

## Нарративно-композиционные функции танатологических мотивов (на материале прозы Л.Н. Андреева)

Р.Л. Красильников  
ВОЛОГДА

Несмотря на все многообразие литературных мотивов как структурно-содержательных единиц, 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»<sup>1</sup> 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 нарративно-композиционные возможности, участие в рождении и окончании структур текста только еще начинают изучаться. Цель данной статьи – исследование нарративно-композиционных возможностей танатологических мотивов: «естественной» смерти, самоубийства, убийства, размышления о смерти и др.

Материалом для данного исследования стала проза известного писателя «серебряного века» Леонида Николаевича Андреева (1871-1919), 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

---

<sup>1</sup> Тамарченко Н.Д. Событие // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. Коломна, 1999. С. 80.

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

**Влияние на нарративную темпоральность и модальность.**

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»<sup>2</sup>. 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 нашей статье, конечно, 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.С. Пушкина<sup>3</sup>. 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, завершившемся 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»<sup>4</sup> [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» [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 персо-

<sup>2</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 83, 100.

<sup>3</sup> Этот эпизод, напомним, детально разобран в Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.

<sup>4</sup> Здесь и далее тексты цитируются по следующему изданию: Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1990-1996.

наж, 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» [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») [т. I, 294]. «Милая жизнь» и «жестокая смерть» – это два варианта структуры, из которых для дядька 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» [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, вглядываясь 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» [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» [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» [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. «И это – смерть. Какая же это смерть?» – думает Муся блаженно. 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» [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» [т. IV, 9].

Несмотря на относительную содержательную неоднородность приведенных текстов, в них есть много общего с точки зрения организации 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*.

#### **Взаимодействие со структурой текста.**

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.Б. Шкловский писал о том, что «смерть одного героя переносит интерес на других»<sup>5</sup>. 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 Ю.М. Лотмана о том, что конец, окончание действия придает действительности осмысленность: «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»<sup>6</sup>. 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». 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

<sup>5</sup> Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. М., 1981. С. 108.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Указ соч. С. 417.

оказался возможным следующий набор нарративных функций, выполняемых танатологическими мотивами.

Традиционно доминантной считается концовка литературного произведения. Ю.М. Лотман даже называет историю культуры историей «борьбы с концами»<sup>7</sup>. 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 текст 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 Искариот», «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»<sup>8</sup>. 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 переменялись, встретившись со смертью, и жизнь их приобрела

<sup>7</sup> Там же. С. 419.

<sup>8</sup> Шкловский В.Б. Указ соч. С. 18.

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» [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. Молодыми и сильными голосами пели мы великую песню свободы, и грозно вторил нам океан и на хребтах валов своих нес в милую Францию и бледный ужас, и кроваво-красную надежду. И навсегда стал он знаменем нашим – это ничтожество с телом зайца и рабочего скота и великою душою человека» [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» [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» [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. Днем она пряталась в темных углах, а ночью бесшумно усаживалась у его изголовья и сидела долго, до самого рассвета, и была спокойна, терпелива и настойчива» [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 сторон-

ний наблюдатель-повествователь сообщает: «А у изголовья уже усаживалась бесшумно хищная смерть и ждала – спокойно, терпеливо, настойчиво» [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 попадая «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» [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 открытой 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» [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 су-

де 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 пенсioen, выхлопотанный «во внимание к благородству полковника» [т. VI, 99]. Мы уже рассматривали жертвенную смерть матери, Елены Дмитриевны, отмечали ее сюжетобразующие 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, юношею 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» [т. IV, 73]. Итак, читатель с самого начала узнает конец нарратива, как и в случае с «Илиадой» Гомера. Этот, в терминологии Ж. 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 сюжетобразующую 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 бездомно-

го замерзшего щенка и спасает его. Можно провести параллель с рассказом «Весной»: оба сюжета строятся через внезапный отказ от Танатоса, – но в нашем случае рефлексия о смерти заменена на сообщение о планируемом убийстве сторонним наблюдателем.

Два последних текста, начинающихся с мотива смерти: «Елеазар» и «Смерть Гулливера». Их сюжет однороден – повествование о том, что случилось после смерти главных персонажей с окружающими 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 загадочною властью смерти, и живым возвратился в свое жилище, в нем долго не замечали тех зловещих странностей, которые со временем сделали страшным самое имя его» [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» [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 загадочною властью смерти и чудесно воскресшего» [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» [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 Сашки 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.*

В первой половине XX века Люсьен Февр выдвинул тезис о том, что истории «первым делом должны обратиться к основополагающим категориям исторического лексикона культуры. В сущности их не так много, речь идет об одной-двух дюжинах основоположных понятий («жизнь» и «смерть», «время» и «труд»)...)»<sup>9</sup>. Подобные задачи могли бы поставить перед собой исследователи мотивов в художественной литературе, конечно же опираясь на специфику своего предмета, метода, научной цели. Наша статья была призвана внести вклад в изучение одного из таких ключевых, «сущностных» элементов художественного нарратива – мотива смерти.

---

<sup>9</sup> Цит. по Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры. М., 2000. С. 64.