

Л.В. Гармаш

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СИМФОНИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ВОЗВРАТ»

«Это вечное возвращение будет ли иметь конец?
Где находятся пружины этих громадных часов?
Они скрыты от нас, но, как бы ни был длинен
этот час, называемый нами историей,
пружины остаются все те же. Все перипетии
написаны на циферблате, стрелка двигается,
и пройдя двенадцать часов, снова идет по
пройденному уже пути...»

Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»

Начало XX века для русской культуры было временем интенсивных художественных поисков и открытий. На рубеже веков возникает множество литературных направлений, среди которых особое место занимает символизм, давший русской культуре целый ряд выдающихся писателей и поэтов – Д. Мережковского, З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Блока, А. Белого и др. Дух экспериментаторства, буквально пронизывавший духовную атмосферу эпохи, был одной из причин, побудившей символистов разрабатывать новые жанровые формы. Одним из таких новаторских жанров в творчестве Андрея Белого стала литературная симфония – пример художественного воплощения важной для символистов идеи синтеза искусств.

Эклектизм, в котором часто упрекали Андрея Белого, объясняется характерным для начала века ощущением завершенности предшествующего развития культуры, а идея синтеза искусств, как и жизнотворчество, в этом контексте становится только частным случаем синтеза всех форм жизни, к которому стремились символисты. Белый воспринимал рубеж веков как период подведения итогов, обобщения всего того, что было создано человечеством за время его существования. Если прибегнуть к гегелевской терминологии, то для Белого культура уже прошла первые два этапа в своем развитии – тезис и антитезис – и вступила в третий, завершающий – период синтеза, когда необходимо использовать весь накопленный человечеством опыт и выработать на его основе новую систему мировоззрения.

Символизм, как и ряд других направлений в искусстве начала XX века, отличался стремлением к саморефлексии и теоретическому обоснованию художественных концепций с опорой на различные философские и религиозные системы. При этом многие традиционные понятия – «творчество», «жизнь», «любовь», «красота», «время», «пространство» и, конечно же, «смерть» – подвергались переосмыслению и трансформации, философские идеи получали причудливое воплощение в художественных образах.

Интерес к проблеме смерти возник, наверное, с самого начала существования человечества. Теме жизни и смерти посвящены многие древнейшие мифы и сказания. Вопросы танатологии рассматривались в трудах виднейших философов, начиная со времен античности, к ним обращались представители естественных и гуманитарных наук. В последнее время появляется все больше специальных работ по литературоведению, исследующих теоретические аспекты проблемы, непосредственно направленных на изучение художественного воплощения темы смерти в фольклоре и творчестве отдельных авторов: «Литература представляется как поле для воображения, которое регулярно обращается к проблеме смерти и ищет выходы из нее» [6, с.24]. Среди ученых, проявивших интерес к данной теме, необходимо назвать П. Бицилли, О. Фрейденберг, Е. Мелетинского, М. Бахтина, Р. Барта, Ю. Лотмана, В. Топорова, О. Постнова, Р. Красильникова, Ю. Семикину, А. Ханзена-Леве и др.

В трудах, посвященных изучению поэзии русских символистов, А. Ханзен-Леве вводит в научный оборот термин «танатопэтика», который позволяет выделить феномен смерти из ряда других литературоведческих понятий. К анализу мотива смерти в той или иной степени обращались исследователи, изучавшие романистику Д. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого и др. Однако танатологические мотивы в раннем творчестве Андрея Белого остались за пределами внимания литературоведов. Целью данной работы является анализ танатологических мотивов в третьей симфонии Андрея Белого «Возврат» с точки зрения их семантики и сюжетообразующей функции. В третьей симфонии Белого отразилось увлечение писателя древним ведическим учением, изложенным, в частности, в трактате «Упанишады», и философией Фридриха Ницше. Эти философские системы объединены общей идеей «вечного возвращения». Андрей Белый сам называет их в поэме «Первое свиданье» в числе других источников, оказавших на него влияние:

Я, Майей мира полонен
 <...>
 Но, тексты чтя Упанишад,
 Хочу восстать Анупадакой
 <...>
 Как струи слова Заратустр, –
 Вставал из ночи темной
 <...>
 И разговор о сем, о том,
 О бесконечности, о Бrame,
 О Вечности

[4, с.448-468].

Согласно этой идее, все в мире, в том числе и человек, подвержено многократному переживанию жизненного цикла, повторяющегося снова и снова. В третьей симфонии Белый моделирует ситуацию такого перерождения,

которую переживает главный герой произведения.

Симфония открывается описанием Эдема – земного рая, в котором герой пребывает в качестве ребенка. Это мир природный, естественный, в нем нет и намека на следы человеческой деятельности. Ребенок находится на берегу моря, населенного фантастическими морскими обитателями. Его опекает старик, обладающий волшебной способностью превращаться в орла и ведущий счет созвездиям.

Однако постепенно, сначала подспудно, а затем и явно, гармония сакрального мира начинает разрушаться. Деструктивное начало направлено против главных обитателей Эдема – старика и ребенка. Это опасность случайной или насильственной смерти, которую предчувствует ребенок. Он боится за старика: «Стоя на высоте, старик мог ежеминутно сорваться, и ребенок дрожал от опасности. Ему хотелось крикнуть: “Спасите старика...”» [3, с.200].

Угроза насильственной смерти связана со змеем, прячущимся в водных глубинах. Семантика образа змея в «Возврате» соотносится с комплексом архаических мифов, согласно которым змей представляет подземный мир и «имеет доступ к силам, всеведению и магии мертвых» [7, с.102]. Он олицетворяет смерть, могилу, силы зла, первоначальный хаос и противостоит орлу, символизирующему солярное начало.

О том, что опасность, исходящая от змея, не мнима, а вполне реальна, свидетельствуют слова старика, которыми он безуспешно пытается успокоить ребенка: «Ужас еще до меня приполз подводными путями, и теперь не думаю, чтобы он осмелился подняться из глубин» [3, с.202].

Завязкой сюжета становится тот момент, когда на помощь змею является новый персонаж – оборванец-колпачник, прямо названный автором убийцей. Чтобы спастись от гибели, ребенок должен пережить очередное воплощение в земной жизни. И старик принимает решение, определяющее судьбу ребенка: «Нет, его не спасешь... Он должен повториться... Случится одно из ненужных повторений его... Наступает день Великого Заката» [3, с.203]. Деструктивные силы одерживают победу. Главный герой гибнет для того мира, в котором он пребывал в образе ребенка, чтобы возродиться в земной жизни в новом облике. Он вынужден покинуть Эдем, что приравнивается автором к его насильственной смерти (убийству).

Переход между земным и сакральным мирами, описанный Белым в третьей симфонии, имеет много общего с ритуалом инициации в архаической культуре. В древних культурах ритуал инициации сопровождал все значимые социально-личностные этапы жизни человека. Так, по достижении определенного возраста, мальчиков отправляли в лес или в пустынную дикую местность, где неофиты как бы погружались в первоначальный хаос. Там они жили в особой хижине – символическом аналоге материнской утробы, и проходили обучение новым знаниям под руководством специального наставника, который приобщал их к традициям племени. «Главной темой

инициации является переживание посвятительной смерти. <...> Затем следует переживание возрождения, нового рождения, рождения себя в другом качестве» [1].

Границей между сакральным и земным мирами в произведении Белого служит морской грот, к которому старик приводит ребенка. Согласно семантике архаического мифа, грот, куда попадает неопит для прохождения инициации, ассоциируется с материнской утробой. Наставником ребенка в симфонии Белого становится Царь-Ветер (колпачник), чьи атрибуты – волчья борода, мохнатые руки, камешки «чертовы пальцы», которые он швыряет в сторону старика, – указывают на принадлежность его к inferнальному миру. Он является представителем стихии хаоса и разрушения и в то же время проводником героя в земной мир. Именно колпачник рассказывает ребенку «вещую сказку» о магистранте Хандрикове, которую можно рассматривать как аналог «посвятительного мифа» в архаической культуре. После обретения этого нового знания пребывание ребенка в Эдеме становится невозможным, и он воплощается в земном мире в образе Хандрикова. Переход от детского состояния ко взрослому герой совершает во сне: «Он проснулся. Был мрачно-серый грот. Раздавался знакомый шум моря. Но не было так: разбудила супруга. Бегала вдоль маленьких комнат. Шлепала туфлями. Ворчала на прислугу. Все напоминало, что сон кончился» [3, с.212]. Здесь сон приравнивается к смерти, что присуще мифологическому сознанию и в то же время широко представлено в литературной традиции¹. Как и в ритуале инициации, переход героя симфонии из сакрального мира в земной сопоставим со смертью и последующим рождением в новом качестве.

Сюжет, разворачивающийся в первой части произведения, имеет определенное сходство с библейским мифом об изгнании из рая Адама и Евы. Герой Белого также получает новое знание, после чего вынужден покинуть Эдем и пройти путь земной жизни, наполненной страданиями и утратами. Старик в третьей симфонии имеет ряд характеристик, позволяющих сопоставить его с библейским Богом². Он опекает главного героя как в Эдеме, так и в земной жизни.

Земной мир наделен атрибутами, дающими основания характеризовать его как дисгармоничный, хаотический, подчиненный влиянию деструктивных inferнальных сил. Так, лаборатория, в которой работает Хандриков, описывается как место, имеющее черты сходства с адом: «В лабораторном чаду

¹ Ср.: В знаменитом монологе Гамлета смерть и сон – синонимы:

«...Умереть. Забыться.
И знать, что этим обрываешь цепь
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? Скончаться. Сном забыться.
Уснуть...».

² См.: Гармаш Л.В. Образ Христа в симфониях А.Белого // Русская филология. Укр. вестник. – Харьков, 2001. – №4 (20). – С. 87-91.

тускнели угрюмые студенческие силуэты, еще с утра притащившиеся со всех концов Москвы. Все они сходились в одном: равно дымили, производя зловоние. Хотя тот нюхал пробирки, а этот их мыл; тот зажигал багровенькое пламя, а тот уничтожал его» [3, с.214]. Это как бы не сама преисподняя, а ее модель в миниатюре. Ироническая насмешка Белого, который во время создания третьей симфонии был студентом-химиком и проводил много времени в лаборатории, ставя многочисленные опыты³ [2, с.400-433], соединяется с чувством ужаса от абсурдности человеческой деятельности. Бесконечное повторение одних и тех же действий лишает их смысла и превращает в сизифов труд. Таким образом, библейские ассоциации с преисподней дополняются античными мифологическими коннотациями.

Земной и сакральный миры третьей симфонии Белого являются отражением друг друга, но скорее не зеркальным, а имеющим между собой такое же сходство, как позитив (Эдем) и негатив (земная жизнь)⁴. С этой точки зрения Эдем можно рассматривать как сакральное пространство, в котором преобладающим является космическое жизнепорождающее начало, сконцентрированное в образе старика, создающего новые миры: «...старик разбрасывал бриллианты. И бриллианты, точно новые посевы миров, ослепительно кружились во мраке ночи. Казалось, на них зарождались новые жизни, новые роды существ совершали жизненные круги» [3, с.205]. Смерть хоть и присутствует в этом мире в виде своих агентов – рогатого морского змея или колпачника, но она не может причинить существенного вреда сакральному миру как таковому. Отодвинутая на периферию, смерть является, прежде всего, условием реинкарнации ребенка в профанном мире, где танатологические мотивы становятся доминирующими.

Мотив смерти включает в себя несколько семантических значений. Так, опосредованно он проявляется с помощью образов, наделенных атрибутами внешнего несовершенства, уродства, дисгармонии, которые подчеркивают действие в земном мире разрушительного, деструктивного начала. Так, супруга Хандрикова, сутулая Софья Чижиковна, носящая пенсне на красном носу, не вызывает симпатий, впрочем, как и большинство других персонажей

³ Белый так описывал это время в автобиографической поэме «Первое свидание»:

Соединяет разум мой
 Законы Бойля, Ван-дер-Вальса –
 Со снами веющего вальса,
 С богами зреющей тьмой:
 Я вижу огненное море
 Кипящих веществом существ;
 Сижу в дыму лабораторий
 Над разложением веществ;
 Кристаллизуются растворы
 Средь колб, горелок и реторт...
 Готово: порошок растерт... [4, с. 450]

⁴ См.: Минц З.Г., Мельникова Е.Г. Симметрия-асимметрия в композиции "III симфонии" А.Белого// Труды по знаковым системам. - Тарту: Изд-во Тартуск. гос. ун-та, 1984. - Т. 17. - С. 84-92.

симфонии, с которыми пересекаются пути Хандрикова в земном мире: «Угрюмо сопел призрачно-бледный лаборант, истощенный трудом и усталостью» и т.п. [3, с.216].

Другая группа танатологических мотивов связана с семантикой старости. Даже младенец в земном мире выглядит как маленький старичок: «За утренним чаем сидели супруги Хандриковы. Вокруг них ходил неприятный ребенок с капризным, дряблым личиком» [3, с.212]. В отличие от сакрального мира, где старость одного из главных героев ассоциируется с мудростью и высшим знанием, признаки старения в земном мире включены в семантическое поле значений с отрицательными коннотациями. Старость в земном мире связана с упадком и разрушением, ведущими к смерти и повторению бесконечного цикла рождений в следующей жизни.

Важную роль играет в симфонии мотив ужаса, сопровождающий появление inferнальных персонажей или сигнализирующий об их скрытом присутствии: «Глядя на морскую поверхность, никто не мог бы сказать, какие ужасы водятся в глубине ее» – так описывает автор Эдем в первой части симфонии [3, с.199]. Это же чувство возникает у Хандрикова при мысли о вечном возвращении, размышлении об абсурдности человеческого существования.

Старику сакрального мира, который в земном мире принимает облик доктора Орлова, противостоит колпачник, перевоплощенный в доцента Ценха. Конфликт между центральными персонажами двух миров составляет сюжетную основу симфонии и представляет собой оппозицию между жизнью и смертью или космосом и хаосом:

	Космическое (миропорождающее) начало	Танатологическое (разрушительное) начало
Сакральный мир	Старик	Колпачник
Земной мир	Доктор Орлов	Доцент Ценх

Именно от преследований Ценха защищает Хандрикова доктор Орлов. В образе доцента Ценха автор акцентирует черты, сигнализирующие о принадлежности персонажа к деструктивным силам: он работает над новым способом добывания серной кислоты (как известно, сера и ее запах – это примета дьявола), у него мертвенное лицо, кровавые уста, волчья борода. Последняя черта особенно интересна, так как позволяет усмотреть в образе колпачника/Ценха черты хищного зверя, символика которого у большинства народов имела отрицательные коннотации. Для Белого были актуальны и христианские представления, согласно которым волк воплощает в себе жестокость, хитрость и олицетворяет дьявола, а также сказания германоскандинавской мифологии⁵, в которых рассказывается, что волк Фенрир приносит зло на землю [7, с.43].

⁵ Особенно если учитывать, что А. Белый увлекался творчеством Р. Вагнера, в основе многих опер которого лежат сюжеты, почерпнутые из скандинавской мифологии. Да и сам Белый одно время представлял себя в образе одного из скандинавских богов – Бальдра, в то время как В. Брюсов ассоциировался с Локи.

Иронически описывает Белый ближайшее окружение Ценха, подчеркивая его связь со смертью. Это университетские профессора с «говорящими» именами и соответствующими научными интересами. Их характеристика дополнена мотивами старости и увядания: «Поздоровались профессора. Обменялись кирпичами. Пожелали друг другу всяких благ. И расстались. На одном кирпиче, красном, озаглавленном «*Мухоморы*» (Здесь и далее курсив наш. – Л. Г.), рукой автора была сделана надпись: «Глубокоуважаемому Николаю Саввичу *Грибоедову* от автора». На другом, цвета *засохших листьев*, озаглавленном «Гражданственность всех веков и народов», кто-то, *старый*, нацарапал: «*Праху Петровичу Трупову* в знак приязни». Уже извозчики везли маститых ученых – одного в Охотный ряд, а другого к *Успенью на Могильцах*» [3, с.229].

Деструктивное влияние смерти может приводить к снижению и даже к опошлению сакральных образов. Прежде всего это касается главного женского персонажа симфонии. Казалось бы, он может быть причислен к ряду таких героинь Белого, как королева из «1-й, героической», Сказка из «Драматической симфонии» и Светлова из «Кубка метелей», воплощающих черты Вечной Женственности, Софии Премудрости Божией. Однако основанием для соотнесения героини «Возврата» с сакральным прототипом может служить лишь ее имя – Софья. В остальном же она представлена как непривлекательное, измученное беготней по урокам, возней с капризным ребенком существо, в котором нет ничего женственного. Даже сочетание имени и отчества – Софья Чижиковна – используется для снижения образа героини. Хандриков отмахивается от нее, как от надоедливой мухи [3, с.219]. Смерть приходит к ней как освобождение от тягот земной жизни. В последний путь Софью Чижиковну провожает доктор Орлов: «Доктор Орлов обрекал ее на гибель, простирая над постелью свои благословляющие руки» [3, с.226].

Смысл, который Белый придает смерти героини, коррелирует со взглядами В. Соловьева, считавшего, что смерть есть не только предельное зло, но и начало преображения человека для вечной жизни, момент духовного очищения, победы над пошлостью и уродством земного существования [8].

Уход из жизни жены становится для Хандрикова одним из знаков вечности, который сигнализирует о близости последнего возвращения героя в Эдем. Саван Софьи Чижиковны оборачивается венчальной фатой, смерть – сном, а горе – радостным предощущением скорой встречи. «Ведь смерть была только сном. Ведь мы неразлучны», – говорит Хандриков на ее могиле [3, с.236]. Сбывается пророчество старика: к герою является орел, препровождающий его в санаторий доктора Орлова – последний приют Хандрикова перед его переходом в сакральный мир. Орел и колпачник являются операторами смерти. Они выполняют в третьей симфонии функцию проводника между двумя мирами – земным и сакральным.

Отъезд доктора Орлова «за границу» становится последним сигналом для Хандрикова, предопределяющим его уход из мира.

В последней части «Возврата» Белый акцентирует мысль о несовпадении эзотерического и профанного смысла событий, происходящих с героями. Непосвященные не могут адекватно интерпретировать мистические явления, для них Хандриков сумасшедший, «прогрессивный паралитик»⁶, совершающий самоубийство. До конца прозревает истинный смысл событий только доктор Орлов – ипостась старика из сакрального мира. Для остальных персонажей, в частности, для самого Хандрикова, обретение истины становится возможным не сразу. До его перевоплощения во взрослого человека и последующего существования в земной действительности перед главным героем только иногда на мгновение приоткрывалась завеса священной тайны. По мере его приближения к священному пространству и окончательному возврату в сакральный мир возрастает и степень полноты понимания эзотерического смысла. В мистическом контексте поверхность озера становится границей между мирами: «Хандриков заглянул туда, где не было дна, а только успокоенная бесконечность. Ожидал видеть свое отражение, но увидел глядевшего на себя ребенка из-под опрокинутой лодки, то белевшего, то вспыхивавшего» [3, с.246]. Глядя на поверхность озера, Хандриков видит не сегодняшнее физическое свое отражение, а себя в образе ребенка, каким он опять должен стать после возвращения в сакральный мир. Там его встречает старик со словами: «Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил. Много раз венчал тебя страданием – его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел, и не закатаешься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя...» [3, с.251]. Таким образом, смерть главного героя становится средством для его освобождения от последующих рождений в несовершенном земном мире. Благодаря ей Хандриков прерывает цепь своих реинкарнаций и совершает окончательный переход от хаоса к космосу. Такова развязка сюжета симфонии Белого. Герой третьей симфонии совершает путь от ребенка как существа несовершенного, слабого, нуждающегося в поддержке и защите, – к ребенку как воплощению чистоты, гармонии, целостности.

Несмотря на явное влияние идей Ф. Ницше на раннее творчество писателя, между представлениями немецкого философа о «вечном возвращении» и концепцией «Возврата» Белого существует принципиальное отличие. В третьей симфонии идея «вечного возвращения» трансформируется в соответствии со взглядами В. Соловьева, которые существенным образом повлияли на мировоззрение Белого и его эстетическую позицию. Рассматривая вопрос о смерти, Соловьев говорит о существовании определенных условий ее преодоления: «Те условия, при которых смерть забирает над нами силу и побеждает нас, – они-то нам достаточно хорошо известны и по личному, и по общему опыту, так, значит, должны быть нам известны и противоположные условия, при которых *мы* забираем силу над смертью и, в конце концов, можем

⁶ Такой же диагноз – *paralysys progressiva* – в свое время был поставлен Фридриху Ницше, проведшему последние годы своей жизни в лечебнице для душевнобольных.

победить ее» [9, с.633]. Торжество человека над смертью, по мысли Соловьева, становится возможным через воскресение к жизни вечной. Эта идея философа была подчеркнута в докладе Вяч. Иванова, прочитанном им 10 февраля 1911 года на торжественном заседании Религиозно-философского общества в Москве, посвященном памяти В.С. Соловьева. Поэт-символист обратил внимание слушателей на то, что критерием «истинного сверхчеловечества для Вл. Соловьева есть победа над смертью» [5, с.42].

Одной из фундаментальных основ мировоззрения Соловьева, воспринятой символистами, была идея мгновенного преображения мира. Философ полагал, что цикл земного бытия должен быть в конце концов завершен. Прервется «дурная бесконечность» перевоплощений во времени, наступит момент, когда векторы времени и вечности сойдутся в одной точке и вечное возвращение завершится.

Эта идея была близка А. Белому. Смерть главного героя третьей симфонии в профанном мире мыслилась как его возрождение для вечной жизни в мире сакральном, как переход от времени к вечности. Такой взгляд на смерть сопоставим и с христианским пониманием смерти как необходимого условия для воскресения в вечности («смертью смерть поправ»), однако наиболее полно эта концепция будет реализована писателем в последней, четвертой симфонии «Кубок метелей».

Литература

1. Белковский С.А. Инициация взросления в различных культурах / С.А. Белковский // <http://www.hr-portal.ru/article/sa-belkovskii-initsiatsiya-vzrosleniya-v-razlichnykh-kulturakh>
2. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 1. / Андрей Белый. – М.: Худож. литература, 1988. – 542 с.
3. Белый А. Симфонии / Андрей Белый; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лавров]. – Л.: Худож. литература, 1991. – 526 с.
4. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Андрей Белый; [сост., предисл. В.М. Пискунов; коммент. С.И. Пискунова, В.М. Пискунов]. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
5. Иванов Вяч. О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания / Вячеслав Иванов // О Вл. Соловьеве. – Сб. 1. – М., 1911. – С. 32-44.
6. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. Автореф. дис. доктора филол. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Р.Л. Красильников. – М., 2011. – 56 с.
7. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.
8. Соловьев о смерти: Соловьев Вл. Смысл любви / Владимир Соловьев // Русский эрос или философия любви в России; [сост. В.П. Шестаков]. – М.: Прогресс, 1991. – 361 с.
9. Соловьев Вл. Идея сверхчеловека / Владимир Соловьев. – М.: Мысль,

1988. –(Сочинения: в 2 т. / Владимир Соловьев; т. 2) – 824 с.

Л.В.Гармаш

**ТАНАТОЛОГІЧНІ МОТИВИ В СИМФОНІЇ АНДРІЯ БЕЛОГО
«ПОВЕРНЕННЯ»**

У статті аналізуються танатологічні мотиви третьої симфонії Андрія Белого "Повернення" з точки зору їх семантики і функції сюжетотворення. Досліджується їхній зв'язок з міфопоетичною традицією, з філософськими ідеями Ф. Ніцше, В. Соловйова, з ведичним вченням про реінкарнацію. Тема смерті розкривається в контексті протистояння космосу й хаосу, сакрального та інфернального начал. Танатологічні мотиви визначають зав'язку сюжету (загроза загибелі головного героя), його розвиток (зіткнення героя з деструктивними силами) і розв'язку (суїцид як засіб переходу із земного світу в сакральний). Виокремлюються комплекси танатологічних мотивів, розкривається їхній взаємозв'язок і визначається їхнє місце в художньому світі твору.

Ключові слова: танатологічні мотиви, сюжет, сакральний, інфернальний, міфопоетика.

Л.В. Гармаш

**ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СИМФОНИИ АНДРЕЯ
БЕЛОГО «ВОЗВРАТ»**

В статье анализируются танатологические мотивы третьей симфонии Андрея Белого «Возврат» с точки зрения их семантики и сюжетообразующей функции. Исследуется их связь с мифопоэтической традицией, с философскими идеями Ф. Ницше, В. Соловьева, с ведическим учением о реинкарнации. Тема смерти раскрывается в контексте противостояния космоса и хаоса, сакрального и инфернального начал. Танатологические мотивы определяют завязку сюжета (угроза гибели главного героя), его развитие (столкновение героя с деструктивными силами) и развязку (суицид как средство перехода из земного мира в сакральное). Вычленяются комплексы танатологических мотивов, раскрывается их взаимосвязь и определяется их место в художественном мире произведения.

Ключевые слова: танатологические мотивы, сюжет, сакральное, инфернальное, мифопоэтика.

Ludmila Garmash

**THANATOLOGICAL MOTIVES IN ANDREY BELY'S SYMPHONY "THE
RETURN - THIRD"**

The article is dedicated to the analysis of thanatological motives in the Andrey Bely's symphony "The Return - Third" in terms of their semantics and their function in the formation of the plot. Their relationship with the mythopoetic tradition, with the philosophical ideas of F. Nietzsche, Vl. Solovyov, the Vedic doctrine about a

reincarnation are investigated. The theme of death is revealed in the context of the confrontation between cosmos and chaos, sacral and infernal worlds. Thanatological motives determine complication of the plot (the threat of the destruction of the protagonist), its development (the collision of the main character with destructive forces) and denouement of the plot (suicide as a means of transition from the earthly world in the sacral one). Complexes thanatological motives are singled out, their interrelation among themselves is revealed and their place in the artistic world of work is defined.

Key words: thanatological motive, plot, sacral, infernal, mythopoetics.

Статья прорецензирована и рекомендована к печати кандидатом филологических наук, доцентом Поборчей И.П.