

глаза свои в багрянце зари...» [6, с. 79]. «Атакой» называет автор повести горячее желание родственников графа общаться с ним, «мытарствами» Z*** – его вращение в светском обществе, «швейцарской болезнью» – его тоску по родине (швейцарцы часто оставляли свою страну и нанимались на службу в других странах, поэтому подразумевается, что им, как никому другим, знакомо чувство ностальгии).

Описывая душевное состояние Z***, Станкевич для того, чтобы показать глубину мучительных переживаний своего героя, использует образы «червя» и «змеи». Когда граф испытывал первые разочарования в жизни, ощущал пустоту жизни, «змея обвилась вокруг души его...» [6, с. 69], «червь точил сердце» [6, с. 70]. (Заметим, что в письме Я.М. Неверову от 2 декабря 1835 года Станкевич так описывает конец своих душевных переживаний: «Теперь змея от сердца отпала» [7, с.340]). Благоприятное влияние на душу Z*** оказывала музыка, во время прослушивания которой «беспокойный червь» отпадал от сердца, «заговоренный магической песней» [6, с. 76].

В повести Станкевича встречается реминисценция: упоминание о печальной судьбе «саисского юноши» отсылает нас к стихотворению Шиллера «Саисское изваяние под покровом». Герой произведения Станкевича Z*** испытывает страх повторить печальную судьбу «саисского юноши». Кроме того, автор повести обращается к использованию библейских выражений: «жизнейское море», «осязать плоть и кость», «вложить персты в раны». Широко используемые в произведении эпитеты, метафоры, славянизмы, а также слова заупокойных молитв придают ему поэтичность и торжественность звучания.

Язык диалога «Три художника» – образный, метафорический. Он изобилует эпитетами (*прекрасное мгновение, чудные звуки, страстная песня, розовое сияние неба*) и метафорами (чувство *творило, звуки умирали, полотно дышало* чувством). Стиль диалога отличается торжественной

приподнятостью, чему способствует широкое использование старославянизмов (*персты, сладость, мечтания, песнь; облекать (мысль), пронизать (картину), разрешиться*). Употребление церковных символов (*благовест, крест*) подтверждает присутствие божественного элемента в искусстве.

Как поэзия Станкевича, так и его трагедия и прозаические произведения характерны для эпохи, отражают дух времени. Стилистика Станкевича является романтической по своему характеру. Язык его художественных произведений – возвышенно-приподнятый, изобилующий славянизмами, эпитетами, метафорами, сравнениями.

Художественные произведения Станкевича представляют большой интерес, ибо отражают тенденции литературного процесса первой половины XIX века в области тем, проблематики и поэтики. Станкевич продолжил художественно-поэтические традиции своих предшественников и занял надлежащее место в русской литературе XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 407 с.
2. Дельвиг А.А. Сочинения: Стихотворения; Статьи; Письма / А.А. Дельвиг. – Л.: Худож. литература, 1986. – 472 с.
3. Елизаветина Г.Г. Н.В. Станкевич и его духовное наследие / Г.Г. Елизаветина // Станкевич Н.В. Избранное. – М.: Сов. Россия, 1982. – С. 3 – 24.
4. Машинский С.И. Кружок Н.В. Станкевича и его поэты / С.И. Машинский // Поэты кружка Н.В. Станкевича. – М. – Л.: Сов. писатель, 1964. – С. 5 – 70.
5. Поэты кружка Н.В. Станкевича. – М. – Л.: Сов. писатель, 1964. – 617 с.
6. Станкевич Н.В. Избранное / Н.В. Станкевич. – М.: Сов. Россия, 1982. – 256 с.
7. Станкевич Н.В. Переписка: 1830 – 1840-е годы / Ред. и изд. А.И. Станкевича. – М.: Типограф. тов-ва А.И. Мамонтова, 1914. – 787 с.

УДК 821.161–1БЕЛ.08:82.091

Л.В. Гармаш

ТИПОЛОГИЯ ТАНАТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Л.В. Гармаш

ТИПОЛОГІЯ ТАНАТОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ В ПРОЗІ АНДРІЯ БЕЛОГО

Стаття присвячена аналізу танатологічних мотивів в прозі одного з найбільш відомих символістів Андрія Белого. Розглянуто їхнє функціонування як елементів сюжету твору. Найширше в творчості Белого зустрічаються мотиви, що відносяться до розряду насильницької смерті, – вбив-

ство і самогубство, які мають автобіографічний характер. Велику увагу письменник приділяє танатологічній рефлексії, детально описуючи ситуацію вмирання.

Ключові слова: танатологічні мотиви, проза, символізм, вбивство, самогубство.

Л.В. Гармаш

ТИПОЛОГИЯ ТАНАТОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Статья посвящена анализу танатологических мотивов в прозе одного из наиболее известных символистов Андрея Белого. Рассмотрено их функционирование в качестве элементов сюжета произведения. Показано, что наиболее широко в творчестве Белого встречаются мотивы, относящиеся к разряду насильственной смерти, – убийство и самоубийство, которые имеют автобиографический характер. Большое внимание писатель уделяет танатологической рефлексии, подробно описывая ситуацию умирания.

Ключевые слова: танатологические мотивы, проза, символизм, убийство, самоубийство.

L. V. Garmash

TYPOLOGY OF THANATOLOGICAL MOTIVES IN ANDREY BELY'S PROSE

The article deals with the analysis of thanatological motifs in prose of one of the most known symbolists Andrey Bely. Their functioning is considered as elements of the plot. Most widely in Bely's works there are motifs related to the group of violent death. Murder and suicide are presented. They have the autobiographic character. Large attention a writer spares a thanatological reflection describing a situation of dying in detail.

Key words: thanatological motifs, prose, symbolism, murder, suicide.

Мотив как одна из важнейших категорий поэтики является предметом научного внимания многих современных литературоведов. Появляется все больше работ, посвященных как анализу отдельных мотивов в рамках одного произведения, всего творчества того или иного автора или целого литературного направления, так и разработке теоретической базы мотивного анализа.

Первоначально проблема повествовательного мотива была поставлена в фольклористике. К основным свойствам мотива ученые относят семантическую целостность (А.Н. Веселовский), образный характер и эстетическую значимость (А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг), т.е. мотив понимается как неразложимое целое.

К важнейшим принципам повествовательного мотива относится принцип системности. Впервые обозначенный в работах ученого-фольклориста И. Мандельштама уже в конце XIX века, он будет отчетливо сформулирован в работах О.М. Фрейденберг: «Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет» [21, с. 222]. Мотив рассматривается ученым как образная единица сюжета, которая подчиняется определенным закономерностям литературного повествования. К подобным выводам приходит и В.Я. Пропп: «Мотив может быть изучаем только в системе сюжета» [15, с. 19-20].

Семантическую связь мотива и персонажа прежде всего применительно к мифам и мифологическому сознанию анализирует О.М. Фрейденберг [21]. Исследования автора «Поэтики сюжета и жанра» становятся особенно актуальными применительно к литературе нового времени, для которой характерно сознательное обращение к ми-

фам как к порождающим механизмам творчества, в частности – к литературе символистов. На связь мотива и персонажа в неомифологической литературе нового времени указывает Ю.В. Шатин [24]. В работах В.Я. Проппа обобщенный мотив-инвариант рассматривается в качестве функции действующего лица сказки или мифа.

В трудах А. Дандеса, Н.Г. Черняевой, И.В. Силантьева и др. ученых получила свое теоретическое оформление дихотомическая концепция мотива [8; 16; 17; 23]. В последнее время она все чаще привлекает внимание литературоведов. Инвариантные формы мотива выделяет Н.Д. Тамарченко, который полагает, что их количество ограничено, в отличие от вариантов мотива, получающих конкретное воплощение в сюжете литературного произведения [18]. Модель «инвариант мотива – вариант мотива» представлена также в работах А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова и других ученых [10].

Параллельно с дихотомической теорией возникла еще одна – тематическая трактовка мотива. В работах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского мотив определяется через категорию темы литературного произведения. Мотив рассматривается в качестве смыслового центра как отдельного высказывания, так и целого текста. Отличие двух подходов заключается в том, что у Томашевского мотив соотносится с фабулой произведения как ее неделимая составляющая, а у Шкловского мотив является элементом сюжета [19; 25].

В интертекстуальном анализе мотив приобретает особенное значение. Он рассматривается в рамках системы «текст-смысл». «При этом, – пишет Б.М. Гаспаров, – в роли мотива может вы-

ступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте...» [6, с. 30-31]. Текст представляется состоящим из многочисленных цепочек взаимосвязанных мотивов, объединяющих различные его уровни в единое целое с помощью приемов повтора, дробления, варьирования и соединения. Таким способом достигается упорядоченность сложной структуры произведения, порождающего у читателя бесчисленные цепочки ассоциаций, которые могут базироваться как на бесспорном сходстве мотивов, так и на весьма отдаленном и, вполне вероятно, не запланированном писателем.

Размывание границ текста произведения, отказ от любых «дискретных единиц» (персонажей, фабулы, сюжета и т.д.) приводит к тому, что мотив рассматривается как семантическое ядро, вокруг которого формируется текст. *«Мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство, – такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива»* [17, с. 56].

Мотив рассматривается в качестве одного из основных средств нарративного анализа в работах А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова. В отличие от Б.М. Гаспарова, который разделяет понятие мотива и лейтмотива по принципу однократности (мотив) и повторяемости (лейтмотив), Жолковский и Щеглов объединяют оба понятия в едином представлении об «инвариантном мотиве» [10, с.19].

В современном литературоведении активно разрабатывается прагматическая теория мотива, исходной установкой которой стала идея Е.М. Мелетинского о ведущей роли предикативного начала в структуре мотива. Ученый предлагает «рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие» [14, с. 117]. Много внимания уделяет он вопросу семантической сочетаемости мотивов и различным вариантам преобразования основного мотива в дополнительный. Совокупность однородных мотивов и их последовательное развертывание в нарративе составляют, по мнению Мелетинского, основу сюжета мифа [14, с. 117].

Лингвистическая прагматика порождает представление о типологическом подобии мотива в повествовании слову в предложении. Для прагматической теории актуальным является понимание мотива как тема-рематического единства [20], благодаря чему мотив становится сюжетопорождающей категорией художественного повествования. Соединяя представления о семантической природе мотива, его структуре и соотносимости с темой произведения, прагматическая концепция является, по мнению современного исследовате-

ля, «наиболее адекватной изучению *художественной литературы* нового времени» [17, с. 65].

Системное определение мотива как одного из существенных понятий нарративной поэтики дал И.В. Силантьев: мотив – «это повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и варианный в своих событийных реализациях, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками» [17, с. 88].

В работах Р. Красильникова обосновано определение танатологического мотива, связанного с ситуациями умирания или смерти: «Понятие танатологического мотива выделяется из других терминов тем, что оно позволяет изучать практически все аспекты художественного текста как семиотического и эстетического объекта – особенности семантики и репрезентации, поэтики, эстетического оформления, парадигматики и прагматики. В широком смысле оно означает любой повторяющийся танатологический элемент, в узком – устойчивый минимальный значимый предикативный структурный семиотический компонент художественного текста, обладающий танатологической семантикой» [11, с. 10].

Танатологические мотивы широко представлены в произведениях русских символистов. Целью данной работы является анализ основных танатологических мотивов в прозе Андрея Белого и выделение характерных для писателя-символиста типов мотивов. Тема эта слишком широкая, чтобы в одной статье дать исчерпывающий обзор всех танатологических мотивов, которые представлены в творчестве Белого. Поэтому объектом нашего анализа стали симфонии, повесть «Серебряный голубь» и роман «Петербург», в которых различные типы такого рода мотивов представлены достаточно полно.

В современном литературоведении накоплен некоторый опыт исследования проблемы смерти в художественном тексте. В статье Ю.М. Лотмана «Смерть как проблема сюжета» задано направление изучения танатологических мотивов как элементов сюжета. Утверждая, что «чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – “кончины”», ученый обращает внимание на функцию концовки-кончины: придавать смысл человеческой жизни и быть условием для ее понимания [13, с. 418].

Сюжетообразующий характер может носить непосредственно танатологическая ситуация, и тогда танатологический мотив часто отождествляется с темой художественного произведения.

Так, террористический акт в «Петербурге» Белого является сюжетным ядром романа. Повествование сконцентрировано вокруг подготовки убийства сенатора Аблеухова. С этим событием прямо или косвенно связаны остальные сюжетные линии произведения. В симфонии «Возврат» смерть главного героя – магистранта Хандрикова – становится логическим завершением сюжета и выражает идейно-философскую концепцию писателя, в которой смерть обозначает границу между бытом и бытием: умирая для земного мира, герой возрождается для вечной жизни. Возвращаясь к образу ребенка, он обретает себя настоящего, освобождаясь тем самым от призрачности, уродливости и постоянной изменчивости земного быта. Такие мотивы в классификации Б. Томашевского называются связанными, т.к. их нельзя опустить, не нарушая цельность повествования [19]. В других случаях мы имеем дело со свободными, по Томашевскому, мотивами, устранение которых не приведет к искажению причинно-следственных связей между событиями [19]. Заметим, однако, что степень «свободы» мотивов также бывает разной.

Танатологическая ситуация может рассматриваться как один из элементов сюжета, который способен оказывать существенное влияние на весь ход повествования, иногда становясь причиной неожиданных сюжетных поворотов. Так, радикальному переосмыслению подвергаются взгляды Николая Аполлоновича («Петербург») после совершенной им попытки самоубийства, когда он «стоял в сквозняках приневского ветра, перегнувшись через перила моста, и глядел в зараженную бактериями воду (ведь, все и пошло с этой ночи: ужасное предложение, домино и вот...)» [3, с. 226]. Коренная перемена в позиции главного героя меняет его отношение к окружающим и приводит к повороту в сюжете романа.

Танатологические мотивы, соотнесенные со второстепенными персонажами, обычно не играют большой роли в развитии действия, например, попытка самоубийства Лихутина в романе «Петербург». Она, скорее, является следствием в развитии отношений между персонажами произведения, нежели причиной, определяющей направление развития сюжета.

Танатологические мотивы в художественном произведении часто выполняют сюжетопрерывающую функцию. Смерть главного героя становится финалом многих эпических произведений. Так заканчивается повесть Белого «Серебряный голубь»: над Петром Дарьяльским учиняет жестокую расправу секта «голубей». В финале романа «Петербург» взрывается бомба, которая должна была убить сенатора Аблеухова, и наступает смерть сенатора как важнейшего политического деятеля российской империи.

В современном литературоведении наиболее

распространенной является такая классификация танатологических мотивов, в которой они подразделяются на две группы. Первая группа включает мотивы ненасильственной смерти. Такая смерть либо наступает «естественным образом» в результате болезни или старости, либо является случайной, но тем не менее не зависящей от воли какого-либо лица (например, наступившей в результате стихийного бедствия, случая или катастрофы). Здесь представлен только один актант – умирающий субъект [12, с. 115]. Кроме того, «естественная» смерть всегда неизбежна и часто предопределена.

В творчестве Андрея Белого такого рода мотивов немного, зато широко представлены мотивы из второй группы, относящиеся к категории так называемой насильственной смерти – убийство и самоубийство. В ситуации убийства принимают участие два актанта – убийца (субъект действия) и его жертва (объект действия). В то же время жертва, по справедливому замечанию Р. Красильникова, одновременно является «главным субъектом *умирания*» [12, с. 116].

Именно с точки зрения жертвы описывает Белый сцену убийства Дарьяльского в последней главке «Серебряного голубя», красноречиво озаглавленной «Домой!». Глазами Петра мы видим обстановку флигеля, куда его приводит Аннушка-голубица. Духовный подъем героя, переживаемое им единение с природой и радость скорого возвращения к привычной жизни контрастируют с деталями, намекающими на трагическую развязку: тьма, пустой флигель, находящийся в саду, вдали от остального жилья, веревка под кроватью. Если рассматривать мифопоэтический смысл этого хронотопа, то сад Эдема превращается здесь в глухой темный лес, символизирующий мир мертвых, а флигель, который Анна, проводник Петра, запирает снаружи на ключ, напоминает гроб, и становится последним пристанищем героя и местом его гибели.

В забытии Петр слышит слова «Приди ко мне – приди, приди!», которые выполняли сходную функцию в третьей симфонии Белого, где символизировали окончательное возвращение героя в мир горний и были связаны с мотивом самоубийства Хандрикова. У героя «Серебряного голубя» слова романса ассоциируются с возвращением из «темной бездны востока» к Кате, представляющей рациональное западное начало. Однако надеждам Дарьяльского сбыться не суждено. В последние минуты наступает мгновенное осознание происходящего: «Тут он все понял», – говорит повествователь [4, с. 409]. Несмотря на глубочайшее волнение, герой кротко принимает мученическую смерть, делает это сознательно, без сопротивления: «с молниеносной быстротой метнулась в его мозг только одна мольба: чтобы скоро и безболезнен-

но о нем над ним совершили то, что по имени он все еще не имел сил назвать» [4, с. 410]. Жертвенность главного героя и другие аллюзии на соответствующий евангельский сюжет позволяют увидеть в описании смерти Дарьяльского намек на крестные муки Христа. Смертью героя «Серебряного голубя» Белый как бы предупреждает читателя об опасности темной иррациональной бездны востока, поглотившей отдельного человека и грозящей гибелью всей России.

Мотивы дуэли и самоубийства занимают важное место в прозе Белого. Данные танатологические мотивы часто носят автобиографический характер. Они возникли под влиянием реальных фактов жизни писателя – его непростых отношений с Александром Блоком и женой поэта Любовью Дмитриевной, чуть было не приведших к дуэли поэтов. Кризис, который Андрей Белый переживал особенно остро летом и осенью 1906 года, нашел отражение в поздних симфониях писателя и его романе «Петербург».

На смену вызову, брошенному героем третьей симфонии «Возврат» Хандриковым своему противнику Ценху и судьбе («Бросая перчатку, делал вызов судьбе» [5, с. 233]), в четвертой симфонии «Кубок метелей» приходит более определенный мотив дуэли. В ней дуэль рассматривается как выход из бытовой ситуации любовного треугольника. Обманутый муж Светлов хочет отомстить главному герою, соблазнившему его жену: «Руки свои заломил, уронил в них каштановый гребень: “Как перенести мне измену?”» [Там же, с. 363]. Схватка между Адамом Петровичем и полковником Светозаровым в «Кубке метелей» решается в мистическом плане. Эти персонажи воплощают, соответственно, два начала – светлое и темное. Их противостояние является проекцией апокалиптической схватки архангела Михаила с сатаной.

Толчком для развития этой сюжетной ситуации послужила своеобразная «умственная дуэль» с Валерием Брюсовым, которого Белый в 1904-1905 годах воспринимал как носителя «демонического» начала. Необыкновенная популярность в России тех лет оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунгов» и скандинавской мифологии, с одной стороны, и жизнотворческие установки символистов – с другой, во многом способствовали тому, что Брюсов, посылая Белому поэтический вызов (лист со стихотворением «Бальдеру Локи» был сложен в виде стрелы), отождествил Белого со светлым богом Бальдром, в то время как себя он считал воплощением демонического божества Локи¹. «Теперь тень пала для меня на лик Валерия Брюсова, – сообщал Белый Блоку, – и мне предстоит выбор: или убить его, или самому быть

¹ Насколько полным было вживание в образ, можно судить хотя бы по известному портрету В. Брюсова работы М. Врубеля

убиту, или принять на себя подвиг крестных мук» [1, с. 190]². Эта фраза свидетельствует, что христианская мифология для Белого выходит на первый план, а в самой мифологии доминируют два мотива: соловьевско-апокалипсический мотив борьбы героя с сатаной за освобождение Вечной Женственности и христианский мотив жертвенности ради спасения мира.

Мотив дуэли сохраняет свою актуальность и в романе «Петербург», героиня которого Софья Петровна, оскорбленная появлением у дверей своей квартиры Николая Аполлоновича, одетого в красного домино, мечтает, чтобы ее муж отомстил за нее: «Пусть Сергей Сергеевич Лихутин предложит трусу дуэль...» [3, с. 208].

Суицидальные мотивы у Белого различны по своей интенции и функциональности. Так, в симфонии «Возврат» самоубийство героя дает ему возможность завершить круг земной жизни и обрести свое истинное «я» в вечности. В «Петербурге» попытка самоубийства Николая Аполлоновича имеет автобиографическую подоплеку. В сентябре 1906 года Белый, подобно своему герою, после рокового свидания с Л.Д. Блок чуть не бросился с моста в воды Невы. В мемуарах «Между двух революций» писатель подробно останавливается на этих трагических минутах своей жизни, каждая из которых воспринималась им как «сброс с утеса – с утратой сознания». Он вспоминает о желании немедленно покончить с собой: «За перилами, силясь увидеть, – куда: где вода? Беловатая мгла прилипает к глазам: уж нога за перилами; вдруг в голове, – как иглой: <...> рухнешь не в воду, – на доски; и будешь валяться с раздробленной костью: всю ночь» [2, с. 91]. Текст жизни отражается в мемуарах и находит продолжение в романе, теперь уже в воспоминаниях повествователя: «Помню я одно роковое мгновенье; через твои сырые перила сентябрьскою ночью перегнулся и я: миг, – и тело мое пролетело б в туманы» [3, с. 64]. В тексте романа один танатологический мотив (попытка суицида главного героя) становится завязкой действия и порождает другой, составляющий основу данного произведения, – обещание, которое Николай Аполлонович дал некоей революционной партии: он готов совершить террористический акт, направленный против собственного отца, сенатора Аблеухова. «Ведь все пошло с этой ночи: ужасное предложение³, домино...» – так комментирует повествователь воспоминания Николая Аполлоновича о той ночи, когда он в раздумьях стоял, перегнувшись через перила моста, и смот-

² Подробнее об отношениях В. Брюсова и А. Белого можно прочитать в статье «Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» [7].

³ Имеется в виду предложение убить сенатора, взорвав бомбу – «сардинницу ужасного содержания»

рел на воды Невы [3, с. 226]. Как видим, два основных танатологических мотива, относящиеся к насильственной смерти, выполняют сюжетопорождающую функцию в «Петербурге». Они непосредственно связаны с мотивом провокации, который соотносится с ними, как причина со следствием.

Если рассматривать мотивы с точки зрения классификации В. Янкелевича, выделившего три фазы человеческой кончины – до, во время и после смерти [26], – можно сказать, что в прозе Андрея Белого большое внимание уделяется танатологической рефлексии. Писатель почти всегда подробно описывает ситуацию умирания с разных точек зрения – с позиции повествователя и самого умирающего, сознание которого именно в подобных «пограничных» ситуациях становится способным к слиянию с космической бесконечностью. Не случайно Л.К. Долгополов подчеркивал, что «пространство души становится для него после революции полем его стратегических маневров» [9, с. 201].

Момент смерти не поддается описанию, поэтому в произведениях Белого используется для его фиксации традиционный для литературы переход от внутренней точки зрения персонажа к внешней точке зрения стороннего наблюдателя, которым обычно является повествователь. Так, в «Серебряном голубе» происходит постоянная смена точек зрения. Внешний наблюдатель даже не может (из-за темноты) рассмотреть, что происходит в момент убийства Петра Дарьяльского, поэтому описывает его как бестолковую возню нескольких человек, воспринимаемых со стороны как единое целое, с неким объектом: «тяжелые слышались вздохи четырех сутулых, плечо в плечо сросшихся спин над каким-то предметом» [4, с. 411]. В то же время потерявший на какое-то время сознание Дарьяльский «прожил миллиарды лет; он видел все великолепие, закрытое глазам смертного» [4, с. 411]. Однако уже в тот момент, когда Петр в последний раз теряет сознание перед окончательным уходом из жизни, точка зрения, теперь уже навсегда, перемещается к повествователю: «Она (Аннушка. – Л.Г.) ему еще живому прикрыла глаза; он отошел; он больше не возвращался...» [4, с. 412].

В данной статье мы обратились к нескольким наиболее известным классификациям танатологических мотивов, которые, с нашей точки зрения, наиболее актуальны для прозы Белого. Существуют и другие классификации, которые могут открыть перспективу иного подхода к творчеству писателя. В будущем предполагается также предпринять анализ места танатологических мотивов в композиции произведений Белого в соответствии с определенной повествовательной инстанцией и последовательностью отдельных эпизодов и самих мотивов, а также исследовать танатологические мотивы с точки зрения их модальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903-1919 / [общ. ред. С.С. Лесневского]. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – 608 с.
2. Белый А. Между двух революций. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 3 / А. Белый. – М.: Худож. лит., 1990. – 670 с.
3. Белый А. Петербург: Роман в восьми частях с прологом и эпилогом / А. Белый. – К.: Дніпро, 1990. – 599 с.
4. Белый А. Серебряный голубь: Повесть в семи главах / А. Белый. – М.: Худож. лит., 1989. – 463 с.
5. Белый А. Симфонии / А. Белый [вступит. статья, сост., подготовка текста и прим. А.В. Лаврова]. – Л.: Худож. лит., 1991. – 528 с.
6. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука; Восточная лит., 1993. – 304 с.
7. Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный Ангел» // Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи. Очерки и публикации. – СПб: Изд-во «Скифия», ИЛ «ТАЛАС», 2004. – С 6-62.
8. Дандес А. Структурная типология индейских сказок Северной Америки / А. Дандес // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.: Наука, 1985. – С. 184-193.
9. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург» / Л.К. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 413 с.
10. Жолковский А.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты-Тема-Приемы-Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996.
11. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: автореф. дисс. на соискание науч. степени док. филол. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / Р.Л. Красильников. – Москва, 2011. – 54 с.
12. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: дисс. доктора филол. наук: 10.01.08 / Красильников Роман Леонидович. – М., 2011. – 544 с.
13. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 417-430.
14. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е.М. Мелетинский // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 635. – Тарту, 1983. – С. 115-125.
15. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ,

1986. – 364 с.

16. Силантьев И.В. Дихотомическая теория мотива / И.В. Силантьев // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1998. – № 4. – С. 46-54.

17. Силантьев И. В. Мотив в системе художественного повествования: дисс. доктора филол. наук: 10.01.08 / Силантьев Игорь Витальевич. – Новосибирск, 2001. – 278 с.

18. Тamarченко Н.Д. Мотив / Н.Д. Тamarченко // Тamarченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. – М.: «Аспект Пресс», 1994. – С. 229-231.

19. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 334 с.

20. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В.И. Тюпа // Дискурс - 2'96. – Новосибирск: Наука, 1996. – С. 52-55.

21. Фрейденберг О.М. Система литератур-

ного сюжета / О.М. Фрейденберг // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 216-237.

22. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

23. Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти на материале былин / Н.Г. Черняева // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. – М.: Наука, 1980. – С. 101-134.

24. Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета / Ю.В. Шатин // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 1998. – С. 56-63.

25. Шкловский В.Б. Энергия заблуждения: Книга о сюжете / В.Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1981. – 352 с.

26. Янкелевич В. Смерть / В. Янкелевич. – М.: Изд-во Литературного ин-та, 1999. – 448 с.

821.161.1 – 1 “19”

Т.В. Горячева

ФИЛОСОФИЯ ИНДИИ ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Л. СЕМЕНОВА

Т.В. Горячева

ФІЛОСОФІЯ ІНДІЇ У ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ Л. СЕМЕНОВА

У статті розглядаються особливості втілення буддистських та індуїстських мотивів у творчості Л. Семенова. В роботі подана еволюція поглядів письменника на проблему. Показано, що Л. Семенов приймав ідею синтезу релігій і звертався до індійської філософії для розуміння християнських істин.

Ключові слова: релігійний пошук, буддизм, християнство, синтез релігій.

Т.В. Горячева

ФИЛОСОФИЯ ИНДИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ Л. СЕМЕНОВА

В статье предпринимается попытка определить своеобразие воплощения буддистских и индуистских мотивов в творчестве Л. Семенова. Представлена эволюция взглядов писателя на данную проблему. Показано, что Л. Семенову не была чуждой идея синтеза религий, и он во многом опирался на индийскую философию для понимания христианских истин.

Ключевые слова: религиозный поиск, буддизм, христианство, синтез религий.

T.V. Goryacheva

INDIAN PHILOSOPHY IN ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF L. SEMENOV.

The article studies peculiarities of embodiment of Buddhistic and Hinduistic motives in the literary works by L. Semenov. Evolution of the author's views is represented in the work. It is shown that the idea of synthesis of religions was not alien to L. Semenov and he relied on the Indian philosophy to interpret Christian truths.

Key words: religious search, Buddhism, Christianity, synthesis of religions.

Обращение творческой интеллигенции к Востоку в поисках духовного просветления явилось новой формой самопознания и постижения смысла жизни. «Многие из наших писателей уже находили в легендах буддизма мотивы и сюжеты

для своих произведений», – писал В. Соловьев в статье «Буддийское настроение в поэзии» (1894) [12, с. 81]. Причина этого виделась философу в том, что именно в Индии, где «сон был всего богаче фантастическими и дикими видениями», произош-