

РАССКАЗ И. А. БУНИНА «ОГНЬ ПОЖИРАЮЩИЙ»: ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И САКРАЛЬНЫЕ ДОМИНАНТЫ

О. А. Бердникова, Т. И. Скрипникова

Воронежский государственный университет

Воронежский государственный аграрный университет имени Петра первого

Поступила в редакцию 12 октября 2018 г.

Аннотация: в статье на материале рассказа И. А. Бунина «Огонь пожирающий» выявляются многочисленные и разнородные эсхатологические мотивы, показывается способы их отражения в сюжете рассказа, а также функции эсхатологических мотивов, их соотношение с «высшей правдой» бытия.
Ключевые слова: эсхатологические мотивы, мифологические константы, сакрализация художественного пространства.

Abstract: in the article on the material of the story of I. A. Bunin "Fire devouring" reveals numerous and diverse eschatological motives, shows how exactly they are reflected in the plot structure of the story, reveals the functions that perform eschatological motives and how the design of the story correlates with the "higher truth" of being.

Keywords: eschatological motives, mythological constants, sacralization of art space.

Рассказ «Огонь пожирающий» (1923) занимает особое место в ряду произведений И. А. Бунина 1920-х годов. Его значимость в художественном наследии писателя обусловлена не только тематикой, но и годом написания: в 1923 году созданы рассказы «Неизвестный друг», «Несрочная весна», «В ночном море», «В некотором царстве», объединенные мотивами прощания с прошлым, разлук, потерь, скорбей, имеющими сугубо эсхатологическую окраску. Е. В. Капинос предлагает считать эти тексты «аналогом циклического единства, в полной мере отражающим главные особенности новой, лирической поэтики Бунина 1920-х гг.» [1, 7]. Но даже в этом ряду «Огонь пожирающий» — один из самых страшных и вместе с тем загадочных рассказов И. А. Бунина, менее всего получивший отражение в научной и критической литературе.

Рассказ «Огонь пожирающий» построен на антитезе смерти и красоты, угасания и праздничности весеннего мира — это два полюса, контрапункты, что вполне соответствует сформировавшемуся к 1920-м годам мировоззрению писателя. Однако этот рассказ отличается от других совершенно особым способом взаимодействия пространственных образов, построенных на контрасте двух образов Парижа — города живых (весенний, праздничный Париж) и города мертвых (кладбище Пер-Лашез).

При этом происходит сакрализация художественного пространства города, которая осуществляется посредством последовательной кодировки с помощью коррелирующих друг с другом мифологиче-

ских констант, обеспечивающих ориентацию реалий в пространстве (верх/низ, земля/небо, сакральное/профанное), во времени (день/ночь, весна/осень), в культурном пространстве (город живых/город мертвых/капище) [2].

Приведем пример этой параллели. При описании Парижа — города живых — вычленяются сакральные доминанты, выполняющие в художественном пространстве бунинских текстов функцию объектов, в которых открывается трансцендентный смысл бытия, его «присутствия» в мире. Сакральными доминантами в рассказе являются: 1) весна как состояние всеобщего пробуждения, расцвета, оживления и обновления жизни, при этом в контексте творчества И. А. Бунина с весной всегда связан Пасхальный мотивный комплекс [3]; 2) весна в городе Париже — солнечном, людном, «кипящем» жизнью и наполненным звуками. Характеристики Парижа — города живых — «праздничный», «солнечный», «людный», «беззаботно озабоченный».

Париж — город мертвых (кладбище) — город на возвышенности: «поднятый на возвышенности, как бы некая крепость...» [4, 262]. (Необходимо заметить, что мотив восхождения становится одним из основополагающих мотивов ранней прозы писателя) [5]. Автор-повествователь, совершая «восхождение» на кладбище, пересекает четко обозначенную в тексте границу мира мертвых и живых: «И вот этот бег кончился. Предо мной были ворота и стены другого города...» [4, 262]. Ворота кладбища — граница «иного мира», переход из Парижа — города живых в Париж — город мертвых, в тексте рассказчик называет их «роковые ворота». Через кладбищенские

ворота он попадает в «мертвую» крепость на возвышенности как сакральное пространство: «ярко и мертво глядящая из-за стен целыми полчищами мраморных и железных крестов, мавзолеев, часовен, статуй, ангелов, гениев» [4, 262]. Таким образом, верх и низ как бы меняются местами: город мертвых оказывается на возвышенности, а город живых внизу.

Кладбище Пер-Лашез в Париже — реально существующее место, и на сегодняшний день оно одно из самых необычных и интересных достопримечательностей XIX века. В рассказе «Огонь пожирающий» Бунин описал кладбище таким, каким оно и выглядит на самом деле: потрясающие по красоте склепы, множество известных имён, покой и уединение, большой парк среди жилых массивов.

Важно отметить, что, будучи контрапунктным сакральным объектом к Парижу — миру живых, с его «будничной жизнью», Париж — город мертвых не вызывает у рассказчика страха или чувства отвращения. Напротив, «этот город великой печали и великого отчаяния» становится для рассказчика и для людей, посещающих его, «благодатной, душу умиротворяющей радостью», мысли рассказчика «спасительно отвлекались на некоторое время от ужасной цели моей поездки», его поражает «музейная чистота в этом городе, какой порядок!» [4, 262]. В приведенном примере идея «музеификации» (К. В. Анисимов) кладбища подчинена у Бунина отчетливой смыслообразующей задаче — «придать черты канона сакральному объекту» [7, 40].

Радость, по мнению рассказчика, «витает здесь надо всем». Кладбище в рассказе не столько мир мертвых, сколько мир вечной «живой» жизни, где нет суеты, спешки, ругани, споров и раздоров, мир, в котором все равны. Примечателен дважды в тексте повторяющийся бинарный образ черных деревьев, который встречается и в Париже — городе живых и в Париже — городе мертвых. Он выполняет роль смысловой константы, организующей мировидение художника, а также осуществляющей онтологическую связь двух указанных и не противоречащих друг другу миров: мир мертвых сущностно не противопоставлен миру живых, скорее, наоборот, является его аллюзивным продолжением. Сравним, к примеру, описание старого дерева. В мире живых: «...и глядела верхушка старого черного дерева, широко раскинувшего узор своей мелкой изумрудно-яркой зелени, особенно прелестной в силу противоположности с черной сетью сучьев» [4, 261]. В мире мертвых: «Сколько ослепительной белизны, во всяческих видах сверкающей в небесной сини, среди еще сквозной черноты деревьев, осыпанной изумрудными мушками!» [4, 262]

В необычной атмосфере кладбища при взгляде на памятники, даты рассказчику невольно приходится задуматься о хрупкости жизни там, в мире живых, о её непредсказуемом течении, заканчивающемся

для всех одним непреложным концом. Но этот рассказ уникален тем, что в нем парадоксально противопоставлены сакральное пространство кладбища и профанирующий сакральность образ крематория. Крематорий, который автор-повествователь неоднократно называет «капищем», является реальным воплощением ада: «И вдруг я поднял глаза: на широкой площади, внезапно открывшейся передо мной, высилось нечто вроде храма или, вернее, капища с круглым куполом, две высокие заводских трубы, — именно заводских, голых, кирпичных, — поднимались в небо по сторонам этого купола — и из одной черными клубами валил дым. Уже! Я опоздал, ее уже жгли! Это из той адской подземной печи, куда, верно, уже вдвинули гроб с ее телом, валил этот страшный, молчаливый дым, такой особенный, такой не похожий ни на один дым в мире!» [4, 263].

Важно отметить, что этот абзац дан отдельно от предыдущего, где описывается кладбище. Он словно отстоит, вернее сказать, противопоставлен светлому, яркому, «праздничному» описанию кладбища: крематорий являет собой нечто чужеродное, дикое и противоестественное в сакральном, священном пространстве кладбища Пер-Лашез. Таким образом, присутствие крематория на территории кладбища, его нахождение в пределах сакрализованного пространства десакрализует его, равно как и внутреннее «возвышенное» состояние повествователя, который покидает кладбище с противоположным чувством.

Рассказчик, подчеркивая inferнальность крематория, чуждость и противоестественность его как миру живых, так и миру мертвых, дает ему своеобразные, противоречащие друг другу определения в силу того, что здравый человеческий ум не может это классифицировать однозначно: «И что это такое было то, где сидели мы? Храм, театр? Нечто вроде присутственного места или какого-то верховного судилища, где совершается что-то самое последнее и самое жестокое над человеком? Какая-то особенно важная научная лаборатория или какой-то адский притон?» [4, 264].

Однако бытийная сущность крематория определяется ясно: «Бога здесь не было, и существование и символы его здесь отрицались». По мысли рассказчика, без Бога и веры в бессмертие души жизнь не имеет ни высшего смысла, ни ценности, ни цели, а от человека остается лишь горстка пепла и дым: «Этот страшный, молчаливый дым, такой особенный, такой не похожий ни на один дым в мире» [4, 263]. Описывая кремацию, бунинский герой-повествователь ощущает себя участником абсурдного, кощунственного действия, не имеющего ничего общего с реальной жизнью: «...и еще раз весь содрогнулся от грубости и жестокости всего этого дела, и главное, от кощунственного бесстыдства, с которым мне показали что-то такое, что никому в мире не должно видеть...» [4, 265].

Само слово «капище», неоднократно употребленное в рассказе, — это древнее русское слово, обозначающее место, предназначенное для жертвоприношения. Центральным культовым локусом капища в рассказе «Огонь пожирающий» является «адская подземная печь». Отсюда, с капищем как «адским притоном» связаны inferнальные образы дыма и огня. Не случайно в рассказе «Огонь пожирающий» дым определяется эпитетами, подтверждающими его inferнальную семантику: «страшный, черными клубами, непохожий ни на один дым в мире».

Согласно славянской мифологии ад — часть «того света», где пребывают грешники, испытывающие муки за свои земные грехи. Синоним ада — преисподняя отражает представления об аде, находящемся под землей. В рассказе «Огонь пожирающий» даны прямые аналогии данной характеристике: «Где ее жгли? Там, где-то за занавесом, где-то в глубоком подземелье, где слепила и полыхала с невообразимой силой и яростью истинно геенна огненная. Эта геенна, этот огонь пожирающий должен действовать с быстротой всеокрушающей» [4, 264].

Однако рассмотренные выше inferнальные атрибуты языческого ада: капище, дым, геенна огненная, — с одной стороны, имеют мифологическое наполнение, а с другой стороны, оказываются в тексте рассказа творением рук человеческих, что «снижает» их значение. Происходит «опрошение» образов за счет трансформации смысла: капище оказывается крематорием «с круглым куполом» и «двумя заводскими трубами», «именно заводскими». Этимологически «заводской» — значит процесс, поставленный на поток, в промышленных масштабах, которые просто ужасают рассказчика, поэтому автор подчеркивается слово «заводской», которое в тексте упоминается дважды. «Адский притон», «геенна огненная» в рассказе — это не что иное, как «железный куб с дверцами... Из внутренности этого куба, он был бездонный, — тянулись в комнату рельсы. И по этим рельсам два сторожа в траурных мундирах... тащили как бы крышку стола, прямоугольник из асбеста, насквозь розовый, насквозь светящийся...» [4, 264–265].

Таким образом, неоднократное употребление слова «капище» в рассказе «Огонь пожирающий» свидетельствует о намерении писателя выделить языческую доминанту похоронного обряда героини в противоположность христианской традиции. Служителями же языческого культа, его «жрецами» оказываются «два приземистых человека из той отпетой породы, что определяют себя на мрачное и низкое существование при моргах и анатомических театрах» [4, 264]. И. Бунин противопоставляет православный обряд погребения, когда человеческое тело предается земле, и западноевропейский обычай кремации, при котором тело сжигается, и процесс разложения его уже не может коснуться. Авторское неприятие кошунственного обряда кремации

отчетливо проявляется в оценке героя-повествователя реакции окружающих на волю-приказ героини: «У одних не хватило духу присутствовать при необычном и жутком обряде, другие были возмущены покойной, может быть, и нечаянно, невольно, но все же дерзко поправшей уставы того общества, к которому она принадлежала по своему древнему и благочестивому роду» [4, 263].

Интересен в рассказе образ языческого бога, которому приносится языческое жертвоприношение в виде дыма, того бесплотного, что осталось от героини: «А я сидел и мысленно видел этот густой черный дым, медленно валивший из трубы в небо над нами, и в небе мне все-таки грезился Некто безмерный, широко простерший длани и молчаливо приемлющий и обоняющий жертву, приносимую ему». Кроме того, капище оказывается не «верховным судилищем», а «театром» смерти, в котором «совершается что-то самое последнее и самое жесткое над человеком». А «зрители» пребывают в ужасе и оцепенении: «покорно сидели, затаив дыхание, не решаясь шевельнуться» [4, 263–264].

Бунин снова задает столь важный для него вопрос: что есть смерть? В основе жизни верующего человека лежит вера в скрытый для нас Божий Разум и в его окончательную победу. Это дает силу жить и принимать жизнь. Для неверующего же человека смерть есть полное уничтожение, которое превращает в недостойный обман всю его жизнь, разум, святости. Неверие значит смерть души, конечность жизни земной, за которой ничего нет.

В самом начале рассказа Бунин показывает контраст нарративных полей жизни и смерти, смысловых констант: прекрасное и ужасное. Героиня при жизни была: «высокая красивая женщина». В конце рассказа она превращается в «ужасный итог» «этой ужаснейшей в мире церемонии»: «И те прозрачно-розовые, горящие ярко-синим огоньком известковые бугры и возвышенности, что были на этом прямоугольнике, это и были скудные останки нашего друга, всего ее божественного тела, еще позавчера жившего всей полнотой и силой жизни. Больше ничего» [2, 265].

Героиня рассказа «высокая красивая женщина с ясным и живым умом, с бодрым, деятельным характером, молодая, здоровая, всячески счастливая, всячески одаренная судьбой», безапелляционно требует совершить над своим телом обряд кремации после смерти. Важно то, что И. Бунин несколько раз подчеркивает ее серьезное намерение: героиня «говорит серьезно, отлично понимая всю неуместность подобных бесед в гостиной», и «требует» неукоснительного «исполнения своей воли», «невзирая ни на какие могущие быть протесты со стороны» «родных и близких». Она «отстраняет попытки перевести разговор опять на шутки», торжественно декларируя всем присутствующим свою волю о том, что «должна быть сожжена». Эти ее заявления несколько не вяжутся

с ее легкомысленным заявлением о возможности внезапной смерти. Молодая, красивая и здоровая женщина как бы заводит игру со смертью — «огнем пожирающим», «геенной огненной» после случайного упоминания «как-то за чаем» о старике В., «известном собирателе фарфора, старомодном богаче и едком причуднике», пожелавшем «быть тотчас после смерти ввергнутым в пещь огненную и огонь пожирающий...».

Игра со смертью становится не единственной болезнью общества начала XX века. Внедренная в сознание человека формула «весь мир — театр» привела к смешению понятий театра как художественного явления и лицедейства как явления социального. Процесс взаимопроникновения театра- жизни и театра-искусства особенно наглядно показан в творчестве И. А. Бунина 1920-х годов. У охваченного дионисийским восторгом общества «вся система аффектов возбуждена и взволнована настолько, что внезапно наступает их разрядка с помощью выразительных средств и на волю вырываются силы изображения, подражания, перевоплощения и превращения, всевозможное лицедейство и актерство. Всего важнее здесь легкость метаморфозы, неспособность не реагировать <...>, не заметить знака, который подают ему аффекты...» [8, с. 69–70]. Причина тотальной имитации лжедействительности-лицедейства, вероятнее всего, в том, что это — самая настоящая нравственная болезнь, принявшая катастрофические формы эпидемии в начале XX века, накануне великих трагических потрясений. В коротком, но ёмком рассказе «Огонь пожирающий» (и в написанном спустя два года рассказе «Дело корнета Елагина») при внимательном чтении можно найти и описание симптомов этой болезни, и указание на её источники, и предупреждение о её страшных последствиях.

Театральная символика встречается на протяжении всего рассказа: главная героиня «умерла перед самым выездом в театр»; капище называется «театром», церемония кремации героини «совершалась где-то там, за траурным занавесом, который висел в глубине залы, закрывая нечто вроде театральной сцены. И зачем-то между его сдвинутыми черными полотнищами торчало бутафорское подобие золоченого гроба. А на мраморных колоннах по сторонам этих полотнищ, пучили глаза изваянные совы. Кроме траурного занавеса, гроба и сов, ничто иное не обозначало зловещего назначения этой пустой залы с окнами чуть не во всю стену» [4, 263].

Театрально ведут себя и присутствующие на этом страшном действе. Писатель изображает свидетелей этого чудовищного процесса «зрителями», «с театрально-торжественным видом» участвующими в этой фантасмагории, называемой «французским обычаем»: «Несчастный муж... резко побледнев и приняв театрально-торжественный вид, отступил в сторону для приема того последнего рукопожатия,

которое он, по французскому обычаю, должен был принять ото всех своих друзей [4, 265].

Примечателен образ совы на мраморных колоннах, которая «пучила слепые глаза» с «бессмысленным удивлением». Взгляд совы — символ духовной слепоты людей, лишенных веры в мире, где «люди забыли Бога». В славянской мифологии сова — воплощение нечистой силы. Как существо, ведущее ночной образ жизни, сова стала в христианстве также символом нечисти и колдовства, её семантика в христианской традиции — символ слепоты безверия.

Таким образом, «христианский храм» в рассказе подменяется капищем, капище становится театропаноптикумом, а вся церемония, совершающаяся там, превращается в «театральное действие».

Отъезд героя-повествователя с кладбища, то есть его возвращение из мира мертвых, написан Буниным по контрасту с его приездом. В финале рассказа особенно значим как бы неожиданно появляющийся персонаж — пьяный шофер, некий «водитель душ», образ которого иронически-сниженно содержит намек на Харона — мифического перевозчика в загробный мир царства мертвых. Но теперь в «бешеном» беге автомобиля и «живой» жизни вокруг не было той согласованности, которую отмечал герой-повествователь во время поездки на кладбище: «...думал свои путанные думы, странно согласованные с быстрым бегом автомобиля и мельканием праздничного, солнечного, людного Парижа» [4, 265]. «Теперь», после пережитого в крематории (не случайно Бунин подчеркивает временной сдвиг), пьяный водитель «грузный и коротконогий», лицо которого «было густо налито лиловой кровью», «мчался уже совсем бешено, и его автомобиль поминутно ревел на бегу с какой-то свирепой наглостью и угрозой» [4, 262].

Угрозой чего и кому? На наш взгляд, эта угроза менее всего связана с идеей неожиданности смерти, застающей человека врасплох. «Свирепая наглость» и «угроза» исходит от безжалостной «машины» смерти, лишаящей уважения к смерти, а значит, и к жизни человека. Из бунинской философской «формулы» о «тайне ненужности и значительности всего земного», которую знает лишь Бог (рассказ «Сосны», 1901), уходят самые важные составляющие — тайна Божьего Промысла о человеке и значимость его пребывания в мире. В мире без Бога царит лишь Смерть, поэтому оказывается актуальным лишь утверждение о ненужности «всего земного». Крайне значимым становится изменение пространственной характеристики Парижа: герой-повествователь возвращается уже не в город живых, а в «океан Парижа». По ряду мотивов («бешеной вьюги», «грузности» капитана, свирепого рева и гула океана) ревуший автомобиль можно соотнести с образом «Атлантиды», а шофера — с ее капитаном, «грузным водителем, похожим на языческого идола» [4, 70].

За годы, разделившие «Господина из Сан-Франциско» (1915) и «Огонь пожирающий» (1923),

Бунин пережил самые страшные и катастрофичные для России события, приведшие его к изгнанию с родины на чужбину. В рассказах 1923 года Бунин вновь ставит вопрос об истинном смысле бытия человека в мире, где профанируются самые главные ценности и деформируются самые важные онтологические представления. Постоянно присутствующий в его произведениях «сюжет смерти» (тела, души, мира) в рассказах 1920-х годов, сохраняя эсхатологические признаки, приобретает все более явные сакральные характеристики в русле христианской аксиологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Капинос Е. В. Формы и функции лиризма в прозе И. А. Бунина 1920-х годов // Автореферат дис. ... доктора филол. наук / Е. В. Капинос. — Новосибирск, 2014. — 44 с.
2. Бердникова О. А. «Так сладок сердцу Божий мир»: творчество И. А. Бунина в контексте христианской духов-

ной традиции: Монография / О. А. Бердникова. — Воронеж. гос. ун-т, Воронеж: Воронежская областная типография-издательство им. Е. А. Болховитинова, 2009. — 272 с.

3. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.
4. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. / И. А. Бунин. — М.: Художественная литература, 1988. — Т. 4. В дальнейшем тексты произведения Бунина цитируются по этому изданию с указанием страницы.
5. Муценко Е. Г. В поисках первоальности (Ранняя проза И. А. Бунина) // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. / Е. Г. Муценко // Межвузовский сборник научных трудов: к 125-летию со дня рождения писателя. — Воронеж: Квадрат, 1995. — С. 35–45.
6. Анисимов К. В. «Грамматика любви» И. А. Бунина: текст, контекст, смысл / К. В. Анисимов. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. — 147 с.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М.: Республика, 1994. — 528 с.

Воронежский государственный университет

Бердникова О. А., доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв., теории литературы и фольклора

E-mail: olberd@mail.ru

Voronezh State University

Berdnikova O. A., Ph.D, professor of the Department of the Russian literature of the XX–XXI centuries, theory of literature and folklore

E-mail: olberd@mail.ru

Воронежский государственный аграрный университет имени Петра первого

Скрипникова Т. И., кандидат филологических наук, доцент кафедры русского и иностранного языков

E-mail: skripnikova77@rambler.ru

Voronezh State Agrarian University named after Peter the Great

Skripnikova T. I., Ph.D., Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Languages

E-mail: skripnikova77@rambler.ru