

Федеральное агентство по науке и образованию Российской Федерации  
ГОУ ВПО «Вологодский государственный педагогический университет»

*Р.Л. Красильников*

**ОБРАЗ СМЕРТИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ:  
МОДЕЛИ И УРОВНИ АНАЛИЗА**

Вологда  
ГУК ИАЦК  
2007

УДК 82.0  
ББК 83  
К 78

**Красильников Р.Л.**

К 78      Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа. –  
Вологда: ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.

Рецензенты:

– доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы МГУ О.А. Клинг  
– заслуженный деятель науки РФ, доктор филологических наук, профессор кафедры  
литературы ВГПУ Ю.В. Бабичева

Монография посвящена проблемам функционирования образа смерти в литературном произведении. Излагаются теоретические основы литературоведческой танатологии: даются определения ключевым понятиям дисциплины, характеризуются ее задачи и предмет. Описываются основные танатологические литературоведческие концепции XX века, возникшие в рамках герменевтики, психоанализа, структурализма, нарратологии в работах П. Биццлли, З. Фрейда, Ю. Лотмана, М. Бахтина. На примере русской литературы XIX-XX вв. анализируются идейно-тематический, мифопоэтический, сюжетный, персонажный, пространственно-временной, жанровый уровни произведения. В работе также определяется статус танатологии как гуманитарной науки, описывается ее становление и современное состояние, приводится список литературы по теме.

Монография предназначена для филологов, культурологов и представителей других гуманитарных специальностей, интересующихся танатологической проблематикой.

ISBN 978-5-91082-001-6

© Красильников Р.Л., 2007

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| Предисловие.....   | 4   |
| ГЛАВА 1. ТАНАТОЛОГИЯ КАК ГУМАНИТАРНАЯ ДИСЦИПЛИНА.....  | 10  |
| 1.1. Становление танатологии как гуманитарной дисциплины.....  | 10  |
| 1.2. Предмет танатологии как гуманитарной дисциплины.....  | 17  |
| ГЛАВА 2. ЛИТЕРАТУРНАЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ТАНАТОЛОГИЯ  | 25  |
| 2.1. Танатология как литературный опыт описания смерти.....  | 25  |
| 2.2. Семантическая модель анализа.....   | 30  |
| 2.3. Психоаналитическая и мифологическая модели анализа.....   | 40  |
| 2.4. Структуралистская и нарратологическая модели анализа.....   | 47  |
| ГЛАВА 3. ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ УРОВНЕЙ ЛИТЕРАТУРНОГО<br>ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....  | 53  |
| 3.1. Идеино-тематический уровень (Танатологическая полифония в «Рассказе о<br>семи повешенных» Л.Н. Андреева)..... | 53  |
| 3.2. Уровень латентной семантики («Загадочная» смерть в балладе «Морская<br>царевна» М.Ю. Лермонтова).....         | 68  |
| 3.3. Сюжетный уровень (Функции танатологических мотивов в прозе Л.Н.<br>Андреева).....                             | 77  |
| 3.4. Персонажный уровень («Живой труп» в русской литературе XIX-XX<br>веков).....                                  | 92  |
| 3.5. Пространственно-временной уровень (Хронотоп войны в творчестве Л.Н.<br>Андреева).....                         | 102 |
| 3.6. Жанровый уровень (Генезис «пасхальных» рассказов Л.Н. Андреева).....  | 116 |
| Послесловие.....   | 124 |
| Библиография.....  | 127 |

## Предисловие

История литературоведения знает три основные традиции изучения литературного произведения, обусловленных его знаковой природой. Первая традиция связана с анализом плана содержания и проявляет себя в герменевтическом (Г.Г. Гадамер), психологическом (Д. Овсяннико-Куликовский), психоаналитическом (З. Фрейд, И. Ермаков), мифологическом (Е. Мелетинский), биографическом (Ш. Сент-Бёв), семантическом (О. Постнов) подходах. Вторая традиция предполагает анализ плана выражения и опирается на формальный (В. Шкловский), функциональный (Р. Барт), структурный (Ю. Лотман) методы. Наконец, третья традиция объединяет анализ плана содержания и выражения, не называет приоритетным ни тот, ни другой и представлена системным подходом (Д. Лихачев, Р. Якобсон). При системном подходе произведение рассматривается как совокупность взаимосвязанных уровней, обладающая качествами целостности, структурности, взаимозависимости, иерархичности, множественности [343; 34]. Очевидно, что этот подход самый сложный и требует от литературоведа знания различных методов исследования. Самая серьезная проблема связана с поиском критерия для синтеза полученных разнородных результатов. Такими критериями могут быть идеология, сформулированная самим писателем система творческих принципов, принятый в той или иной литературоведческой парадигме метаязык (к примеру, семиотический).

Несмотря на многообразие литературно-художественных произведений, набор семантических и структурных элементов в них довольно ограничен. Это круг основных видов человеческой деятельности и человеческих действий, которые исследователь обнаруживает в классификациях глаголов или исторически сформировавшихся концептов. Не случайно историк Л. Февр писал о необходимости изучения всего одной-двух дюжин понятий, которые повлияли на формирование европейского сознания в Новое время [412, 303; 64]. Этот тезис должен быть воспринят и литературоведами, которые могли бы исследовать несколько десятков

образов и мотивов, таких как образы человека, животного, природы, общества, мотивы смерти, любви, дружбы, творчества, труда, повествования, беседы и др., с позиций системного подхода, тем более что все они уже не раз были предметом анализа.

Образ смерти – один из элементов художественного текста, наиболее очевидных для такого анализа. Практически каждый уровень литературного произведения рассматривался или может быть рассмотрен с танатологической точки зрения. Тем не менее термин «танатология» до сих пор не устоялся в литературоведении, хотя, например, в философии он активно используется (в Санкт-Петербурге функционирует Центр танатологических исследований). Современная наука давно уже отличается междисциплинарным характером, и необходимо пользоваться этими возможностями, к тому же практически все танатологи – философы (В. Янкелевич, А. Демичев, В. Рабинович), историки (Ф. Арьес, М. Вовель), религиоведы (А. Лаврин, Ф. Хуземан) – опираются при изложении своих концепций на литературные тексты.

Какие же уровни литературно-художественного произведения уже рассматривались с танатологической точки зрения? Прежде всего, идейно-тематический (П. Бицилли, Ж. Нива, К. Накамура), структурный (Ю. Лотман), нарративный (М. Бахтин). В статьях этих литературоведов создаются первые модели танатологического анализа, формулируются его начальные принципы: критерии для выделения семантических типов, место мотива смерти в структуре сюжета, способ повествования («извне» и «изнутри»).

Одной из задач литературоведческой танатологии является развитие этих принципов анализа и создание новых принципов для изучения других уровней произведения. На персонажном уровне могут быть исследованы вековые образы аллегии смерти и восставшего мертвеца, на пространственно-временном – хронотопы кладбища, поля боя, смертного одра, места самоубийства или убийства. С танатологией связаны трагический

пафос, жанры «пасхального» и «рождественского» рассказа, романа, эпитафии, феномен фантастического, валентность танатологических мотивов и т.д.

Именно восполнению некоторых из этих лакун и посвящена настоящая монография. Ее цель – изучить методы изучения образа смерти в литературном произведении и предложить научному гуманитарному сообществу эти методы для анализа других текстов и для педагогических штудий.

Структура работы соответствует поэтапному достижению поставленной цели. Первая глава называется «Танатология как гуманитарная дисциплина» и предполагает характеристику танатологии по устоявшимся правилам конституирования науки, то есть определение сферы употребления термина, его возможных значений, установление предмета и задач науки. Уже из названия главы понятно, что в ней медицинский аспект, закрепленный за танатологией, отходит на второй план. Здесь обозреваются практически все существующие на данный момент в России гуманитарные танатологические концепции.

Глава содержит два параграфа. Первый параграф «Становление танатологии как гуманитарной дисциплины» посвящен краткой истории гуманитарной танатологии как термина и учения. Во втором параграфе «Предмет танатологии как гуманитарной дисциплины» описываются понятия «Танатос», «смерть», «танатология» (как опыт). Здесь возникают определенные сложности. Некоторые исследователи (например, К. Исупов) вообще отказывают танатологии в предмете изучения, так как кончина находится за рамками человеческого познания. Чрезвычайно широко понимаются сами слова «Танатос» и «смерть». При описании этих терминов намечаются основные направления их осмысления. Акцент делается на понятии «танатология», которое, очевидно, сегодня имеет два значения – слово о смерти и наука об этом «слове». Подобная двузначность может прослеживаться применительно к философской и историко-философской

танатологии, социальной и социологической танатологии, культурной и культурологической танатологии, этнической и этнографической танатологии, литературной и литературоведческой танатологии. При этом «слово о смерти» (предмет исследования) понимается широко – как культурный текст, воплощенный не только вербально, но и в идеях, нормах, ценностях, ритуалах.

Во второй главе «Литературная и литературоведческая танатология» осмысливается специфика отношений танатологии и литературы. В первом параграфе «Танатология как литературный опыт описания смерти» определяются предмет и задачи литературоведческой танатологии. Здесь также существует сложность с терминами, обозначающими предмет исследования, но несколько другая: литературоведческих терминов, осваивающих танатологические элементы, довольно много. Это «тема», «проблема», «идея», «концепция», «репрезентация», «мотив», «функция», наконец, «образ смерти». Некоторые уровни литературного произведения предпочитают свои понятия: идейно-тематический – «тема», «проблема», «идея», «концепция», сюжетный – «мотив», «функция», – и в монографии учитываются эти предпочтения. Другие уровни требуют новых терминологических словосочетаний: «латентная семантика смерти», «танатологический персонаж», «танатологический жанр», «хронотоп войны» и т.д. Системный подход нуждается в понятиях, отражающих целостность объекта, – ими становятся «образ» и «литературный опыт описания смерти» (литературная танатология).

Большая часть главы посвящена аналитическому обзору существующих танатологических моделей изучения литературного произведения. Некоторые из этих концепций пока лишены должного внимания со стороны исследователей, хотя в них скрыт серьезный эвристический потенциал. Во втором параграфе «Семантическая модель анализа» рассматриваются танатологические идеи, отраженные в работах по семантике литературного произведения П. Бицилли, Ж. Нивы, К. Накамуры,

О. Постнова и др., а также их техника анализа различных художественных текстов. Третий параграф «Психоаналитическая и мифологическая модели» посвящен одной из интереснейших, хотя и не бесспорных стратегий анализа текста, опирающейся на реконструкцию бессознательных влечений человека. Здесь в центре внимания находятся работы З. Фрейда, К.Г. Юнга, Э. Фромма, В. Топорова, Е. Мелетинского и др. В четвертом параграфе «Структуралистская и нарратологическая модели анализа» рассматриваются танатологические концепции Ю. Лотмана и М. Бахтина, которые изучали смерть как проблему сюжета и субъектной организации литературного произведения.

Третья глава «Танатологический анализ уровней литературного произведения» имеет теоретико-практический характер. В ней проводятся исследования конкретных текстов русской литературы XIX-XX вв., прежде всего творчества М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Андреева. Такой выбор неслучаен, прежде всего потому что образ смерти в творчестве указанных авторов имеет устойчивый характер. Кроме того, становится возможным танатологический анализ художественных систем различных эпох, стилей, отражающих разное мировоззрение. Интересно при этом наблюдать и исследовательские повороты, связанные с изменением модели и уровня изучения произведения одного писателя.

С одной стороны, в главе реализуются литературоведческие наработки из второй главы, с другой – формируются оригинальные методологические установки, выявляются закономерности в функционировании образа смерти и в ходе его анализа. Изучение идейно-тематического уровня очевидно опирается на традиции герменевтики, но впервые к семантике образа смерти применяется понятие «танатологической полифонии», частично заимствованное у М. Бахтина. Уровень латентной семантики анализируется с психоаналитической и мифологической позиций, но произведение Лермонтова позволяет синтезировать идеи ученых, при жизни споривших друг с другом: здесь на каждом участке текста требуется новый



исследовательский поворот, обнаруживаемый в работах то Фрейда, то Юнга, то Фромма. В третьем параграфе «Сюжетный уровень», наряду с теорией мотива смерти как концовки произведения, разрабатывается гипотеза о сюжетогенетической функции Танатоса, описывается его возможность создавать, в терминологии Ж. Женетта, аналепсисы и пролепсисы, характеризуется модальность появляющихся структур. Параграф «Персонажный уровень» посвящен одному из танатологических «вековых образов» – «живому трупу», его происхождению и эволюции на протяжении последних двух веков. Пространственно-временной уровень также изучается на примере одного хронотопа – войны. Наконец, на уровне жанра исследуется генезис «пасхального» рассказа начала XX века.

Важной частью монографии является дифференцированная библиография. Сознательно выделяются в отдельный раздел зарубежные и отечественные книги и статьи по танатологии, в первую очередь гуманитарной. Конечно, не все перечисленные работы, многие из которых недоступны в России, нашли отражение в обзоре истории вопроса – этот труд еще предстоит совершить. Однако надеемся, что библиография поможет другим танатологам определить наличие литературы по интересующим их конкретным темам.

# ГЛАВА 1. ТАНАТОЛОГИЯ КАК ГУМАНИТАРНАЯ ДИСЦИПЛИНА

## 1.1. Становление танатологии как гуманитарной дисциплины

Среди современных историков, филологов и культурологов существует негласное правило: «Нет слова – нет и понятия». Подобный «семиотический радикализм» позволяет избежать спекуляций относительно «древней истории» многих терминов, которыми «удобно» обозначать явления прошлого, в том числе и истории науки, называющей такой исследовательский принцип антикваристским. История слов бывает настолько же трудна, насколько и интересна, что мы можем наблюдать на примере книг Л. Февра [412], Р. Будагова [315] или Ж. Старобинского [395].

Таким образом, можно было бы сказать, что танатология, как и многие другие науки, существует со времен знаменитого «научного переворота» Древней Греции, что первым танатологом был Сократ, но в деле утверждения научной дисциплины подобные риторические приемы уже устарели. Гораздо продуктивнее анализ энциклопедических и словарных статей, специфики определений и качества статей или монографий, возникнувших в период предполагаемого рождения науки.

С определением слова «танатология» существует одна трудность. Она связана с одновременным использованием термина в медицине и гуманитарных науках. Тем интереснее процесс перехода понятия из одной дисциплины в другую, своеобразная «драматургия» изменения смысла. В то же время эта история посвящается ученым, которые называют танатологию «новомодным словечком».

Слово «танатология» уже присутствует в «Большой энциклопедии» 1896 года: «Танатологія (греч.), учение о сущности и причинах смерти» [434; 275]. Здесь важное значение для нас имеют время упоминания – конец XIX века – и непосредственно риторика определения. С одной стороны, определение осторожно: оно обращается к менее обязывающему слову

«учение». С другой – слишком кратко: можно лишь догадываться, о каких причинах идет речь – религиозно-философских или физиологических.

В начале XX века приоритетным был медицинский смысл понятия. Согласно одной из версий, термин «танатология» в обиход медицинской и биологической науки был введен по предложению И. Мечникова; у истоков танатологии стояли выдающиеся ученые М.Ф.Л. Биша, К. Бернар, Р. Вирхов [467]. В 1925 году профессор Г. Шор, ученик Мечникова, издает в Ленинграде работу «О смерти человека (Введение в танатологию)». Для него танатология – это «учение о признаках, о динамике и статике смерти» [286; 5]. Книга Шора адресована медикам, однако в ней были предприняты важные шаги для становления науки в целом: тема смерти называется «обойденной», ученый создает типологию смерти («случайная и насильственная», «скоропостижная», «обычная»), образует новые слова – терминологический аппарат появившейся дисциплины («танатолог», «танатологическое мышление», «танатологические задачи», «танатогенез»).

Таким образом, в книге Шора танатология впервые попала в заголовок, и, возможно, этот ученый когда-нибудь будет считаться основателем данной дисциплины. Тем не менее, как это обычно бывает, идеи начала XX века оказались востребованными лишь в середине столетия, после второй мировой войны. И, подобно некоторым другим исследовательским направлениям, «идеологически вредная» танатология была неинтересна в свете оптимистической пропаганды в Советском Союзе, но получила развитие в западной психологии и медицине. Технические достижения в клинической сфере позволили максимально облегчить предсмертные страдания больного и в душевном, и в физиологическом плане. Вместе с тем началось очередное этико-философское переосмысление самого феномена смерти, обусловленное спорами о проблеме эвтаназии и положении умирающего в современном обществе.

Результатом развития танатологических исследований в 1950-1960-е годы стало возникновение целого научного сообщества, объединившего

людей самых разных профессий: врачей, психиатров, психологов, философов и др. Их усилия были направлены на облегчение страданий больных и умирающих. Организовывались танатологические кружки и общества, проводились конференции.

Важнейшим событием стало издание в 1959 году сборника «Значение смерти» под редакцией Германа Фейфеля [85]. Книга состояла из пяти частей: «Теоретические точки зрения на смерть», «Возрастные особенности отношения к смерти», «Понятие смерти в сфере культуры и религии», «Клинические и экспериментальные изыскания», «Дискуссия». В сборник вошли статьи виднейших ученых и философов: К.Г. Юнга, П. Тиллиха, Г. Маркузе, В. Кауфмана, Р. Кастенбаума и др., что, несомненно, повысило авторитет новой науки.

С тех пор в зарубежной науке существует устойчивый интерес к теме смерти, чему также способствовало создание в 1968 году в Нью-Йорке «Фонда танатологии» (Foundation of Thanatology) [135; 23].

В конце 1960-х годов начался важный процесс, завершившийся в 1970-1980-е годы: танатологией стали заниматься гуманитарные науки, прежде всего философия и история. В 1966 году появился философский труд В. Янкелевича «Смерть» (русский перевод – 1999) [59, 291]. Появляется «интерес к проблеме восприятия смерти в разных культурах» [136; 6], публикуются книги Ф. Арьеса («Человек перед лицом смерти», 1977, русский перевод – 1992 [5, 106]) и М. Вовеля («Смерть и Запад с 1300 г. до наших дней», 1983 [94]), написанные в русле школы «Анналов». Несмотря на то что в указанных работах термин «танатология» практически не употреблялся, можно говорить о нарастании новых тенденций в этой области: постулируется историческая неоднородность в отношении к смерти, наступает новая волна ее <смерти> философского осмысления.

В советских справочных изданиях 1970-1980-х годов указанные тенденции пока еще оставались без внимания, акцентировался лишь медицинский аспект танатологии: «Танатология (греч. *tánatos* – смерть и

...логия), раздел медико-биологической и клинической дисциплин, который изучает непосредственные причины смерти, клинко-морфологические проявления и динамику умирания (танатогенез)» [433; 252]. Однако уже в конце 1980-х в определение возвращается философско-психологический оттенок: «Танатология (от греч. *thanatos* – смерть и ...логия), учение о смерти, ее причинах, механизмах и признаках. К области Т. относятся и проблемы облегчения предсмертных страданий больного» [449; 1315].

1990-е годы знаменуются всплеском внимания к гуманитарной танатологии в России. Организуется Ассоциация танатологов Санкт-Петербурга (сейчас – Центр танатологических исследований), издаются альманахи «Фигуры Танатоса» (1991, 1992, 1993, 1995, 1998, 2001, 2006) [258-263, 75]; выходят книги А. Лаврина («Хроники Харона. Энциклопедия смерти», 1993 [185]), С. Рязанцева («Танатология – наука о смерти», 1994 [226]), А. Демичева («Дискурсы смерти: Введение в философскую танатологию», 1997 [140]), И. Паперно («Самоубийство как культурный институт», 1999 [214]), Г. Чхартишвили («Писатель и самоубийство», 2000 [278]), сборники статей («Смерть как феномен культуры», 1994 [237], «Идея смерти в российском менталитете», 1999 [149], «Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках», 2000 [217]); переводятся работы Ф. Арьеса, В. Янкелевича, Ф. Хуземана [277], Ж. Бодрийяра [122] и других зарубежных исследователей. Этот этап в истории отечественной танатологии А. Демичев назвал «собираательно-энциклопедическим» [464]. Среди современных ученых, регулярно обращающихся и обращающихся к теме смерти, кроме И. Фролова (1929-1999) и А. Демичева (1957-2002), следует назвать М. Уварова, В. Рабиновича, М. Киселеву, О. Суворову, В. Сабирова, О. Постнова, М. Шенкао, Д. Пашкина, К. Богданова, И. Вишева, А. Лаврина и др.

Если 1970-1980-е изменили представление о танатологии как чисто клинической дисциплине, то в 1990-е данное понятие распространяется на самые разнообразные концепции естественнонаучного и гуманитарного

характера. Так, С. Рязанцева уже «не устраивает» узко медицинское толкование термина: «Танатология – наука, изучающая смерть, ее причины, процесс и проявления <...> Проблема смерти изучается не только медиками и биологами, но и этнографами: погребальные обряды и связанная с ними символика, фольклор и мифология представляют собой важное средство для понимания народных обычаев и традиций. Не чужда эта проблема и для археологов, которые на основе материальных остатков далеких эпох пытаются реконструировать характер погребений и представления древних людей о смерти и загробном мире. Многократно встречались с темой смерти историки литературы. Реальна эта проблема и для философов» [226; 92]. В работе Рязанцева, пожалуй, впервые статус науки придается не только естественнонаучной, но и гуманитарной танатологии.

Еще одним шагом в утверждении танатологии как *гуманитарной науки* стало появление статьи «танатология» в энциклопедии «Культурология. XX век» (1998). Ее автор К. Исупов определяет данный термин как «философский опыт описания феномена смерти» [431; т. II, 245]. Это определение производит чрезвычайно важный и продуктивный поворот в гуманитарной танатологии. По сути, Исупов здесь определяет науку через изучаемый ею объект. В таком же ключе трактуется термин и в статье Г. Тульчинского в «Проективном философском словаре» 2003 года – «одна из главных тем персонологии» [443; 392]. Так понятие «танатология» стало обозначать не только саму научную дисциплину, но и объект ее изучения, которому посвящен второй параграф этой главы. При этом приведенные выше определения очевидно ограничивают сферу применения термина, ставшего поистине культурологическим.

Если отечественные танатологи, как и российские исследователи из некоторых других областей науки, еще осмысливают западный опыт и утверждают с помощью оригинальных книг право гуманитарной танатологии на существование (естественнонаучной танатологией занимаются, например, Институт танатологии при Московском педагогическом государственном

университете и Институт танатотерапии [469]), за рубежом данная дисциплина уже приобрела статус образовательной. Здесь работает Ассоциация образования и консультирования по вопросам смерти (Association for Death Education and Counseling), в одном из американских колледжей (Hood College) можно получить степень магистра танатологии (full Masters degree in Thanatology) [465]. В сентябре 1990 года в Нью-Йорке состоялся первый Национальный конгресс по танатологии (National Congress of Thanatology), одним из организаторов которого была Э. Кларк, преподающая курсы по танатологии с 1972 года [86].

Среди решений Национального конгресса по танатологии есть решение о «необходимости совместных междисциплинарных исследований» [86; 2]. Несмотря на то что каждая отрасль науки по-своему понимает «сущность, механизмы и признаки смерти», имеет свои методы и конкретные задачи, краткий обзор истории танатологии показывает, что естественнонаучная и гуманитарная ветви данной науки никогда не были противопоставлены друг другу. Врачи и психологи регулярно обращались к религиозному, философскому, этнографическому, историческому и литературному опыту описания смерти. Религиоведы, философы, этнографы, историки и литературоведы постоянно опирались на достижения медицины и психологии. Поэтому, на наш взгляд, можно говорить о следующих общих *задачах* танатологии как научной дисциплины:

1. изучение сущности смерти, способов репрезентации смерти и представлений о ней в различных человеческих культурах, исторических эпохах, философских и художественных системах;
2. классификация форм и смыслов (моделей) умирания, способов защиты от страха смерти, которые могут использоваться в том числе в образовательных целях и для помощи умирающим;
3. исследование опыта умирания и наблюдения за умиранием, физиологических, религиозных и философских механизмов и причин умирания;

4. определение влияния танатологических представлений на тип человеческого культуры, иначе – последствий принятия обществом или индивидом той или иной танатологической концепции;

5. анализ понятий и форм, соположенных Танатосу в истории человеческой культуры (жизнь, зло, грех, война, кладбище, мужчина, женщина, хаос, эсхатология, потусторонний мир и др.), их взаимодействия с Танатосом;

6. рассмотрение танатологических метафор («смерть души», «смерть автора», «смерть искусства») и их влияния на культуру;

7. общественное обсуждение и решение вопросов эвтаназии.

Завершая этот параграф, отметим области знания, которые включаются в танатологию как научную дисциплину. Речь идет о суицидологии, иммертологии, геронтологии и криминологии. *Суицидология* – это наука о самоубийстве. Она имеет даже более богатую историю, чем собственно танатология. Ее основателем считают Э. Дюркгейма, чья работа «Самоубийство» увидела свет в 1897 году. В дальнейшем суицидология получила развитие в трудах западных исследователей (М. Farber) и в дореволюционной России (Н. Бердяев). В конце 1990-х годов большой интерес вызвали уже упомянутые книги о самоубийстве И. Паперно и Г. Чхартишвили. *Иммертология* – учение о бессмертии. Она имеет богатую философскую и религиозную историю, но как термин используется очень редко. *Геронтология* – наука о старении. Ее целью является увеличение срока жизни человека различными средствами, в первую очередь медицинскими. *Криминология* – это дисциплина, изучающая убийство. Вместе с тем последние две области знания (как и *реаниматология* или *патологическая анатомия*) лишены философской составляющей, занимаясь сугубо практическими исследованиями. Таким образом, танатология в какой-то мере является также метанаукой, способной дать ответы на большинство онтологических и экзистенциальных вопросов, которые задают учения, имеющие дело с другими типами смерти.



## 1.2. Предмет танатологии как гуманитарной дисциплины

Определив общие задачи танатологии как научной дисциплины, обратимся все-таки к гуманитарной танатологии, так как предмет и методы ее исследования будут несколько отличаться от естественнонаучных. Вопрос о методе в свете «методологического анархизма» П. Фейерабенда и опыта появляющихся на наших глазах дисциплин (например, культурологии) можно было бы решить достаточно свободно. Однако уже само поле гуманитарного знания имеет неокантианское клише, связанное с идиографическими, индивидуализирующими методами и приемами: пониманием, эмпатией, интроспекцией, герменевтическим кругом. Литературоведческая танатология, которой посвящена настоящая книга, обладает и другим инструментарием, который будет использоваться в третьей главе: системным подходом, мотивным и нарративным анализом, бинарными оппозициями и др.

Теперь определимся с предметом гуманитарной танатологии. Было бы слишком просто ограничиться традиционным определением танатологии как науки о смерти. Эту проблему сформулировал К. Исупов: «...Танатология – это наука без объекта и без специального языка описания; ее терминологический антураж лишен направленной спецификации: слово о смерти есть слово о жизни, выводы строятся вне первоначального логоса проблемы, – в плане виталистского умозаключения, в контексте неизбываемой жизненности. Смерть не имеет собственного бытийного содержания. Она живет в истории мысли как квазиобъектный фантом, существенный в бытии, но бытийной сущностью не обладающий. Танатология молчаливо разделила участь математики или утопии, чьи «объекты», – суть реальность их описания, а не описываемая реальность» [153; 106]. Действительно, смерть непознаваема и могла бы служить самым ярким примером кантовской «вещи-в-себе». Вспоминаются широко известные слова Эпикура: «...Самое страшное из зол, смерть, не имеет к нам

никакого отношения, так как когда мы существуем, смерть еще не присутствует, а когда смерть присутствует, тогда мы не существуем» [366; 209-210].

На поверхности лежит еще одно понятие, которое скрывается в самом термине «танатология», – Танатос. Оно получило совсем не привычное для Древней Греции значение в начале XX века в русле психоанализа.

Сейчас уже сложно определить, кто первым употребил лексему «Танатос» применительно к инстинкту смерти. Понятие «инстинкт смерти» впервые использовали В. Штекель (в 1910 году) и С. Шпильрейн (в 1912 году) независимо друг от друга [222; 9-10]. Затем, по аналогии с парой «инстинкт жизни – Эрос», была сконструирована пара «инстинкт смерти – Танатос». Согласно словарю Ж. Лапланша и Ж.-Б. Понталиса, «в текстах Фрейда термин «Танатос» не встречается, однако, по свидетельству Джонса, Фрейду случалось употреблять его устно. В психоаналитическую литературу он был введен Федерном» [438; 515]. По другому источнику, авторство понятия принадлежит В. Штекелю [222; 6].

Тем не менее сегодня в культурологическом сообществе в связи с термином «Танатос» принято говорить не о В. Штекеле и не о С. Шпильрейн, а о поздней концепции З. Фрейда. Он в работе «По ту сторону принципа наслаждения» (1920) изменил свою раннюю теорию о существовании сексуальных и эго-инстинктов в пользу теории о разделении всех первичных позывов на иные две группы – смерти и жизни. Влечение к смерти – это бессознательное стремление любого организма к неорганическому, «исходному состоянию» [267; 168]. Влечение к жизни – бессознательное стремление «обеспечить организму его собственный путь к смерти» [267; 169], при помощи сексуальных инстинктов и инстинктов самосохранения воспрепятствовать сиюсекундному самоуничтожению индивида. В результате взаимодействия и борьбы этих типов влечений «возникают явления жизни, которым смерть кладет конец» [268; 366], иначе – судьба организма.

Указанные типы влечений в совокупности образуют бессознательное человека, интенцией которого является достижение «принципа удовольствия». Суть культурологической концепции З. Фрейда заключается в том, что «принцип реальности», формируемый общественными установками, в том числе и культурой, не только заглушает эротические позывы индивида посредством сублимации, но и контролирует позывы к смерти, способные негативно сказаться на окружающих.

Таким образом, чисто терапевтическая направленность психоанализа сменяется философско-культурологической концепцией, оправдывающей существование культуры. Не случайно З. Фрейд термину «инстинкт» предпочитал термин «влечение» (Trieb): «Влечение, в отличие от физиологического механизма инстинкта, есть некая психическая данность. Мы испытываем какое-нибудь влечение, не зная в точности о его причинах; механизм инстинкта становится нам известен в результате объективного познания. Иначе говоря, влечение есть репрезентация биологического процесса в психике, оно лежит между внесознательными физиологическими процессами и осознаваемым желанием или волевым актом. Бессознательное выступает как биологически детерминированное основание сознания, но, в отличие от чисто природного процесса, оно наделено смыслом, доступно для интерпретации (тогда как природный процесс требует не толкования, а каузального объяснения)» [350; 197]. Следовательно, влечение можно рассмотреть как бессознательную область духа, а Танатос и Эрос – как онтологические категории. Психоанализ универсализировал эти категории, увидев в них основу человеческого бытия и его культурных воплощений. Более того, психоанализ дал посыл к поиску этих категорий в дискурсах, которые ранее считались абсолютно «прозрачными».

Однако Танатос, как и собственно смерть, есть лишь феномен, эксплицируемый личностью в закрепленных культурой формах. Регулярное столкновение с этим феноменом и с этими формами создает некий *опыт* переживания Танатоса (смерти). Выше мы отмечали, что К. Исупов в

энциклопедии «Культурология. XX век» определяет танатологию именно как «философский опыт описания феномена смерти». Действительно, если смерть и Танатос непознаваемы, то представления о них, опыт их наблюдения и экспликации личностью мы в силах изучить.

Речь не должна идти только о философском или психоаналитическом опыте описания феномена смерти. Конечно, философское размышление о смерти имеет одну из самых глубоких традиций в танатологическом гуманитарном знании. Сократ, Эпикур, стоики, Г. Гегель, С. Кьеркегор, М. Хайдеггер, Л. Шестов, Н. Федоров – вот далеко не полный перечень мыслителей, в мировоззрении которых тема смерти являлась фундаментальной. Наверное, не лишено оснований утверждение (так, в частности, считал И. Дамаскин) о том, что каждый философ в истории философии в той или иной степени касался данной проблематики. Но существуют и другие типы мировоззрения, играющие не менее важную роль в современном облике гуманитарного знания. Мифология, религия, искусство и изучающие их дисциплины предлагают свои формы осмысления феномена смерти, и их опыт должен быть также включен в общечеловеческий опыт описания Танатоса. Следовательно, танатология – это *общекультурный опыт описания феномена смерти*.

Таким образом, термин «танатология» становится двузначным. Во-первых, он обозначает опыт, во-вторых – учение об этом опыте. Благодаря корню «логос» в слове «танатология» скрывается эта двузначность: ведь его можно расшифровать и как «слово о Танатосе», и как «наука о Танатосе». Подобное совмещение смыслов нередко в научной терминологии: достаточно вспомнить значения слов «психология» или «морфология».

Наконец, определим, что понимается под «опытом». Опыт – это совокупность переживаний, формирующих представление о предмете; это преодоление методологической дистанции между субъектом и объектом, в результате чего отрефлексированные характеристики объекта входят в

картину мира субъекта. По сути, опыт – это познание, сопряженное с процедурами интроспекции, эмпатии, понимания и объяснения.

И в то же время это результат познания, то есть *личностное знание*, «знание конкретного субъекта, представляющее собой определенную содержательную систему» [241; 49].

О. Суворова в статье «Личностное знание о смерти: пути формирования, смысл и значение» выделяет три группы факторов, детерминирующих формирование представлений о личной смерти. Во-первых, «к их числу следует отнести общие основания становления всего неявного знания, корни которого, как показал М. Полани, – в являющемся фоном для сознания периферическом осознании тела, используемого человеком как инструмент во всех его делах с миром» [241; 49]. Во-вторых, «такого рода неявные знания оказываются тесно связанными с осознаваемыми содержательными представлениями о смерти. Важным фактором формирования последних можно считать опыт встречи со смертью другого, общение с умирающим» [241; 53]. Наконец, «необходимость усвоения факта неизбежности смерти, «примирения» с этой наиболее сложной загадкой бытия собственно и обусловила то обстоятельство, что тема смерти и посмертной судьбы человека заняла одно из важных мест во многих сферах общественного сознания, в первую очередь в религии, а также в искусстве, литературе, философии, предлагающих разнообразные объяснения смерти и соответствующие символические формы, обеспечивающие возможность опредмечивания смерти, превращения ее в феномен культуры, включения образов смерти в контекст культурного развития» [241; 54].

Нам кажется, что наиболее продуктивным является изучение именно последнего фактора формирования представления о личной смерти. Еще конкретнее – нас будет интересовать танатология как *литературный опыт описания феномена смерти*, который изучается *литературоведческой танатологией*.

Вместе с тем очевидно, что предмет танатологии неоднороден. Под Танатосом можно понимать и убийство, и самоубийство, и смерть от несчастного случая или от болезни, и похороны, и рефлексию о смерти или посмертном существовании. Критерии типологии смерти заложены в самой ее природе. Традиционно в культуре разграничивается *насильственная и ненасильственная смерть*. Ненасильственная смерть при всем ее многообразии всегда «приходит сама» в виде кончины от старости, болезни или несчастного случая. В ней не заложено активное действие со стороны человека, а если окружающие спрашивают о более глубокой, онтологической причине кончины, то таковыми считаются природа или Бог. Такую смерть назовем «*естественной*».

Насильственная смерть предполагает активность человека, причиной смерти служит он сам. В зависимости от направления деструктивного действия на себя или на других выделяются *убийство и самоубийство*. Эти два типа насильственной смерти имеют в культуре свои традиции восприятия.

Убийство – не совсем обычный танатологический мотив. От смерти как таковой и самоубийства оно отличается наличием двух отдельно существующих активных участников процесса: убийцы и жертвы. Субъектами убийства являются оба участника акта. Жертву можно считать таковой хотя бы потому, что, даже не зная о предстоящем насилии над ней, она становится не столько объектом убийства, сколько главным субъектом умирания. Убийца же является главным носителем Танатоса, зачастую проживая будущее умерщвление и, конечно, проживая его во время и после свершения акта.

Убийство в человеческой культуре всегда осмыслялось с этической точки зрения – как *преступление*. Через умерщвление другого человека своих героев проводили, например, А. Пушкин в «Евгении Онегине» или Ф. Достоевский в «Преступлении и наказании». Очевидно, что убийство меняет человеческую сущность, как и самоубийство, но в отличие от последнего

оставляет следы человеческой рефлексии, дает возможности понаблюдать за тем, кто взял на себя функцию Бога, со стороны. Страдания убийцы наиболее полно, психологически и идейно обоснованно продемонстрировал Достоевский в образе Раскольникова.

Самоубийству посвящено довольно много книг, существует специальная наука, которая изучает этот феномен, – суицидология. Современный суицидолог М. Фарбер дает такое определение самоубийству: «Самоубийство – это сознательное, намеренное и быстрое лишение себя жизни» [41; 20]. Г. Чхартишвили, автор книги «Писатель и самоубийство», показывает, что «сознательность», «намеренность» и «быстрота» действительно являются определяющими характеристиками суицида. Самоубийцей нельзя считать кита, выбрасывающегося на берег, так как его действие бессознательно. Как страстный и фанатичный христианин, совершить намеренное самоубийство не мог Гоголь, заморивший себя голодом во время Великого поста. Наконец, качество «быстроты» отличает суицид от суицидального поведения, которому подвержено большинство людей, чья профессия сопряжена с риском [278; 20].

Самоубийство в подавляющем большинстве религий считается самым страшным грехом, так как *в нем нельзя покаяться*. Это отличает суицид от убийства: здесь невозможно наблюдать за участником акта после его совершения, в акте участвует только один человек, который погибает. Как и в убийстве, тут присутствуют два элемента: субъект и объект, но они совмещены в одном сознании. Автор книги «Самоубийство как культурный институт» И. Паперно считает вслед за современными психологами, что подобное двойственное ощущение себя вызывает особый психологический аффект – «переживание бессмертия». Эта связь между самоубийством и *идеей бессмертия* намного раньше в символическом виде была установлена еще философами [214; 13].

В зависимости от типа Танатоса различается и опыт описания феномена смерти. В мировой культуре, в том числе литературе, существуют

равно глубокие традиции осмысления и «естественной» смерти, и убийства, и суицида.



## ГЛАВА 2. ЛИТЕРАТУРНАЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ТАНАТОЛОГИЯ

### 2.1. Танатология как литературный опыт описания смерти

Указанная выше двузначность термина «танатология» актуальна и для литературоведения. Литературный опыт описания смерти назовем *литературной танатологией*, а литературоведческие труды о нем составят корпус *литературоведческой танатологии*. Безусловно, оба этих феномена имеют свою специфику, отличающую их от соответствующих разделов других отраслей науки и предметов их изучения.

Литературный опыт описания смерти обладает не менее глубокой историей, чем философский. Если не принимать во внимание египетскую «Книгу мертвых», которая считается религиозным памятником, то «Илиада» Гомера точно является одним из первых художественных произведений, уделяющих большое внимание образу смерти. В древнегреческой литературе, в частности в творчестве Софокла, формируются и первые устойчивые связи танатологических элементов с другими мотивами – рока и наказания. Древнеримский поэт Гораций в стихотворении «Памятник» создает традицию декларирования творческого бессмертия. В Средние века ранний героический эпос, рыцарский роман, хроники и летописи предлагают выбор между «благородной» и «позорной» смертью, а жанр жития – идеал «благоверной» кончины. Литература Нового времени ориентируется на многообразие секуляризованных танатологических позиций: в классицизме жизнь и смерть принадлежат не Богу, а государю, в трактате Дж. Донна «Биотанатос» – личности, в романах маркиза де Сада Танатос «эротизируется». Романтизм эстетизирует гибель романтического героя и/или его возлюбленной, проявляет интерес к миру мертвых и убийц. Реализм использует образ смерти как заключительную часть романной формулы, считая кончину результатом социальных и исторических процессов. Модернизм вкладывает в танатологию эсхатологический смысл, нивелируя героическое, но акцентируя мистическое, опираясь на достижения

психоанализа. Экзистенциализм делает Танатос краеугольным камнем литературы, через призму «пограничных ситуаций» познавая смысл человеческого существования. Наконец, постмодернизм играет со смертью, представляя ее как возможность, как одну из «расходящихся тропок», разворачивает ее против автора, который до сих пор ведал жизнью всех персонажей.

Этот чрезвычайно общий и грубый обзор литературной танатологии намечает лишь основные тенденции в ее развитии, подчеркивает важность данной темы для различных компонентов художественного текста. В то же время литературная танатология, как и литература в целом, отличается тем, что может брать на себя роль других способов репрезентации и познания мира. И религия, и философия, и история, и психоанализ регулярно обращались к литературным примерам, считая их авторитетными источниками для утверждения той или иной танатологической модели.

Литературоведческая танатология развивалась параллельно с литературоведением в целом. Интерес к данной теме можно обнаружить уже в «Поэтике» Аристотеля, когда тот рассматривает трагедию, перипетию, катарсис, ориентируясь в первую очередь на пьесу Софокла «Эдип-царь». В дальнейшем на танатологическую проблематику обращала внимание классицистическая (Н. Буало, Ф. Лессинг – относительно все той же трагедии), романтическая (Новалис, И. Тэн – относительно смерти романтического героя и проникновения в потустороннюю действительность) и реалистическая (В. Белинский, Г. Флобер – относительно социальной и психологической правды умирания) критика.

Первые литературоведческие исследования образа смерти датируются первой половиной XX века. В 1902 году в Мюнхене выходит диссертация «Танатос в поэзии и искусстве греков» К. Хайнемана [55], в 1922 году в Лондоне – книга «Аспекты смерти и связанные с ними аспекты жизни в искусстве, эпиграммах и поэзии» Ф. Вебера [97], в 1934 году в Нью-Йорке – «Танец смерти и дух Masabre в европейской литературе» Л. Курца [70], в

1936 году в американском Кембридже – «Смерть и трагедия елизаветинского времени» Т. Спенсера [81]. В зарубежном литературоведении этого времени наибольший интерес начинает вызывать мотив плясок смерти (Macabre), отражение в литературе отношения к смерти у различных народов в различные исторические эпохи. Отечественной ключевой танатологической работой в первой половине XX века стала статья П. Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» [118], опубликованная в 1928 году и давшая толчок к изучению произведений этого писателя в соответствующем ракурсе. Примечательны также эссе И. Анненского «Умиравший Тургенев» [103] и И. Бунина «Освобождение Толстого» [126], которые можно назвать первыми танатологическими штудиями в рамках биографического и интуитивистского подходов.

Во второй половине XX века танатологическая литературоведческая библиография значительно расширилась. Литературному опыту описания смерти посвящаются специальные хрестоматии [30], сборники произведений с комментариями [77], сборники статей [33, 78, 84, 71]. В свете данной проблематики исследуются историко-литературные эпохи, национальные школы, стили и жанры, а именно: американский роман [43], средневековая немецкая литература [100], средневековая английская литература [89], древнегреческая поэзия [92], французская литература Возрождения [14], викторианская литература [99, 34] и т.д.; творчество отдельных писателей, как-то: Дж. Грин [23], М. Унамуно [90], Э. По [67], Р. Киплинга [25], Л. Пиранделло [74], О. Мандельштама [53], В. Набокова [3], Ф. Достоевского [204] и др. По-прежнему большое количество зарубежных литературоведческих работ посвящено мотиву плясок смерти; танатологические мотивы связывается с другими темами и образами – жизни до и после смерти, любви, секса, бегства от реальности, гендерными вопросами.

Советское литературоведение сознательно старалось не касаться данной проблематики, однако в заметках М. Бахтина 1961 года [111]

содержатся продуктивные методологические посылки для анализа образа смерти с точки зрения способа повествования («извне» и «изнутри»). Основные отечественные изыскания в этой области датируются 1990-ми годами. Прежде всего отметим статью Ю. Лотмана «Смерть как проблема сюжета» [189], которая положила начало структуралистскому подходу к танатологическим мотивам. Также в это время защищаются диссертации: «Проблема смерти и бессмертия в лирике М.Ю. Лермонтова» Г. Косякова [161], «Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850-1880-х гг.: Образы и мотивы» Ю. Семикиной [234], «Танатологические мотивы в прозе Л.Н. Андреева» автора данной книги [174]; издаются монографии «Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века» В. Хазана [272], «Русская эсхатология и русская литература» Л. Кациса [156], «Пушкин и смерть: Опыт семантического анализа» О. Постнова [216], «Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили [278].

И все же количество монографий по литературоведческой танатологии чрезвычайно мало, большинство современных работ «разлито» по различным тематическим сборникам и альманахам. При этом еще больше можно найти научных статей, в которых эта тема лишь затрагивается. Имеется в виду ряд критических и литературоведческих трудов, посвященных творчеству практически каждого писателя, эксплицитно или имплицитно разрабатывающего танатологическую проблематику. Например, интерес М. Лермонтова к танатологическим настроениям отмечали В. Белинский [311], С. Шевырев [425], П. Висковатов [319], В. Ключевский [354], В. Соловьев [392], С. Андреевский [299], Ю. Айхенвальд [294], Д. Мережковский [368], Д. Овсяннико-Куликовский [374], Л. Семенов [388], П. Сакулин [387], П. Бицилли [314], В. Асмус [302], Д. Максимов [364] и др.; его специально изучали В. Коровин [357], К. Кедров и И. Роднянская [439], Е. Таборисская и А. Штейнгольд [243], О. Зырянов [344], Я. Погребная [215], Г. Косяков [161] и др. На танатологическую проблематику в творчестве Л. Андреева обращали внимание К. Арабажин [300], Т. Ганжулевич [322], В. Львов-

Рогачевский [362], Н. Михайловский [197], П. Пильский [377], Н. Урусов [410], В. Фриче [417], М. Горький [360], Б. Зайцев [341], А. Каун [292], Г. Кинг [293], В. Беззубов [309], Л. Иезуитова [348], С. Ильев [349], В. Келдыш [352], Л. Колобаева [355], В. Мескин [369], Н. Осипова [212] и др. Подобные списки можно было бы составить из работ, посвященных творчеству А. Пушкина, Н. Гоголя, Л. Толстого, В. Гаршина, И. Бунина и др., часть из них вошла в библиографию настоящей книги.

В результате этого краткого обзора литературоведческой танатологии становится понятно, насколько развита данная область науки за рубежом и какой мощный потенциал она имеет в России. Примечательно, что слово «танатология» постепенно входит в названия и содержание литературоведческих работ (А. Ханзен-Лёве даже вводит интересное понятие «танатопэтика» [53]), хотя широко используются и классические термины: «образ», «тема», «проблема», «мотив». Они позволяют репрезентировать опыт описания смерти, вычленив его из ряда смыслов и форм, а также указывают на определенный подход, свойственный той или иной *модели анализа феномена*, которые рассматриваются нами в следующих параграфах.

Из обзора также видна неоднородность предмета литературоведческой танатологии. В центре исследования могут находиться следующие темы: смерти как таковой (как правило, «естественной» смерти), самоубийства, эсхатологии, бессмертия, пляски смерти. В статье Ю.М. Лотмана предметом изучения становится сюжетная концовка с семантикой смерти. В данной монографии термин «литературный опыт описания смерти» понимается довольно широко и включает в себя все многообразие образов и мотивов, связанных с танатологической проблематикой. Вместе с тем предмет исследования уточняется при анализе конкретных элементов произведения.

Охарактеризовав историю и предмет литературоведческой танатологии, сформулируем ее задачи как научной дисциплины:

1. изучение танатологической проблематики и танатологических элементов на всех уровнях литературного произведения;

2. выявление и классификация танатологических концепций, функционирующих в мировой литературе;
3. исследование генезиса литературных элементов и форм, связанных с танатологической проблематикой;
4. поиск методов танатологических изысканий;
5. анализ возможностей использования в литературоведении опыта описания смерти из других областей человеческого знания;
6. трансляция литературного опыта описания смерти в другие области человеческого знания и человеческой деятельности.

## **2.2. Семантическая модель анализа**

Первая литературоведческая модель анализа феномена смерти, которую мы рассмотрим, – *семантическая*. Это самый распространенный подход к исследованию не только танатологических элементов, но и литературного произведения вообще. Семантическая модель опирается на традиции *герменевтики*, описывая и интерпретируя смыслы, заложенные в образе смерти. Смыслы реконструируются в танатологическую концепцию, принадлежащую эпохе, автору или персонажу.

Ключевыми работами в этой области являются статья П. Бицилли «Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого» (1928) [118], с которой начинается исследование танатологической семантики, и книга О. Постнова «Пушкин и смерть: опыт семантического анализа» (2000) [216], где данный подход постулируется как метод. Всего же в нашей библиографии более двадцати работ, выполненных в подобном ключе. Определим общие принципы этих исследований.

Практически каждая работа такого рода начинается с определения предмета и выделения его как основополагающего для понимания творчества автора. Для литературоведов здесь важно утвердить «всеохватность» интересующей их проблематики, поэтому они используют лексемы «каждый», «всякий», «все», «всегда» и др. Сам предмет обозначается

следующим образом (курсив везде мой. – Р.К.): «У всякого подлинного гения непременно есть некоторая *основная интуиция*, определяющая все его творчество... У гения есть *предмет*, на который *всегда* обращено его внимание... Предметом, на который *неизменно* была устремлена душа Толстого, была – смерть...» [118; 177]; «Всю жизнь его <И. Бунина> *неустанно* тревожила мысль о конце...» [119; 11]; «Даже поверхностное знакомство с творчеством Г. Газданова позволяет выделить у него *ряд излюбленных мотивов*, которые в той или иной степени присутствуют в *каждом* его произведении. Одной из таких тем является тема смерти. Пожалуй, нет *ни одного* рассказа 20-30-х гг., в котором эта тема не была бы затронута в самом сюжете или в размышлениях героев» [279; 164]; «Категории «смерть» и «бессмертие» в лирике Лермонтова нашли эстетическое постижение не в рамках отдельного образа, группы образов или мотива, а на уровне мирозерцания как *ключевая духовная проблема*, напряженно ищущая своего разрешения» [161; 3]. В других источниках тема смерти подается как «магистральная» [107; 39], «источник мысли и вдохновения» [204; 3], «фундамент и вершина диаволического анти-космоса» [275; 355], «одна из важнейших» [223; 52], «одна из существенных, главных тем» [224; 51-52], «центральная» [216; 15] и т.д.

Постулировав основополагающее значение предмета исследования в творчестве автора, литературоведы обращаются к текстам, очерчивая круг значений, сопряженных с темой смерти. Описание этого круга составляет основной корпус статьи. При операции такого рода наиболее популярны синтаксические конструкции «смерть как...» или «смерть для него – это...». Например, П. Бицилли выделяет такие значения смерти в творчестве Л. Толстого: «смерть не как метафизически случайный, хоть и неизбежный конец жизни (как у Пушкина), но как ее завершение и ее отрицание, как загадка, являющаяся загадкой самой жизни»; «смерть есть в то же время и какое-то просветление» [118; 177-178]. Ж. Нива дает свое понимание круга значений, связанных с изображением смерти у Л. Толстого: «иллюзия»,

«оптический сдвиг», «смерть мудреца»; «необыкновенное веселье в абсолютной непосредственности», «смерть-радость»; «разложение живого самим фактом жизни», «смерть-тление» [207; 46]. М. Шабурова – в статье о Г. Газданове: «смерть как явление, объединяющее всех людей, независимо от их социального статуса или материального положения»; «смерть как что-то будничное и повседневное»; «символическая смерть-воскресение» [279; 164-165, 167]. О. Постнов – в книге «Пушкин и смерть»: «смерть как явление прекрасное», «смерть как утешение» [216; 14]. Н. Романенкова – в статье о В. Гаршине: «смерть для Гаршина – это конец бытия»; «смерть – это освобождение от страданий, награда человеку за страдания»; «единственно возможный выход» [224; 51, 59]. Н. Осипова – в книге о М. Цветаевой: «смерть как «инобытие», «смерть как «искупительная жертва» [213; 117]. Т. Розанова – в статье о В. Жуковском и Е. Баратынском: «смерть не как граница, а как некая сущность, явление, к которому лирический герой так или иначе относится» [223; 52]. З. Миркина – о феномене смерти у Р. Рильке: смерть – «творческий транс», «часть жизни вечной, такая же часть, как и видимая земная жизнь» [196; 16-17].

В сущности, во всех приведенных танатологических парадигмах описывается объем означаемого, которое эволюционирует или модифицируется в зависимости от развития творческого мира автора. Каждое положение обеспечено аппаратом аргументации. Кроме самих текстов писателя, сюда, как правило, входят: сравнение с танатологией другого писателя (П. Бицилли: Толстой – Пушкин – Достоевский – Бальзак – Гете; Ж. Нива: Толстой – (Дебюсси) – Бергсон; М. Шабурова: Газданов – Бунин); ссылка на публицистическое или на эпистолярное наследие писателя (П. Бицилли: письма Толстого Страхову, Черткову, Фету, записи в дневнике; М. Шабурова: статья Газданова «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане»; Н. Романенкова: письмо Гаршина матери); ссылка на факты биографии писателя, на мемуаристику (П. Бицилли: смерть брата и дочери Толстого, болезнь жены; М. Шабурова: вступление Газданова в парижскую масонскую



ложу «Северная звезда»; Н. Романенкова: интерес Гаршина к «медиумизму», воспоминания А. Налимова, Е. Гаршина).

Таким образом, литературоведы не только описывают означаемое, выявленное из эксплицитного или имплицитного танатологического дискурса, но и историко-культурный фон, подтверждающий их предположения. Найденные смыслы включаются в более широкий семантический контекст, создавая эффект объяснения – мощного инструмента, происходящего из естественных наук.

Далее в своих статьях исследователи преследуют самые разные цели. Важным и вместе с тем достаточно типичным шагом является соотнесение темы смерти и темы жизни (П. Бицилли, К. Накамура, Г. Благасова). Другой, не менее значимый поворот – определение авторских задач, связанных с рассмотрением проблемы смерти. Так, П. Бицилли видит в мистике Л. Толстого необходимость для писателя подготовиться к собственной кончине, к «просветлению», к «раскрытию». А. Коновалов считает, что И. Бунин «желал «остановить мгновенье» на высшем взлете чувств» [160; 109]. М. Шабурова объясняет изображение смерти у Г. Газданова как «попытку преодолеть страх перед ней <...> через внешнее безразличие, даже пренебрежение к ней, как к чему-то привычному, обыденному, повседневному» [279; 166]. Г. Косяков отмечает, что «в самой сфере смерти лирический герой поздней лирики Лермонтова обретает основу для утверждения ценностной категории бессмертия» [161; 20]. Наконец, зачастую исследователи выделяют ряд тем и образов, сопряженных с темой смерти, ею обусловленных или ее обуславливающих (А. Аствацатуров: «мотив подчинения человека чувственности»; Т. Розанова: мотив «путешествия по волнам»; М. Шабурова: судьба, память, «непонятость одного человека другим»). О. Постнов называет такое сопряжение «валентностью»: «...Тема смерти у Пушкина имеет особую, специфическую «валентность» и вступает в весьма своеобразные отношения с другими ведущими темами» [216; 15].

Итак, историко-литературная работа, посвященная семантике (проблеме, теме, мотиву как повторяющейся микротеме, образу) смерти в творчестве того или иного писателя, тяготеет к следующей структуре:

1. Вступление:

- определение предмета исследования;
- выделение его из ряда других возможных предметов исследования как наиболее важного с точки зрения автора статьи;

2. Основная часть:

- определение структуры означаемого, его содержания и объема;
- доказательство сделанных выводов при помощи различных процедур («иллюстрация» текстом, сопоставление с другой парадигмой, ссылка на паратекстовый контекст);

3. Дополнительные операции:

- соотнесение темы смерти с другими темами и образами (чаще всего – с темой жизни);
- определение писательских задач в связи с обращением к дискурсу смерти.

Несколько в другом, но тоже семантическом ключе написаны танатологические главы книг Б. Бермана [115] и В. Топорова [252]. В послесловии к книге Б. Бермана И. Мардов пишет: «У них (у статей, собранных в книге. – *Р.К.*) одна тема: ход пробуждения духовного Я в душе и его самовыражение через творческую волю гениального писателя. Знаменитые произведения Толстого берутся здесь не сами по себе, а как документ, в динамике фиксирующий зарождение и смену мистических видений, религиозных исканий и духовных прозрений Льва Николаевича на пятом и шестом семилетии его жизни. Тайны художественных текстов русского классика раскрывают автору таинство все большего и большего проявления духовного Я в трудах души великого человека. По сути речь в статьях идет о процессе воплощения глубинного духовного существа в земную жизнь, о путях вхождения духовного Я в душу и обживания ее им.

Задача эта, конечно, выходит за рамки изучения психологии творчества, литературоведения или толстоведения» [115; 194].

«Ход пробуждения духовного Я», «его самовыражение», «динамика жизни», «процесс воплощения» – эти слова с иррациональным, но интуитивно улавливаемым смыслом свидетельствуют об ином, не позитивистском подходе к тексту. Неслучайно Б. Берман так часто использует словосочетание «личная тема», настойчиво выделяя слово «личная» курсивом. «Личная» – значит пропущенная через личность, имманентная ей. Творчество получает другой статус, оно онтологизируется: «Творчество для Толстого – создание равноправной реальности, своего собственного «космоса», проецирующего его внутреннюю жизнь и вовлекающего душевное участие других людей, дающего им жить его жизнью» [115; 38]. В. Топоров, подчеркивая взаимную зависимость духа человека и его произведений не только в плане содержания, но и с точки зрения формы, называет это явление «своего рода изоморфизмом творца и творимого, поэта и текста» [252; 102]. Критика, основанная на таких принципах, считает литературное произведение актом, тождественным акту повседневной жизни писателя, его «литературно-бытового» поведения, адекватного его «литературной репутации» [428], иначе – образу писателя, наполненному в смысловом отношении его современниками, а затем с течением времени поменявшему свое наполнение.

Книги Б. Бермана и В. Топорова представляют собой вариант интерпретации мира литературы и даже не претендуют на поиск объективного знания о танатологии Толстого и Тургенева. Они формулируют *собственный* опыт переживания тем, актуальных для духовной жизни указанных писателей и воплощенных в их произведениях. И поэтому их метод изучения феномена смерти можно соотнести с интуитивистскими, «Жизненными», герменевтическими работами Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, Г.-Г. Гадамера, «органической критикой» А. Григорьева и т.п.

Здесь мы сталкиваемся с серьезным поворотом, до конца не разрешенным в современном литературоведении. Основная проблема герменевтических концепций – определение качества интерпретации. С одной точки зрения, исследователь стремится и может адекватно реконструировать замысел автора и даже движения его души, так как «соприроден» ему (В. Дильтей), с другой – понимает больше, чем автор, конструирует, двигаясь по герменевтическому кругу, расширенную смысловую модель, основанную на собственном переживании текста и историко-культурном «предпонимании» (Г.-Г. Гадамер).

Помочь в анализе образа смерти могут и танатологические концепции, выявленные другими дисциплинами. Продуктивно применение смысловых моделей из *исторической антропологии* (или исторической психологии), например из книги Ф. Арьеса «Человек перед лицом смерти», в которой автор опирался преимущественно на литературные источники. Огромное историко-психологическое пространство от Средних веков до современности он упорядочивает «благодаря простым вариациям четырех психологических элементов: самосознание (1), защита общества от дикой природы (2), вера в продолжение существования после смерти (3) и вера в существование зла (4)» [106; 496]. В дальнейшем ученый намечает пять главных этапов в изменении установок по отношению к смерти. Первый этап, который представляет собой не этап эволюции, а скорее состояние, остающееся стабильным в широких слоях населения, начиная с архаических времен и до наших дней, обозначается выражением «все умрем». Это состояние «прирученной смерти». Данным термином Арьес подчеркивает, что люди, Раннего Средневековья например, относились к смерти как к обыденному явлению, которое не внушало им особых страхов. Человек органично включен в природу, и между мертвыми и живыми существует гармония. Поэтому «прирученную смерть» принимали в качестве естественной неизбежности [136; 12]. Второй этап, который Арьес называет «смерть своя», утверждается интеллектуальной элитой в период между XI и XIII вв. на

основе идеи Страшного суда. Этот этап является результатом трансформации человеческой судьбы в сторону ее индивидуализации. Собственная идентичность возобладает над подчинением коллективной судьбе. В своей смерти человек индивидуализируется: после кончины он подвергается индивидуальному суду [106; 478-479]. Третий этап эволюции восприятия смерти (эпоха Просвещения) – «смерть далекая и близкая». Он характеризуется, по Арьесу, крахом механизмов защиты от природы. И к сексу, и к смерти возвращается их дикая, неукротенная, не смиренная ритуалами сущность. Символом этой эпохи для ученого становится маркиз де Сад. Четвертый этап многовековой эволюции в переживании смерти – «смерть твоя» (эпоха романтизма). Комплекс трагических эмоций, вызываемый уходом из жизни любимого человека или друга, на взгляд Арьеса, новое явление, связанное с укреплением эмоциональных уз внутри семьи и вообще между людьми. С ослаблением веры в загробные кары меняется отношение к смерти; ее ждут как момента воссоединения с любимым существом, ранее ушедшим из жизни. Кончина близкого человека представляется более тягостной утратой, нежели собственная смерть. Романтизм способствует превращению страха смерти в чувство прекрасного [136; 15-16]. Пятый этап, названный Арьесом «смерть перевернутая», характерен для XX века, когда общество вытесняет смерть из коллективного сознания, ведет себя так, как будто ее не существует [106; 479].

Танатологические концепции сформулированы и в рамках современной *психологии*, например в книге Р. Кастенбаума и Р. Айзенберг «Психология смерти» [65]. Концепция «твоя смерть – не моя смерть» подчеркивает ирреальную, иррациональную веру в то, что хотя «твоя смерть» – непреложная реальность, в «моем случае» может иметь место исключение. Концепция «частичные смерти против полного исчезновения» основана на мнении, согласно которому, испытывая скорбь по умершим друзьям и близким, человек максимально приближается к пониманию «частичной смерти»; этот опыт формирует отношение человека к тяжким

личным утратам и как к кульминации – самой окончательной потере, потере своей жизни [458; 447]. Кроме того, швейцарский психиатр Э. Кюблер-Росс в работе «О смерти и умирании» [68] описала пять стадий отношения к смертельной болезни: «отрицание, гнев, попытку торговаться, депрессию, принятие» [458; 447-448], которые также можно рассмотреть как смысловые модели.

Важнейшие для понимания человеческой культуры, в том числе и литературы, танатологические концепции заключаются в мировых *религиях*.

Например, для анализа творчества Г. Газданова или Дж. Сэлинджера, не говоря уж о восточных писателях, необходимо знать о танатологических представлениях в буддизме. Согласно этой религии вся человеческая жизнь устремлена к смерти, за образом которой важно увидеть «истинную действительность – солнечный дух, который призывает к себе души с земли и вновь заставляет их "умирать" в духовном мире, с тем чтобы они заново "родились" на земле» [277; 11-12]. Идея реинкарнации душ здесь тесно связана со стремлением к Абсолюту, которого можно достичь после определенной ступени возвышения своей души. Таким образом, буддизм – это религия смерти, где жизнь сводится к развитию нравственного идеала с той целью, чтобы очередная смерть привела к нирване, «наивысшему состоянию сознания», обладающему качествами «свободы, покоя и блаженства» [441; т. II, 223].

Арабская литература опирается на танатологические представления в исламе. В этой религии физическая кончина не является итогом человеческого существования: смерть переводит душу и тело в иные ипостаси. «Похороненного в могиле допрашивают два ангела – Мункар и Накир; они же, исполняя волю Аллаха, оставляют тела праведных наслаждаться покоем до Дня воскрешения, грешников наказывают мучительным давлением, а иноверцев лупят что есть силы...» [185; 73]. После Суда праведники обретут вечное блаженство в раю – ал-Джанне (в буквальном переводе «сад»), а грешников ожидают невероятные муки ада. В

характеристиках преддверия райского сада и самого ал-Джанна немаловажную роль играют плотские наслаждения – для мусульманина духовная радость сопряжена с физической. И образ потустороннего мира, как, впрочем, и во многих других религиях, «носит вполне конкретный характер, не слишком-то отличающийся от земного» [135; 175].

Для христианской, в том числе большей части русской, литературы важны танатологические концепции Ветхого и Нового Заветов. Древние евреи принимали факт смерти реалистично и были способны примириться с мыслью о прекращении индивидуальной жизни. В Псалмах и книгах пророков смерть определяется такими понятиями, как «тишина», «молчание», «страна забвения», «прах», «бездна». В Ветхом Завете отношение к смерти представляет ее как «уничтожение возможности любого действия – даже во славу Господню» [185; 72]. Несмотря на ожидание царства счастья и справедливости, на надежду на воскресение (Иезекииль: 37, 9-14), концепция иудаизма «отмечается пессимизмом, и жизнь и посмертное существование выглядит в ней безрадостно» [137; 13].

Христианство «сделало смерть нереальной и пыталось освободить несчастного человека от угрозы уничтожения обещанием жизни после смерти. Но вместе с тем рождается острое переживание собственного личного бытия. Ощущение индивидуальной неповторяемой судьбы, естественно, было сопряжено с трагическим смятением ощущения завершения уникальной жизни» [137; 13-14]. Трагедия кончины основывалась на разлучении бессмертной души и «любимого» смертного тела. Примечательно, что раннее и позднее христианство отличны с точки зрения их отношения к смерти. Отсутствие страха перед смертью у людей Раннего Средневековья объясняется тем, что, по их представлениям, «умерших не ожидал суд и возмездие за прожитую жизнь и они погружались в своего рода сон, который будет длиться "до конца времен", до второго пришествия Христа, после чего все, кроме наиболее тяжелых грешников, пробудятся и войдут в царство небесное» [136; 13]. Исследования источников

показали также, что до XIII века, праведник возносился на небо, сохраняя свое тело и душу: «Иконография этого периода часто показывает, как ангелы подхватывают лежащее тело и возносят его в рай, в "небесный Иерусалим" ... С XIII века утверждается новая концепция: перемещение души, а не всего человеческого целого» [106; 219]. Кроме того, будущий коллективный суд сменяется индивидуальным, совершаемым сразу после смерти. Трагическое разлучение души и тела, немедленный суровый суд усугубили страх перед смертью и внимание к жизни. Дополнило картину учение о первородном грехе, объясняющее происхождение смерти: стремление к познанию природы и несмирение естественных инстинктов привели человека к смертности. По сути, христианская танатология была обусловлена Гносисом и Эросом, определенными Богом как грех.

Еще более разнообразны *философские* концепции смерти, очень часто влияющие на творчество писателей. Так, символисты опирались на танатологические размышления А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и В. Соловьева, акмеисты – на античный стоицизм, Ф. Тютчев, Л. Толстой и экзистенциалисты – на собственные философские системы.

Таким образом, семантика индивидуальной художественной танатологии складывается из представлений о смерти в данную эпоху, в данной социальной группе, в данной религии, она зависит от актуальной для автора философской системы, а также от собственной психологической позиции.

### **2.3. Психоаналитическая и мифологическая модели анализа**

Кроме эксплицитно выраженных смыслов смерти, в произведении присутствует и латентная семантика. Эта гипотеза принадлежит, прежде всего, *психоаналитической модели* анализа образа смерти. Выше уже отмечалась роль психоанализа в становлении танатологии как гуманитарной научной дисциплины. Фрейдизм превратил слово «Танатос» в термин, обозначив им бессознательное влечение к смерти. З. Фрейд и его



последователи неоднократно обращались к мировой литературе. Причина обращения к художественному тексту заключается в том, что наряду со «сновидениями» и «ошибочными действиями» «художественное произведение для Фрейда – прежде всего проявление бессознательного, которое нужно осознать» [331; 9]. Сам Фрейд формулировал это так: «Из кажимости поэтического мира проистекают, однако, очень важные последствия для художественной техники, ибо многое, что, будучи реальным, не смогло бы доставить наслаждение, все же достигает этого в мире фантазии... Неудовлетворенные желания – движущие силы мечтаний, а каждая фантазия по отдельности – это осуществление желания, исправление неудовлетворяющей действительности» [415; 129-130]. Актуальность применения психоанализа в качестве инструмента познания художественного текста подчеркивается русским психоаналитиком и литературоведом И. Ермаковым: «...Он дает возможность познавать творчество и отдельные произведения как органическое целое, обусловленное взаимодействием между бессознательными влечениями и сознательными задачами писателя» [335; 8]. Подобную идею, несмотря на неоднозначную оценку психоанализа, выражает в своей статье и Ж. Старобинский: «Психоанализ побуждает нас искать главную функцию данного произведения — то, что писатель хотел в нем выявить, или скрыть, или сберечь, или просто испробовать» [394; 65].

Суть психоаналитического познания литературы заключается в следующей презумпции: образы и сюжетные ходы, созданные автором, спровоцированы определенными психическими травмами и комплексами. Так, например, мотив убийства отца в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» считается обусловленным неврозом писателя, вызванным реальной трагической смертью отца [264; 76].

Постфрейдист Э. Фромм связывал «стремление к жизни» и «тягу к разрушению» с психологическими типами людей, «биофилами» и «некрофилами»: «Биофильство – глубокая жизненная ориентация, которая

пронизывает все существо человека... Некрофильство – тяготение человека к смерти». Примечательна характеристика некрофила: «...Некрофила влечет к себе тьма и бездна. В мифологии и поэзии внимание приковано к пещерам, пучинам океана, подземельям, жутким тайнам и образам слепых людей... Он ориентирован на прошлое, а не на будущее» [137; 15, 20]. Эти характеристики можно применить и к творческим личностям, противопоставляя А. Пушкина и М. Лермонтова, М. Горького и Л. Андреева, А. Солженицына и В. Шаламова и т.д.

Уже в работах Фрейда возникают новые принципы анализа, задача которого – выявление латентной семантики самого произведения, а не невротизма автора. Эти исследования опираются на знание мировой мифологии и символики, познаваемые, по мнению австрийского ученого, в первую очередь через сновидения. В статье «Мотив выбора ларца» Фрейд проводит параллели между эпизодами выбора, взятыми из нескольких мифов, сказок и литературных произведений: три ларца («Венецианский купец» У. Шекспира), три дочери («Король Лир»), три богини (миф о Парисе), три невесты («Золушка»), три сестры (сказка Апулея). Предпочтение отдается одной из женщин (ларец – символ женского), так как она не только красива, но и проста, а самое главное – молчалива. Ссылаясь на В. Штекеля, психоаналитик отмечает: «...Немота в сновидениях часто становится изображением смерти» [265; 39]. В итоге Фрейд связывает женщин с богинями судьбы, а третью – с аллегорией смерти. Таким образом, персонажи бессознательно выбирают именно Танатос, репрезентируя тем самым один из основных позывов индивидуума.

Оригинально интерпретирует танатологическую концепцию Фрейда В. Топоров в статьях о «психофизиологическом» компоненте поэзии. Он говорит о «специальной, внутренне-интимной, подсознательной или сознаваемой (притом в неясных, лишь самых общих формах) связи между автором и текстом. Эта связь, как правило, не выводится с очевидностью наружу и берет начало в психофизиологическом субстрате человека, в его

органике. Сам субстрат при этом глубинно связан с "космическим" как сферой его интерпретации, или, при ином подходе, само "космическое" имеет своим субстратом "психофизиологические" данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий и энергий вселенского масштаба... В связи с ситуацией, так увиденной, можно говорить о наличии глубинной и дальнодействующей зависимости между "психофизиологической" конструкцией творца и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей». Исследователь ищет «отражение в "поэтических" текстах особенностей душевно-телесного комплекса их творца и его глубинной и опосредованной памяти о праистоках» [251; 428-429]. В статье «О "поэтическом" комплексе моря и его психофизиологических основах» Топоров подчеркивает связь своей концепции с идеями Фрейда, усматривая в «колыхательно-колебательных "движениях" ритма стихотворения», отголоски «пренатального сознания», «переживание океанического чувства» [250; 579-580].

«Пренатальное состояние» является целью влечения к смерти. Для него характерно прасознание, которое стало предметом исследования другого психоаналитика – К.Г. Юнга. В основе его теории лежит понятие об архетипе (от греч. *arche* – начало и *typos* – образ): «Архетип (об этом никогда не следует забывать) – это психический орган, присущий всем нам... Он репрезентирует или олицетворяет определенные инстинктивные данные о темной, примитивной душе – реальные, но невидимые корни сознания» [288; 96]. Юнг в отличие от Фрейда «выделяет в подсознательном два слоя: более поверхностный – персональный, связанный с личным опытом, вместилище всяких психопатологических "комплексов", и более глубокий – коллективный, который не развивается индивидуально, а наследуется и может стать сознательным лишь вторично» [367; 62].

Наряду с инстинктами, архетипы являются врожденными психическими структурами, находящимися в глубинах «коллективного бессознательного», и составляют основу общечеловеческой символики.

Архетипы представляют собой «своеобразные когнитивные образцы, на которые ориентируется инстинктивное поведение» [437; т. I, 37]. Они являют себя человеку через архетипические образы, созданные сновидениями, видениями, мифами, произведениями искусства и т.д.

Юнг выделял шесть основных архетипов: Великой Матери, Младенца, Мудрого Старика, Тени, Анимы и Анимуса – и два архетипических состояния: Персоны и Самости. Некоторые из них имеют танатологическую окраску. Прежде всего это архетип Великой Матери. Юнг пишет: «Если бы я был философом, я бы, наверное, продолжал в платоновском ключе: где-то "за небесами" существует прототип или первичный образ Матери, сверхпорядковый и предсуществующий по отношению ко всем явлениям, в которых проявляется нечто "материнское" в самом широком смысле этого слова» [288; 211-212]. Видна связь данного архетипа с понятием «пренатального» состояния у Фрейда, к которому человек бессознательно стремится, ощущая влечение к смерти. Праобраз Великой Матери амбивалентен: он символизирует собой и первоначальный хаос, и космический покой, являясь через образ природы, моря, женщины. Высшая ступень гармонизации личности обозначается архетипом Мудрого Волшебника: «мудрый старик (старуха)» – архетип духа, знания, скрытого за хаосом жизни [441; т. I, 110]. Е. Мелетинский дает характеристику этому первообразу, сопоставляя его с Анимой: «Анима соотносится с мудрым волшебником как жизнь и смерть (подготовка к смерти – нирване по достижению гармонизации) и как природа с культурой» [367; 66]. Данный архетип олицетворяет собой личность, достигшую состояния Самости – понимания законов природы, смысла жизни и смерти. «Самости» (Образ Прометея) противопоставлена «персона» (Образ Эпиметея) – «маска коллективной психики, маска, которая инсценирует индивидуальность, которая заставляет других и ее носителя думать, будто он индивидуален, в то время как это всего лишь сыгранная роль, которую произносит коллективная психика» [429; 217].

Наконец, Тень – «бессознательная человеческая часть психики, литературно выраженная в Мефистофеле, Локи или другом трикстере, антигерое». Этот архетип связан с феноменом двойничества, в том числе с «темной», хаотической стороной личности, приводящей к агрессии и разрушению. Частным случаем Тени является «анима (анимус)» – бессознательное начало противоположного пола в человеке [441; т. I, 110].

Механизм воплощения архетипов в художественную ткань произведения таков: «...Художник поднимает свою личную судьбу до уровня судьбы человечества, помогая другим людям освободить свои внутренние силы и избежать многих опасностей. Это происходит за счет того, что художник имеет прямые и интенсивные отношения с бессознательным и умеет их выразить благодаря не только богатству и оригинальности воображения, но и пластической, изобразительной силе» [367; 61].

На этом этапе неизбежно столкновение с мифом, также активным выразителем архетипа. Когда мы говорим о мифопоэтике произведения, не исключено, что проявление мифологических структур в культуре в действительности есть проявление архетипов. Разграничение архетипики и мифопоэтики чрезвычайно затруднено, тем более что «в позднейшей литературе термин "архетип" применяется просто для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических структур (например, древо мировое) уже без обязательной связи с юнгианством как таковым» [441; т. I, 111].

Кроме архетипа, ключевым понятием мифологического направления в литературоведении является термин «архетипический мотив» («мифологема») – «некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущей более или менее самостоятельный и достаточно глубинный смысл» [193; 50]. Так, Бог-громовержец и Дракон выражают архетипы героя и антигероя, а драконоборство – мифологему.

Основной, базовый миф – это миф творения, космогонический миф, центральная мифологема коллективного архаического сознания и цивилизационного подсознания. В нем взаимодействуют два образа-состояния: Хаос и Космос. Хаос понимается как «первобытное состояние или первовещество, из которого возник или был создан рукой Творца мир как упорядоченный космос» [458; 501]; Космос – как «целостная, упорядоченная, организованная в соответствии с определенным законом (принципом) вселенная» [441; т. II, 9]. Они обладают рядом антиномичных признаков: целостность – разрозненность, широта – узость, членимость – нечленимость, украшенность – неукрашенность. Космос всегда вторичен по отношению к Хаосу, потому эти антиномии привативны: черты Космоса маркированы, а черты Хаоса не маркированы, естественны и стихийны.

«Хаос – Космос» – универсальная модель, охватывающая фактически все явления действительности. Космос никогда не заменяет Хаос полностью, он «оттесняет хаос на периферию, изгоняет из этого мира, но не преодолевает его» [441; т. II, 10]. Этот факт заставляет говорить не об оппозиционности данных состояний, а об их дихотомичности.

Универсальность дихотомии «Хаос – Космос» доказывается ее очевидной связью с фрейдовской концепцией «Танатос – Эрос» и юнговскими архетипами Великой Матери и Мудрого Старика. Схожий характер имеет и ницшеанская модель «Дионис – Аполлон», где первый элемент предстает как «стихийная первооснова мира», а второй – как организующий, «посреднический художественный мир» [373; 145, 248].

Мифологический подход сегодня активно используется для изучения художественной литературы. Достаточно привести в пример книгу Е. Мелетинского «О литературных архетипах» [193], в которой дихотомия «Хаос – Космос» становится основной при анализе творчества А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Белого. Характеризуя хаотическое начало в произведении, исследователь рассматривает также

танатологические мотивы и образы: войны, гибели маленького человека и т.п.

#### **2.4. Структуралистская и нарратологическая модели анализа**

Описанные в предыдущих параграфах модели анализа литературной танатологии отдавали приоритет плану содержания художественного образа. Вместе с тем в XX веке появились авторитетные концепции, ставящие во главу угла план выражения. Речь идет в первую очередь о традиции, восходящей к русской формальной школе и закрепленной *структурализмом*.

Отметим, что имеется в виду не структурализм как течение 1960-х годов, а о его идеи, провозвестником которых считается В. Пропп и которые получили отражение, в частности, в структурно-семиотических принципах тартуско-московской школы, прежде всего в работах Ю. Лотмана.

Одним из основных положений структурализма является «представление о наличии универсальных инвариантных психических структур, скрытых от сознания, но определяющих механизм реакции человека на весь комплекс воздействий внешней среды» [188; 233-234]. Инвариантные структуры в литературе – это в первую очередь повторяющиеся минимальные содержательно-структурные элементы сюжета, то есть *мотивы* в трактовке А. Веселовского [317] и *функции* в трактовке В. Проппа [380].

Отправная точка для исследования танатологических мотивов как элементов сюжета – статья Ю. Лотмана «Смерть как проблема сюжета» [189]. Здесь литературовед впервые подробно рассматривает проблему концовки литературного произведения, которую соотносит с проблемой кончины.

Отголоски внимания к этому вопросу можно найти в книге В. Шкловского «Энергия заблуждения», в частности в ее главе «Еще раз о началах и концах вещей – произведений; о сюжете и фабуле». Литературовед пишет: «Фабула и сюжет тесно связаны с вопросом о началах и концах

вещей. Сейчас литература переживает ослабление начал и концов, которые как бы изнашивались» [426; 107]. Здесь есть сопоставление реальных вещей и их художественного воплощения с точки зрения границы объекта, здесь есть намек на историческое развитие проблемы. Кроме того, Шкловский приводит литературные примеры решения концовки: «Чехов впоследствии говорил, что все вещи обычно кончаются тем, что человек или умер, или уехал»; «Фабулой, как пишет Толстой или Чехов считается смерть или женитьба героя» [426; 18, 109].

Но книга Шкловского эссеистична, она не является специальным научным трудом. Поэтому первенство в научном рассмотрении проблемы концовки литературного произведения, соотнесенной, как правило, со смертью, по праву можно отдать Лотману.

Как Лотман объясняет свое внимание к указанному вопросу? «Поведение человека осмысленно. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель. Но понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события. Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчлененность непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. Это же неизбежно сопрягается со стремлением человека понять то, что является предметом его наблюдения» [189; 417]. Начало статьи Лотмана культурологично. Он исследует не конкретный текст, а особенности человеческого сознания. Проблемы расчлененности и понимания кажутся далекими от смерти как таковой, но, если взглянуть с другой стороны, именно смерть членит жизнь и именно смерть помогает понять ее. И Лотман выводит из начального рассуждения два «последствия»: «...Первое – в сфере действительности – связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе – в области искусства – определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних» [189; 418]. Так неожиданно, если не принимать во внимание заглавия статьи, ученый переходит от антропологии к искусству.



Далее следуют примеры. Лотман не доказывает свой тезис через рассказ о множестве произведений, заканчивающихся смертью. Для него это было бы тавтологией. Как семиотик, он знает, что существование системы ярче всего показывают исключения из нее. Поэтому примеры Лотмана – произведения, демонстративно отказывающиеся от концовки: «Евгений Онегин» А. Пушкина и «Василий Теркин» А. Твардовского.

Затем ученый показывает актуальность проблемы смерти-концовки для всей истории культуры, которая представляется ему поэтапной «борьбой с концами». Первый этап – «циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании». Второй – переход к историческому мышлению, которому соответствует линейное построение культуры, где «понятие конца приобрело доминирующий характер». На втором этапе «борьба с концами» – это религиозное сознание, путь преодоления смерти «смертью смерть поправ». «Основа примирения со смертью, – пишет Лотман о другом решении проблемы, – ее естественность и независимость от воли человека. Неизбежность смерти, ее связь с представлениями о старости и болезнях позволяют включить ее в неоценочную сферу». Но этот вариант невозможен для культуры как семиотической системы, потому что тогда и смерть, и жизнь перестанут обладать смыслом: «Сложность создаваемых при этом значений заключается в том, что для того, чтобы сделать эту ситуацию <умирания> способной обладать смыслом, она должна восприниматься как противоречащая естественному (т.е. нейтральному) порядку вещей» [189; 419-420].

Далее, подтвердив примерами семиозиса умирания, Лотман отмечает (вслед за М. Вовелем) становление изображения смерти как одного из универсальных языков культуры. В этом случае исходное содержание превращается в формальность, и, например, «литературное произведение, вводя в сюжетный план тему смерти, фактически должно при этом подвергнуть ее отрицанию» [189; 422]. Действительно, абсолютность смерти в жизни сменяется относительностью ее изображения на сцене.

Следующая, последняя часть статьи посвящена проблеме замены непосредственного переживания «реальностью анализа». Лотман отмечает в искусстве и в исторической науке существование разных потенциальных траекторий. Эти траектории неосуществленных действий возможны до события, в частности смерти, и сливаются в одну после него. Подобным образом выглядит позиция автора, сочиняющего произведение, и историка, рассказывающего историю с точки зрения ее участника.

В заключение Лотман возвращается к вопросу об осмыслении действительности, о ее прерывности и непрерывности.

Статья Лотмана, при всей ее незаконченности и отрывочности суждений, важна тем, что она поднимает проблему концовки сюжета, тесным образом связывая ее с темой смерти. Смерть придает смысл – это, пожалуй, лейтмотив работы и главный вывод ученого. Отсутствие смерти – преднамеренный ход, свидетельство ее знаковости и значимости. В большем масштабе история культуры – это история «борьбы с концами». Мифология, религия и искусство – основные способы-этапы преодоления смерти. Таким образом, за использованием или не использованием этого мотива стоит серьезная антропологическая проблема, нивелированная художественным сознанием, которое теперь уже привычно исключает денотат смерти из структуры соответствующего знака.

Идеи Лотмана постепенно подхватываются и другими исследователями. Так, С. Гринева в статье «Факт смерти в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» как сюжетобразующий элемент» (2000) задается целью «проследить сюжетобразующую функцию факта смерти персонажа» [133; 24]. Здесь семантический анализ соседствует со структурным: смерть Мармеладова и Катерины Ивановны оценивается с точки зрения их значимости для структуры произведения. Подготовка к убийству и убийство старухи-процентщицы называется «сюжетобразующим центром романа, вокруг которого циклируют все прямые и побочные его проблемы» [133; 26].

Статья Гриневой добавляет к достижениям Лотмана новую мысль: смерть обладает не только сюжетопрерывающими, но и сюжетообразующими возможностями, благодаря этому мотиву может генерироваться новый нарратив.

Здесь затрагивается еще одно направление в современном литературоведении, выдвигающее на первый план проблемы формы, – *нарратология*. Примечательно, что и в этой области существует танатологическая литературоведческая теория. Она сформулирована в заметках М. Бахтина 1961 года и органически вписалась в его рассуждения о субъектной организации произведения.

Литературовед сравнивает способы изображения смерти в творчестве Ф. Достоевского и Л. Толстого. Начав с количественной характеристики: «У Достоевского вообще гораздо меньше смертей, чем у Толстого» [111; 346], – он видит основное различие парадигмы смерти у этих двух авторов в позиции человека, рассказывающего об умирании. О Л. Толстом: «Причем – и это очень характерно – смерть он изображает не только извне, но изнутри, т.е. из самого сознания умирающего человека, почти как факт этого сознания. Его интересует смерть для себя, т.е. для самого умирающего, а не для других, для тех, которые остаются. Он, в сущности, глубоко равнодушен к своей смерти для других». О Ф. Достоевском: «Достоевский никогда не изображает смерть изнутри. Агонию и смерть наблюдают другие. Смерть не может быть фактом самого сознания <...> Дело в том, что смерть изнутри нельзя подсмотреть, нельзя увидеть, как нельзя увидеть своего затылка, не прибегая к помощи зеркал. Затылок существует объективно, и его видят другие. Смерти же изнутри, т.е. осознанной своей смерти, не существует ни для кого, ни для умирающего, ни для других, не существует вообще. Именно это сознание для себя, не знающее и не имеющее последнего слова, и является предметом изображения в мире Достоевского» [111; 347].

В рассуждениях М. Бахтина особенно важна выведенная оппозиция «смерть извне» – «смерть изнутри». Она может стать критерием для

противопоставления художественных систем разных авторов, указывая на более глубокие, антропологические основания: «В мире Достоевского смерть ничего не завершает, потому что она не задевает самого главного в этом мире: сознания для себя. В мире же Толстого смерть обладает известной завершающей и разрешающей силой» [111; 348]. Таким образом, единообразие композиционного (в данном случае нарратологического) решения относительно изображения умирания дает повод для гипотез по поводу авторского отношения к смерти.

Итак, структурализм и нарратология создают приемы анализа танатологических мотивов и танатологической наррации. Эти исследовательские стратегии значительно обогатили литературоведческую танатологию: не только авторитетными работами и именами, но и возможностью говорить о целостности танатологического анализа – как плана содержания, так и плана выражения.

## ГЛАВА 3. ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ УРОВНЕЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### 3.1. Идеино-тематический уровень

*Танатологическая полифония в «Рассказе о семи повешенных» Л.Н. Андреева*

Идеино-тематический уровень произведения считается многими литературоведами основным. Этот факт является отражением некоторых центризмов, которые рассматриваются в постмодернизме, например онто-, телео- и логоцентризма – привычки человека искать смысл, цель и словесное выражение бытия. Ключевое понятие здесь «смысл», так как он является генератором художественной задачи и эксплицирующих ее лексем.

Материалом для анализа в этом параграфе стал «Рассказ о семи повешенных» Л.Н. Андреева, посвященный проблеме осмысления человеком грядущей смерти.

В основу этого произведения 1908 года были положены реальные события – покушение на министра юстиции И.Г. Щегловитова революционеров-террористов, казненных через повешение в местечке Лисий Нос под Петербургом на рассвете 17 февраля 1908 года. В первоначальном варианте писатель в публицистической форме выразил свою позицию в отношении террора: «Это происходило в то мутное и страшное время, когда как бы пошатнулись разум и совесть части человечества. В мутное, как всегда, но спокойное русло жизни вливались отовсюду ярко красивые ручейки чистой человеческой крови. Каждый день в разных концах страны совершались убийства: и в городе, и в деревне, и на дороге; и каждый день в разных концах страны люди веревкою давили других людей, называя это казнью через повешение... Убийства и казнь стали необходимою и естественною приправою каждого дня, придавая ему горький и ядовитый вкус...» [297; т. III, 632-633].

Но в окончательном варианте рассказа Андреев отказался от акцентирования проблемы смертной казни. В частности из произведения был

исключено отрывок под названием «Я говорю из гроба», представлявший собой прощальное письмо Вернера, в котором явственно слышался протест против такого наказания. Публицистический отрывок был заменен на первую главу «В час дня, ваше превосходительство», средства памфлета – на художественные средства.

Рассказ начинается с танатологической ситуации: министр узнает о готовящемся на него покушении. Благодаря полиции убийство предотвращено, но чиновник не может заснуть всю ночь, мысленно проигрывая возможные события следующего дня: «И с ужасающей яркостью, зажимая лицо пухлыми надушенными ладонями, он представил себе, как завтра утром он вставал бы, ничего не зная, потом пил бы кофе, ничего не зная, потом одевался бы в прихожей. И ни он, ни швейцар, подававший шубу, ни лакей, приносивший кофе, не знали бы, что совершенно бессмысленно пить кофе, одевать шубу, когда через несколько мгновений все это: и шуба, и его тело, и кофе, которое в нем, будет уничтожено взрывом, взято смертью. Вот швейцар открывает стеклянную дверь... И это он, милый, добрый, ласковый швейцар, у которого голубые солдатские глаза и ордена во всю грудь, сам, своими руками открывает страшную дверь – открывает, потому что не знает ничего. Все улыбаются, потому что ничего не знают» [297; т. III, 50]. Министр приходит к выводу, что не смерть страшна, а «знание ее», «было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет» [297; т. III, 51]. Танатос здесь сопряжен с проблемой познания.

Этот аспект рассказа имеет определенную традицию в мировой литературе: об ужасе знания смертного часа размышлял персонаж повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829), князь Мышкин в романе Ф. Достоевского «Идиот» (1868), народоволец Анатолий Кольцов в романе Л. Толстого «Воскресение» (1899). Из дневника Я. Яковлева-Богучарского (запись от 2 апреля 1908 года) мы узнаем о том, что в вопросе о смертной казни внимание Андреева также привлекла проблема знания о

последнем часе: «...Я напал на такую мысль: смертная казнь не должна существовать, потому что она противна закону жизни. Этот закон состоит в том, что ни одно живое существо не знает заранее времени своей смерти. Не составляют в этом отношении исключения не только люди вообще, но даже, например, самоубийцы, ибо между самоубийцей и смертью стоит его воля, которая может в каждый данный момент измениться. Не составляет исключения и, например, бросающий бомбу террорист, ибо мало ли что может случиться: бомба может не взорваться, бросающий ее может побежать от преследователей и т.д. и т.д. Только осужденный знает время своей смерти – значит, тут нарушается закон жизни, и в том осуждение смертной казни. Теперь я убежденный ее противник» [349; 111].

Как и в рассказе Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», знание о смерти снимает с сановника социальную маску: «В ночном белье, с взлохматившейся от беспокойных движений бородою, с сердитыми глазами, сановник был похож на всякого другого сердитого старика, у которого бессонница и тяжелая одышка. Точно оголила его смерть, которую готовили для него люди, оторвала от пышности и внушительного великолепия, которые его окружали, – и трудно было поверить, что это у него так много власти, что это его тело, такое обыкновенное, простое человеческое тело, должно было погибнуть страшно, в огне и грохоте чудовищного взрыва» [297; т. III, 51]. *Смерть как снятие социальной маски* является в рассказах с революционной тематикой («Губернатор», «Марсельеза») одним из главных вариантов Танатоса в художественном мире Андреева. Этот мотив можно интерпретировать, в терминологии К.Г. Юнга, как переход от Персоны к Самости, от ограниченной социальной роли к самостоятельной личности. Указанный переход важен для неореализма в целом: от конечного к бесконечному, от сиюминутного к вечному – данные пространственно-временные трансформации ощутимы даже на уровне риторики текста. Подчеркивается, что тело у министра «простое», – следовательно, существует и противоположное определение, которое понятно только в свете

современной культурологической теории телесности, – «социальное тело». Речь идет вновь о функциональности того, кто занимает ту или иную общественно значимую должность и чьи действия лишаются индивидуальности, наполняясь положенным смыслом. Привычка видеть только долженствующее с трудом заставляет сознание чиновника повернуться в сторону общечеловеческого, в котором всегда при близости Танатоса актуализируется физиологическое. «Власть» и такое «тело» несовместимы, а потому потребовался лишь намек на убийство, чтобы министр задумался о внезапной смерти вообще: «Уже не завтрашних убийц боялся он, – они исчезли, забылись, смешались с толпою враждебных лиц и явлений, окружающих его человеческую жизнь, – а чего-то внезапного и неизбежного: апоплексического удара, разрыва сердца, какой-то тоненькой глупой аорты, которая вдруг не выдержит напора крови и лопнет, как туго натянутая перчатка на пухлых пальцах» [297; т. III, 52]. Здесь убийство и смерть как таковая встречаются и становятся неразличимы с точки зрения их значения для человека. Пропадает необходимость разграничивать эти варианты деструкции. Более того, художественное сознание намечает сближение Танатоса и мысли о нем, так как сановнику «становится дурно», и неизвестно, не стало ли текущее неявное знание для него последним.

Но центром рассказа является не переживание возможной гибели министром. Андреев утрирует этот эпизод, не проникнувшись симпатией к бедному старику. Писатель спешит к главному замыслу произведения – описанию целого ряда танатологических позиций, отраженных в главах, посвященных осужденным на казнь.

Рефлексия о Танатоса и здесь срывает социальные маски: роль революционеров не занимает более осужденных. Известно, что этот момент возмутил Горького: «...Революционеры «Рассказа о семи повешенных» совершенно не интересовались делами, за которые они идут на виселицу, никто из них на протяжении рассказа ни словом не вспомнил об этих делах. Они производят впечатление людей, которые прожили жизнь невероятно



скучно, не имеют ни одной живой связи за стенами тюрьмы и принимают смерть, как безнадежно больной ложку лекарства» [297; т. III, 632]. И, наоборот, данное художественное решение было одобрено теми, кто на самом деле пережил ожидание смерти. На первом чтении рассказа присутствовали народовольцы Стародворский и Морозов, приговоренные в свое время к смертной казни. Стародворский говорил автору: «Меня удивляет, как вы, человек, не переживший на самом деле тоски неизбежной смерти, могли проникнуться нашими настроениями до такого удивительного подобия. Это все удивительно верно». К нему присоединился Морозов: «Я могу только сказать, что все это действительно правдиво, и метко, и глубоко» [318; 160]. Трудно сказать, считал ли сам Андреев описанные им переживания достоверными или наполнил психологизмом символическую схему, идеально отражающую идейную наполненность произведения. Этот вопрос, актуальный для всей литературы о модернизме, не будет однозначно разрешен никогда, но ответ на него относительно Леонида Николаевича заключен в следующем высказывании Т. Ганжулевич: «Это не то, что есть, а то, что могло бы быть, и в этом его великая правда, превосходящая жизненность, как готовый снимок» [322; 37].

Обратимся снова к тексту рассказа. Вторая глава произведения посвящена суду над террористами. Общее впечатление от них единообразное: «На суде все пятеро были спокойны, но очень серьезны и очень задумчивы: так велико было их презрение к судьям, что никому не хотелось лишней улыбкой или притворным выражением веселья подчеркнуть свою смелость. Ровно настолько были они спокойны, сколько нужно для того, чтобы оградить свою душу и великий предсмертный мрак ее от чужого, злого и враждебного взгляда» [297; т. III, 53-54]. Эта характеристика дается внешним наблюдателем, который чувствует в преступниках только одно – сосредоточенность на будущей смерти.

Но как только автор заглядывает во внутренний мир персонажей, каждый из них предстает отличным от других, что и определяет будущее

содержание рассказа. В облике Сергея Головина подчеркиваются его «здоровье» и «молодость», в Мусе «зажжен огромный, сильный огонь», Вернер пробуждает ощущение «непреборимой твердости», Василий Каширин «состоит из одного сплошного, невыносимого ужаса смерти и такого же отчаянного желания сдерживать этот ужас», Таня Ковальчук «обнимает всех материнским заботливым оком» [297; т. III, 54-56]. Персонажи демонстрируют сразу несколько психологических концепций отношения к смерти: игнорирование, страх, забота о других. Однако ни у кого нет естественного взгляда на Танатос, нет его принятия; они попали в экзистенциальную ситуацию, но пока еще не осмыслили ее. «Твердость» Муси и Вернера – это продолжение роли революционеров, а никак не ясный взгляд на предстоящую гибель.

Персонажи меняются: за короткий срок им предстоит не столько переосмыслить свои жизненные взгляды, сколько выработать свое отношение к смерти. Для большего эффекта от разнообразия танатологических позиций Андреев вводит в повествование еще двух осужденных: Янсона и Цыганка. Интересно, что они осуждены за действительные убийства, тогда как пятеро революционеров – за предполагаемое. Одно и то же наказание может быть исполнено в отношении совершенного и несовершенно преступления – следовательно, убийство обладает различной смысловой нагрузкой. Судей страшит даже возможность смерти по убеждениям, на террористов смотрят с опаской. Другая позиция занята правосудием по отношению к привычному типу убийства теми, у кого была понятная мотивировка, – желание насилия или разбоя из-за социального или психологического неблагополучия. Янсон кажется нелепым, Цыганок вызывает любопытство.

То, что смерть в социуме неравнозначна, становится понятно и по отношению к Янсону в тюрьме: «Хотя Янсон и приговорен был к смертной казни, но таких, как он, было много, и важным преступником его в тюрьме не считали. Поэтому с ним разговаривали без опаски и без уважения, как со

всяким другим, кому не предстоит смерть. Точно не считали его смерти за смерть» [297; т. III, 61]. Таинство смерти входит в противоречие с незначительностью фигуры преступника, нивелируется ею. Вместе с тем Янсон, постоянно повторяя фразу: «Меня не надо вешать», – убеждает себя в невозможности будущей смерти. И эта мнимая власть над Танатосом открывает в крестьянине сатанинское начало: «Менее всего был похож на сатану этот человек с маленьким, дряблым личиком, но было в его гусином гоготанье что-то такое, что уничтожало святость и крепость тюрьмы. Посмейся он еще немного - и вот развалятся гнилостно стены, и упадут размокшие решетки, и надзиратель сам выведет арестантов за ворота: пожалуйста, господа, гуляйте себе по городу, – а может, кто и в деревню хочет? Сатана!» [297; т. III, 62]. Надзиратель даже испытывает облегчение, когда видит, что Янсон не спал ночь: «С чувством приятного удовлетворения, как ученый, опыт которого еще раз удался, он с ног до головы, внимательно и подробно оглядел осужденного: теперь все пойдет как следует. Сатана посрамлен, восстановлена святость тюрьмы и казни...» [297; т. III, 62]. От полного неверия в свою скорую смерть крестьянин приходит к осознанию ее неизбежности; Андреев описывает человека, никогда прежде не думавшего о Танатосе: «Он никогда не думал о том, что такое смерть, и образа для него смерть не имела, – но теперь он почувствовал ясно, увидел, ощутил, что она вошла в камеру и ищет его, шаря руками. И, спасаясь, он начал бегать по камере» [297; т. III, 64-65]. Итог – полное безразличие к окружающей реальности, обусловленное непобедимым противоречием между жизнью и смертью. Чтобы яснее представить это противоречие, Андреев, как и в рассказах «Гостинец», «Жили-были», «Большой шлем», опредмечивает жизнь, «выкристаллизовывает» ее до нескольких бытовых деталей, недоступных после смерти: «Его слабая мысль не могла связать этих двух представлений, так чудовищно противоречащих одно другому: обычно светлого дня, запаха и вкуса капусты – и того, что через два дня, через день он должен умереть» [297; т. III, 65].

Для Цыганка, осужденного «за убийство трех человек и вооруженное ограбление», дни в тюрьме «пролетели, как один». Михаил Голубец – пример человека действия, в нем слишком много энергии, чтобы спокойно сидеть и ждать смерти. В отличие от Янсона он во время преступлений знал о своей возможной смерти, и поэтому принимает известие о казни легко. В свойственной ему артистичной манере Цыганок представляет себе экзекуцию как действие, на котором хорошо бы умереть «под музыку», но еще лучше быть в роли палача. Михаил воспринимает свою гибель как должное, но для него невыносимо ожидание. Это проблема, которую министр сформулировал как проблему «знания», а Вернер поставил во главу угла в предсмертном письме, не вошедшем в рассказ: «А теперь я, не больной и без жара, знаю, что через десять часов умру. Это невозможно. Тогда нужно уничтожить все часы и прекратить восход солнца. Во всяком случае, людей перед казнью – это практическое соображение, которое я усиленно рекомендую, – нужно два месяца держать в абсолютной темноте и в таких толстых стенах, чтобы времени совсем не слышно было» [297; т. III, 615].

Именно ожидание доводит «неугомонного» Цыганка до «волчьего воя». Он кричит: «Вешать так вешать, а не то... У, такие-сякие...» [297; т. III, 71]. Интересно, что метафорика, обозначающая его состояние и состояние Янсона, одинакова: у Михаила «человеческий мозг, поставленный в чудовищно острую грань между жизнью и смертью, распался на две части, как комок сухой и выветрившейся глины» [297; т. III, 71], а Иван «просто стоял в немом ужасе перед этим противоречием, разорвавшим его мозг на две части» [297; т. III, 65]. Таким образом, в третьей и четвертой главе читатель знакомится с отношением к смерти простых преступников, пришедших к одному состоянию, несмотря на разность предшествующих жизненных установок.

Но на первый план в рассказе выходят террористы, предполагавшие убить за идею, а следовательно, отмеченные постоянной рефлексией.

Андреев посвящает им бóльшую часть рассказа, «заставляя» двоих из них еще и встретиться с родными.

Отец Сергея Головина символизирует «офицерскую модель» отношения к смерти. Не ясно, поддерживает или не поддерживает он политические взгляды сына, но его главная цель – «не мучить» Сергея перед смертью. Для полковника «мучить» – значит показывать материнское и отцовское горе, подчеркивать безнадежно утраченные связи с жизнью. Николай Иванович не выдерживает наложенных им самим психологических рамок, но старается соблюсти рамки моральные, сказав на прощание: «Благословляю тебя на смерть, Сережа. Умри храбро, как офицер» [297; т. III, 76]. Храбрость и благословение отца-командира являются важными атрибутами «офицерской модели» отношения к Танатосу, вытесняющей страх перед смертью заботой о ритуале.

Встреча Василия Каширина со своей матерью лишена ритуальности, а потому более «тяжелая». Еще более «тяжелой» ее делает непонимание между Василием и его близкими. Отец, богатый торговец, на свидание не приходит, общение с матерью сводится к спору о бытовых подробностях, выглядящему кощунственно перед лицом смерти: «Было дико и нелепо. Впереди стояла смерть, а тут выросло что-то маленькое, пустое, ненужное, и слова трещали, как пустая скорлупа орехов под ногою. И, почти плача – от тоски, от того вечного непонимания, которое стеною всю жизнь стояло между ним и близкими и теперь, в последний предсмертный час, дико тарасило свои маленькие глупые глаза, – Василий закричал:

– Да поймите же вы, что меня вешать будут! Вешать! Понимаете или нет? Вешать!» [297; т. III, 77].

Андреев видит, что могли бы противопоставить смерти эти персонажи, но показывает, что они не могут сделать этого: «Бессильные хоть на мгновение слиться в чувстве любви и противопоставить его ужасу грядущей смерти, плакали они холодными, не согревающими сердца слезами одиночества» [297; т. III, 77]. На них вновь надеты социальные маски,

которые срываются только после свидания: мать «понимает», что сына завтра будут вешать, и падает на лед.

Описание мыслей террористов перед казнью начинается с двух девушек – Тани Ковальчук и Муси. Первая – яркий пример человека, даже перед смертью думающего о других: «Как во всю жизнь свою Таня Ковальчук думала только о других и никогда о себе, так и теперь только за других мучилась она и тосковала сильно. Смерть она представляла себе постольку, поскольку предстоит она, как нечто мучительное, для Сережи Головина, для Муси, для других, – ее же самой она как бы не касалась совсем» [297; т. III, 79]. Таня уходит от Танатоса через эмпатию, не испытывая страха, и Андреев уделяет ей совсем мало внимания.

Муся думает о смерти и встречает ее со счастливым сердцем. Девушка чувствует, что через этот танатологический акт она обретет бессмертие, присоединившись к ряду мучеников, веками шедших навстречу правде: «Нет ни сомнений, ни колебаний, она принята в лоно, она правомерно вступает в ряды тех светлых, что извека через костер, пытки и казни идут к высокому небу. Ясный мир и покой и безбрежное, тихо сияющее счастье. Точно отошла она уже от земли и приблизилась к неведомому солнцу правды и жизни и бесплотно парит в его свете» [297; т. III, 80]. Муся по-другому слышит мир, новая реальность кажется ей «прекрасной», а смерть отождествляется с жизнью: «И если бы собрались к ней в камеру со всего света ученые, философы и палачи, разложили перед нею книги, скальпели, топоры и петли и стали доказывать, что смерть существует, что человек умирает и убивается, что бессмертия нет, – они только удивили бы ее. Как бессмертия нет, когда уже сейчас она бессмертна? О каком же еще бессмертии, о какой еще смерти можно говорить, когда уже сейчас она мертва и бессмертна, жива в смерти, как была жива в жизни?» [297; т. III, 81]. Эта «жизнь в смерти» достигнута благодаря отсутствию страха перед Танатосом, победе одного, идущего к свету, над тысячей, пугающей мраком: «Ведь эти господа что думают? Что нет ничего страшнее смерти. Сами выдумали смерть, сами ее боятся и нас

пугают. Мне бы даже так хотелось: выйти одной перед целым полком солдат и начать стрелять в них из браунинга. Пусть я одна, а их тысячи, и я никого не убью. Это-то и важно, что их тысячи. Когда тысячи убивают одного, то, значит, победил этот один» [297; т. III, 82].

Название анализируемой главы соответствует ее содержанию: «смерти нет» ни для страдающей Тани Ковальчук, ни для светлой мученицы Муси. Их отношение к Танатосу граничит с романтико-христианской моделью самопожертвования ради других или ради великой идеи. Смерть либо вовсе нивелируется, либо обретает значение *перехода к «другой жизни»*, более радостной и справедливой.

Глава о Сергее Головине называется «Есть и смерть, есть и жизнь». Ее персонаж «о смерти никогда не думал, как о чем-то постороннем и его совершенно не касающемся». Он жил под девизом: «все в жизни весело, все в жизни важно, все нужно делать хорошо», смерти не боялся и после ареста подумал: «Есть теперь другое, что нужно сделать хорошо, – умереть» [297; т. III, 85-86]. Однако первоначальное веселье вдруг сменяется ощущением, что он начинает бояться смерти. Тогда Сергей утверждает, что гибели боится не он, а «его молодое, крепкое, сильное тело, которое не удавалось обмануть ни гимнастикой немца Мюллера, ни холодными обтираниями» [297; т. III, 86]. Головин перестает заботиться о теле, даже намеренно ослабляет его, выбрасывая часть еды и прекратив делать упражнения. В нем появляется «тоска по жизни», ему «жалко жизни». Итак, жизнь заключалась для Сергея в теле, умерщвление которого означает конец существования. И когда пропадает смысл тренироваться, жить ради жизни, Головин оказывается в двойственном состоянии: «Смерти еще нет, но нет уже и жизни, а есть что-то новое, поразительно непонятное, и не то совсем лишнее смысла, не то имеющее смысл, но такой глубокий, таинственный и нечеловеческий, что открыть его невозможно» [297; т. III, 87]. Персонаж поставлен перед уже знакомой для андреевских героев проблемой *понимания* существующего миропорядка: «И не в том было мучение, что видна смерть, а в том, что сразу

видны и жизнь и смерть. Святотатственной рукою была отдернута завеса, сызвека скрывающая тайну жизни и тайну смерти, и они перестали быть тайной, – но не сделались они и понятными, как истина, начертанная на неведомом языке. Не было таких понятий в его человеческом мозгу, не было таких слов на его человеческом языке, которые могли бы охватить увиденное. И слова: «мне страшно» – звучали в нем только потому, что не было иного слова, не существовало и не могло существовать понятия, соответствующего этому новому, нечеловеческому состоянию. Так было бы с человеком, если бы он, оставаясь в пределах человеческого разума, опыта и чувств, вдруг увидел самого Бога, – увидел и не понял бы, хотя бы и знал, что это называется Бог, и содрогнулся бы неслыханными муками неслыханного непонимания» [297; т. III, 88].

Таким образом, центр во внутреннем мире Сергея Головина смещается от «жизни-тела» к тайному смыслу бытия. Рациональное и материальное сменяется иррациональным и бестелесным. Молодой человек видит сосуществование этих категорий, но не может до конца их понять. Единственное правильное решение – принять их как должное и неотвратимое. Сергей живет пока живет, снова занявшись гимнастикой, но теперь чувствует соседство неведомой силы, которой «придется» отдаться. Воистину «есть и жизнь, есть и смерть».

Глава о Василии Каширине называется «Ужасное одиночество». Изначально персонаж лишь боится смерти: «К нему страх смерти пришел сразу и овладел им безраздельно и властно. Еще утром, идя на явную смерть, он фамильярничал с нею, а уже к вечеру, заключенный в одиночную камеру, был окружен и захлестнут волною бешеного страха» [297; т. III, 89-90]. В камере его ошеломляет отсутствие свободы, предопределенность будущего. Реальность представляется Каширину как «непостижимо ужасный мир призраков и механических кукол», все решающих за него. Смерть перестает быть ужасной, превратившись в избавление от несвободы, единственный способ разрушить «заводную» действительность: «И то, что он испытывал,



не было ужасом перед смертью; скорее смерти он даже хотел: во всей извечной загадочности и непонятности своей она была доступнее разуму, чем этот так дико и фантастично превратившийся мир. Более того, смерть как бы уничтожалась совершенно в этом безумном мире призраков и кукол, теряла свой великий и загадочный смысл, становилась также чем-то механическим и только поэтому страшным» [297; т. III, 91]. Андреев вновь говорит: страшна не смерть, а ее предопределенность. Куклы в сознании Каширина – то же, что и социальные маски, безо всякого на то основания утверждающие право казнить. Вновь поднимается проблема человека и общества, хотя если для большинства других персонажей неизбежность смерти находится в области бытийного, то для Василия она принадлежит социальному миру. Даже воспоминание о молитве связывается не с умильным, всех защищающим образом, а с отцом, следящим между поклонами, «не занялся ли Васька баловством» [297; т. III, 93].

Последним Андреев описывает Вернера. Его состояние автор называет «тяжелой, почти смертельной усталостью». Было время, когда Вернер «очень сильно любил жизнь, наслаждался театром, литературой, общением с людьми», но сейчас в нем созрело «презрение к людям». Созрело оно вследствие «неуважения к врагу» и «неуважения к своему делу», которое появилось после убийства провокатора по поручению организации. Андреев и этого героя проверяет на страх перед смертью и делает вывод, что Вернер «не знал, что такое страх». Вместе с тем жалость персонажа к своим товарищам тоже обладает таким определением, как будто ее нет: «холодная, почти официальная жалость, которой не чужды были, вероятно, и некоторые из судей» [297; т. III, 94].

Только он один разделяет понятия смерть и казнь: «Вернер понимал, что казнь не есть просто смерть, а что-то другое, – но во всяком случае решил встретить ее спокойно, как нечто постороннее: жить до конца так, как будто ничего не произошло и не произойдет. Только этим он мог выразить высшее презрение к казни и сохранить последнюю, неотторжимую свободу

духа» [297; т. III, 94]. Спокойствие и свобода духа для Вернера четко соотносятся с «немецким», рациональным способом существования: вместо того чтобы думать на суде о жизни и смерти, он разыгрывает в голове «трудную шахматную партию». Неожиданно персонаж понимает, что это ошибка, не что иное, как бегство от мысли о Танатосе, и честно сворачивает невидимую черно-белую доску, чтобы посмотреть, почувствует ли он страх.

Страх нет, вместо него – странная «огромная и смелая радость». Вернер удивлен: он не чувствует ни стен, ни приближающейся смерти, исчезает усталость: «С тем удивительным просветлением духа, которое в редкие минуты осеняет человека и поднимает его на высочайшие вершины созерцания, Вернер вдруг увидел и жизнь и смерть и поразился великолепием невиданного зрелища. Словно шел по узкому, как лезвие ножа, высочайшему горному хребту и на одну сторону видел жизнь, а на другую видел смерть, как два сверкающих, глубоких, прекрасных моря, сливающихся на горизонте в один безграничный широкий простор» [297; т. III, 96]. Экзистенциалисты сказали бы, что в персонаже открылся человек, ощутивший свою экзистенцию благодаря пограничной ситуации. Вернер преодолевает завесу повседневности, как и Сергей Головин, но не застывает в страхе непонимания, а испытывает инсайт: «И новой предстала жизнь. Он не пытался, как прежде, запечатлеть словами увиденное, да и не было таких слов на все еще бедном, все еще скудном человеческом языке. То маленькое, грязное и злое, что будило в нем презрение к людям и порою вызывало даже отвращение к виду человеческого лица, исчезло совершенно: так для человека, поднявшегося на воздушном шаре, исчезают сор и грязь тесных улиц покинутого городка, и красотой становится безобразное» [297; т. III, 96-97]. На смену презрению и ненависти приходит откровение: жизнь предназначена для любви к людям.

Перед самой казнью люди ведут себя согласно своим концепциям смерти, к которым они пришли в камере. Правда, им самим, снова собравшимся вместе, кажется, что ничего не произошло. Но Муся удивляется

перемене в Вернере: он впервые говорит о любви, вместе с Таней Ковальчук заботится о товарищах, поддерживает совершенно незнакомого ему Янсона. Кроме того, Мусино представление о бессмертии входит в противоречие с состоянием Василия, который до того «был необыкновенен и страшен», что у девушки с Вернером возникает диалог, в котором она словно еще раз проверяет свои убеждения:

«– Плохо, – так же тихо ответила Муся. – Он уже умер. Вернер, скажи мне, разве есть смерть?»

– Не знаю, Муся, но думаю, что нет, – ответил Вернер серьезно и вдумчиво.

– Я так и думала. А он? Я измучилась с ним в карете, я точно с мертвецом ехала» [297; т. III, 104].

Вернер уверяет ее, что для одних смерть пока существует, для других уже нет. Первые – Василий, трясущийся всю дорогу до эшафота, Янсон, упавший на месте в обморок, Цыганок, побоявшийся идти на виселицу в одиночку. Вторые – сумевшие еще в камере открыто взглянуть на смерть и принять или трансформировать ее: Сергей, Муся, Вернер. Понявшие или непонявшие – сейчас неважно: именно они поддерживают своих товарищей во время последнего пути. Именно они осмысливают фразу из стихотворения А.К. Толстого «Слеза дрожит в твоём ревнивом взоре» (1858): «Мою любовь, широкую как море, // Вместить не могут жизни берега», – символизирующую стремление к любви, преодолевающей земные барьеры. Эта поддержка-любовь не напрасна: Каширин находит в себе силы сказать «Прощайте, товарищи», Цыганок уверенно «ведет» Мусю к эшафоту.

Известный литературовед Л. Колобаева видит «в разных типах отношений к смерти некие градации ценности личности: трагикомические усилия тренированной воли – перехитрить, усыпить тело – и мучительное раздвоение сознания, вместившего «сразу... и жизнь и смерть» (Сергей Головин); холодное спокойствие усталости от жизни, от затаенного презрения к людям (Вернер вначале); привычное умение жить заботами о

других, о товарищах, растворенность в них, материнское начало, способное отрешиться от смерти (Таня Ковальчук); наконец, романтическое подвижничество, готовность пострадать, жертвенность, самозабвенная вера в «молодое человечество» (Муся и Вернер после перелома)» [355; 128-129]

На наш взгляд, это суждение нужно уточнить. Персонажи с пониманием относятся к тому, что некоторые из них забывают о соблюдении человеческого достоинства. Цыганок просит Каширина «не стыдиться» своего страха. В расположении персонажей нет внутренней закономерности – например, в зависимости от степени ужаса. Понятие о сохранении личности, безусловно, косвенно присутствует в произведении, но в рассказе больше описания, чем рассуждения, больше вопросов, чем выводов. Авторская позиция здесь отходит на второй план, говорят в основном сами персонажи. Рефлексия о смерти придает этому образу несколько означаемых. Для министра – это *возможность, пугающая «до смерти» знанием о ней*; для Янсона и Цыганка – *сила, разрушающая обыденное сознание, ставящая человека в тупик*; для Тани Ковальчук – *гибель для других, но не для себя*; для Муси – *мученический переход к светлomu бессмертию*; для Сергея Головина – *тайна, которую нельзя понять, но необходимо принять как неизбежный закон бытия*; для Василия Каширина – *избавление от мира кукол, лишаящих человека свободы*; для Вернера – *очищение от грязи жизни, переход к вселенской любви*.

Это многообразие позиций, особая форма повествования позволяют говорить о преемственности рассказа Андреева по отношению к произведениям Ф. Достоевского. Именно поэтому вслед за М. Бахтиным, обозначим изученное явление термином «полифония». Танатологическая полифония является характерной чертой «Рассказа о семи повешенных», определяет его содержание и влияет на его поэтику.

### **3.2. Уровень латентной семантики**

*«Загадочная» смерть в балладе М.Ю. Лермонтова «Морская царевна»*

Анализ уровня латентной семантики литературного произведения предполагает выявление скрытых смыслов, заключенных в образе смерти. Эти значения связаны с психоаналитическими комплексами, архетипами и мифологемами, бессознательно отраженными в тексте.

В истории литературы много произведений, «непонятных» для исследователей. Они выбиваются из общего ряда «свойственных» автору текстов, кажутся экспериментальными. Однако психоаналитический и мифологический подходы способны осуществить интересный и продуктивный поворот в изучении подобного произведения. Такой поворот можно осуществить относительно баллады М. Лермонтова «Морская царевна», ключевой момент которой – смерть русалки – не имеет пока адекватной интерпретации.

Еще В. Белинский относил стихотворение «Морская царевна» (1841) к «лучшим созданиям Лермонтова» [310; 95] и ставил его в один ряд с такими шедеврами, как «Утес», «Листок», «Тамара» и «Выхожу один я на дорогу» (все – 1841). Тем не менее очевидно, что данный текст при всей его бесспорной художественной совершенности до сих пор лишен пристального внимания лермонтоведов. Объяснить этот факт можно тем, что произведения поэта долгое время не рассматривались с мифопоэтической точки зрения, хотя Лермонтов как романтик, ищущий «бесконечное в конечном» [337; 24] в духе иенского романтизма, неизбежно должен был соприкоснуться с мифотворчеством. Анализ же таких стихотворений, как «Морская царевна» и «Тамара», на наш взгляд, невозможен без исследования их мифологической и архетипической базы. Кроме того, с учетом мистического, зачастую неосознанного характера интенций лирического героя Лермонтова при дешифровке этих текстов важно также использовать психоаналитические концепции разного рода.

Если не принимать во внимание незначительные упоминания баллады «Морская царевна» в работах некоторых лермонтоведов, приходится признать, что это стихотворение становилось объектом пристального

рассмотрения лишь дважды. Первый раз – в небольшом фрагменте книги С. Наровчатова, второй – в статье К. Кедрова и Л. Щемелевой в Лермонтовской энциклопедии.

Наровчатов анализ баллады начинает с тонкого рассуждения о природе фантастического в творчестве поэта: «Фантастическое у Лермонтова – от ощущения трагедийного несовершенства всего сущего» [372; 82-83]. Далее автор затрагивает некоторые проблемы мифопоэтического, эстетического, гносеологического и танатологического характера, но небольшое пространство рассуждения, отсутствие анализа поэтики текста сводят мысли Наровчатова лишь к интуитивным намекам, так и не проливающим свет на образную систему и истинный смысл баллады. Та синтетичность, которую обрел художественный мир Лермонтова в поздний период («Когда волнуется желтеющая нива» (1837), «Из Гете» (1840), «Выхожу один я на дорогу»), те искания, истоки которых можно обнаружить в эстетике раннего романтизма, в частности в натурфилософии Новалиса, нивелируются исследователем, так как не выстроена мифологическая структура лиро-эпического пространства, не сделаны нужные акценты и, главное, не учтен контекст. Лирический герой поэта (впрочем, и сам поэт) к 1841 году уже не был человеком крайностей: он нашел то состояние созерцательности, которое помогает спокойно и фаталистично смотреть и на жизнь, и на смерть, ставить проблемы, которые если нельзя разрешить, то можно прочувствовать. Так или иначе, перед нами философ, «реальный идеалист» или «идеальный реалист», если пользоваться терминологией Р. Габитовой, примененной ею в качестве характеристики сущности художественного мира Новалиса [320; 181].

Противопоставлены оказываются не «чудесное» и «действительность», а природа и цивилизация, причем гибель «царевны» не отрывает человека от бесконечного, а, наоборот, сближает с ним, приобщает к нему через неосознанные психологические механизмы.

Наверное, самым существенным недостатком и рассуждения Наровчатова, и статьи в Лермонтовской энциклопедии является

односторонность анализа субъектной организации текста. Главным персонажем баллады систематически считается «морская царевна», хотя лирический аспект лиро-эпического сюжета основан на развитии внутреннего мира «царевича». Кедров и Щемелева видят в финале стихотворения акцентирование лишь авторской позиции этического характера. Фольклорный мотив превращения, имеющий мифологическую подоснову, соотнесен ими только с образом «морского чуда» [439; 285-286], тогда как главные изменения происходят во внутреннем мире человека.

На наш взгляд, символический план стихотворения, отмеченный авторами статьи в Лермонтовской энциклопедии, более глубок. Это становится ясно хотя бы при сравнении текста «Морской царевны» с текстом «Яныш королевич» (1836) из «Песен западных славян» А. Пушкина. Исследователи утверждают преимущество стихотворения Лермонтова по отношению к стихотворению Пушкина (Б. Томашевский [405; 389], Кедров и Щемелева). Однако уровень философского обобщения в этих произведениях даже трудно сопоставить. Текст Пушкина – поэтическая модификация фольклорного сюжета о русалке или морском царе. Текст Лермонтова – философское размышление о сущности бытия, построенный на основополагающих онтологических мифологемах и архетипах.

Не случаен и выбор жанра. «Балладность», к началу 40-х годов уже непопулярная в русской литературе, неожиданно стала характерным признаком поздних произведений Лермонтова. А. Журавлева отмечает, что поэт в них стремится «лично пережить и подробно, исчерпывающе исследовать иррациональную ситуацию» [340; 17], то есть эпическое приобретает повышенное лирическое звучание. С другой стороны, «балладное, не имея формальных преград, свободно растекается, распространяется по всему художественному миру Лермонтова, придавая ему неповторимую, совершенно своеобразную поэтичность» [340; 17]. Это слияние двух родовых начал (новеллистическая эпическая коллизия +

напряженное лирическое размышление) также способствует мифологизации текста.

Баллада «Морская царевна» насквозь мифологична. В ней реализуется мифологема «драконоборства», имеющая своего «агенса» («царевич») и «пациенса» («морская царевна») [193; 50]. Образ «царевича» – модификация архетипа культурного героя, Бога-громовержца: «царевич» наделен его основным атрибутом («конь») [345; 81]. «Царевна» представляет собой модификацию антигероя, Велеса или Змия, и также обладает необходимыми для этого признаками: «хвост», «змеиная чешуя», «коса» (волосы), хозяйка «моря», «воды» [345; 52, 118]. Мифологема «драконоборства» предполагает своей целью добывание неких культурных благ. В данном случае основным «благом» оказывается сам факт соприкосновения с хтоническими силами, толчок к размышлению о своей и их природе, иначе – к взрослению. Вследствие этого сюжет стихотворения можно трактовать как обряд инициации, механизм которого заключается в обособлении индивида от коллектива, столкновении его с демоническим запредельным миром и возвращении в социум на правах взрослого мужчины: быть воином и продолжать род. «Царевич» действительно вначале обособлен от друзей, затем происходит встреча с хтоническим существом, и он возвращается в социум, испытав душевный переворот. В борьбе со «Змием» использован мифологический прием «слепоты»: герой отворачивается от жертвы и вытаскивает ее на берег, не глядя на нее (неслучайно он лишь *слышит*: «Взгляни на меня»). «Слепота» призвана защитить мифологический персонаж от коварства демонического существа [345; 127]. Защита необходима, так как сам топос моря несет в себе семантику смерти: лексемы «море» и «смерть» в древний период были однокоренными [401; 12]. Такую же окраску данный топос имеет и в фольклорном аспекте. В этом, а также в мифологическом плане «море» противостоит «суше» как «чужое» и неструктурированное пространство пространству структурированному и «своему». Важен образ «берега» как границы между нео-сво(й)-енным и о-



сво(й)-енным миром. Переступив эту черту, герой оказывается в безопасности (о-берег-ает себя), а «чудо морское» погибает. На «суше» «царевич» вновь оказывается в социуме – среди «друзей», но его возвращение изменяет всю его жизнь. Инициация оправдывается психологически и философски: «чужая» смерть и вина в ней, необъяснимый танатологический поступок заставляют героя задуматься:

Едет царевич задумчиво прочь,  
Будет он помнить про царскую дочь!

Здесь имеют место и психологическая модель «частичные смерти против полного исчезновения» (подготовка к «своей» смерти через переживание смерти «чужой») [458; 447]; и последствия особой, мифологизированной, пограничной ситуации, когда вдруг устройство мира приоткрывается из-под занавеса суровых табу; и сам факт невольного убийства, вмешательства в неподвластную человеку природу. Неслучайно так подробно описан акт умирания «чудища»:

Хвост чешуею змеиной покрыт,  
Весь замирая, свиваясь, дрожит;  
Пена струями сбегает с чела,  
Очи одела смертельная мгла.  
Бледные руки хватают песок;  
Шепчут уста непонятный упрек...

Герой вместе с автором словно всматривается в смерть, потому что она так же загадочна, как и ее жертва.

С точки зрения психоаналитической теории влечений, стихотворение подлежит несколько иной расшифровке. Море, по Юнгу, – «излюбленный символ для бессознательного, мать всего живого» [288; 116]. Таким образом, море есть отражение первообраза Матери, олицетворяющего собой источник всего сущего, рационально не познаваемый, но интуитивно ощущаемый. Это первичный природный Хаос, амбивалентный по отношению к человеку. Наиболее глубоко Лермонтов исследовал данный архетип в поэме «Мцыри»

(1839). Судя по амбивалентности образа природы в этом произведении, можно сделать диалектический вывод в духе Юнга: вместе с ощущением свободы и покоя природа (архетип Матери) содержит в себе стихийное, разрушительное начало, возвращающее все сущее к исходной точке. Сопоставляя это рассуждение с поздней концепцией Фрейда о всеобъемлющей инстинктивной дихотомии «Эрос – Танатос» (соответственно «инстинкт жизни – инстинкт смерти»), можно увидеть соответствие между архетипом Матери Юнга и интенцией консервативного Танатоса, формирующего подсознательное стремление живого к смерти как «старому исходному состоянию» [267; 168]. Пафос эманацизма, учения об истечении низшего из высшего, матери-и из Матери, имеет и замечание З. Фрейда об особом «океаническом чувстве», которое отражает нашу прапамять о пренатальном состоянии в чреве матери [250; 579]. Возникновению этого «чувства» в балладе «Морская царевна» способствует также ритмика стихотворения (четырёхстопный дактиль «без единой метрической ошибки» [382; 391]), формирующая так называемый «психофизиологический» компонент текста [251]. В таком случае призывы «морской царевны» – это не что иное, как призывы Великой Матери вернуться в родное лоно, а их эротический оттенок («Хочешь провести ты с царевною ночь?») имеет инцестуальный подтекст, подтекст Эдипова комплекса. Борьба с комплексом, со своей Анимой или Тенью, по Юнгу обозначающими модификации бессознательного материнского начала, приводит к началу индивидуации личности главного героя баллады, к потенциальной целостности его «Я», то есть к обретению Самости. Об этом говорит и обособленность «царевича» от «друзей» уже после случившегося. Но: «целостность никогда не заключена в границах сознания – она также включает неограниченные и неопределённые просторы бессознательного» [288; 210]. Иначе – целостность есть не просто обособленность, но установление связей с материнским Хаосом. Именно через акт приобщения к

Матери «царевич» преодолевает Персону, свою социальную маску, которая выражалась хотя бы в его бахвальстве перед социумом:

«Эй, вы! Сходитесь, лихие друзья!

Гляньте, как бьется добыча моя...

Что ж вы стоите смущенной толпой?

Али красы не видали такой?»

«Толпа» «смущена», но не «задумчива». Этому состоянию подвержен только «царевич».

Следовательно, необходимо уточнить характер инициации, описанной в балладе: перед нами не социальная, а онтологическая, экзистенциальная инициация. Она способствует не столько обретению статуса, который дан априорно («царевич»), сколько обретению зрелого, целостного, мудрого взгляда на окружающий человека мир.

Развивая онтологическую проблематику баллады, следует вспомнить также неопределенную концепцию Г. Марсея и Э. Фромма, в основе которой лежит дихотомия «иметь – быть» [378; 39], восходящая к психоаналитическим теориям влечений А. Адлера и Юнга. Стремление к обладанию (по Адлеру, воля к Власти) – вот суть категории «иметь». Стремление к существованию и отказ от присвоения любого рода – вот суть категории «быть». Социальный статус «царевича» и законы Персоны предполагают обладание, сексуальная (даже садистская) природа которого вскрывается во время «приручения» «морской царевны», обозначаемой самим героем не иначе как «добыча» («Гляньте, как бьется добыча моя...»). Преображение «добычи» ломает устойчивый стереотип «иметь», и в последнем двустишии имплицитно звучит категория «быть». Следовательно, с данной точки зрения, развитие образа лирического героя в балладе строится на подсознательном и сознательном экзистенциальном переходе от «иметь» к «быть». И действительно, фатализм лирического героя Лермонтова привел к отрицанию обладания, что помогло ему в конечном счете преодолеть социальный разлад («Пророк» (1841)) и страх перед смертью («Выхожу один

я на дорогу»). В данном плане баллада «Морская царевна» – это текст, в котором творится индивидуальный миф о мучительном преодолении границы между бесконечным и конечным, это миф о пути, о гуманистическом стремлении к синтетизму.

Таким образом, мифопоэтический, архетипический и психоаналитический анализ стихотворения привел нас к следующим выводам:

1) С мифологической точки зрения, баллада «Морская царевна» представляет собой сконструированный индивидуальный миф, в центре которого находится мифологема «драконоборства», имеющая подтекст обряда инициации. Однако главной целью ритуала оказывается приобщение не столько к социуму, противопоставленному природному Хаосу, сколько к амбивалентному характеру устройства мироздания.

2) С точки зрения архетипики Юнга, в основу упомянутой мифологемы положены архетипы героя и антигероя. Антигерой представляет собой модификацию архетипа Матери, поэтому может трактоваться как Тень или Анима героя. Важную роль в поэтике текста играет архетип моря как топоса, олицетворяющего первичный материнский Хаос. Столкновение с ним приводит героя к освобождению от Персоны и к потенциальному обретению Самости.

3) С точки зрения психоаналитической теории влечений, сюжет баллады строится на базе первичного позыва к смерти. Такую окраску имеют и призывы антигероя, и непосредственная его гибель. Происходит «вглядывание» в смерть, приготовление к собственной кончине. Вместе с тем танатологическая коллизия имеет эротический оттенок инцестуального характера. Изменение внутреннего мира героя можно представить как путь от категории «иметь» к категории «быть», как ритуальное освобождение от личных и социальных комплексов, как приход к пониманию неизбежности стремления всего сущего к смерти. В связи с этим происходит смягчение

оппозиции природы и цивилизации, осознание дихотомичности первичных позывов и, как следствие, потенциальная возможность космизации личности.

### **3.3. Сюжетный уровень**

#### *Функции танатологических мотивов в прозе Л.Н. Андреева*

Несмотря на все многообразие мотивов как структурно-содержательных единиц, использованных писателями последних двадцати-тридцати веков, можно, на наш взгляд, выделить круг сюжетных ходов, определяющих композицию произведения, обуславливающих в нем нарратив. Это те события, которые являются наиболее (или наиболее очевидно) существенными в человеческой жизни, одновременно обозначая «динамическое начало сюжета» [398; 80] в литературном тексте: речь (коммуникация), смерть, любовь, труд, встреча, разлука, путешествие, преступление, свадьба, рождение и др. Все они могут иметь различный характер состояния, поступка или происшествия, наполняться конкретным содержанием, однако это не мешает им быть элементами структуры: объединяться в еще большие группы-типы, сочетаться с теми или иными образами-актантами, выстраивать последовательности, обладать кажущейся или доказанной валентностью.

Существует серьезная традиция в анализе смысловой составляющей указанных мотивов, но их сюжетные возможности, участие в рождении и окончании структур текста только еще начинают изучаться. Цель данного параграфа – исследование сюжетных возможностей танатологических мотивов: «естественной» смерти, самоубийства, убийства, размышления о смерти и др.

Материалом для данного исследования стала проза Л. Андреева, в творчестве которого использование танатологических мотивов имеет регулярный характер. Для нас излишне предполагать, почему так случилось, хотя имеются историко-биографические факты, детерминирующие интерес писателя к смерти (смерть отца, несколько попыток самоубийства и т.д.). Мы

рассмотрим мотив смерти в повествовательной системе Андреева без контекстуального аргументирования, обратив внимание на их роль в организации текста.

\*\*\*

Известный нарратолог Ж. Женетт в своей работе «Повествовательный дискурс» предложил анализировать строение текста с точки зрения анахронии – нарушения хронологической последовательности в изложении событий. Направленность анахронии в прошлое литературовед называет «аналепсисом», а направленность в будущее – «пролепсисом» [336; 83, 100]. Основной формой выражения аналепсиса и пролепсиса, по Женетту, является рассказ в рассказе – по сути, воспоминание или пророчество, – исследователь рассматривает для примера соответствующие эпизоды из поэм Гомера.

Анализ нарративной темпоральности направлен на изучение генезиса сюжетных коллизий. Женетт назвал основной сюжетный ход, который продуцирует указанные им отношения: рассказ в рассказе – воспоминание и пророчество. Но что может стать поводом для нарратива, то есть фактически становится его двигателем?

В нашем исследовании это танатологические мотивы, конкретнее (в творчестве Андреева) – рефлексия о смерти, выраженная различным способом (прямая, косвенная, внутренняя речь) через различные нарративные инстанции (персонажи, автор). В текстах писателя она обычно сообщает о еще или уже нереализованной структуре (сюжете), подобно эпизоду с возможным будущим Ленского из «Евгения Онегина» А. Пушкина (этот эпизод, напомним, детально разобран в статье Ю. Лотмана «Смерть как проблема сюжета»). Иллюстрациями к этому выводу могут послужить рассказы, которые делятся на две группы.

В первую группу попадут тексты, в которых размышление о смерти сообщает о *структуре, которая уже не может свершиться*. То есть выбор, поворот судьбы пошел по другому пути, завершившемуся смертью. Сюда

можно включить рассказы «Большой шлем» и «Гостинец». Например, в тексте «Большой шлем» Яков Иванович так рассуждает об ином развитии событий: «Еще одно бы только движение, одна секунда чего-то, что есть жизнь, – и Николай Дмитриевич увидел бы туза и узнал, что у него есть большой шлем, а теперь все кончилось и он не знает и никогда не узнает» [297; т. I, 155-156].

Нетрудно заметить схожесть размышления Сазонки в рассказе «Гостинец»: «Только бы на день раньше – и потухающими глазами он увидел бы гостинец, и возрадовался бы детским своим сердцем, и без боли, без ужасающей тоски одиночества полетела бы его душа к высокому небу» [297; т. I, 302].

Итак, Яков Иванович обнаруживает, что Николай Дмитриевич мог бы достичь своей желанной цели – собрать большой шлем. Сазонка понимает, что Сениста мог бы порадоваться пасхальному гостинцу, проживи он еще всего один день. Но сюжеты завершаются смертью. И оставшийся в живых персонаж, заглянув в прошлое, выстраивает возможный другой путь, входящий в трагическое противоречие со свершившимся фактом. Таким образом, эти персонажи попадают в роль историка, о котором вспоминал вслед за Шиллером и Пастернаком Лотман. Мы имеем в виду позицию, при которой человек, живущий в настоящем, смотрит на ситуацию из прошлого глазами ее участника. Ситуация еще не разрешилась, и он стоит перед пучком возможностей, но в то же время знает конечный результат.

В похожей по занимаемой позиции, но обратной по результату ситуации оказывается предупрежденный министр из «Рассказа о семи повешенных». Он думает о том, что могло бы быть, если бы его люди не узнали о покушении: «И с ужасающей яркостью, зажимая лицо пухлыми надушенными ладонями, он представил себе, как завтра утром он вставал бы, ничего не зная, потом пил бы кофе, ничего не зная, потом одевался бы в прихожей. И ни он, ни швейцар, подававший шубу, ни лакей, приносивший кофе, не знали бы, что совершенно бессмысленно пить кофе, одевать шубу,

когда через несколько мгновений все это: и шуба, и его тело, и кофе, которое в нем, будет уничтожено взрывом, взято смертью» [297; т. III, 50]. Однако покушение предотвращено, и сюжет развивается совсем по другой схеме – схеме жизни.

Ко второй группе можно отнести рассказы «Жили-были», «Весной», «Мысль», «Рассказ о Сергее Петровиче», «Рассказ о семи повешенных», «Покой». В них танатологическая рефлексия отсылает к структуре, которая *случается или не случается в будущем*. Персонажи сразу поставлены перед пучком возможностей, одной из которых обычно является смерть. Приход или уход от смерти – вот направление развития содержания. На основе этой инвариантной коллизии и строится весь сюжет или просто кусок текста.

В текст «Жили-были» помещено рассуждение о будущей жизни, о противоестественности умирания: «Плакали о солнце, которого больше не увидят, о яблоне «белый налив», которая без них даст свои плоды, о тьме, которая охватит их, о милой жизни и жестокой смерти» («Жили-были») [297; т. I, 294]. «Милая жизнь» и «жестокая смерть» – это два варианта структуры, из которых для дьячка и Лаврентия Петровича предпочтительнее первый. Но вопреки желанию персонажей сюжет все-таки обрывается их кончиной.

В «Рассказе о Сергее Петровиче» также представлены два варианта: 1) «Жить! Жить!» – думал Сергей Петрович, сгибая и разгибая послушные, гибкие пальцы. Пусть он будет несчастным, гонимым, обездоленным; пусть все презирают его и смеются над ним; пусть он будет последним из людей, ничтожеством, грязью, которую стряхивают с ног, – но он будет жить, жить! Он увидит солнце, он будет дышать, он будет сгибать и разгибать пальцы, он будет жить... жить! И это такое счастье, такая радость, и никто не отнимет ее, и она будет продолжаться долго, долго... всегда!»; 2) «Смерть, похороны, могила... Ну, а как же может иначе быть, если человек умирает? Конечно, его хоронят и для этого выкапывают могилу, и в могиле труп разлагается» [297; т. I, 249]. Но, в отличие от «Жили-были», выбор второго пути –



самоубийства – обусловлен не природными, а психологическими закономерностями.

В тексте «Весной» решение умереть и конструирование этой ситуации не имеет вариантов (во всяком случае ситуация жизни не эксплицирована): «Вот тут я лягу», – подумал Павел, взглядываясь в невидимые рельсы. Он уже целую неделю ходил сюда и присматривался, и тут нравилось ему, так как все – и воздух и могильная тишина говорили о смерти и приближали к ней. Когда он так сидел, тяжело, всем телом, и стены выемки охватывали его, ему казалось, что он уже наполовину умер и нужно сделать немного, чтобы умереть совсем. Каждую весну, вот уже три года, он думал о смерти, а в эту весну решил, что умереть пора» [297; т. I, 369]. Однако в ходе сюжета реализуется как раз другой вариант структуры: нам показывается выбор Павла в пользу жизни.

В «Мысли» и «Рассказе о семи повешенных» персонажи пытаются в мыслях прожить то, что действительно потом случается. Керженцев сообщает о своих размышлениях перед убийством Алексея: «Жаль его было за предсмертный ужас и те секунды страдания, пока будет проламываться его череп. Жаль было – не знаю, поймете ли вы это – самого черепа. В стройно работающем живом организме есть особенная красота, и смерть, как и болезнь, как и старость, прежде всего – безобразие» [297; т. I, 385].

С этой рефлексией физиологического характера, продемонстрированной Керженцевым, можно сопоставить, как это ни покажется странным, материнскую заботу Тани Ковальчук, после провала покушения представляющую казнь своих товарищей: «Смерть она представляла себе постольку, поскольку предстоит она, как нечто мучительное, для Сережи Головина, для Муси, для других, – ее же самой она как бы не касалась совсем» [297; т. III, 79]. В целом сюжет «Рассказа о семи повешенных» как раз построен на основе проживания вместе с персонажами планируемой структуры. Только Муся располагает в своей рефлексии пучком возможностей. Но находятся они за плоскостью жизни. Мусе смерть

представляется шагом в бессмертие: «И несказанная радость охватывает ее. Нет ни сомнений, ни колебаний, она принята в лоно, она правомерно вступает в ряды тех светлых, что извека через костер, пытки и казни идут к высокому небу. Ясный мир и покой и безбрежное, тихо сияющее счастье. Точно отошла она уже от земли и приблизилась к неведомому солнцу правды и жизни и бесплотно парит в его свете» [297; т. III, 81].

Пучок возможностей находится за границей смерти и в сатирическом рассказе «Покой». Здесь черт предлагает умирающему сановнику выбрать покой-небытие или вечную жизнь в аду: « – Ненарушимый покой... – продолжал черт, с некоторым любопытством разглядывая незнакомый потолок. – Вы исчезнете бесследно, ваше существование прекратится абсолютно, вы никогда не будете говорить, думать, желать, испытывать боль или радость, никогда больше не произнесете «я», – вы исчезнете, погаснете, прекратитесь, понимаете, станете ничто <...> – Но, с другой стороны, я имею вам предложить вечную жизнь... – Вечную? – Ну да. В аду. Ну, конечно, это не совсем то, чего бы вам хотелось, но тоже жизнь. У вас будут кое-какие развлечения, интересные знакомства, разговоры... а главное, вы сохраните навеки ваше «я». Вы будете жить вечно» [297; т. IV, 9].

Несмотря на относительную содержательную неоднородность приведенных текстов, в них есть много общего с точки зрения организация содержания. Во всех перечисленных фрагментах рассказов, повествующих о нереализованных структурах, сформулированных в танатологических рассуждениях персонажей, используется сослагательное наклонение. Модальность их расположена либо в плоскости прошлого, либо в плоскости будущего. Хотя предполагаемое событие часто отсутствует, очевидны отсылки к нему, формирующие анахронические отношения внутри текста. В зависимости от направления отсылки связь между событиями может быть катафорической (направленной вперед) или анафорической (направленной назад). Эти типы связи вполне сопоставимы с теоретическими изысканиями в

области нарратива Ж. Женетта, а точнее – с его «пролепсисами» и «аналепсисами».

Таким образом, рефлексия о смерти как танатологический мотив влияет на организацию повествования и выполняет *функции катафорической (пролепсической) или анафорической (аналепсической) отсылки*.

\*\*\*

И анафорическая, и катафорическая отсылка – путь к созданию пучка возможностей, из которых способны «вырасти» новые структуры, включенные или не включенные в сюжет произведения. Таким образом, смерть обладает важнейшей *функцией генерирования структуры (сюжета, нарратива)*. Не случайно В. Шкловский писал о том, что «смерть одного героя переносит интерес на других» [426; 108]. Смерть заставляет думать о живых. Только у Андреева чаще всего Танатос заставляет думать о мертвых, пока они были живыми или если бы они были живыми.

Эта функция танатологических мотивов противостоит другой функции – *завершения структуры (сюжета, нарратива)*. Действительно, смерть может замыкать сюжет, не давая ему возможности для продолжения.

Вместе с тем у указанных двух функций много общего. Для данной статьи важен тезис Лотмана о том, что конец придает действительности осмысленность: «Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчлененность непрерывной реальности на некоторые условные сегменты» [189; 417]. Правда, репрезентация этой осмысленности не всегда эксплицирована: она может лежать как внутри произведения, так и вне его. По большому счету и писатель, и читатель всегда представляют будущее действие как пучок возможностей, даже если все заканчивается безысходной смертью.

Но нас не интересует фактор читательского «он мог бы» или возможного сиквела. Художественный текст как факт действительности имеет свои, внутренние законы, одним из которых является уже упомянутая

«выраженность», способность подтвердить обнаруженные смыслы их материалом, их репрезентацией. Вот почему оказался возможным следующий набор нарративных функций, выполняемых танатологическими мотивами.

Традиционно доминантной считается концовка литературного произведения. Лотман даже называет историю культуры историей «борьбы с концами» [189; 419]. Когда ученый приводит примеры, рассматривает этапы этой «борьбы», он постоянно видит в них преодоление смерти. Значит, Лотман подразумевал под «концом» не просто окончание текста, но окончание жизни, репрезентированное в тексте. Рассуждение ученого об осмыслении жизни, которое, как правило, случается после смерти, и проведенные параллели между этим моментом действительности и границами произведения, дающими тексту способность быть понятым, позволяют предположить, что концовка, совмещенная со смертью, является *«идеальным» вариантом границы текста.*

Этот «идеальный» вариант, при котором сюжет заканчивается мотивом смерти, выдержан лишь в некоторых текстах Андреева, таких как «Рассказ о Сергее Петровиче», «Жили-были», «Жизнь Василия Фивейского», «Оригинальный человек», «Губернатор», «Иуда Искарот», «Рассказ о семи повешенных», «Сашка Жегулев», «Полет», «Герман и Марта», «Чемоданов».

Функцию концовки, не предполагающей дальнейшего развития сюжета, могут выполнять и другие мотивы. В фольклоре в этой роли часто выступает свадьба. Что касается литературы, то, например, Чехов говорил, что «все вещи обычно кончаются тем, что человек или умер, или уехал» [426; 18]. Второй вариант окончания текста – «уехал» – показывает, что можно просто-напросто вывезти героя из топоса действия, чтобы действие завершилось.

В текстах Андреева место смерти способны занять метафорическая, духовная или душевная смерть («У окна», «Друг», «Ангелочек», «Петька на даче», «Бездна», «Молчание», «Кусака» и др.) или окончание события,

происшествия («Молодежь», «Что видела галка», «Иван Иванович», «Он» и др.). Но замещение смерти является отклонением от «идеальной» концовки, одним из способов «борьбы» с ней. Поэтому следует признать *функцию финального замыкания структуры (сюжета, нарратива)* специфической функцией мотива смерти, его «сильной позицией».

В указанной функции имеются два критерия для классификации – месторасположение мотива и его взаимодействие со структурой, в которую он входит. Но мотив смерти не всегда находится в самом конце произведения, более того, ранее мы писали о его сюжетогенетической функции. Значит, эти два параметра могут иметь другую реализацию.

Прежде всего вспомним о проведенном анализе анафорических отсылок. В текстах, рассмотренных тогда («Большой шлем», «Гостинец»), рефлексия о смерти неизменно стояла после самого мотива смерти и являлась признаком, началом нового нарратива, спровоцированного кончиной одного из персонажей. В «Большом шлеме» это указание на изменения в душе Якова Ивановича, в «Гостинце» – Сазонки. Внимание читателя намеренно акцентируется не мертвых, а на живых, намеренно происходящее передается их глазами. Оба они внутренне переменились, встретившись со смертью, и жизнь их приобрела другое качество. И теперь повествование должно вестись не о Николае Дмитриевиче, не о Сенисте, а о Якове Ивановиче и о Сазонке. А это, как говорится, «совсем другая история».

Душевым переломом заканчивается и рассказ «Марсельеза». В основе его сюжета лежит короткая история о «ничтожестве: душе зайца и терпеливости рабочего скота» [297; т. II, 148]. Но последняя просьба персонажа – петь над ним, умирающим, «Марсельезу» – меняет статус этого человека, а окружающие люди, видя такое «превращение», поражены и готовы на многое: «Он умер, и мы пели над ним Марсельезу <...> И навсегда стал он знаменем нашим – это ничтожество с телом зайца и рабочего скота и великою душою человека» [297; т. II, 150].

В рассказе «Жертва» душевного перелома после преднамеренного самоубийства Елены Дмитриевны не происходит. Ее дочь Таисия, получив страховку, занимается обустройством своего семейного благополучия, зная, что «и на пытке, и на самом Страшном суде не выдаст она тайну о смерти матери» [297; т. VI, 115]. Текст заканчивается семейной идиллией, обусловленной фактом смерти Елены Дмитриевны: «Они поцеловались, дружески и нежно, как муж и жена, живущие счастливо. Потом молча, в задумчивости, стали смотреть на портрет, и он молча, не мигая, смотрел на них из роскошной рамы. Невинно и пьяно, как от веселящего газа, глядели подведенные глаза покойницы, принесшей мир и благополучие дому сему» [297; т. VI, 116].

Таким образом, после окончания нарратива, положенного в основу сюжета, может быть показано начало нового повествования, чье появление спровоцировано именно мотивом смерти. Эту функцию танатологических мотивов назовем функцией финального размыкания структуры (сюжета, нарратива) («Большой шлем», «Гостинец», «Марсельеза», «Жертва»), так как Танатос здесь дает возможность для «приращения» дополнительных элементов, образующих за границей текста следующий сюжет.

Танатологические мотивы могут располагаться и в начале текста. В этом случае в полной мере используется их способность сюжетогенеза. Если такое произведение и заканчивается смертью, то мы имеем дело со своеобразной кольцевой композицией. Подобным образом у Андреева построены рассказы «В подвале», «Жизнь Василия Фивейского», «Губернатор», «Рассказ о семи повешенных», «Жертва», роман «Сашка Жегулев».

Произведение «В подвале» окружено, отграничено танатологическими мотивами. Оно начинается с духовной смерти Хижнякова, при этом сторонний наблюдатель-повествователь сообщает: «...Смерть уже сторожила его, как хищная серая птица, слепая при солнечном свете и зоркая в черные ночи» [297; т. I, 342]. Надежду на жизнь обескровленному Хижнякову дает

эпизод, когда к ним в ночлежку приносят ребенка, рожденного умершей Катей Нечаевой. Оставленный на попечение, ребенок наполняет «странным счастьем» сердца обитателей подвала, Хижнякову кажется, что «это родился он сам для новой жизни, и жить будет долго, и жизнь его будет прекрасна». Но тут же сторонний наблюдатель-повествователь сообщает: «А у изголовья уже усаживалась бесшумно хищная смерть и ждала – спокойно, терпеливо, настойчиво» [297; т. I, 351].

Казалось бы, мотивы смерти и новой жизни здесь функционируют параллельно, входя только в ассоциативное взаимодействие-противоречие. Но есть в рассказе, на наш взгляд, и логическая зависимость сюжета от Танатоса: ожидание смерти сжимает в пружину оставшийся кусок жизни, наполняет человека чрезмерной восприимчивостью, способностью к символическому смыслонаделению происходящего.

«Жизнь Василия Фивейского» наполнена смертью. Начинается действие рока со смерти сына, тоже Василия. Молодая попадья «навсегда запомнила простую и страшную картину человеческой смерти: и тягучие стуки своего сердца, как будто каждый удар его был последним; и необыкновенную прозрачность воздуха, в котором двигались знакомые, простые, но теперь обособленные и точно отодранные от земли фигуры людей; и оборванность смутных речей, когда каждое сказанное слово круглится в воздухе и медленно тает среди новых нарождающихся слов» [297; т. I, 489]. Все беды отца Василия начинаются именно с этой смерти: жена пьет и рождает идиота, приход не верит ему, попу-неудачнику, а он сам – в Бога, наказывающего его непонятно за что. Заканчивается рассказ двумя танатологическими коллизиями: погибает Семен Мосягин, прихожанин, который наиболее близок священнику, и умирает сам отец Василий после неудачной попытки воскресить Семена. Отметим одноименность смерти в начале и конце рассказа: погибают сын и отец Василии. Отметим причинно-следственные связи, указанные в тексте: семилетнее благополучие Фивейского кончается именно после несчастного случая с его ребенком.

В этом отношении чрезвычайно похож на «Жизнь Василия Фивейского» сатирический рассказ «Чемоданов». Судьбой Егора Егоровича также управляет «трагический Рок», который входит в свои права не сразу, а после такого же, семилетнего, благополучия: «Когда Егорушке исполнилось семь лет, его названные родители оба сразу погибли при крушении на новой, только что открывшейся железной дороге; и, жалея их, никто и не подозревал, что истинным, хотя и невольным, виновником их страшной смерти является именно Егорушка и что эта катастрофа есть лишь первое звено в цепи всяких катастроф и ужасов, какими будет окружена его жизнь» [297; т. VI, 77]. Здесь также очевидна специальная репрезентация причинно-следственной связи между первой трагедией и последующим сюжетом, представляющим собой биографию Чемоданова, которая заканчивается его смертью (повешен в Сибири во время гражданской войны).

Рассказ «Губернатор» начинается с сообщения о расстреле рабочих. Этот факт автоматически подписывает отдавшему приказ губернатору смертный приговор. Сюжет посвящен описанию событий в городе между расстрелом рабочих и убийством губернатора. Таким образом, один танатологический мотив порождает нарратив, заканчивающийся другим танатологическим мотивом.

Подобным образом организован и «Рассказ о семи повешенных». Известие о подготовке покушения на министра и ночь, проведенная министром в страхе перед возможной смертью, провоцируют создание повествования о суде над террористами, об их различном отношении к смерти и о казни, которая венчает нарратив.

Рассказ «Жертва» тоже «окольцован» смертью. Нужда матери и дочери начинается после кончины соответственно их мужа и отца, полковника. Имущество распродают кредиторы, и семья продолжает существование только на маленький пенсией, выхлопотанный «во внимание к благородству полковника» [297; т. VI, 99]. Мы уже рассматривали жертвенную смерть матери, Елены Дмитриевны, отмечали ее



сюжетообразующие возможности. Нарратив же самого рассказа становится возможен только благодаря факту смерти ее мужа.

Роман «Сашка Жегулев» представляет собой историю человека, как и «Жизнь Василия Фивейского» или «Чемоданов». Как и в последних текстах, в начало помещена смерть близкого человека – на этот раз генерала-отца. Быт и образ жизни семьи обусловлен именно указанным фактом. Но смерти отца предшествует еще один мотив – мотив будущей смерти самого Саши. Он сформулирован повествователем, который, судя по риторике всего романа, сообщает историю Погодина, чтобы пожалеть его: «Так было и с Сашей Погодиным, юношей красивым и чистым: избрала его жизнь на утоление страстей и мук своих, открыла ему сердце для вещей зовов, которых не слышат другие, и жертвенной кровью его до краев наполнила золотую чашу. Печальный и нежный, любимый всеми за красоту лица и строгость помыслов, был испит до дна души своей устами жаждущими и умер рано, одинокой и страшной смертью умер он» [297; т. IV, 73]. Итак, читатель с самого начала узнает конец нарратива, как и в случае с «Илиадой» Гомера. Этот, в терминологии Женетта, пролепсис, эта катафорическая отсылка представляет все повествование как цепь событий, ведущих к смерти Саши. Читатель подготовлен, он все воспринимает в свете будущей кончины Погодина.

Структуру романа можно сопоставить с вышеупомянутым рассказом «В подвале»: то же упоминание о Танатосе сторонним наблюдателем, то же танатологическое «кольцо», – но в «Сашке Жегулеве» факт смерти находится в пределах текста, тогда как в произведении «В подвале» он лишь указывается, но не свершается.

В нескольких текстах Андреева мотив смерти также находится в начале нарратива, выполняет сюжетообразующую функцию, но концовка Танатоса лишена. Мы имеем в виду уже проанализированные и еще не проанализированные рассказы «Весной», «Мысль», «В Сабурове», «Предстояла кража», «Елеазар», «Смерть Гулливера».

В «Весной» сюжет идет от рефлексии о смерти к демонстративному отказу от нее, в «Мысли» – от планирования убийства до суда. В обоих текстах Танатос детерминирует цепь событий.

Действие рассказа «В Сабурове» начинается со смерти Федота, у которого Пармен-Безносый был в работниках. Этот момент определяет дальнейший ход событий: по просьбе хозяйки Пармен остается жить в чужой семье и, не став родным для старшего сына Федота Гришки, вынужден уйти.

В произведении «Предстояла кража» планируется кража, но не исключается и возможное убийство. Здесь приводится яркий пример нарратива, который не смог свершиться, на основе чего и строится повествование. Вор-убийца не претворяет в жизнь свой умысел, так как случайно натывается на бездомного замерзшего щенка и спасает его. Можно провести параллель с рассказом «Весной»: оба сюжета строятся на внезапном отказе от Танатоса, – но в нашем случае рефлексия о смерти заменена сообщением стороннего наблюдателя о планируемом убийстве.

Два последних текста, начинающихся с мотива смерти: «Елеазар» и «Смерть Гулливера». Их сюжет однороден – повествование о том, что случилось после смерти главных персонажей с окружавшими их людьми.

В «Елеазаре» последствия смерти героя спровоцированы его неожиданным возвращением в мир живых: «Когда Елеазар вышел из могилы, где три дня и три ночи находился под загадочную власть смерти, и живым возвратился в свое жилище, в нем долго не замечали тех зловещих странностей, которые со временем сделали страшным самое имя его» [297; т. II, 192]. Люди интересуются тем, что было «там» и: «С тех пор многие испытали губительную силу его взора, но ни те, кто был ею сломлен навсегда, ни те, кто в самых первоисточниках жизни столь же таинственной, как и смерть, нашел волю к сопротивлению, – никогда не могли объяснить ужасного, что недвижимо лежало в глубине черных зрачков его» [297; т. II, 194]. Последующими основными событиями текста являются встречи Елеазара со скульптором Аврелием и императором Августом, ставшие

возможными благодаря смерти и возвращению героя. Заканчивается рассказ ослеплением и исчезновением Елеазара, которое подается повествователем как окончание второй жизни: «Случилось, пошел он однажды и больше не вернулся. Так, видимо, закончилась вторая жизнь Елеазара, три дня пребывавшего под загадочной властью смерти и чудесно воскресшего» [297; т. II, 209].

В «Смерти Гулливера» передано состояние лилипутов после кончины Человека-Горы. Торжественный митинг сменяется страхом перед ночной тишиной, уже не нарушаемой стуком большого сердца: «Навеки ушло из мира то огромное человеческое сердце, которое высоко стояло над страной и гулом биения своего наполняло дни и темные лилипутские ночи. Бывало прежде так, что от страшного сновидения просыпался среди ночи лилипут, слышал привычно твердые, ровные удары могучего сердца и снова засыпал, успокоенный. Как некий верный страж, сторожило его благородное сердце, и, отбивая звонкие удары, посылало на землю благоволение и мир, и рассеивало страшные сны, которых так много в темных лилипутских ночах. И ушло из мира огромное человеческое сердце. И наступила тишина. И с ужасом прислушивался к ней и плакал горько осиротевший лилипут» [297; т. VI, 503-504]. Излишне говорить, что все повествование рассказа «Смерть Гулливера» состоялось благодаря начальному танатологическому мотиву.

Исходя из анализа этой группы рассказов, в которых мотив смерти или рефлексии о смерти детерминируют появление сюжета произведения сформулируем третью функцию танатологических мотивов – *функцию начального размыкания структуры (сюжета, нарратива)*. Находясь в начале текста, Танатос способствует его порождению, приращению новых нарративных элементов.

Наконец, танатологические мотивы могут находиться и в условной середине текста. При этом они, как правило, являются ключевыми узлами нарратива произведения, сигнализируют о разных частях произведения, формируют фундамент его структуры. Так, в рассказе «Молчание» жизнь

отца Игнатия делится на две части: до и после смерти дочери Веры, в рассказе «Весной» жизнь Павла – до и после смерти отца, в рассказе «Жизнь Василия Фивейского» жизнь священника – до и после смерти попадьи, в повести «Иуда Искариот» жизнь Иуды – до и после смерти Христа, в романе «Сашка Жегулев» жизнь Саши и его шайки – до и после смерти Колесникова, в рассказе «Иго войны» жизнь рассказчика – до и после гибели Павлуши.

«Чужой» Танатос служит водоразделом в судьбе главных героев, либо ведет их к собственной смерти («Жизнь Василия Фивейского», «Иуда Искариот» «Сашка Жегулев»), либо утверждает в желании жить («Весной»). Таким образом, мы имеем дело с еще одной функцией – *концептуальным и структурным обозначением границы части сюжета (нарратива), организацией кульминационной точки текста.*

Итак, с точки зрения места расположения и взаимодействия со структурой, танатологические мотивы выполняют следующие функции: *финального замыкания структуры; финального размыкания структуры; начального размыкания структуры; концептуального и структурного обозначения границы части текста, организации кульминационной точки текста.*

### **3.4. Персонажный уровень**

#### *«Живой труп» в русской литературе XIX-XX веков*

Персонаж – это антропоморфный образ, и тема смерти ему валентна, как любому реальному человеку. Однако эта валентность потенциальна и эксплицируется не всегда, даже в таком «жизнемоделирующем» жанре, как реалистический роман. Вместе с тем существуют персонажи, которые традиционно или в силу социальной роли непременно связаны с Танатосом. Таковы, например, умирающие и смертельно больные, убийцы и жертвы, самоубийцы, воины и палачи, гробовщики, могильщики, врачи и священники, в сказочных, мифических и фантастических произведениях – мертвецы и хтонические существа. Некоторые персонажи имеют

опосредованную (или вымышленную, искусственно сконструированную) связь с темой смерти: вспомним работу Э. Бассейн, посвященную отношениям смерти и женщины [8].

Каждый из этих образов в той или иной степени нашел отражение в мировой литературе и заслуживает специального исследования. В данном параграфе такое исследование производится относительно образа живого трупа в русской литературе XIX-XX веков.

\*\*\*

«Живой труп» сегодня – выражение, ставшее благодаря одноименному произведению Л. Толстого чрезвычайно распространенным оксюмороном, созданным на основе метафорического переноса значения. Однако у любого знака есть корни – первичные денотативные отношения, позволяющие убрать кавычки. Референтом вышеуказанного выражения в его изначальном смысле являлся и является оживший (воскресший) мертвец.

Подобно некоторым другим феноменам, например смерти, бесконечности или душе, оживший покойник не может стать предметом изучения сам по себе. Тем важнее и интереснее исследовать его репрезентацию в творчестве человека.

Данный интерес «подогревается» еще и тем, что образ воскресшего мертвеца вызывал и вызывает у живых людей непреходящий ужас. Существует несколько гипотез генезиса такого отношения к нему. Им посвящена статья А. Назаретяна «Архетип восставшего покойника как фактор социальной самоорганизации». Философ, перефразируя высказывание М. Мамардашвили («Человек начинается с плача по покойному»), отмечает: «Человек начинается со страха перед покойником» [203; 74]. Ужас перед мертвецом характеризуется автором статьи как «исторически самый ранний из источников иррационального (т.е. не вызванного прямой физической угрозой) страха, рожденных культурой» [203; 74]. Антропологические и археологические исследования показывают,

что первобытные племена производили над умершим различные операции («повторные убийства»), «препятствующие» его возвращению: связывали ноги, прибивали копьем к деревянным посмертным ломам, отсекали у убитых врагов головы. Пережитки этого обычая можно увидеть в том, как египтяне обматывают мумий, как жители острова Тасмания наваливают на могилу камни, как европейцы забивают гроб гвоздями. Подобное отношение к мертвым объясняется представлением о мстительности с их стороны.

Конечно, даже первобытные размышления по этому поводу сложны и амбивалентны: «С одной стороны, давно умершие предки служат предметом поклонения; их души готовы помогать живым, а если и вредят, то только тогда, когда живые вызвали их неудовольствие. С другой стороны, новопреставленный соплеменник или убитый враг становятся источником повышенной опасности» [203; 75]. Культ предков, шире – культ мертвых, часто ассоциируется с их почитанием. Однако, по мнению многих антропологов, архаическое представление о мертвце было все-таки в большей степени негативным, чем позитивным. Так, К. Леви-Брюль в работе «Первобытное мышление» считает: «Новоумершие вообще плохо настроены и готовы причинить зло тем, кто их пережил... Как бы добр ни был покойник при жизни, стоит ему испустить дух, чтобы душа его стала помышлять лишь о том, чтобы причинять зло» [203; 75]. В книге «Война и мир в ранней истории человечества» приводится следующая характеристика архаического сознания: «Смерть – не небытие, а переход в новое качество, а потому мертвый враг, которому теперь доступен контакт с грозными силами иного мира, становится еще опаснее живого» [203; 76].

Противоречие между почитанием мертвых и их боязнью можно объяснить следующим образом. Покойникам преподносились дары, чтобы они не восстали. Хорошим считался «успокоившийся» мертвец, состояние которого зависело от правильных ритуальных действий его потомка. Любая встреча с ожившим трупом была негативной, так как являлась признаком плохого обращения с покойником, а следовательно, мести с его стороны.

Значит, неверное исполнение культа мертвых детерминирует возникновение образа живого трупа в целом.

Некрофобия, конечно, может быть объяснена и медико-психологически: разлагающееся тело становилось потенциальным источником болезней, сильное впечатление производил сам вид трупа. Однако факты дополнительного, «повторного убийства» позволяют выдвинуть гипотезу, что первобытные племена были убеждены в способности покойного «произвольно передвигаться, преследовать живых, мстить и вредить им» [203; 77]. Назаретян считает даже это представление определяющим в развитии человечества: оно породило табу на убийство, ограничило смертоносные конфликты и обеспечило сохранение генофонда. С некрофобией философ связывает и появление компенсаторной, духовной культуры – воображения и веры в иррациональное. Дополнительным аргументом в пользу корреляции мертвеца и воображения служит тот факт, что встреча с покойником стала часто осуществляться во сне и «разбудила» в индивиде осознание собственной смертности.

Мы уделили так много внимания первобытной культуре, так как очевидно, что знак, который регулярно функционирует в художественной практике и может быть назван «типичным», «вековым», как правило, восходит к мифу, к архетипу. В этой сложной задаче – проследить семантическое наполнение подобного образа – необходимо иметь надежный ориентир, позволяющий интерпретатору апеллировать к смыслам одного круга. Подводя итоги данного вступления необходимо отметить следующие мифологемы, валентные репрезентации живого трупа: 1) неправильное исполнение культа мертвых, 2) страх, вызванный ожиданием мести, 3) встреча во сне, 4) осознание собственной смертности.

\*\*\*

Следующий этап генезиса образа живого трупа – устное народное творчество. Представления о восставшем мертвеце в фольклоре неизменно

связаны с нечистой силой. Самый известный пример – воскресшая утопленница, или русалка. Часто живой труп встречается в «специальных» фольклорных жанрах – преданиях и быличках, где может восстать застывший разбойник или нечистая сила просто показывается рассказчику в виде ожившего мертвеца. Уже здесь складывается «канон» изображения интересующего нас образа. Он – объект наблюдения повествователя, обычно присутствовавшего при факте воскресения в единственном числе. Определяющими для создания образа живого трупа являются ощущения рассказчика. Существенна та часть нарратива, которая призвана заставить слушателя-читателя поверить в истинность слов нарратора. Это многократное подтверждение смерти объекта, красноречивое описание его окоченевшей внешности, синевы лица. Тем внезапнее и страшнее оказывается вторая часть рассказа, в которой описывается «пробуждение» трупа, внешне вроде бы обычное и повседневное. Текстами, реализующими данный «канон», являются отрывок о есауле из предания «О Степане Разине» и былички о встречах с водяным, лешим или русалкой [379, 386]. Отметим подчеркивание рассказчиком неправильного исполнения культа мертвых: чтобы избежать столкновения с нечистой силой, нужно сказать верные слова или совершить верные действия, о чем персонажи обычно вначале забывают.

Уже на указанном этапе генезиса образа необходимо говорить об акцентировании духовно-телесного дуализма странного существа. Оживший мертвец – это прежде всего мятущаяся душа, не дающая покоя телу. Именно поэтому одной из его модификаций можно назвать призрак, не столь свойственный для русской культуры, как для английской или японской (хотя стоит вспомнить «странную» повесть И. Тургенева «Призраки»). Тем более что в образе привидения всегда подчеркиваются индивидуальные человеческие формы, которые, несмотря на их «воздушность» и «прозрачность», нельзя не признать отражающими телесную оболочку умершего. Хочется в пользу этого тезиса упомянуть и о том, что оживший покойник вообще может «привидеться» рассказчику, но последний



чрезвычайно умело доказывает свою правдивость, отмечая «тяжелое дыхание» и «холодные когтистые пальцы» объекта.

Таким образом, фольклор демонстрирует нам первые опыты описания встречи с живым трупом и привносит новые смыслы в эту фантастическую ситуацию. Главной и единственной нарративной инстанцией становится фигура рассказчика-повествователя, которая, пытаясь детерминировать происходящее, сообщает о мятущейся душе, не дающей покоя телу, а также о неправильном исполнении персонажем культа мертвых.

\*\*\*

В русскую литературу образ живого трупа активно входит в 1820-1840-е годы и тесно связан с западноевропейской романтической традицией. Очевидно влияние на писателей начала 19 века английского готического романа, немецких баллад и американских рассказов ужасов. «Франкенштейн» М. Шелли, «Ленора» Г. Бюргера, «Лигейя» Э. По – вот краткий перечень произведений, которые могли воздействовать на русское литературное сообщество того времени. И авторы, тоже в большинстве своем романтики, откликаются целым потоком текстов, где используется образ ожившего покойника. В. Жуковский пишет два вольных перевода баллады Г. Бюргера «Ленора», А. Погорельский – новеллу «Лафертовская Маковница», А. Пушкин – повести «Гробовщик» и «Пиковая дама», пьесы «Русалка» и «Каменный гость», поэму «Медный всадник», В. Одоевский – рассказы «Насмешка мертвеца» и «Живой мертвец», Н. Гоголь – повести «Майская ночь, или Утопленница», «Страшная месть», «Вий», «Шинель», поэму «Мертвые души», М. Лермонтов – стихотворения «Ночь I», «Ночь II» и «Любовь мертвеца».

Конечно, все это очень разные произведения, и в каждом из них живой труп выполняет свою функцию. Но нельзя не заметить использование тех мифологем, которые мы отмечали выше. Во-первых, столкновение с мертвецом обусловлено неправильным исполнением культа мертвых.

Нарушение ритуальных отношений с покойниками в романтической литературе зачастую связано с мотивом игры. Игра с мертвецом неблагоприятно заканчивается в «Гробовщике», «Каменном госте», «Пиковой даме» и «Медном всаднике» Пушкина, в «Вии» Гоголя. Чуть было не приводят к трагедии необдуманные связи с нечистой силой в «Лафертовской Маковнице» Погорельского. Старик из повести Лермонтова «<Штосс>» тоже может быть классифицирован как оживающий покойник, и игра с ним также не сулит ничего хорошего.

Во-вторых, общим местом практически для всех упомянутых произведений является тема мятущейся души. По разным причинам не могут найти покоя «женихи» Людмилы и Светланы, утопленницы-русалки, грешники и колдуны, погибшие влюбленные и др.

В-третьих, «Светлана» Жуковского, «Гробовщик» Пушкина, рассказы Одоевского, «Майская ночь» Гоголя посвящены встрече с покойником во сне. Этот художественный прием позволяет включить описание иррационального даже в реалистическое повествование.

В-четвертых, в «Гробовщике», «Каменном госте» и «Пиковой даме» Пушкина, в «Страшной мести», «Вии» и «Шинели» Гоголя, «Любви мертвеца» Лермонтова присутствует мифологема мести. Она есть следствие неподобающего отношения к мертвым, забвения, которому живые необдуманно предают покойников.

Наконец, любое столкновение с ожившим трупом заставляет задуматься о собственной смертности. Это ощущение проходит сквозной нитью через все произведения с танатологическими мотивами.

Какие мотивы и образы, валентные репрезентации «живого трупа», можно признать новыми? Прежде всего это мотив социальной несправедливости. Особенно явно оживший покойник связан с земными проблемами в «Шинели» Гоголя. Акакий Акакиевич только после смерти, «пахнувши могилой» на значительное лицо, забрав у чиновника генеральскую шинель, находит успокоение. Социальными отношениями

обусловлена встреча Евгения с Медным Всадником в одноименной поэме Пушкина. Фантастический прием оживления статуи как замена воскресения мертвеца используется Пушкиным и в «Каменном госте».

В социальные тона окрашена сцена разговора Чичикова с душами крестьян в поэме Гоголя «Мертвые души». Ощущение их как «живых» противопоставляется имплицитной сентенции писателя об «умерших» душах помещиков. В этом смысле оксюмороны-метафоры «живой труп» и «мертвая душа» будут антонимами, взаимоотношения которых в русской литературе требует отдельного исследования.

В связи с восстанием мертвеца намечается мотив познания. Он явно представлен в гоголевском «Вии», его признаки обнаруживаются в пушкинском «Каменном госте». Еще одна когерентная тема присутствует в «Русалке» Пушкина и «Страшной мести» Гоголя: здесь чувствуется пафос сострадания. Князь называет русалочку «прекрасное дитя», а Катерина, проявляя жалость, выпускает на свободу ужасного грешника-колдуна. Вместе с тем это сострадание все равно способно обернуться несчастьем: колдун убивает пана Данило, а красота утопленницы очень часто является лишь поводом для того, чтобы утащить на речное дно.

Некоторые покойники фантастическим образом продолжают любить после смерти. Поэмы Жуковского, «Русалка» Пушкина, «Ночи» и «Любовь мертвеца» Лермонтова лишней раз подтверждают, что оживление умерших происходит в первую очередь по причине их духовной активности.

Традиционным в указанных текстах остается повествование «извне» – со стороны живого персонажа. Однако в упомянутых стихотворениях Лермонтова разрабатывается тип наррации «изнутри», позволяющий психологизировать образ живого трупа. Позже подобный эксперимент себе позволит лишь Л. Андреев в романе «Дневник Сатаны».

\*\*\*

Следующее обращение к образу живого трупа осуществляется во второй половине XIX века (1860-1880-е годы). В это время И. Тургенев создает свои «странные» повести «Призраки» и «Клара Милич», а Ф. Достоевский – роман «Преступление и наказание». В тургеневских «Призраках» Эллис в лучших традициях западноевропейского готического романа «соткана из полупрозрачного, молочного тумана – сквозь ее лицо <...> виднелась ветка, тихо колеблемая ветром, – только волосы да глаза чуть-чуть чернели, да на одном из пальцев сложенных рук блистало бледным золотом узкое кольцо» [407; 30]. Не чувствуя страха, повествователь прямо называет объект «дымом, воздухом, паром» и с недоумением воспринимает просьбу «отдаться» этому созданию. Но им движет тяга к познанию, его привлекают новые возможности и неизвестные страны. Встречи с Эллис заканчиваются привычной земной скукой, а затем видением Смерти. Несмотря на добрые отношения с призраком, их все равно венчает осознание своей смертности всего сущего. Это подчеркивает финал повести: здоровье повествователя расстраивается, лицо становится желтым, «как у мертвеца».

Тема любовного соединения мертвого и живого присутствует и в повести «Клара Милич». Главный персонаж Аратов умирает после иррациональных встреч с девушкой, которая покончила с собой из-за безответной любви к нему. Напомним, что столкновение с ожившим мертвецом заканчивается смертью начиная с фольклора. С другой стороны, явившийся покойник все чаще указывает на беспокойную совесть живущего.

Этот переворот особенно важен в романе Достоевского «Преступление и наказание». Сны Раскольникова и галлюцинации Свидригайлова имеют этическое значение. Покой теперь теряют не мертвецы, а те, кто послужил причиной их смерти. В противовес этим образам оживших покойников в разговорах Раскольникова и Сонечки Мармеладовой возникает образ Лазаря, отражающий христианский идеал воскресения души и тела праведника.

\*\*\*

Мы подошли ко времени создания драмы Л. Толстого «Живой труп». Экспериментируя, посмотрим, что же дало нам изучение генезиса оксюморона, положенного в название пьесы.

Федор Протасов – это мятущаяся душа, не находящая себе покоя на земле. Он проклял сам себя, обнаружив в себе множество пороков. Столкновение с ним приносит Лизе и Каренину несчастье, к концу пьесы они боятся его: и внешнего вида, и внутреннего состояния. Все эти события окружающие воспринимают как месть, а Артемьев «загорается» возможностью «поиграть в месть» за другого. Сам Протасов признает, что он живет как будто во сне, ему скучно, он постоянно ищет то, что бы вызывало в нем познавательный интерес (вино, цыгане, Маша). Фактически он совершает два самоубийства: первое – символическое и второе – реальное. Душа его находит успокоение в этом мире, уйдя из него, но этот поступок неизбежно оставит свой след в жизни Лизы и Каренина (мы не знаем, оправдали ли их). Любовь между Лизой и Протасовым сохраняется даже в тот период, когда она уверена в его смерти, реальная смерть будет сопровождена жалостью не только со стороны Рахмановой, но и ее второго мужа.

Остался ли оксюморон «живой труп» использован только в одном произведении? Вспомним, что еще Пушкин так называл Мазепу в поэме «Полтава». Образ беспокойной души вообще характерен для русской литературы. Фактически – это любой «лишний человек», не видящий цели в дальнейшем существовании, но еще и мятущийся в связи с муками совести. Онегин, Печорин, Обломов, Раскольников – все эти персонажи несут в себе частички образа Феи Протасова, или, напротив, он соединил в себе многое из предшествующих произведений.

\*\*\*

Именно в силу многогранности и многоаспектности изучаемого «векового» образа в дальнейшем следует развести оксюморон и его

первичное значение. Мы же завершим исследование образа ожившего мертвеца в собственном смысле этого слова, наметив его эволюцию в XX веке.

Его находим в следующих неоромантических новеллах и рассказах серебряного века: «Мертвые боги» А. Амфитеатрова, «Любовь сильнее смерти» Д. Мережковского, «Очарование печали» Ф. Сологуба, «Голос из могилы» Г. Чулкова [384]. Интересное воплощение нашел он в текстах Л. Андреева: «Воскресение всех мертвых», «Елеазар», «Дневник Сатаны». Христианская идея воскресения всех мертвых, акцентированная в описанной нами литературе только у Достоевского и Андреева, обрела новое звучание в космической концепции русского философа Н. Федорова.

В советское время образ живого мертвеца не мог войти в каноны литературы. Однако он использовался ее так называемыми «попутчиками». Вспомним повесть «Собачье сердце» и роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, фантастические романы «Голова профессора Доуэля» А.Р. Беляева и «Пикник на обочине» или «Улитка на склоне» братьев Стругацких. Репрезентация «обрастает» новыми значениями, новыми валентными связями. А это и есть основной признак функционирования «векового» образа.

### **3.5. Пространственно-временной уровень**

#### *Хронотоп войны в творчестве Л.Н. Андреева*

Понятие хронотопа, как известно, введенное в литературоведение М. Бахтиным и ключевое для современной характеристики пространственно-временного уровня, дает много интересных возможностей для танатологического анализа. Так, например, последние выпуски альманаха «Фигуры Танатоса» были посвящены образу кладбища [260, 75], которое, несомненно, можно обозначить как хронотоп (и для живых, и для мертвых). Подобные образы способны влиять даже на генезис некоторых жанров: так

хронотоп кладбища обуславливает семантико-структурные характеристики эпитафии и элегии.

Существуют и другие танатологические хронотопы, регулярно возникающие в мировой литературе: мертвецкая (в этой роли может выступать церковь), место казни, убийства, самоубийства, эпицентр того или иного стихийного бедствия, наконец, поле битвы и война в целом. Несмотря на то что на первый план при обозначении хронотопа выходит топос события, каждый из указанных образов связан с конкретной темпоральностью. Этот «сплав» формируется потому, что субъект произведения, как и реальный человек, переживает эти кантовские априорные формы как единое целое.

Но даже в действительности различное пространство и время обладают различной семантической нагрузкой, закрепленной за ними историей культуры и общества. Это отличие переходит и в художественное произведение, хотя в нем важное и неважное определяется автором. Писатель может сделать акцент на том или ином хронотопе, связав его, в терминологии Б. Томашевского, с «динамическими» или «статическими» мотивами («мотивы, изменяющие ситуацию, являются динамическими мотивами, мотивы же, не меняющие ситуации, – статическими мотивами» [406; 184]). Еще одним способом акцентирования является повтор образа в одном или нескольких произведениях. В общем-то, литературовед говорит о хронотопе, только если исследуемый пространственно-временной образ становится ключевым в творчестве автора, то есть обладает смысловой нагрузкой, влияет на композицию и неоднократно используется, зачастую превращаясь в мотив.

\*\*\*

Данный параграф посвящен одному из важных танатологических хронотопов в мировой литературе – хронотопу войны. Сегодня феномен войны стал объектом интердисциплинарных исследований, предметом

обсуждения на международных конференциях, например Выборгских чтениях [195].

Суть войны заключается в умерщвлении одних людей другими. Ее характерные черты: как правило, политическая подоплека, массовость, отсутствие правозащитных механизмов. Убийство на войне имеет множественный характер и не предполагает наказания, осуществляемого государственными институтами. Это апофеоз Танатоса как совокупности деструктивных тенденций в человеке.

Безусловно, война представляет собой сложный комплекс образов и мотивов, который невозможно обозначить только как хронотоп. Однако обязательными характеристиками войны, обуславливающими ее специфику, являются конкретная география и конкретный период. Определяющими здесь становятся понятия «поле битвы» и «военное время». Очевидно, что эти «феномены» по-особому переживаются человеком: отношение к пространству и времени ориентируется в первую очередь на возможность выживания («укрыться», «пересечь», «преодолеть рубеж»; «продержаться час», «дождаться», «переждать»). На другом краю психологии находится возможность деструкции, также основанной на топосе и темпоральности («найти», «захватить», «оккупировать»; «успеть», «опередить», «ускорить атаку»).

Хронотоп войны имеет глубокую традицию осмысления и описания в мировой литературе, начиная от Гомера и Вергилия и заканчивая Л. Толстым, А. Барбюсом, Э.М. Ремарком и Ю. Бондаревым. Материалом для данного исследования стало творчество Л. Андреева, по-особому трактовавшего интересующий нас феномен.

В отличие от других андрееведов (таких как Л. Афонин, Ю. Бабичева, В. Беззубов, А. Вагин, Л. Гальцева, Л. Иезуитова, К.Б. Квон, Л. Кен, К. Муратова, Ч.Р. Сон, А. Татарин), занимавшихся философским, компаративным, мотивным анализом указанной проблемы или создавших литературоведческие разборы отдельных произведений, в настоящей работе



предпринята попытка обобщить писательский «военный» опыт, описать совокупность авторских приемов – образцов понимания милитаристского феномена-хронотопа. При этом некоторые произведения Андреева будут впервые поставлены в один ряд, им будет дана обновленная интерпретация с точки зрения эволюции творчества писателя.

Андреев жил в период, когда шли две войны: русско-японская и первая мировая. Писатель не участвовал непосредственно в военных действиях, но занимал по отношению к ним активную позицию, оказывая существенное влияние на формирование общественного мнения. Война коснулась его семьи и нашла отражение в его произведениях. Отсюда можно сделать заключение, что Леонид Николаевич «пережил» эти две войны.

Источниками для данного параграфа послужили произведения Андреева, в которых напрямую повествуется о военных действиях: «Красный смех» (1904), «Король, закон и свобода» (1914), «Ночной разговор» (1915) и «Иго войны» (1916), – а также дневники и письма писателя и его современников. Практически каждый из указанных текстов имел широкий общественный резонанс.

Русско-японской войне 1904-1905 годов Андреев посвятил только один, но, пожалуй, самый «нашумевший» рассказ – «Красный смех». Известно, что само словосочетание «красный смех» возникло в августе 1904 года в Крым, когда писатель увидел раненого взрывом человека: «...Лицо – сплошная кровь, и он улыбался странной улыбкой, так как был он без памяти. Должно быть, мускулы как-нибудь сократились, и получилась эта скверная красная улыбка» [321; 109-110]. Материалом для рассказа стали корреспонденции с театра военных действий, в первую очередь публикации в газете «Русский инвалид», официальном печатном органе военного министерства. Насколько Андреев проникся проблематикой текста во время работы над ним, можно судить по заметкам Н. Телешова: «Когда он писал этот «Красный смех», то по ночам его самого трепала лихорадка, он приходил в такое нервное состояние, что боялся быть один в комнате. И его

верный друг Александра Михайловна молча просиживала у него в кабинете целые ночи без сна» [297; т. II, 510]. Примечательно, что хронотоп войны не был реально воспринят писателем, но андреевская фантазия заставила его пережить экзистенциальное ощущение от далеких сражений.

Общественная реакция на произведение была бурная и разная. Сразу же после завершения работы над «Красным смехом» Андреев отправил его Л. Толстому и получил следующий ответ: «...В рассказе очень много сильных картин и подробностей; недостатки его в большой искусственности и неопределенности» [399; 301]. Критик Г. Старый отмечал: «...Автор не знает жизни, беден впечатлениями, не обладает достаточным запасом наблюдений <...>. Приходится выдумывать, высасывать <...>, как говорят, из пальца, пускаться в анализ чувств и настроений, отыгрываться на психологии» [321; 108]. В. Вересаев считал ошибкой то обстоятельство, что в повести Л. Андреева «упущена из виду <...> способность человека ко всему привыкать» [321; 111]. Интересна реакция А. Блока: «Читая «Красный смех» Андреева, захотел пойти к нему и спросить, когда всех нас перережут. Близился к сумасшествию, но утром на следующий день (читал ночью) пил чай» [399; 301]. М. Горький предложил «оздоровить» рассказ, приблизив его к реальности русско-японской войны, к ее фактам, которые, как писал он Андрееву, «всегда важнее твоего отношения к ним» [321; 112]. На предложение коллеги Андреев отвечал отказом: «Оздоровить – значит уничтожить рассказ, его основную идею. Здоровая война – достояние прошлого; война сумасшедших с сумасшедшими – достояние отчасти настоящего, отчасти близкого будущего. Моя тема: безумие и ужас. «Факты важнее и значительнее твоего отношения» – совершенно не согласен <...> мое отношение – также факт, и весьма немаловажный» [399; 301]. В другом письме писателя присутствует такое рассуждение: «А относительно данной войны, мне кажется, даже необходимо не видеть ее непосредственно, не участвовать в ней, чтобы судить о ней правильно. Так как они все немножко сумасшедшие, то они и не замечают этого и думают, что все обстоит в

высшей степени благополучно: шашка рубит, пушка стреляет, тело продырявливается. Нужно стоять в стороне, чтобы слышать, как пищит несчастный человеческий разум под ударами бессмысленно-умных ядер и умно-бессмысленных приказов к наступлению и отступлению» [321; 108].

По сути, спор автора «Красного смеха» с современниками касается именно понимания хронотопа, что демонстрирует отличие художественного метода Андреева от метода Горького и Вересаева. Последние, будучи реалистами, требуют опоры на факты, беспристрастного фиксирования действительности, описания места и времени событий. Леонид Николаевич, прибегая в рассказе к модернистско-экспрессионистскому способу создания образа, ставит во главу угла субъективный взгляд художника, не отражение, а переживание хронотопа, передаваемое через тропы или иногда даже через абстрактные понятия. Война для него прежде всего «сумасшествие», которое «изнутри» кажется «благополучием». Писатель видит свою задачу в том, чтобы раскрыть воюющим глаза на истинное положение вещей, на настоящую «разумность» и «бессмысленность». Как и в пьесе «Жизнь Человека», Андреев совершает метонимический перенос: говорит о судьбе человечества через индивидуальный образ («несчастный человеческий разум»). В его высказываниях отражается мнение эпохи о «новой» войне начала XX века, облик которой сформировался в ходе англо-бурского и русско-японского конфликтов.

«Безумие и ужас» действительно становятся как главной темой рассказа, так и главной характеристикой хронотопа войны. Вересаев справедливо заметил, что война не притупляет чувства персонажей Андреева. Но это сознательный писательский прием. Каждый момент войны они осмысливают как экзистенциальную ситуацию. «Красный смех» написан от лица офицера, читатель смотрит на войну «изнутри», однако, в отличие от предполагаемых настоящих солдат, главный персонаж не считает ситуацию «благополучной». Впервые он чувствует *ужас* и *безумие* во время отступления: «Я ясно увидел, что эти люди, молчаливо шагающие в

солнечном блеске, омертвевшие от усталости и зноя, качающиеся и падающие, – что это безумные. Они не знают, куда они идут, они не знают, зачем это солнце, они ничего не знают» [297; т. II, 22]. Безумие обусловлено *незнанием*, которое становится ключевым мотивом, валентным войне. Примечательно, что незнание касается места и времени столкновения с противником. Как подтверждение этих двух признаков войны, вдруг начинается сражение с врагом, который должен был отставать на три-четыре часа. Во время боя офицер утверждает: «И никто из нас не боялся смерти, так как никто не понимал, что такое смерть» [297; т. II, 26]. Становится понятно, что *ужас – это не страх перед смертью, а страх перед незнанием смерти*. Таким образом, хронотоп войны наделяется характеристиками случайности, неизвестности, фрустрации.

Офицер со слов очевидца описывает страшные картины войны: «Он видел, как проволока, обрубленная с одного конца, резнула воздух и обвила трех солдат. Колючки рвали мундиры, вонзались в тело, и солдаты с криком бешено кружились, и двое волокли за собой третьего, который был уже мертв. Потом остался в живых один, и он отпихивал от себя двух мертвецов, а те волоклись, кружились, переваливались один через другого и через него, – и вдруг сразу все стали неподвижны» [297; т. II, 28]. Офицер пытается дать этим событиям определение, то есть найти их смысл. Один раненый, готовясь к встрече с близкими, формулирует этот смысл через слово «Отечество», но предполагает, что его мать не поймет такой причинно-следственной связи: хронотоп войны невозможно определить через хронотоп Родины. Главный персонаж определяет происходящее через словосочетание «красный смех», также понятное не для всех: «Я узнал его, этот красный смех. Я искал и нашел его, этот красный смех. Теперь я понял, что было во всех этих изуродованных, разорванных, странных телах. Это был красный смех. Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех» [297; т. II, 27-28].

Словосочетание «красный смех» – олицетворение хронотопа войны. Это выражение в свете военных действий вызывает ассоциации деструктивного характера. Красный – цвет крови, смех – признак обезумевшего от крови, красный – один из цветов знойного солнца, смех – реакция высшей силы на человеческие действия. А как иначе можно реагировать на бой между своими, в котором главному персонажу отрывает ноги? Или на военную операцию против поезда с «безвредными ранеными»? Эти эпизоды вскрывают и еще одну проблему изображаемой войны – *отсутствие ясного врага*. А. Татаринов так характеризует данный феномен в рассказе: «Следствием этого стала утрата ясного образа «врага», необходимого для поддержания веры в справедливость узаконенного убийства. Народ, страна, личность в «Красном смехе» перестают быть праведными субъектами войны. На первый план выходит остро эмоциональное изображение саморазрушающегося человечества, переживающего свой финал под воздействием каких-то мрачных сил, олицетворяющих мировое безумие» [399; 300-301].

Отсутствие враждующих субъектов приводит к распространению безумия и среди мирных людей, увидевших последствия войны. Жена главного персонажа так кричит, «как кричат только на войне»; мать, сестра и нянька «валяются» у его ног и плачут; брат «трясется» и «визгливо кричит»: «Я тут с вами с ума сойду». Потом брат поясняет свои слова: «Я скажу тебе правду: я очень боюсь сойти с ума. Я не могу понять, что это такое происходит. Я не могу понять и это ужасно. Если бы кто-нибудь мог объяснить мне, но никто не может» [297; т. II, 47-48]. Хронотоп войны не ограничивается только полем и часом битвы – он касается огромного пространства и больших временных периодов. Этой особенности войны посвящается вторая часть произведения.

Первый рассказчик – офицер – умирает, и вторая часть «Красного смеха» написана от лица его брата. Тема непонимания войны теперь передается не через непосредственного участника событий, а через человека,

пережившего общение с солдатом и его смерть. В центре внимания оказывается отношение к социуму, который новый главный персонаж обвиняет в гибели своего брата-офицера. Противопоставляются хронотопы войны и тыла. Негодование вызывают люди в театре, спокойно смотрящие на сцену, в то время как где-то погибают тысячи им подобных; принудительная отправка на фронт крестьян. Главный персонаж наблюдает прибытие пленных, таких же сумасшедших, как наши солдаты, размышляет о письме, пришедшем от мертвого жениха сестры мертвому брату: «Он надевал сапоги в то последнее утро – а оно плыло; он был убит – а оно плыло; он был брошен в яму и завален трупами и землей – а оно плыло мимо лесов, полей и городов, живой призрак в сером штемпелеванном конверте» [297; т. II, 66].

В письме жениха сестры содержится еще одна концепция отношения к смерти на войне – желание убивать: «...Только теперь я понял великую радость войны, это древнее первичное наслаждение убивать людей – умных, хитрых, лукавых, неизмеримо более интересных, чем самые хищные звери. Вечно отнимать жизнь – это так же хорошо, как играть в лаун-теннис планетами и звездами» [297; т. II, 66]. Погибший не вызывает у главного персонажа «ни малейшей жалости». До войны это был человек с «мягким и нежным лицом», которое никак не сопоставляется со словами о кровавой резне. Перед нами пример того самого «сумасшествия», которое превращает самоуничтожение человечества в «благополучное» положение вещей.

«Отрывок последний» (рассказ состоит из «отрывков») посвящен митингу против войны – тоже специфическому хронотопу. Оратор призывает к миру, но вместо мира возникает потасовка. Главный персонаж второй части в испуге бежит, а за окнами своего дома видит Красный смех, пришедший уже на улицы города.

Итак, наряду с экспрессионистическим, даже сюрреалистическим началом, чрезвычайно важным для восприятия «Красного смеха», в рассказе содержится четкая позиция по отношению к войне. Андреев описывает триаду *«смерть-незнание-безумие»* как основополагающую для

переживанием солдатом данного хронотопа. Вместе с тем эта триада оказывает свое разрушительное воздействие на людей не только на войне, но и в городе в тылу, целиком зависящем от вестей с поля боя.

Еще одной войной, которой были посвящены произведения писателя, стала первая мировая война. Она непосредственно коснулась семьи Андреевых: брат Леонида Николаевича Андрей «ушел на войну 1914 года и не вернулся» [298; 33]. Сам писатель вновь «не был на поле боя, не участвовал в сражениях, опираясь при создании произведения на газетные вести с фронта и на интуитивное проникновение в самое идею современной войны» [399; 300]. Эта «идея современной войны», сопряженная в писательском сознании с проблемой человека, заглянувшего в лицо смертельной опасности, нашла отражение не только в его произведениях, но и в дневниках, письмах к брату.

Первая мировая война долгое время казалась Андрееву «другой» войной. «Красный смех» теперь представлялся рассказом, ушедшим в прошлое: «Лично я помню слова отца, сказанные о «Красном смехе» в 1916 году: «Есть вещи, которые в некоторые периоды истории перестают действовать. Вот, например, сейчас «Красный смех» не должен действовать и не действует так, как он действовал в 1904 году». Думается мне, что, говоря это, отец ошибался, но сказать – сказал: эту фразу я запомнил почти дословно» [295; 153].

Оптимизм Андреева был характерен для многих общественных деятелей этой поры. В одном из первых писем брату 11 августа 1914 года он пишет: «Несмотря на досадную боль, настроение у меня чудесное: я истинно воскрес, как Лазарь, и знаю, что все Лазари воскресли; все ругают вчерашний день и верят в завтрашний. Подъем действительно огромный, высокий и небывалый...» И далее следует изобилующий подробностями рассказ о ходе военных событий в Бельгии, во Франции, о том, что «гипнотический страх перед Вильгельмом исчезает», что своей «свирепостью, нарушением всех законов международного права германцы положительно весь

цивилизированный мир подняли против себя» [353; 135]. Хронотоп войны, очевидно, переживается писателем иначе, нежели в 1904 году. Он окрашивается в героические тона, причем символом героизма становится конкретный географическая область – Бельгия, которая на небольшой территории и в течение короткого времени продемонстрировала миру пример бесстрашия и патриотизма.

Бельгия как хронотоп вдохновляет Андреева. 27 августа 1914 года он пишет Немировичу-Данченко о своем новом драматическом замысле: «Подумайте: хочу писать военную пьесу, самую настоящую из теперешней войны. Герои – по секрету! – Метерлинк, король, Вандервельде и прочее. Конечно, отнюдь не патриотический мотив, а нечто вроде «драматической летописи войны» [297; т. V, 493]. Так возникла пьеса «Король, закон и свобода», в которой отчетливо противопоставляются отважные бельгийцы и кровожадные германцы. В письме к И. Белоусову от 28 октября 1914 года он признавался, что плакал, когда писал эту пьесу. Характерно, что в одном из интервью он подчеркивал свое глубоко личностное отношение к теме, как бы предупреждая этим упреки критики в публицистической «торопливости», в стремлении угодить злобе дня: «Поскольку пьеса моя лирична, постольку для нее не было нужды ни в исторической перспективе, ни в долгом вынашивании...» [297; т. V, 494]. Впервые пьеса была поставлена 23 октября 1914 года и шла в Москве и ряде провинциальных театров. Существуют свидетельства горячего приема ее публикой.

26 января 1915 года в очередном письме брату автор подтверждает свою «оборонческую» позицию, несмотря на ощутимую трудность войны: «...Но народ, массы, мира не хотят, как ни трудна война. И как мне ни жалко тебя и ни страшно за тебя, я также не хочу мира. Совершается великое дело, и нельзя бросать его на половине...» [353; 136]. Эти же настроения отражает и рассказ «Ночной разговор», созданный в 1915, но опубликованный лишь в 1921 году, после смерти писателя. В произведении противопоставлены русский эмигрант, плененный защитник Бельгии, и император Вильгельм II.



Вначале Андреев вновь создает экспрессионистско-сюрреалистический образ сражения: «Массы бледных людей в остроконечных кошмарных касках шли в атаку и гибли на полпути; их сменяли новые массы таких же бледных людей и остроконечных касок и также гибли: чаще дождевых капель, чаще градин был пулеметный и орудийный град, и легче было не промокнуть в проливной дождь, немели избегнуть пули и осколка. И случалось, что убитый, падая, на своем коротком пути к земле бывал поражаем еще несколькими пулями; ими был насыщен воздух, они неслись бешено и хищно, словно и им передавалась ярость руки, спускавшей курок. Но запас остроконечных касок казался неистощимым, и все росла их лавина. Поглощая телами пули, впитывая смерть из воздуха и напитываясь ею, как губки, они разрежали частоту огня и создавали пустоты, по которым текли новые массы бледных людей; и так продолжалось двое суток – днем при сиянии солнца, ночью при голубом свете прожекторов, при котором лица живых и мертвых казались одинаковыми, а от груды трупов ложились черные неподвижные тени» [297; т. V, 49]. Техника описания хронотопа напоминает нарратив «Красного смеха», превращая врагов в гибнущее человечество. Эта эсхатологическая картина переходит в ночной разговор, идейный спор двух людей, в котором выводом становится приговор Вильгельму II: «Воздух, люди, камни, бревна и песок, все, что вашим взрывом брошено кверху, – и оттуда свалится на вашу голову. Вы погибнете под обломками, и ваша гибель неизбежна!» [297; т. V, 75].

Именно 1915 год стал переломным в отношении Андреева к войне. Примерно в это же время создается сатирическое стихотворение, адресованное сыну и обращенное к виновникам войны: «Ах, болваны, // Поделом вам ваши раны: // Коль войны вы не хотите, // Тогда пушек не любите, // Не бросайте всюду мин // На своей души помин!» [295; 160].

В 1916 году начинается усталость от войны. В письме брату от 5 мая Андреев так передает это чувство: «Здесь война держит всех в тяжелом и бездеятельно-тревожном напряжении. Все ждут событий, движения,

развязки, а их нет, словно все застыло. Много глупых слухов о цеппелине, летавшем по Гороховой. Газеты трудно и неприятно читать, одно дразнение» [353; 136]. Выходом из данной ситуации поначалу кажется сотрудничество с газетой «Русская воля»: очевидно, писатель хочет заниматься общественной деятельностью, как-то влиять на ситуацию (письмо брату от 24 июня). Это сотрудничество долгое время будет ставиться Андрееву в вину, хотя и сохранились свидетельства его сомнений по поводу правильности своего выбора (письмо брату от 18 июля): «Есть в структуре газеты, в ее издательской стороне, некоторые неясные и даже темные места, меня мало пугающие, но требующие некоторого разъяснения. Разъяснится – останусь и буду блаженствовать, нет – уйду, как ни прискорбно возвращаться к разбитому корыту и снова тянуть рыночную волокиту, быть игрищем хамокритики и хамопублики» [353; 134].

В этом же году Андреев пишет и свой последний рассказ о войне – «Иго войны». В центре произведения (как во второй части «Красного смеха») – хронотоп города в тылу, ждущего вестей с поля боя. Главный персонаж произведения – Илья Петрович Дементьев – вначале восторженно воспринимает победы русских, но постепенно, подобно самому Андрееву, изменяет свой взгляд на войну. Его поражает один раненый, который прокусил «какому-то немцу» горло и теперь по ночам вгрызается в подушку, принимая ее за врага. Затем приходит известие о смерти шурина Павлуши.

Илья Петрович по-своему смотрит на отношение «социум-война». Он возмущается «подлой статьей» одного из «корифеев литературы»: «Нынешняя война – это-де что-то вроде болезни, которая убивает отдельные клетки в теле и вместе с тем весь организм ведет к обновлению; и пусть на том клеточки и утешатся. А кто же эти клеточки? А это, по видимости, я, Инна Ивановна, наш несчастный убитый Павлуша и все те миллионы убитых и истерзанных, кровь и слезы которых скоро затопят несчастную землю». Война, по словам автора, принесет обновление и приведет в конце концов к «необыкновенному счастью». Главный персонаж протестует против такого

насилия над ним: «Нет, я не клеточка и ангелом по вашему рецепту делаться не хочу, а лучше останусь грешным Ильей Петровичем, который за свои грехи даст ответ Богу, а не тебе, ничтожный писателишка» [297; т. VI, 37]. Дементьев не хочет погибать для будущего человечества. Танатос на войне оказывается принуждением, дискриминирующим человеческие права, главным из которых является право на жизнь, а по большому счету – право на осмысление жизни. Отсюда в финале рассказа «Иго войны» звучит следующее: «Жил я «клеточкой» и умру такой же клеточкой, и только об одном молю судьбу свою: чтобы не была напрасной моя смерть и страдания, которые принимаю покорно и со смирением» [297; т. VI, 85]. Так, признавая свою незначительность, «маленький человек» хочет, чтобы смерть его не была незначительной. Своей позицией, эволюцией своей личности он близок персонажам Достоевского. И способствуем этим изменениям переживание хронотопа войны.

Почему же чуть позже Андреев назовет «плохонькой публицистикой» [304; 75] не только пьесу «Король, закон и свобода», но и вполне соответствовавший положению вещей рассказ «Иго войны»? Если не принимать во внимание художественные недочеты писавшихся в спешке произведений, такое заключение свидетельствует об усталости как от войны, так и от необходимости как-то реагировать на нее. В письмах к брату 1917 года появляется чувство безысходности: «Вообще все так тяжело и скверно, что ведь другого и не ждешь, и быть его не может. Одно становится видно: что дальше идти некуда – стало быть скоро должен наступить этому какой-то конец». «Третьего дня я совсем начал дрейфить. И почувствовал, что необходимо охранить свою душу, как-то поставить ее за пределы досягаемости для этих смертельных внушений. Сейчас это до известной степени мне удалось, и я снова закрыл душу... не умею объяснить, как это делается, но думаю, ты понимаешь... И тебе советую сделать то же. Закрыть душу, быть ко всему готовым, ожидать заранее самого худшего» [353; 138].

Единственным выходом из ситуации писателю представляется эскапизм, «закрытие души».

Примечательно, что усталость от войны накладывается у Андреева на усталость от жизни вообще, которая периодически посещала писателя и до этого. 25 апреля 1918 года в дневнике Леонид Николаевич делает запись: «Начало душевной отраве положила война» [296; 60]. 6 ноября он отмечает: «Над всеми настроениями и мыслями моими стоит одна: о моей старости, о болезнях, о вероятной близости смерти» [296; 155]. Так тема войны связывается с главной дилеммой, над которой размышлял Андреев, – жизни и смерти.

Итак, хронотоп войны в творчестве Андреева неоднороден. Он представлен несколькими пространственно-временными образами: поля сражения, города в тылу, митинга, Бельгии, даже «Красного смеха», фантастически распространяющегося по городам воюющей страны. Мы также наблюдали и различное отношение писателя к хронотопу войны, обуславливающее выбор символики для передачи переживания феномена.

Война в творчестве и в документах личного происхождения Андреева является одним из поводов к постоянным размышлениям писателя над «проклятыми вопросами». Смерть в любом ее проявлении граничит с отсутствием у человека права знать, что это такое, зачем это нужно и что будет дальше. Война «утрирует» интересующие писателя смыслы, доводит их воплощение до гротеска. Так возникает экспрессионистический стиль Андреева, почти всегда мыслящего на уровне не конкретной страны, но мира.

### **3.6. Жанровый уровень**

*Генезис «пасхальных» рассказов Л.Н. Андреева*

Смерть и жанр... Постановка проблемы такого рода кажется странной. Что такое жанр? Исторически сложившийся тип художественного

произведения, обладающий определенными содержательными и формальными характеристиками. А что такое смерть?..

В первую очередь напомним, что литературоведческая танатология исследует не саму физическую кончину человека, а опыт ее описания. И в этом смысле смерть есть тема, образ, мотив, проблема, то есть содержательная характеристика, зачастую достаточная, чтобы породить жанр. Вспомним детектив, эпитафию, элегию, трагедию: в этих типах произведений присутствие Танатоса отнюдь не факультативно.

Данный параграф посвящен еще одному, на наш взгляд, «танатонесущему» жанру – «пасхальному» рассказу. Точнее – его месту в творчестве писателя, откровенно часто писавшего о смерти, – Леонида Андреева.

В своих воспоминаниях об Андрееве М. Горький писал: «Весною 1898 года я прочитал в московской газете «Курьер» рассказ «Баргамот и Гараська» – пасхальный рассказ обычного типа; направленный к сердцу праздничного читателя, он еще раз напоминал, что человеку доступно – иногда, при некоторых особых условиях – чувство великодушия и что порою враги становятся друзьями, хотя и ненадолго, скажем – на день <...>. От этого рассказа на меня повеяло крепким дуновением таланта, который чем-то напоминал мне Помяловского, а кроме того, в тоне рассказа чувствовалась скрытая автором умненькая улыбочка недоверия к факту, – улыбочка эта легко примиряла с неизбежным сентиментализмом “пасхальной” и “рождественской” литературы» [360; 365].

Примечательно, что Горький называет произведение Андреева, впервые опубликованное в 1898 году, «пасхальным рассказом обычного типа»: в это время данный жанр, очевидно, уже сформирован. По определению будущего мэтра советской литературы, в нем должны присутствовать пасхальная атмосфера «великодушия» и прощения, «неизбежный» сентиментализм. В определении Горького смерть не упоминается, хотя само название жанра имеет четкий подтекст, связанный с

казню и воскресением Христа. В произведении Андреева эти события угадываются: Гараська находится на грани жизни и смерти, околоточный Баргамот готов к деструктивному воздействию на пьяницу, но раздавливает его пасхальное яйцо, что приводит к воскресению обеих душ.

В замечаниях Горького по поводу «пасхальных» рассказов чувствуется ирония. Перед переизданием «Баргамота и Гараськи» в сборнике 1901 года он заставил Андреева изменить произведение, сделать его «менее сладким»: околоточный больше не предлагал бродяге стать работником в доме. Но Леонид Николаевич еще не раз в своем творчестве обращался к этому «непрестижному» жанру.

Уже в этом, «нетанатологическом» «пасхальном» рассказе мы сталкиваемся в важной детали: смысл жизни или, точнее, ее отрезка для персонажа Андреева заключается в одном-единственном предмете – происходит его «опредмечивание», «овеществление». Речь идет об эпизоде с пасхальным яйцом. Определенность или овеществление понимаются здесь широко, в грамматическом смысле: они характеризуют случаи, когда целый комплекс человеческих желаний и устремлений умещается персонажем в одну вещь, одно слово или словосочетание.

Тема совести – еще одна составляющая семантики «пасхального» рассказа. Пробуждение совести есть реакция на деструкцию: унижение Гараськи (раздавленное пасхальное яйцо) приводит к изменению внутреннего мира персонажа (катарсису), к попытке понять других людей.

Мотив катарсиса наблюдается и в «пасхальном» рассказе «На реке» (1900). Действие разворачивается на фоне весеннего половодья, перешедшего в наводнение. Главный персонаж, Алексей Степанович, машинист при Буковской мельнице, помогает спасти людей из затопленных домов и уже ночью слышит крик о помощи. В одиночку он отправляется искать потерпевших и находит одинокую крышу, «немую и таинственную» [297; т. I, 177]. Дом оказывается бывшим пансионом, в котором остались только умирающий хозяин, титулярный советник Данков, и девушка Оля,

ухаживающая за ним. Алексея Степановича поражает страшное лицо Данкова: «Крупное, опухшее и посиневшее, с седой колючей щетиной на подбородке и щеках, оно походило на лицо утопленника, пробывшего несколько дней в воде; полуприподнятые тяжелые веки, под которыми серел тусклый и неподвижный зрачок, и тяжелый запах делали этого живого мертвеца отвратительным» [297; т. I, 178]. Титулярный советник уже бредит, называет «дурой» Олю, которая единственная его не бросила. Этот контраст между грубостью и человечностью переходит в более масштабный контраст между умиранием Данкова и пасхальным благовестом: «Алексей Степанович понял, что начался пасхальный благовест, и показалось ему похоже на то, словно пробудилась сотня великанов и заговорила, сдерживая в медной груди своей мощный голос. Он все расширялся и рос, и скоро все тихие звуки ночи утонули в его властном и радостном призыве» [297; т. I, 181].

Трагизм ситуации в свете светлого праздника Пасхи обретает совсем другой смысл. Оля спрашивает: «Правда, что который человек на Пасху умирает, тот прямо на небо идет?» – и Алексей Степанович не может не дать утвердительный ответ на этот апокрифический вопрос. От такой уверенности их охватывает «бурная, ликующая» радость, а наблюдателю кажется, что «весь старый и грешный домишко трясется от скрытых слез и заглушенных рыданий» [297; т. I, 182].

Рассказ «На реке» наполнен библейскими реминисценциями. Алексей Степанович ассоциируется с апостолом Андреем, рыбаком, спасающим человеческие души. Наводнение – с Всемирным потопом, а город столь же грешен, как Содом и Гоморра. Поведение Оли отвечает христианской концепции добродетели, самопожертвования. Девушка верит в разрешение танатологической ситуации согласно народным и религиозным стереотипам. Использование этих мифологем позволяет Андрееву утверждать определенную модель отношения к Танатосу, для которой характерны отсутствие страха перед смертью и вера в воскресение на небесах. Для Оли

«опредмеченным» смыслом земной жизни становится христианское представление о подготовке к жизни небесной.

Мотив катарсиса присутствует и в «пасхальном» рассказе «Гостинец» (1901). Мастер Сазонка обещает прийти в больницу к подмастерью Сенисте и принести пасхальный подарок. Ситуация тяжелой болезни уже срывает те социальные маски, которые были актуальны в отношениях этих двух людей: «И еще двух недель не прошло с тех пор, как он дал Сенисте последний подзатыльник, и это было очень дурно, но и об этом говорить тоже нельзя» [297; т. I, 296]. Близость смерти, пусть и неявная, заставляет персонажи общаться друг с другом предупредительно, человечно. Рефреном через «Гостинец» проходит возглас Сазонки: «Да разве мы не люди?» – свидетельствующий о гуманистическом начале произведения, о наличии в нем идеи возможного братства всех людей перед лицом беды.

Также здесь присутствует усиливающий конфликт мотив забвения: «И на первый день Пасхи и на второй Сазонка был пьян, был избит и ночевал в участке, и только на четвертый день удалось ему выбраться к Сенисте» [297; т. I, 299]. Причина невнимания к другу – пьянство и драка. Как и в рассказе «Баргамот и Гараська», в «Гостинце» акцентирована тема совести. Сазонке изначально стыдно «за пьянство и неисполненное слово». Известие о смерти Сенисты повергает его в шок: «Язык Сазонки расспрашивал дорогу вежливо и обстоятельно, ноги твердо несли его в указываемом направлении, но глаза ничего не видели» [297; т. I, 300].

В мертвецкой Сазонка встает на колени, прощается и просит прощения. Писатель обыгрывает в рассказе три родственных слова: «прощевай», «прощай» и «прости». В эпизоде расставания с живым Сенистой мастер намеренно говорит «прощевай», так как это слово кажется ему «более душевным». Но Сазонка чувствует, что в танатологической ситуации этого мало: «Нужно было сделать что-то еще более душевное и хорошее, такое, после которого Сенисте весело было бы лежать в больнице, а ему легко было бы уйти» [297; т. I, 297]. Смущение мастера разрешает простое «прощай»



мальчика в сочетании с протянутой рукой. Мертвому подмастерью Сазонка вновь говорит «прощевай», но здесь неполноту этого «красивого» слова компенсируют лишь коленопреклонение и искреннее «прости».

Мотивы прощения и просьбы о прощении являются характерными для «пасхального» рассказа. Они тесно связаны с танатологической ситуацией. С одной стороны, просьба о прощении служит искренним или необходимым ритуальным действием при общении с мертвым. С другой – прощение валентно образу Христа и обладает «пасхальным» пафосом. Прощают покойника – молятся о благополучии его души, просят прощения – думают о своих грехах, бессознательно защищаются от мести мертвеца.

В поле, куда направляется мастер из больницы, он обнаруживает приготовленный для Сенисты пасхальный гостинец. Финалом произведения служит рефлексия Сазонки о кончине мальчика. «Он <Сазонка> совершенно забыл про узелок и испуганными глазами смотрел на него: ему чудилось, что узелок сам своей волей пришел сюда и лег рядом, и страшно было до него дотронуться. Сазонка глядел-глядел не отрываясь, – и бурная, клокочущая жалость и неистовый гнев подымались в нем. Он глядел на каемчатый платок – и видел, как на первый день, и на второй, и на третий Сениста ждал его и оборачивался к двери, а он не приходил. Умер одинокий, забытый – как щенок, выброшенный на помойку. Только бы на день раньше – и потухающими глазами он увидел бы гостинец, и возрадовался бы детским своим сердцем, и без боли, без ужасающей тоски одиночества полетела бы его душа к высокому небу» [297; т. I, 302]. Так Танатос возводит стену между мечтой и ее достижением, служит непреодолимым препятствием перед обладанием заветным предметом. Рефлексия о «чужой» смерти приводит к угрызениям совести и катарсическому изменению внутреннего мира Сазонки.

К «пасхальным» рассказам относится и рассказ «Весной» (1902). Но здесь к ощущению душевного воскресения главный персонаж приходит через испытание суицидом.

Обстановка в семье Павла пронизана мыслями о самоубийстве: мать, обнаружив у сына револьвер, вспоминает, что «отец его тоже хотел застрелиться, когда был женихом, и не застрелился только потому, что нигде не мог достать револьвера и она отговорила его», и успокаивает себя фразой, характеризующей умонастроения эпохи: «Все они хотят стреляться» [297; т. I, 368]. Павел «каждую весну, вот уже три года» думал о смерти, а в это весну решил, что «умереть пора». Почему?

Молодой человек «ни в кого не был влюблен, у него не было никакого горя, и ему очень хотелось жить». Но все в мире кажется Павлу «ненужным, бессмысленным и оттого противным до отвращения, до брезгливых судорог в лице» [297; т. I, 369]. Изначально персонаж никак не связан с жизнью, не видит в ней необходимости, а потому к предстоящему самоубийству относится спокойно, как к естественному шагу, на который он вправе пойти.

Неизвестно, как отнесся бы к самоубийству Павел в момент совершения, но умирает отец главного персонажа, и концепция жизни и смерти для молодого человека переворачивается. Он старший в доме, хлопочет насчет похорон. Первоначально присутствие Танатоса еще более убеждает Павла в том, что жизнь бессмысленна: «И все эти слова значили одно: смерть. И все мысли, какие были у Павла, значили одно: смерть. Из сада шел густой и сильный запах травы, деревьев и распустившегося жасмина, и запах этот значил все то же: смерть. И непонятно было, зачем этот сладкий и веселый запах, когда умер человек, обонявший его; зачем эти звезды и мягкая теплая тьма; зачем этот свет в окнах, когда человек умер и лежит немой и холодный, как глыба бездушного льда» [297; т. I, 372].

Главный персонаж встает под прислоненную к стене крышку гроба, пытаясь понять, «что такое смерть». Но ощущает не запах мертвеца, а «приятный запах свежего теса», противоречащий смерти. По-другому уже воспринимается и аромат цветущего сада, и вся майская ночь: «жизнь была так прекрасна, что хотелось умереть – чтобы жить вечно» [297; т. I, 373]. После похорон Павел специально снова идет в сад и так описывает

изменение в своей душе: «Ему казалось, что долго, очень долго он лежал в тесном и узком гробу, не дышал, не видел солнца и не знал всей этой пышной, расточительной красоты» [297; т. I, 375]. В нем, прежде беспристрастном, холодно относящемся к родным, пробуждается жалость к отцу и ответственность за семью. Мать говорит ему: «Ты один наша защита», – а он воспринимает эту фразу как вопрос, теперь вдруг взволновавший его, и отвечает на него: «Да, мама. Я буду жить» [297; т. I, 376].

Примечательна характеристика Павла, произносящего последнюю реплику, – «сильный и крепкий», с «полным и громким» голосом. Наряду с рассказом «На реке» «Весной» является одним из редких андреевских текстов, повествующих о победе человека над Танатосом.

Таким образом, анализ «пасхальных» рассказов показывает их относительную однородность, необходимую для утверждения жанра. Среди семантических характеристик, фактически обязательных для подобного типа произведения, следует отметить темы смерти (деструкции), катарсического духовного изменения (воскресения), совести, прощения, забвения и ответственности. С точки зрения структуры, повествование обычно делится на две части: до происшествия и после. Происшествие связано с бытийным событием, обычно смертью. Так образ смерти в «пасхальных» рассказах становится не только тематическим, но и композиционным центром.

## Послесловие

Конец книги по танатологии – момент одновременно привычный и чрезвычайно серьезный. Согласно озвученной ранее концепции Лотмана, этим моментом обуславливается смысл и качество всего предшествующего деяния. Каким оно было, наше деяние?

Во-первых, в духе истории идей Э. Панофского, Л. Февра, Р. Будагова, Ж. Старобинского, Ю. Степанова было рассмотрено понятие «танатология». Наверное, подобный характер когда-нибудь будут иметь обязательные словарные статьи об этом термине в философских, культурологических и литературоведческих энциклопедиях. Когда-нибудь – значит когда танатология будет признана составителями энциклопедий хотя бы как рецептивная эстетика или «органическая критика». Пока же следует констатировать, что, подобно кратологии (науке о власти) или руморологии (науке о слухах), «призрак бродит» по Европе и России...

Во-вторых, был сделан обзор литературоведческих танатологических концепций, в которых скрывается методологический потенциал. Это значит, что они могут вновь применяться исследователями или просто студентами при анализе других литературных произведений. Несмотря на то что практически все концепции опирались на более общие методологические идеи: герменевтики, психоанализа, структурализма, нарратологии – их объединяет предмет исследования, литературный опыт описания смерти. И предмет здесь как никогда влияет на метод; так появляется специфическая танатологическая терминология: «семантика смерти», «Танатос», «смерть извне и изнутри», «концовка сюжета» и др.

В-третьих, было показано, что танатологический анализ возможен практически на всех уровнях литературного произведения. Безусловно, третьей главе не хватило гениальности книги «S/Z» Р. Барта, продемонстрировавшего системный подход на примере одного произведения. Однако для нас было интересно и необходимо исследовать большее количество материала, по-разному реагировавшего на

прикосновение к нему танатологического инструментария. Это привело к тому, что был внесен определенный вклад в историю русской литературы XIX-XX веков, лермонтоведение, андрееведение. Сам системный подход предопределил разработку актуальных тем семантики, мифопоэтики, сюжетологии, мотивного анализа, жанроведения, литературной антропологии (теории «вековых образов»), теории хронотопа.

Концовка книги требует также «сгенерировать» новые сюжеты, определив перспективы, намеченные в данной монографии. Прежде всего предстоит разработать методологию танатологического анализа других уровней литературного произведения: композиционного, предметного, стилевого и др. Важно осмыслить опыт зарубежных литературоведческих трудов о смерти и создать полный (насколько это возможно) систематизированный обзор актуальных танатологических теорий. Наконец, бесконечной представляется работа по выявлению и описанию литературных танатологий: каждый писатель внес в мировую литературу свое представление о смерти, свой образ Танатоса, заслуживающий внимания как главный вопрос человеческой жизни. Эти представления и образы необходимо собрать, сравнить, классифицировать, определить их происхождение, влияние на литературное произведение и творчество автора в целом.

На наш взгляд, нынешнее положение танатологии, как и многих других относительно новых интересных теорий и дисциплин, зависит еще и от стиля современной гуманитарной науки. Эссеистичность, фрагментарность, сложность языка делают ее «территорией» намеков и волюнтаризма. Как ни крамольно это звучит для молодого исследователя, но хочется академизма и систематизации, хочется, в терминологии Т. Куна, «нормальной науки», которая тоже бывает (!) интересной для чтения.

В заключение хотелось бы поблагодарить тех людей, без помощи и поддержки которых данное исследование не могло осуществиться: директора Русского архива в Лидсе (Великобритания) Р.Д. Дэвиса; профессоров Ю.В.

Бабичеву, О.А. Клинга, С.Ю. Баранова, Д.П. Бака; издателей М.Г. Дмитриева, О.А. Самусенко и многих других, кто внес свой вклад в публикацию этой монографии.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### I. Литература по гуманитарной танатологии

1. A Réveiller les morts: La mort au quotidien dans l'Occident médiéval. Lyon, 1993.
2. Abrahamsson H. The Origin of Death: Studies in African Mythology. Uppsala, 1951.
3. Allan N. Madness, Death and Disease in the Fiction of Vladimir Nabokov. Birmingham, 1994.
4. Anz T. Der schöne und der häßliche Tod // Klassik und Moderne. Stuttgart, 1983.
5. Ariès P. Images of Man and Death. Cambridge, Mass., 1985.
6. Ariès P. The Hour of our Death. N.Y., 1981.
7. Ariès P. Western Attitudes Towards Death: From the Middle Age to the Present. Baltimore; L., 1974.
8. Bassein B.A. Women and Death: Linkages in Western Thought and Literature. L., 1986.
9. Beaty N.L. The Craft of Dying: A Study in the Literary Tradition of the Ars Moriendi in England. New Haven; L., 1970.
10. Becker E. The Denial of Death. N.Y., 1973.
11. Bilder des Todes. Unterschneidheim, 1970.
12. Bilder und Tänze des Todes: Gestalten des Todes in der europäischen Kunst seit dem Mittelalter: Eine Ausstellung des Kreises Unna. Paderborn, 1982.
13. Block W. Der Arzt und der Tod in Bildern aus sechs Jahrhunderten. Stuttgart, 1966.
14. Blum C. La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance. P., 1989.
15. Boase T.S.R. Death in the Middle Ages: Mortality, Judgment and Remembrance. L., 1972.
16. Brandon S.G.F. The Personification of Death in Some Ancient Religions // Bulletin of the John Rylands Library (43). Manchester, 1961.
17. Breede E. Studien zu den lateinischen und deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrhunderts. Halle, 1931.
18. Carse P. Death and Existence: a Conceptual history of Human mortality. N.Y., 1980.
19. Choron J. Death and Western Thought. N.Y., 1973.
20. Clark J.M. The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance. Glasgow, 1950.
21. Cohen L. Beautiful Losers. L., 1970.
22. Condrau G. Der Mensch und sein Tod. Zurich, 1984.
23. Cooke M.G. Hallucination and Death as Motifs of Escape in the Novels of Julien Green. Washington, 1960.
24. Cosacchi S. Makabertanz. Meisenheim, 1965.
25. Crook N. Kipling's Myths of Love and Death. Basingstoke, 1989.
26. Death and Eastern Thought. Nashville; N.Y., 1974.
27. Death and immortality in the religions of the world. L.; N.Y., 1987.
28. Death and Representation. Baltimore; L., 1993.
29. Death Anxiety. N.Y., 1973.
30. Death in Literature. N.Y., 1980.
31. Death, ritual and bereavement. L., 1989.
32. Death: Current Perspectives. California, 1976.
33. Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Darmstadt, 1989.
34. Dever C. Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origins. Cambridge, 1998.
35. Día de los Muertos: A Celebration of this Great Mexican Tradition Featuring Articles, Artwork, and Documentation from Mexico, Across the United States, and Chicago. Chicago, 1991.
36. Dietrich B.C. Death, Fate and the Gods. L., 1965.
37. Dying, Death and Grief: A Critically Annotated Bibliography and Source Book of Thanatology and Terminal Care. N.Y.; L., 1979.

38. Encyclopedia of Death and Dying. L., 2001.
39. Ethical Issues in Death and Dying. N.Y., 1986.
40. Euthanasia: Issues in Moral Philosophy. N.Y., 1986.
41. Farber M.L. Theory of Suicide. N.Y., 1968.
42. Fest J. Der Tanzende Tod: Über Ursprung und Formen des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Lübeck, 1986.
43. Fielder L.A. Love and Death in the American Novel. N.Y., 1960.
44. Friedman A.W. Fictional Death and the Modernist Enterprise. Cambridge, 1995.
45. Gaucher G. Le Thème de la Mort dans les Romans de Georges Bernanos. P., 1967.
46. Gonzales E. The Monstered Self: Narrative of Death and Performance in Latin American Fiction. Durham; L., 1992.
47. Goodwin S.W. Kitsch and Culture: The Dance of Death in Nineteenth-Century Literature and Graphic Arts. N.Y.; L., 1988.
48. Graham B. Facing Death and Life after. Minneapolis, 1987.
49. Guerry L. Le Thème du "Triomphe de la mort" dans la peinture italienne. P., 1950.
50. Guthke K.S. Last Words: Variations on a Theme in Cultural History. Princeton University Press, 1992.
51. Guthke K.S. The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature. Cambridge, 1999.
52. Hammerstein R. Tanz und Musik des Todes: Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern; Munich, 1980.
53. Hansen-Löve A.A. Mandel'shtam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. M., 1993.
54. Hébert F. Triptyque de la Mort: Une Lecture des Romans de Malraux. Montréal, 1978.
55. Heinemann K. Thanatos in Poesie and Kunst der Griechen. Munich, 1913. (dissertation)
56. Helm R. Skelett- und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze. Strasbourg, 1928.
57. Herzog E. Psyche und Tod: Wandlungen des Todesbildes im Mythos und in des Träumen heutiger Menschen. Zurich; Stuttgart, 1960.
58. Hornung J.B. Ein Beitrag zur Ikonography der Todes. Freiburg im Breisgau, 1902. (dissertation)
59. Jankélévitch V. La Mort. P., 1966.
60. Jordan L.E. The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350. University of Notre Dame, 1980. (dissertation)
61. Kaizer G. Der tanzende Tod: Mittelalterliche Totentänze. Frankfurt, 1983.
62. Kaizer G. Der Tod und die schönen Frauen: Ein elementares Motive der europäischen Kultur. Frankfurt; N.Y., 1995.
63. Kalish R.A., Reynolds D. Death and Ethnicity: a Psychocultural Study. Los Angeles, 1976.
64. Kastenbaum R. Death, Society and Human Experience. Saint Louis, 1977.
65. Kastenbaum R., Aisenberg R. The Psychology of Death. N.Y., 1972.
66. Kastner G. Les Danses des morts: Dissertations et recherches. P., 1852.
67. Kennedy J.G. Poe, Death and the Life of Writing. New Haven; L., 1987.
68. Kübler-Ross E. On Death and Dying. L., 1970.
69. Kübler-Ross E. Questions and Answers on Death and Dying. N.Y., 1974.
70. Kurtz L.P. The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature. N.Y., 1975. (Reprint, First published 1934)
71. L'Esprit Createur. Vol. XXXV. №4: Death in French Literature and Film. P., 1995.
72. Lamb D. Death, brain death and ethics. L., 1985.
73. Maltzan von C. Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod dim Werk Heiner Müllers. Frankfurt am Main, 1988.
74. Maslanka Soro M. Il Tema della Morte nella Narrative di Luigi Pirandello. Poggibonsi, 1990.
75. Memento vivere, или Помни о смерти: Сборник статей. М., 2006.



76. Philosophical Aspects of Thanatology. N.Y., 1978.
77. Return to Life: Two Imaginings of the Lazarus Theme. N.Y., 1977.
78. Sex and Death in Victorian Literature. Basingstoke, 1990.
79. Shibles W. Death: An Interdisciplinary Analysis. Wisconsin, 1974.
80. Shneiman E. Death of Man. N.Y., 1973.
81. Spencer T. Death and Elizabethan Tragedy. Cambridge, Mass., 1936.
82. Stegemeier H. The Dance of Death in Folksong, with an Introduction on the History of the Dance of Death. University of Chicago, 1939. (dissertation)
83. Stewart G. Death Sentences: Styles of Dying in British Fiction. Cambridge, Mass.; L., 1984.
84. Tanz und Tod in Kunst und Literatur. B., 1993.
85. The Meaning of Death. N.Y., 1959.
86. The Thanatology Community and the Needs of the Movement. N.Y.; L.; Norwood (Australia), 1992.
87. Thema Totentanz. Mannheim, 1987.
88. Tod und Sterben. B.; N.Y., 1984.
89. Tristram P. Figures of Life and Death in Medieval English Literature. L., 1976.
90. Valdes M.J. Death in the Literature of Unamuno. Urbana, 1964.
91. Vance J.F.W. Death so Noble: Memory, Meaning, and the First World War. Vancouver, 1997.
92. Vermeule E. Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry. Berkeley, 1979.
93. Vernon G. Sociology of Death. An Analysis of Death-Related Behavior. N.Y., 1970.
94. Vovelle M. La mort et l'Occident de 1300 à nos jours. P., 1983.
95. Vrolyk J. Le Temps et la Mort dans l'Oeuvre Romanesque de Roger Martin Du Gard. P., 1974.
96. Warren F. The Dance of Death // Early English Text Society. Original Series. No. 181. L., 1931.
97. Weber F.P. Aspects of Death and Correlated Aspects of Life in Art, Epigram, and Poetry. L., 1922.
98. Weiblichkeit und Tod. Cologne; V., 1987.
99. Wheeler M. Death and the Future Life in Victorian Literature and Theology. Cambridge, 1990.
100. Williams H.L. The Personification of Death in Medieval German Literature (1150-1300): A Misrepresentation of Christian Doctrine. University of Kansas, 1974. (dissertation)
101. Абышко О.Л. Смерть как познание Бога // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
102. Аверин Б. Метафизика памяти // Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
103. Анненский И.Ф. Умиравший Тургенев // Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб., 1906.
104. Артемьева Т.В. Загадки русской души, или Нужна ли нам вечная сила для примуса? // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
105. Артемьева Т.В., Гнездилов А.В. Танатос и Хронос // Фигуры Танатоса: Философские размышления на тему смерти. Вып. 2. СПб., 1992.
106. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.
107. Аствацатуров А.А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
108. Багдасарян В.Э., Гришков А.М. История погребальной культуры: Танатологическая семантика. М., 2003.
109. Базилеева Е. Две смерти (По творчеству Даниила Хармса) // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
110. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.

111. Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997. Т. 5.
112. Башляр Г. Воды глубокие, спящие и мертвые // Башляр Г. Вода и грезы. М., 1998.
113. Белоусов В.А. Смерть как свобода // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
114. Бердяев Н.А. О самоубийстве: Психологический этюд. М., 1992.
115. Берман Б.И. Сокровенный Толстой. М., 1992.
116. Бессмертный Ю.Л. Жизнь и смерть в Средние века: очерки демографической истории Франции. М., 1991.
117. Битов А. Ясность бессмертия. Смерть как текст // Набоков В.В.: Pro et contra. СПб., 1997.
118. Бицилли П.М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры. М., 2000.
119. Благасова Г.М. О смерти и вечности в произведениях И.А. Бунина // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
120. Бланшо М. Художественное произведение и пространство смерти // Бланшо М. Пространство литературы. М., 2002.
121. Богданов К. «Глетворный дух» в русской литературе XIX века: (анти)эстетика как мораль // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. М., 2003.
122. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
123. Борев Ю. Трагическое // Борев Ю. Эстетика. М., 1988.
124. Бородай Ю.М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания. М., 1996.
125. Брянчанинов И. Слово о смерти. М., 1991.
126. Бунин И.А. Освобождение Толстого // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. М., 1988.
127. Вейнгольд Ю.Ю. «Философия – размышление о смерти» // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
128. Вишев И.В. Проблема жизни, смерти и бессмертия человека в истории русской философской мысли. М., 2005.
129. Вишев И.В. Проблема личного бессмертия. Новосибирск, 1990.
130. Вишев И.В. Проблемы иммортологии. Челябинск, 1993.
131. Высеков П. Танатэротика текста // Критика и семиотика. Вып. 1-2. Новосибирск, 2000.
132. Голубчик В.М., Тверская Н.М. Человек и смерть: поиски смысла. М., 1994.
133. Гринева С.П. Факт смерти в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» как сюжетобразующий фактор // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
134. Гроф С. За пределами мозга. Рождение, смерть и трансценденция в психотерапии. М., 1992.
135. Гроф С., Хэлифакс Дж. Человек перед лицом смерти. М., 1996.
136. Гуревич А.Я. Филипп Арьес: Смерть как проблема исторической антропологии // Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.
137. Гуревич П.С. Жница с косою: Жизнь после смерти // О смерти и бессмертии. М., 1991.
138. Демичев А.В. Death on the run, или Игра со смертью // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
139. Демичев А.В. Deathнейленд // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
140. Демичев А.В. Дискурсы смерти: Введение в философскую танатологию. СПб, 1997.
141. Демичев А.В. Философские и культурологические основания современной танатологии: Дис. ... д-ра филос. наук. СПб., 1997.
142. Дручинина Г.А. «Смерть важная вещь» («Реквиемы» Людмилы Петрушевской) // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.

143. Дубровский Д.И. Смысл смерти и достоинство личности // Философские науки. 1990. №5.
144. Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический этюд. СПб., 1998.
145. Жаров Л.В. Проблемы жизни и смерти в духовном опыте человека // Философия. Ростов-на-Дону, 1995.
146. Жизнь земная и последующая. М., 1991.
147. Жизнь и смерть: загадки и противоречия. М., 1990.
148. Земляная О.В. Смерти в лицейской лирике А.С. Пушкина // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
149. Идея смерти в российском менталитете. СПб., 1999.
150. Иеромонах Серафим (Роуз). Душа после смерти. М., 1992.
151. Исаев С.А. Теология смерти. М., 1991.
152. История философии: Запад – Россия – Восток. Кн. 3. М., 1998.
153. Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. 1994. № 3.
154. Кабакова Г. Запах смерти // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. М., 2003.
155. Карандашев В.Н. Жить без страха смерти. М., 1999.
156. Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.
157. Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М., 1998.
158. Колесникова Л.А. Пространство смерти в измерениях одиночества // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
159. Конева А.В. Смерть и бессмертие человека в русской религиозной философии // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
160. Коновалов А.А. К вопросу о мотиве смерти в книге И. Бунина «Темные аллеи» // Проблемы эволюции русской литературы XX века. Вып. 2. М., 1995.
161. Косяков Г.В. Проблема смерти и бессмертия в лирике М.Ю. Лермонтова: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2000.
162. Красильников Р.Л. «Морская царевна» М.Ю. Лермонтова (Специфика образности) // Текст. Культура. Социум: Сборник статей, посвященный 70-летию профессора М.А. Вавиловой. Вологда, 2000.
163. Красильников Р.Л. «Нет, не тебя так пылко я люблю»: Мотив нелюбви в творчестве М.Ю. Лермонтова // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия. Пенза, 2004.
164. Красильников Р.Л. Мотив военных действий в прозе Л.Н. Андреева // Littera Scripta №5: Труды молодых филологов-славистов. Рига, 2006.
165. Красильников Р.Л. Мотив смерти в дневниках Л.Н. Андреева // Творчество писателей-орловцев в истории мировой литературы. Орел, 2004.
166. Красильников Р.Л. Образ молитвы в поздней лирике М.Ю. Лермонтова // Русская культура на пороге третьего тысячелетия: Христианство и культура. Вологда, 2001.
167. Красильников Р.Л. Образы деревьев в поздней лирике М.Ю. Лермонтова // «PER ASPERA...». Череповец, 2000.
168. Красильников Р.Л. Различные подходы к изучению мотива смерти в художественном тексте // Науки о культуре – шаг в XXI век. М., 2003.
169. Красильников Р.Л. Рефлексия и нарратив в прозе Л. Андреева // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения. М., 2005.
170. Красильников Р.Л. Смерть и революция в романе Л.Н. Андреева «Сашка Жегулев» // Культура и власть. Пенза, 2005.
171. Красильников Р.Л. Сравнительное изучение литератур в свете танатологической проблематики (на материале русского и зарубежного модернизма) // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. М., 2003.
172. Красильников Р.Л. Танатологические и эротологические мотивы в рассказе Л.Н. Андреева «Елеазар» // Русская литература XX-XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения. М., 2006. С. 101-105.

173. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в лирике М.Ю. Лермонтова // Мир романтизма. Вып. 6 (30). Тверь, 2002.
174. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в прозе Л.Н. Андреева: Дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2003.
175. Красильников Р.Л. Танатология в поздней прозе Л. Андреева (1911-1919) // Русская литература XX века в аспекте традиций мировой культуры: Межвузовский сборник научных трудов. Вологда, 2002.
176. Красильников Р.Л. Танатология в ранней прозе Л. Андреева // Юбилейная международная конференция по гуманитарным наукам, посвященная 70-летию Орловского государственного университета: Материалы. Вып. II: Л.Н. Андреев и Б.К. Зайцев. Орел, 2001.
177. Красильников Р.Л. Танатология М.Ю. Лермонтова (на материале лирики 1836-41 гг.) // «PER ASPERA...». Череповец, 2000.
178. Красильников Р.Л. Трансформация романтических мотивов любви и смерти в прозе Л.Н. Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел, 2006. С. 67-72.
179. Красильников Р.Л. Функции танатологических мотивов в художественном тексте (на материале прозы Л.Н. Андреева) // Studia Slavica: [Вып.] III. Таллинн, 2003.
180. Краснухина Е.К. Любовь и смерть. Диалектика времени и вечности, смерти и бессмертия в русской религиозно-философской мысли // Фигуры Танатоса: Философские размышления на тему смерти. Вып. 2. СПб., 1992.
181. Кузнецова В.В. Превращения смерти (по страницам повести Ивлиной Во «Незабвенная») // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
182. Кулаковский Ю. Смерть и бессмертие в представлении древних греков. К., 1899.
183. Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Антология мировой философии. Т. 3. М., 1971.
184. Лаврин А. Тысяча и одна смерть. М., 1991.
185. Лаврин А. Хроники Харона. Энциклопедия смерти. М., 1993.
186. Лисицына Т.А. Образы смерти в русской культуре: лингвистика, поэтика, философия // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
187. Логический анализ языка. Семантика начала и конца. М., 2002.
188. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
189. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
190. Малеина М.Н. Уйти достойно // Человек. 1993. №2.
191. Марков Б.В. Живое и мертвое // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
192. Матяш Д.В. Танатология: Социокультурный контекст: Дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону, 1997.
193. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
194. Мечников И.И. Пессимизм и оптимизм. М., 1989.
195. Мир и война: культурные контексты социальной агрессии. М., 2005.
196. Миркина З. Опыт смерти // Миркина З. Невидимый собор. М.; СПб., 1999.
197. Михайловский Н. Из статьи «Рассказы Леонида Андреева. Страх жизни и страх смерти». 1900 // Андреев Л. Иуда Искариот: Рассказы. М., 2000.
198. Молодцова Е.Н. Жизнь и смерть – жизнь в представлении ламаизма // Философские науки. 1995. №2-4.
199. Мордовцева Т.В. Трансформация феномена культа в контексте отечественной танатологии: Дис. ... д-ра культурологических наук. М., 2004.
200. Моуди Р. Жизнь после жизни. М., 1990.
201. Мусатов А. «Все, что ты видишь, пробудившись», или Смерть как воздаяние // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.

202. На грани жизни и смерти. М., 1989.
203. Назаретян А.П. Архетип восставшего покойника как фактор социальной самоорганизации // Вопросы философии. 2002. №11.
204. Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб., 1997.
205. Налчаджян А.А. Загадка смерти: Очерки психологической танатологии. Ереван, 2000. (М., 2004)
206. Неговский В.А. Об одной идеалистической концепции клинической смерти // Философские науки. 1981. №4.
207. Нива Ж. Смерть в мире Толстого: иллюзия или «последний враг»? // Возвращение в Европу: Статьи о русской культуре. М., 1999.
208. Никитаев В. Герменевтика смерти // Логос. 2005. №2 (47).
209. Новикова О.А. К вопросу о восприятии смерти в Средние века и Возрождение (на материалах испанской поэзии) // Культура Средних веков и Нового времени. М., 1987.
210. О бессмертии: Мысли разных писателей / Собрал Л.Н. Толстой. М., 1911.
211. О часе смертном: Христианское отношение к смерти. Днепропетровск, 1996.
212. Осипова Н.В. На грани жизни и смерти: «Божеское и человеческое» Л.Н. Толстого и «Рассказ о семи повешенных» Л.Н. Андреева // Андреев Л.Н. Иуда Искариот: Рассказы; Пьеса. М., 1999.
213. Осипова Н.О. Мифопоэтика лирики М. Цветаевой. Киров, 1995.
214. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999.
215. Погребная Я.В. Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М.Ю. Лермонтова и В.В. Набокова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Вып. 4. Ставрополь, 1997.
216. Постнов О.Г. Пушкин и смерть: Опыт семантического анализа. Новосибирск, 2000.
217. Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
218. Рабинович В.Л. ...До смерти хочется жить // Социс. 1994. №2.
219. Рабинович В.Л. Зеркало и смерть // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
220. Радищев А.Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Радищев А.Н. Избранные философские сочинения. М., 1949.
221. Рашидов С.Ф. Смысл жизни и страх смерти как обнаружение феномена самосознания // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. – СПб., 1991.
222. Решетников М. Влечение к смерти // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения; Рязанцев С. Танатология - наука о смерти. СПб., 1994.
223. Розанова Т. Мотив смерти как конституирующее начало метатекста (на материале лирики В.А. Жуковского и Е.А. Баратынского) // Русская филология. 9: Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 1998.
224. Романенкова Н. Проблема смерти в творческом сознании Всеволода Гаршина // Studia slavica: Сборник научных трудов молодых филологов. Вып. 1. Таллинн, 1999.
225. Руднев В. Культура и смерть // Даугава. 1991. №3-4.
226. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения; Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994.
227. Сабиров В.Ш. О мировоззренческих основах современной западной танатологии // Человек. 2002. №5.
228. Сабиров В.Ш. Русская идея спасения: Жизнь и смерть в русской философии. СПб., 1995.
229. Самородских И.Г. Философия жизни и смерти в творчестве А.С. Пушкина (драматизм цикла «Повести покойного Ивана Петровича Белкина») // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
230. Сапожников В.Р. Нравственно-философские аспекты смерти и бессмертия // Смысл человеческой жизни. Нижний Новгород, 1992.
231. Свердлов А.Д. На пороге бессмертия. Блики. М., 1993.

232. Седых А.П. К вопросу о топологии жизни и смерти в творчестве Марселя Пруста // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
233. Секацкий А.К. Ускользание и обман в поединке со смертью // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998.
234. Семикина Ю.Г. Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850-1880-х гг.: Образы и мотивы: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2002.
235. Семина К.А. Археология и социология смерти // Личность и общество в религии и науке. М., 1990.
236. Смерть / Составил Л.Н. Толстой. М., 1911.
237. Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994.
238. Соловьева Г.В. Смерть и модернизм // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
239. Солодовник И.П. Феномен смерти и форма // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. Белгород, 2000.
240. Сотникова Н.Н. Смерть как нравственный идеал в философии А. Шопенгауэра // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
241. Суворова О.С. Личностное знание о смерти: пути формирования, смысл и значение // Идея смерти в российском менталитете. СПб., 1999.
242. Суворова О.С. Телесность и смертность: философско-мировоззренческие проблемы: Автореф. дисс. ... д-ра философ. наук. М., 1996.
243. Табориская Е.М., Штейнгольд А.М. Тема сна и смерти в лирике Лермонтова и Тютчева: К проблеме творческой индивидуальности // Жанр и творческая индивидуальность. Вологда, 1990.
244. Тайна смерти. М., 1995.
245. Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994.
246. Тищенко П.Д. Moriari Stando (Умру стоя) // Человек. 1993. №2.
247. Тойнби А. Введение к жизни после смерти // Архетип. 1996. №2.
248. Токарский А.А. Страх смерти // Вопросы философии и психологии. М., 1897. Кн. 5 (40).
249. Токарчик А. Мифы о бессмертии. М., 1992.
250. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
251. Топоров В.Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Манделштама // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
252. Топоров В.Н. Странный Тургенев. М., 1998.
253. Трегубов Л., Вагин Ю. Эстетика самоубийства. Пермь, 1993.
254. Трубников Н.И. Проблема смерти, времени и цели человеческой жизни // Философские науки. 1990. №2.
255. Уваров М.С. Архетипика «скольжения»: поиски смыслов // Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
256. Уваров М.С. Любовь и смерть в философско-музыкальной мистерии серебряного века // Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
257. Уильямс Б. Случай Макропулос: размышления о скуке бессмертия // Проблема человека в западной философии. М., 1988.
258. Фигуры Танатоса. Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 3. СПб., 1993.
259. Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Вып. 4. СПб., 1998.
260. Фигуры Танатоса: Кладбище. Вып. 6. СПб., 2001.
261. Фигуры Танатоса: Символы смерти в культуре. Вып. 1. СПб., 1991.
262. Фигуры Танатоса: Тема смерти в духовном опыте человечества. Вып. 5. СПб., 1995.
263. Фигуры Танатоса: Философские размышления на тему смерти. Вып. 2. СПб., 1992.

264. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Классический психоанализ и художественная литература. СПб., 2002.
265. Фрейд З. Мотив выбора ларца // Классический психоанализ и художественная литература. СПб., 2002.
266. Фрейд З. Мы и смерть // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения; С. Рязанцев. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994.
267. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. “Я” и “Оно”: Труды разных лет: В 2 кн. Кн. 1. Тбилиси, 1991.
268. Фрейд З. Продолжение лекций по введению в психоанализ // Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989.
269. Фролов И.Т. Жизнь, смерть, бессмертие. Впервые об этом в советской философии // Фролов И.Т. Перспективы человека. М., 1983.
270. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.
271. Фромм Э. Иметь или быть? М., 1990.
272. Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века. Грозный, 1990.
273. Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
274. Хамфри Д. Когда суицид рационален // Человек. 1992. №6.
275. Ханзен-Лёве А. Танатос и Эрос // Русский символизм. СПб., 1999.
276. Харт Ниббриг Кристиан Л. Эстетика смерти. СПб., 2005.
277. Хуземан Ф. Об образе и смысле смерти: История, физиология и психология проблемы смерти. М., 1997.
278. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 2000.
279. Шабурова М.Н. Тема смерти в ранних рассказах Г. Газданова // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.
280. Шверид Ф.Г. Смысл жизни, смерть и бессмертие // Смысл человеческой жизни. Нижний Новгород, 1992.
281. Шенкао М.А. Основы философской танатологии. Черкесск, 2002.
282. Шенкао М.А. Смерть как социокультурный феномен. К.; М., 2003.
283. Шестов Л.И. Откровения смерти // Шестов Л.И. На весах Иова. М., 2001.
284. Шнейдман Э. Душа самоубийцы. М., 2001.
285. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Сборник произведений. Минск, 1998.
286. Шор Г.В. О смерти человека (Введение в танатологию). Л., 1925. (СПб., 2002)
287. Шульга Е.Н. Идея смерти в миропонимании русского народа // Идея смерти в российском менталитете. СПб., 1999.
288. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М.; К., 1997.
289. Юнг К.Г. О психологии бессознательного // Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1994.
290. Якимец К.И. Культ смерти // Философские науки. 1994. №1-3.
291. Янкелевич В. Смерть. М., 1999.

## **II. Источники и вспомогательная литература**

292. Kaun A. Leonid Andreyev: A critical study. Freeport; N.Y., 1969.
293. King H. N. Dostoyevsky and Andreyev: Gazers upon the Abyss. Ithaca; N.Y., 1936.
294. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994.
295. Андреев В. Письма к Л.Н. Афонину / Публикация О.В. Володиной // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983.
296. Андреев Л.Н. S.O.S.: Дневник (1914-1919); Письма (1917-1919); Статьи и интервью (1919); Воспоминания современников (1918-1919). М.; СПб., 1994.
297. Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6 т. М.: Художественная литература, 1990-1996.

298. Андреева В. Дом на Черной речке. М., 1980.
299. Андреевский С.А. Лермонтов // Андреевский С.А. Литературные очерки. СПб., 1902.
300. Арабажин К.И. Л. Андреев. Итоги творчества. СПб., 1910.
301. Арцыбашев М. У последней черты // Арцыбашев М. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1994. Т. 2.
302. Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. Ч. 1. М., 1941.
303. Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. М., 2000.
304. Бабичева Ю. «Дневник Сатаны» Леонида Андреева как антиимпериалистический памфлет // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983.
305. Баранов С.Ю. Специфика искусства и анализ литературного произведения. Вологда, 1988.
306. Барт Р. S/Z. М., 2001.
307. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М., 1987.
308. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
309. Беззубов В.И. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.
310. Белинский В.Г. Русская литература в 1843 году // Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 8. М., 1955.
311. Белинский В.Г. Стихотворения Лермонтова // Белинский В.Г. Избранные философские сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1948.
312. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
313. Беляев А.Р. Голова профессора Доуэля. М., 1987.
314. Бицилли П.М. Место Лермонтова в истории русской поэзии // Поэзия Лермонтова. Вологда, 1992.
315. Будагов Р.А. История слов в истории общества. М., 1971.
316. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2, 5. М., 1989-1990.
317. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов [1897-1903] // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989.
318. Вильчинский В.П. Правда истории, художественный отбор и произвольный домысел («Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева // Русская литература. 1970. № 1.
319. Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987.
320. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма: (Фр. Шлегель. Новалис). М., 1978.
321. Гальцева Л.А. Принципы художественного изображения действительности в повести Л. Андреева «Красный смех» // Андреевский сборник: Исследования и материалы / Под ред. Л.Н. Афолина. Курск, 1975.
322. Ганжулевич Т.Я. Русская жизнь и ее течение в творчестве Л. Андреева. СПб., 1908.
323. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
324. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
325. Газданов Г. Возвращение Будды // Газданов Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1996. Т. 2.
326. Ганжулевич Т.Я. Русская жизнь и ее течение в творчестве Л. Андреева. СПб., 1908.
327. Гинзбург К. Репрезентация: слово, идея, вещь // Новое литературное обозрение. 1998. № 33.
328. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1-3, 5. М., 1994.
329. Гюго В. Последний день приговоренного к смерти // Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1953. Т. 1.
330. Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.



331. Додельцев Р.Ф., Долгов К.М. Психоанализ искусства // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
332. Додельцев Р.Ф., Панфилова Т.Б. Азбука психоанализа // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
333. Достоевский Ф.М. Идиот. М., 1983.
334. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Л., 1975.
335. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. М., 1999.
336. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998.
337. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
338. Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.
339. Жуковский В.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1983.
340. Журавлева А.И. Влияние баллады на позднюю лирику Лермонтова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 1981. №1.
341. Зайцев Б.К. Леонид Андреев // Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1999. Т. 6.
342. Захарова О.В. Былины: Поэтика сюжета. Петрозаводск, 1997.
343. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кириозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход. М.: Флинта: Наука, 2002.
344. Зырянов О.В. Концепт «покой» в лирике М.Ю. Лермонтова: (Фрагмент индивидуальной поэтической мифологии) // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Вып. 4. Ставрополь, 1997.
345. Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
346. Иванов В.В., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: (Древний период). М., 1965.
347. Иванов-Разумник Р.И. О смысле жизни: Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов. СПб., 1908.
348. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906). Л., 1976.
349. Ильев С.П. Концепция бытия, диалектика свободы и необходимости в «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева // Проблемы реализма. Вып. VII. Вологда, 1980.
350. История философии: Запад – Россия – Восток. Кн. 3. М., 1998.
351. Кавелли Дж.Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
352. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
353. Кен Л.Н., Вагин А.С. Леонид Андреев в годы первой мировой войны (по письмам к брату Андрею) // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983.
354. Ключевский В.О. Грусть // Поэзия Лермонтова. Вологда, 1992.
355. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе. М., 1990.
356. Корнеева Е.В. Система мотивов художественной прозы и драматургии Леонида Андреева. Елец, 2001.
357. Коровин В.И. Творческий путь М.Ю. Лермонтова. М., 1973.
358. Леви-Стросс К. Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург, 2001.
359. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений. В 4 т. М., 1957.
360. Литературное наследство. Т. 72: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965.
361. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
362. Львов-Рогачевский В. Мертвое царство // Львов-Рогачевский В. Борьба за жизнь: Сборник статей. СПб., 1907.
363. Льюис Дж.Р., Оливер И.Д. Энциклопедия ангелов. Ростов-на-Дону, 1997.
364. Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1959.

365. Малахов В.С. Философская герменевтика Г.-Г. Гадамера // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
366. Материалисты Древней Греции: Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. М., 1955.
367. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
368. Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // Мережковский Д.С. Избранное. Кишинев, 1989.
369. Мескин В.А. Грани русской прозы: Ф. Сологуб, Л. Андреев, И. Бунин. Южно-Сахалинск, 2000.
370. Мескин В.А. Кризис сознания и русская проза конца XIX – начала XX вв. М., 1997.
371. Мураками Р. Танатос: Роман. СПб., 2005.
372. Наровчатов С. Лирика Лермонтова: Заметки поэта. М., 1970.
373. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993.
374. Овсяннико-Куликовский Д.Н. М.Ю. Лермонтов. СПб., 1914.
375. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. М., 1989.
376. Осипов Н.Е. Психологические и философские этюды. М., 2000.
377. Пильский П. Леонид Андреев (личность и творчество) // Пильский П. Критические статьи. Т. 1. СПб., 1910.
378. Померанц Г.С. С птичьего полета и в упор // ARBOR MUNDI: Мировое древо. Вып. 1. М., 1992.
379. Прозаические жанры русского фольклора. М., 1977.
380. Пропп В. Морфология волшебной сказки. М., 2001.
381. Пропп В. Структурное и историческое изучение волшебной сказки (Ответ К. Леви-Строссу) // Семиотика: Антология. М.; Екатеринбург, 2001.
382. Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М., 1941.
383. Пушкин А.С. Сочинения. В 3 т. М., 1986-1987.
384. Русская новелла начала XX века. М., 1990.
385. Русская романтическая новелла. М., 1989.
386. Русское народное поэтическое творчество: Хрестоматия. М., 1971.
387. Сакулин П.Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг., 1914.
388. Семенов Л. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914.
389. Семенова Г.С. Этика «общего дела» Н.Ф. Федорова. М., 1989.
390. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М., 2004.
391. Слободнюк С.Л. «Дьяволы» «серебряного» века: (древний гностицизм и русская литература 1890-1930 гг.). СПб., 1998.
392. Соловьев В.С. Лермонтов // Соловьев В.С. Литературная критика. М., 1990.
393. Соловьев С. Аморт: Роман. М., 2005.
394. Старобинский Ж. Психологический анализ и познание литературы // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т.1. М.: Языки славянской культуры, 2002.
395. Старобинский Ж. Слово «цивилизация» // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т.1 М.: Языки славянской культуры, 2002. С.110-149.
396. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры: Опыт исследования. М., 1997.
397. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине; ОТЕЛЬ «У ПОГИБШЕГО АЛЬПИНИСТА»; Улитка на склоне. М., 2001.
398. Тамарченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999.
399. Татаринцев А.В. Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 2. М., 2001.

400. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов. М., 2001.
401. Терехихин Н.М. Сакральная география Русского Севера. Архангельск, 1993.
402. Толстой А.К. Стихотворения // Толстой А.К. Собрание сочинений: В 4 т. Москва, 1963. Т. 1.
403. Толстой Л.Н. Воскресение. М., 1981.
404. Толстой Л.Н. Живой труп // Толстой Л.Н. Семейное счастье. Красноярск, 1986.
405. Томашевский Б.В. Пушкин. Кн. 2. М.; Л., 1961.
406. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1931.
407. Тургенев И.С. Избранное. М., 1983.
408. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.
409. Тюпа В.И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
410. Урусов Н.Д. Бессильные люди в изображении Л. Андреева. СПб., 1903.
411. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1970.
412. Февр Л. Цивилизация: эволюция слова и группы идей // Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991.
413. Франц фон М.Л. Процесс индивидуации // Человек и его символы. СПб., 1996.
414. Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1998.
415. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.
416. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
417. Фриче В.М. Леонид Андреев: Опыт характеристики. М., 1909.
418. Фромм Э. Иметь или быть? М., 1990.
419. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.
420. Фуко М. Рождение клиники. М., 1998.
421. Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. М, 1996.
422. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.
423. Цизе П. Психоаналитическая теория влечений // Энциклопедия глубинной психологии. Т. 1. М., 1998.
424. Чередниченко И. Структурно-семиотический метод тартуской школы. СПб., 2001.
425. Шевырев С. Стихотворения Лермонтова // Русская критическая литература о произведениях М.Ю. Лермонтова. Ч. 1. М., 1914.
426. Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981.
427. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1993.
428. Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Л., 1929.
429. Юнг К.Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К.Г. Психология бессознательного. М., 1994.

### **III. Справочная литература**

430. Аналитическая психология: Словарь. СПб., 1996.
431. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
432. Большая медицинская энциклопедия. Т. 30, 31. М., 1964.
433. Большая советская энциклопедия. Т. 25. М., 1976.
434. Большая энциклопедия. Т. 18. СПб., 1896.
435. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М., 1956.
436. Жюльен Н. Словарь символов. Челябинск, 1999.
437. Культурология. XX век: Энциклопедия. В 2 т. СПб., 1998.
438. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996.
439. Лермонтовская энциклопедия. М., 1999.

440. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.
441. Мифы народов мира. В 2 т. М., 1980-82.
442. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1994.
443. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., 2003.
444. Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа. СПб., 1995.
445. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001.
446. Словарь иностранных слов. М., 1988.
447. Словарь языка Пушкина. В 4 т. М., 1956.
448. Словарь-минимум по курсу "Введение в литературоведение". Вологда, 2000.
449. Советский энциклопедический словарь. М., 1989.
450. Современная западная философия: Словарь. М., 1998.
451. Современная философия: словарь и хрестоматия. Ростов-на-Дону, 1996.
452. Современный философский словарь. М.; Бишкек; Екатеринбург, 1996.
453. Трессидер Д. Словарь символов. М., 1999.
454. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. М., 1986.
455. Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970.
456. Философский словарь. М., 1961.
457. Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
458. Философский энциклопедический словарь. М., 1997.
459. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. М., 1996.
460. Херсонский Б.Г. Краткий словарь психоаналитических терминов // Фрейд З. Толкование сновидений. Киев, 1998.
461. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка. В 2 т. М., 1994.
462. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 1999.

#### **IV. Интернет-сайты**

463. [www.anthropology.ru](http://www.anthropology.ru)
464. [www.doctordeth.newmail.ru](http://www.doctordeth.newmail.ru)
465. [www.en.wikipedia.org](http://www.en.wikipedia.org)
466. [www.philosophy.ru](http://www.philosophy.ru)
467. [www.ru.wikipedia.org](http://www.ru.wikipedia.org)
468. [www.shkola-mysli.by.ru](http://www.shkola-mysli.by.ru)
469. [www.thanatotherapy.ru](http://www.thanatotherapy.ru)
470. [www.topos.ru](http://www.topos.ru)

**Красильников Роман Леонидович**

**ОБРАЗ СМЕРТИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ:  
МОДЕЛИ И УРОВНИ АНАЛИЗА**

*Редакция и макет авторские*

---

Печать офсетная. Печ. л. 8,5.  
Тираж 600 экз. Цена свободная.

---

160035, г. Вологда, ул. Герцена, 38  
ГУК «Информационно-аналитический центр культуры»