родины для Зурова всегда связан с мотивом защиты, спасения от бед и напастей, – будь то далекие времена вражеских набегов или жестокая братоубийственная война, участником которой довелось стать и ему. Образ храма на страницах его произведений разных жанров как раз и являет собой и прямое олицетворение мощной защиты, – Леонид Зуров как никто сумел воспеть ратоборческий подвиг русской обители, – и одновременно в связи с этим образом в его текстах прочитывается мысль о важнейших сущностных началах православного мировосприятия, связанных для писателя со спасением души человеческой в эпоху страшных потрясений. Это целительные добродетели милосердия, смирения, «чистая сила древних слов и молитв», благословляющие руки священника, вера в неслучайность выпавших на долю всех русских людей испытаний.

Итак, проведенный анализ позволяет судить, насколько аксиологически значимым был образ храма в произведениях писателей первой волны русской эмиграции, создававших каждый свой индивидуально-авторский миф о России ушедшей, о родине, которую они потеряли, которую потеряли все. Среди констант, составляющих основу художнически-мифологизированного представления о родине как об «утраченном рае» (родной дом, родная природа, чувство державности), образ храмовой святости занимает особое место. С одной стороны, как и другие концептуальные составляющие мифопоэтического текста, он не просто явлен в сюжете в связи с определенными воспоминаниями, а непременно обладает свойствами легендарности.

При этом, ему, несомненно, присущ особый отсвет сакральности, причастности Вечному надмирному началу, Божественной сущности мира, от которой исходит все. Ему свойственна непостижимая центростремительная энергетика, спасительная как для отдельного человека, так и для всей России.

Именно глубокая онтологичность восприятия храма русскими писателями за рубежом объединяет многие произведения эмигрантской литературы в особый мегатекст, в котором образ родины вставал в своей органической многовековой духовной цельности.

## **РЕЛИГИОЗНЫЙ ЭКФРАСИС: ОБРАЗ ИКОНЫ**

Исследование художественной иконографии в исследовательских трудах XXI века занимает весьма важное место. Одним из первых к этой проблеме обратился Валерий Лепяхин [1].

С самых первых лет на чужбине русские писатели ощущали свою миссию как посланническую. И в этом объединяющем их «императивном» сознании сердцевиной было стремление сохранить запечатленную в художественном слове Россию ушедшую. Идеал национального бытия, «опрокинутый в прошлое», создавался во многих шедеврах русской про-

зы. В произведениях, относящихся к художественно-автобиографической прозе, обнаруживается наиболее проникновенное духовное осмысление прекрасных традиций.

Относительно мировосприятия Ив. Бунина в современном литературоведении до сих пор много разноречивых оценок, – это касается и его романа «Жизнь Арсеньева». Так, М.М. Дунаев считал, что в этом произведении «отразилось то религиозное сознание, которое являет собою смешение языческой стихии, индуистско-буддистских идей и христианской основы русского православного бытия» [2, с. 776]. О так называемом «буддизме» Ив. Бунина писали многие ученые прошлых лет, и сегодня, к сожалению, эта тема привлекает диссертантов и освещается весьма противоречиво. К примеру, в одной из современных работ утверждается: «Буддийской тематикой пронизан роман “Жизнь Арсеньева”, в котором художественно преобразованы и окончательно переосмыслены многие события из жизни самого И.А. Бунина» [3, с. 16].

Мы не считаем такую точку зрения правомочной, – полагаем, текст романа не дает для этого оснований. Вообще тему Востока можно рассматривать лишь в связи с глубоким пониманием природы Ив. Бунина, высказанных им в лирико-философском эссе «Ночь» (1925). Присущее Бунину ощущение тайны жизни сочталося у него с представлением о человеке как о звене в огромной цепи исторической памяти. Художников он причислял к особому разряду людей, наделенных «способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и прочих...» [4, с. 213]. «Проклятие и счастье такого человека, – утверждает Бунин, – есть особенно сильное Я, жажда всящего утверждения этого Я и вместе с тем... чувство тщеты этой жажды, обостренное ощущение Всебытия» [4, с. 213].

Органически с детства воспринятое Ив. Буниным православное мировосприятие художественно глубоко отразилось в его творчестве, начиная с самых ранних его вещей. На примере выделенного нами аспекта его художественного творчества – роли образа православной иконы – осмыслим в центральном произведении его наследия, автобиографическом романе «Жизнь Арсеньева», особенности бунинского образа национального бытия.

Значение образа иконы в эмигрантском рассказе Ив. Бунина «Спас Нерукотворный» глубоко освещено В. Лепахиным [1]. В «Жизни Арсеньева» этот образ «вписан» Буниным в самое бытие своей семьи, своего рода. Лейтмотивно даны в тексте в воспоминаниях о детстве впечатления от православных праздников, воспринимавшихся ребенком и как нечто прекрасное, и немного жуткое и грустное. Грусть была связана для маленького героя в связи с ранним познанием смерти – маленькой сестренки и бабушки. Молитвенное состояние как непрерывное движение души было постигнуто им на примере жертвенной жизни его матери.

Мальчика поражала сила ее любви, связанная со страданием за своих близких, выливавшаяся в ее горячих молитвах перед домашними иконами: «И не раз видел я, с каким горестным восторгом молилась в этот угол мать, оставшись одна в зале и опустившись на колени перед лампадкой, крестом и иконами.. О чем скорбела она? <...> О том, что душа ее полна любви ко всему и ко всем и особенно к нам, ее близким, родным и кровным, и о том, что все проходит и пройдет навсегда и без возврата...» [5, с. 285].

Воздействие такого благодатного материнского примера подвижничества было неопределимым. Оно сказалось и в том, что, по признанию Арсеньева, он всю жизнь хранил иконку, подаренную матерью: «Темно-оливковая, гладкая, окаменевшая от времени дощечка в серебряном грубом окладе, означающем своими выпуклостями трех сидящих за трапезой Авраама ангелов... наследие рода моей матери...» [5, с. 491]. Именно с материнской иконой Святой Троицы сопряжено у Арсеньева ощущение некоей метафизичности ухода из родительского дома как некоей

знаменательной стадии человеческого бытия. Этот образок, признавался он, – «ее благословение мне на жизненный путь, на исход в мир...» [5, с. 491]. Как известно, Ив. Бунин возражал, когда его роман принимали за автобиографию, – и, разумеется, перед нами именно художественно-автобиографическая проза с присущими ей неотъемлемыми чертами художественной типизации.

Но автобиографизм узнаваем именно в ключевых, этапных моментах жизни главного героя и подтверждается фактами жизни Ив. Бунина. Так, эту материнскую иконку он всегда возил с собой, – об этом есть свидетельства в его прозе: например, в рассказе «Воды многие». И – самое главное свидетельство: на фотографиях кабинета Ив. Бунина в его последней парижской квартире – эта иконка...

Сегодня почитатели Ив. Бунина имеют счастливую возможность убедиться в этом лично и увидеть этот образок, – несколько лет назад обстановка парижского кабинета писателя стала достоянием Орловского государственного литературного музея, где все воспроизведено с документальной точностью.

В «Жизни Арсеньева» отражено многое из религиозных впечатлений юного героя. Образ иконы возникает в тексте не только в соотносении с мотивом материнского подвижничества, но и в связи с судьбоносными событиями в жизни семьи, и как неотъемлемая часть ее повседневной духовной жизни.

Так, после ареста старшего брата потрясенный мальчик идет к древнему монастырю. Монастырь оказался закрыт, но на его воротах он увидел образы святителей с длинными развернутыми хартиями Священного Писания. Их печальные лики вызвали у мальчика, остро ощущавшего в это время сквозь свое горе мир как пустыню, такие размышления: «Сколько лет стоят они так – и сколько веков их уже нет на свете? Все пройдет, все проходит, будет время, когда не будет в мире и нас, – ни меня, ни отца, ни матери, ни брата, – а эти древнерусские старцы со своим священным и мудрым писанием в руках будут все так же бесстрастно и печально стоять на воротах...» [5, с. 346]. «И, сняв картуз, со слезами на глазах, я стал креститься на ворота... горячо прося святителей помочь нам, ибо, как ни больно, как ни грустно в этом непонятном мире, он все же прекрасен и нам хочется быть счастливыми и любить друг друга...» [5, с. 346].

Так икона побуждала героя к горячей молитве, дарующей надежду на небесное заступничество, становилась утверждением в сознании героя представлений о незыблемости христианского вероучения, соотносящего в сознании человека переходящий смысл земного и – вечное значение горнего.

Повседневная религиозная жизнь наша в Ив. Бунине замечательно поэта. Его юный Арсеньев в числе своих самых глубоких эмоциональных впечатлений приводит воспоминания о церковной службе, когда, к примеру, диакон со светильником «тихо ходит по всей церкви и безмолвно наполняет ее клубами кадильного благоухания, поклоняясь иконам...» [5, с. 330]. Арсеньев признается: «... и у меня застилает глаза слезами, ибо я уже твердо знаю теперь, что прекрасней и выше всего этого нет и не может быть ничего на земле...» [5, с. 330].

Есть в тексте романа страницы, на которых как бы мимоходом упоминается о молитве, иконах, – но в этой беглой прорисовке как раз и заключается непреложно-привычное, укорененное веками родовых традиций, – то, что не нуждается в подчеркивании, акцентировке, а является выражением духовной потребности, естественной, как дыхание. Вот пример: «Я умылся, оделся и стал молиться на образа, висевшие в южном углу комнаты и всегда вызывавшие во мне своей арсеньевской стариной что-то обнадеживающее, покорное непреложному и бесконечному течению земных дней. На балконе пили чай и разговаривали» [5, с. 400]. Как видно, икона как сакральное родовое достояние многое значила для героя: формировала его возрастание в лоне православного миропонимания.

В современном литературоведении утвердилось справедливое представление об И.С. Шмелеве, как о выдающемся православном художнике, давшем опэтизированные картины бытовой русской религиозности. Разумеется, его масштабное автобиографическое произведение «Лето Господне», повесть «Богомолье», – произведения, целиком и полностью посвященные этой теме. У И.А. Бунина эта тема звучит сдержаннее, но в полифонии романа о становлении души художника она звучит как одна из органических, неотъемлемых, обуславливающих звучание многих других (вопрос подобного взаимодействия тем в тексте произведения – предмет специального внимания). Поэтому считаем необходимым включать творчество Ив. Бунина, и, в частности, его роман «Жизнь Арсеньева» в православный контекст русской литературы.

Образ иконы концептуальное значение приобрел и в творчестве замечательного православного писателя русской эмиграции Л.Ф. Зурова, наиболее близкого по духу ученика И.А. Бунина. Буквально в каждом его произведении, будь то повести о древнем Пскове или романы об эпохе социальных потрясений начала XX века в России встречаем проникновенные страницы, трепетно воссоздающие молитвенное состояние православного человека перед святыней. Обратимся здесь к избранным примерам из романа «Древний путь» (1934).

Взгляд Л. Зурова на эпоху войн и революций – это взгляд верующего человека, стремящегося найти ответы и почерпнуть надежду в христианской системе ценностей. Основная сюжетная ситуация романа связана с возвращением домой, в родное имение, с фронтов Первой мировой войны вольноопределяющегося Александра Назимова, через чье восприятие преимущественно ведется повествование.

Разбушевавшейся, разрушающей все стабильные устои бытия революционной стихии, представленной как темный, страшный, необъяснимый катаклизм, отчетливо противостоят в сознании зуровского героя незыблемые, прекрасные жизненные начала: дом, мать, молитва, церковная служба, природа. Так, на фронте Назимов любил вспоминать, что «далеко позади, в родном доме думают о нем, по вечерам зажигают огонь, и свет падает на снег под окном. И, полюбив мелочи, которые он не замечал ни в юности, ни в детстве – свет лампы в столовой, дерево, растущее у окна, икону в спальне, перед которой мать учила молиться, оставленные им на полке книги, – он думал, что его почему-то не убьют...» [6, с. 6].

Особенно сильно заявлено в романе Зурова материнское начало. Трагедия войны – войны как таковой, вне зависимости от ее статуса, от эпохи – в восприятии Зурова дана прежде всего через одно из самых существенных начал бытия – через материнское страдание. Здесь выделяются образы двух женщин: матери Александра Назимова Дарьи Федоровны и матери убитого поручика Львова – Антонины Михайловны. Обе они – живое воплощение христианского стоицизма, высокого смирения перед лицом страшной опасности. Примерно в центре романа «Древний путь» находится главка, посвященная собственно молитве Антонины Михайловны во время Божественной литургии в храме.

В пустом соборе шла Всенощная без молящегося народа. В город должны были вот-вот вступить немцы: «Никогда еще не был так скорбен вечер. За стенами – опустевший город, сумерки, ожидание врага. Соборная пустота и холод на родной земле... Она стояла на коленях перед образом Богоматери... Лик Ее был нежен и кроток, к плечу припадал Младенец. Анастасия Михайловна вспомнила, как девушкой выстаивала с покойной матушкой всенощную, как уставала, становилась на колени, начинала сильнее молиться, а церковь тихо пела, прославляя и кланяясь, и в тишине казалось, что нет никого, что все едины, и, как тихое вечернее пение, – свет над главами городских храмов. И меж лесов и озер, в смолкших по-вечернему погостах, над малыми куполами деревянных церквей – легче зари свет, и небо радостно, а земля по-вечернему мирна и благословенна<...>».

И теперь, глядя на образ, она плакала от горечи сердца и, казалось, в скорби был лик Богородицы, в слезах смуглая щека. И среди снегов, в пустоте зимнего вечера, перед приходом врага – только Она над забытым в снегах черным городом, – Ее древний, скорбный лик» [6, с. 96-97].

Этот мотив великой материнской скорби, в православной аксиологии неразрывно связанный с глубокой верой в заступничество Пресвятой Богородицы звучит у Зурова и трагедийно-возвышенно, и поэтически-проникновенно. В тексте романа мотив надежды обрастает и обогащается обертонами. Так, Дарья Федоровна, обходя вечером со свечой дом, вспоминает, как гимназистом сын Саша приезжал перед Пасхой. «К Светлой Заутрене она ездила с сыном. До церкви было восемь верст <...> Она передавала через сына привезенные к запрестольному кресту гиацинты и становилась у любимой иконы Богородицы Умиления. Божья Мать держала на руках Сына. Он щекой прижимался к Ее щеке. Склонив голову, Она смотрела грустно и умиленно.

Саша, стройный и худой, стоял с строгим лицом» [6, с. 13].

Образ иконы ассоциативно ведет за собой библейский контекст. Глубокая соотношенность человеческой судьбы в самых главных жизненных проявлениях с Вечными евангельскими образами переводит повествование с житейского на субстанциональный уровень. И частные человеческие судьбы, и социально-исторические катаклизмы эпохи, вписываясь в парадигму христианской онтологии, теряют свою неизбывную, казалось бы, трагичность, приобретая статус драматической относительности, а с ней – и свет надежды.

Итак, подводя итоги, заметим следующее. Образ православной иконы в произведениях И.А. Бунина и Л.Ф. Зурова имеет концептуальное значение. Благодаря этому образу оказалось возможным глубоко воплотить важнейшие аксиологические ориентиры, связанные с представлениями о силе и непреложности православного миропонимания.

## **Литература**

### *Образ храма*

1. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // Бунин И.А. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 3. М.: Правда, 1988. С. 265–537.
2. См. об этом: Захарова В.Т. Проза Ив. Бунина: аспекты поэтики: монография. Н. Новгород: НГПУ им. К. Минина, 2013.
3. Зайцев Б.К. Слово о Родине // Русская идея. М.: Республика, 1992. С. 374–378.
4. Высокопреосвященнейший Иоанн, митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский. Самодержавие духа: очерки русского самосознания. СПб: Царское дело, 1996.
5. См. об этом: Захарова В.Т. Поэтика прозы Б.К. Зайцева: монография. Н. Новгород: НГПУ им. К. Минина, 2014.
6. Зуров Л.Ф. Отчина. Повесть о древнем Пскове и Псково-Печерском монастыре // Зуров Л.Ф. Обитель. Повести, рассказы, очерки, воспоминания. М.: Паломникъ, 1999. С. 11–91.

### *Религиозный экфрасис: образ иконы*

7. Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. М.: Отчий дом, 2003.
8. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2002.
9. Таирова И.А. Восточные традиции в творческом восприятии И.А. Бунина: автореферат канд. дис. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
10. Бунин И.А. Ночь // Бунин И.А. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 3. М.: Художественная литература, 1988. С. 208–219.
11. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // Бунин И.А. Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 3. М.: Художественная литература, 1988. С. 265–537.
12. Зуров Л.Ф. Древний путь. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985.