

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Мотивы и образы смерти в прозе Л.Н. Андреева

Исполнитель Барковская Александра Михайловна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук  
(ученая степень, ученое звание)  
Чевтаев Аркадий Александрович  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой   
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

« 5 » июня 2023 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ПОХОД К ТЕРМИНАМ «МОТИВ» И «ОБРАЗ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ .....	6
1.1. Категория мотива в литературоведении.....	6
1.2. Категория образа в литературоведении.....	12
Выводы:.....	21
ГЛАВА II.ЛИТЕРАТУРНАЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ТАНАТОЛОГИЯ .....	12
2.1. Интерес к танатологии в разных эпохах .....	22
2.2. Становление танатологии как научной дисциплины.....	26
2.3. Танатология как литературоведческая дисциплина.....	26
2.4.Танатологические мотивы в художественной литературе.....	33
Выводы:.....	35
ГЛАВА III.МОТИВЫ И ОБРАЗЫ СМЕРТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. АНДРЕЕВА .....	37
3.1.Творчество Л.Н. Андреева в истории литературы .....	37
3.2. Смерть в повести «Красный смех» .....	38
3.3. Смерть в «Рассказе о семи повешенных».....	41
Выводы:.....	<b>Ошибка! Закладка не определена.</b>
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	47
БИБЛИОГРАФИЯ.....	50

## ВВЕДЕНИЕ

Без всяких сомнений, творчество Л.Н. Андреева – классическое наследие русской литературы. Несмотря на огромное количество исследований, посвященных ему, многие аспекты его поэтики продолжают оставаться актуальными.

Художественные тексты Л.Н. Андреева – яркий пример трагического, обречённого мироощущения.

Эволюция творчества Л. Андреева явно выявляет движение художественной мысли от предтрагизма к подлинно трагическому мироощущению.

Основной образ прозы Л. Андреева, непосредственно связан со смертью и финалом существования человека как личности высокодуховной, – Апокалипсис, человечество, сбившееся с пути. Немаловажное место в творчестве Л.Н. Андреева занимает исследование психологии человека, его поведения перед неотвратимой смертью, мотивы рока и человеческой судьбы. Главным героем становится отчаявшийся человек, который ужасается абсурдности жизни, понимающий, что после смерти жизни нет, а есть лишь Бездна, Тьма, Мрак и Ничто.

Ключевыми мотивами в творчестве Л.Н. Андреева являются мотивы тревоги, ужаса от непонимания враждебного и не познаваемого мира, ужаса от неизбежной смерти, страдания от морально-нравственного разложения личности, духовной и душевной бедности, болезненного одиночества всё это и послужило причиной выбора темы исследования.

**Актуальность исследования** обусловлена необходимостью проанализировать танатологические мотивы и образы в малой прозе Л.Н. Андреева как специфические особенности его творчества. Мотивы и образы смерти в андреевском прозаическом творчестве формируют особый художественный мир, свойственный именно его мировоззрению.

**Научная новизна** данной работы обусловлена отсутствием исследовательских работ, посвященных исследованию мотивов и образов смерти в малой прозе Л.Н. Андреева.

**Объектом** исследования в данной работе являются «Рассказ о семи повешенных» и повесть «Красный смех».

**Предмет** исследования – такие аспекты литературного произведения как мотивы и образы смерти, танатологические мотивы и образы, а также мировоззрение писателя.

**Материалом** исследования послужили такие художественные тексты писателя как повесть «Красный смех» и «Рассказ о семи повешенных».

**Цель исследования** – проанализировать мотивы и образы смерти в малой прозе Л.Н. Андреева, а именно в «Рассказе о семи повешенных» и в повести «Красный смех».

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- рассмотреть категорию мотива в литературоведении;
- рассмотреть категорию образа в литературоведении;
- рассмотреть типологии художественных образов по различным принципам;
- проанализировать, с чем связан человеческий интерес к теме смерти на разных этапах развития истории;
- изучить становление танатологии как литературоведческой дисциплины;
- изучить классификации танатологических мотивов в художественной литературе;
- определить роль танатологических мотивов в художественном произведении;
- проанализировать роль и выявить особенности мотива и образа смерти в поэме «Красный смех»;

- проанализировать роль и выявить особенности мотива и образа смерти в «Рассказе о семи повешенных».

**Методологическая основа исследования.** В данной работе используются следующие методы: сравнительно-сопоставительный, культурно-исторический и биографический.

Основой исследования послужили теоретические труды А.Н. Веселовского, Б.М. Гаспарова, Б.В. Томашевского, В.Е. Хализева, И.В. Силантьева Р.Л. Красильникова и др.

**Теоретическая значимость.** В данном исследовании определена взаимосвязь мотивов и образов, с фабулой художественного произведения, дана характеристика терминов «мотив», «образ», а также представлена их типология в литературоведческих трудах. Полученные результаты могут позволить уточнить представления о развитии прозы в первой половине XX века.

**Практическая значимость.** Материалы данной работы могут быть применены для продолжения исследования творчества Л.Н. Андреева в аспекте танатологической прозы. Также в процессе подготовки курсов лекций и специальных курсов по «Истории русской литературы первой половины XX века» и «Теории литературных жанров», при подготовке учебников и учебных пособий, посвященных данному периоду и непосредственно творческому наследию Л.Н. Андреева.

**Структура работы:** дипломная работа состоит из введения, основной части, состоящей из трех глав, заключения и списка используемой литературы.

# ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ТЕРМИНАМ «МОТИВ» И «ОБРАЗ» В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

## 1.1. Категория мотива в литературоведении

Мотив – это одна из фундаментальных категорий поэтики, которая стала предметом исследования, и изучения многих литературоведов с начала XX века. На сегодняшний день, в отечественном литературоведении существует необъятное множество работ, посвящённых этому явлению. Одни учёные изучают мотив в творчестве определённого писателя, кто-то концентрируется на конкретных произведениях конкретного автора, есть также учёные, изучающие мотив в литературном направлении, других исследователей интересуют способы изучения мотива в рамках литературоведения. К учёным, изучавшим и изучающим мотив можно отнести И. Е. Силантьева, В. Я. Проппа, В. Б. Шкловского, В. Б. Томашевского, А. П. Скафтымова, Б. Н. Путилов и многие другие.

Необходимо отметить, что, несмотря на достаточно обширное использование термина «мотив» и многочисленные попытки дать ему определение, необходимо признать, что дать точную, исчерпывающую трактовку просто невозможно. Об этом писали такие учёные-литературоведы как: В. Е. Хализев и О. Н. Русанова. В. Е. Хализев констатировал: «исходное, ведущее, главное значение данного литературоведческого термина поддается определению с трудом» [57, с. 301]. О. Н. Русанова, в своих трудах приходит к очень похожему выводу: она относит категорию мотива к «одной из наиболее пластичных форм художественного моделирования» [44, с. 120–121].

Единственным элементом, в котором сошлись мнения практически всех учёных касемо мотива, это его повторяемость (как основная черта). Важно также подчеркнуть, что литературоведы выделяют не только мотивы, которые определяют особенности, характерные черты для конкретного автора, или же группы авторов, но и для каких-либо эпох, литературных направлений, а также для культуры человека (культура понимается в широком смысле).

Мотив можно понимать как в широком смысле, так и в узком. В широком, под мотивом понимается структурно-семантическая единица, способная функционировать на разных уровнях художественного текста, таких как: фабульном, идейном, персонажном, композиционном, культурный, эстетический, духовный, пространственно–временном. Образ его реализации бытования в тексте художественного произведения может быть самый разнообразный: тема, идея, образ, слово, предмет, персонаж, художественная деталь и т.д. «Протеизм», то есть переменчивость данного термина объясняется, прежде всего тем, что мотив тесно связан со многими другими литературоведческими понятиями, в первую очередь, с темой и идеей художественного произведения.

На этом момент необходимо также сказать более детально про истоки мотива. Как ранее было сказано, мотив стал предметом активного изучения в начале XX века. Первоисточники тематических представлений о мотиве можно увидеть в эмпирической традиции фольклористики XIX — начала XX века, особенно в идеях такого учёного как А. Н. Веселовский. Тут нужно сказать о трактовке мотива в работах В.Б. Томашевского, Б.В. Шкловского, А.П. Скафтымова. А.Н. Веселовский на уровне теоретической интуиции отмечал характерную взаимосвязь мотива и темы: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы»[11,с. 500].В работах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского тематические представления о мотиве были развиты до уровня явных теоретических определений. Мотив — минимальная единица повествовательности. Мотивы сплетаются в сюжеты или, как говорит А.Н. Веселовский на несколько старинном слог: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы...» [11, с. 62]

Например, Б.В. Томашевский, с одной стороны, развивает собственную тематическую трактовку, а с другой, развивает трактовку мотива А.Н. Веселовского. Надо сказать, что несмотря полярность этих трактовок, Б.В. Томашевский не сталкивается с противоречиями. Он соотносит

интерпретации с многообразными методологическими толкованиями. Литературовед определяет мотив через категорию темы: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. (...) Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала. «Наступил вечер», «Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо» и т. п.» [54, с. 93].

Обратим внимание на то, что термин «мотив», рассматривается через категорию темы у таких учёных как Б.В. Томашевский и В.Б. Шкловский. С точки зрения этих исследователей, мотив выступает в качестве смыслового центра, как отдельного высказывания, так и целого текста. Необходимо отметить одну важную вещь в двух подходах этих учёных: Б.В. Томашевский говорит о том, что мотив связан неразрывной связью с фабулой произведения, а вот В.Б. Шкловский рассуждал о том, мотив и есть центр сюжета. В современном отечественном литературоведении взглядов В.Б. Шкловского придерживается такой учёный литературовед как Г.В. Краснов [26]. Следовательно, мысли первых двух исследователей, выросшие в целые научные трактаты актуальны, изучаются, и по сей день.

Исходя из того, к каким заключениям приходили учёные, можно сделать вывод, что для мотива и темы общим служить их повышенная семантическая значимость в художественном произведении, представшая в виде ключевых слов.

Зачастую, для воплощения в жизнь своей идеи, которая возникла у автора в результате его интеллектуальной деятельности, осмысления насущных, бытовых, социальных проблем, или же идеи, данной ему другом и товарищем по перу, писатель прибегает огромному множеству мотивов, которые умело, сочетает между собой. Мотив может выполнять определенную локальную функцию, например, выступать характеристикой

определенного персонажа, создавать определенную атмосферу в произведении и т. д.

Говоря о мотиве в литературном тексте нельзя не упомянуть о том, какой вклад внёс в разработку и расширение термина «мотив» советский учёный, фольклорист В.Я. Пропп. Он отметил, что мотив свойственен большинству фольклорных и литературных произведений. Тут необходимо отметить, что В.Я. Пропп в своём научном труде «Морфология сказки»[43]отказался от уже устоявшегося на тот момент термина мотив, и реализовал собственную категорию, которую назвал «функциями действующих лиц». Это было связано с тем, что Литературовед смог обнаружить несколько мотивов в одном предложении. Он построил сюжет волшебной сказки, который состоял из определённой цепочки определённых элементов.

Функций действующих лиц фольклорист назвал 31, но заметил, что не во всех произведениях, а именно сказках присутствуют сразу все. Однако, последовательность главных, первостепенных функций всегда остаётся неизменной. Любая сказка начинается с зачина: «Жили-были», «в тридевятом царстве». Далее происходит уход кого-то из дома, чаще всего родителя или родителей, которые оставляют наказ ребёнку, запрет, который ни в коем случае нельзя нарушить. После покидания старшими членами дома происходит нарушение запрета (сестрёнка не следит за братиком, дети пускают в дом незнакомца, открывают дверь, которую нельзя было открывать, дотрагиваются до запретной вещи и т.п.). После этого, герой, нарушивший запрет идёт исправлять ситуацию, выведывать. Далее может происходить встреча с дарителем, вручающим герою вещь, которая сможет ему помочь или направить на нужный путь (мотив дарения). В итоге в сказке добро всегда побеждает зло. Главный смысл открытия В.Я. Проппа заключается в том, что его схема подходит всем волшебным сказкам, также в данном значении термин мотив, используется преимущественно к произведениям устного народного творчества. Функции мотивов: заключение

брака, поиск невесты/жениха, подмена, спасение от демонического существа, чудесный супруг/супруга, чудесное рождение, задание трудных задач и их решение, победа в бою, добыча чудесных предметов и т.д.

Из-за того, что форма жизни мотива в тексте может представлять в практически любом виде, этот термин обладает некоторой неточностью и неопределённостью в определении. Но именно в результате обладания такой особенностью, мотив стал неотъемлемой, важной частью интертекстуального анализа, в котором термин «мотив» воспринимается в рамках системы «текст-смысл». «При этом, – пишет Б.М. Гаспаров, – в роли мотива может выступать 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...» [14, с. 30-31]. Из-за разрушения внутренних границ художественного произведения, отказа от героев, персонажей, сюжета, т.е. все возможных «дискретных единиц». Мотив начинает играть роль семантического ядра, вокруг которого формируется текст: «мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство, – такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива» [14, с. 56].

Некоторыми учёными текст признаётся как сетка связанных между собой мотивов. Если рассматривать текст как сеть взаимосвязанных мотивов, то при помощи разнообразных ассоциативных связей и различного рода параллелей, можно заметить, мотивы становятся силовыми линиями, включающими отдельное произведение в общекультурный контекст. Тем самым, превращая его в «бездонную “воронку”», втягивающую в себя «не ограниченные ни в объеме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти» [14, с. 291].

Интертекстуальность мотива обусловлена таким его свойством, как повторяемость. Не случайно, например, Анакреонта назвали «певцом любви», ведь именно он писал о любви и её идеалах так, как никто после него. Ф. К. Сологуба А. Белый назвал «поэтом смерти» [6], т.к. её образ стал

наиболее типичным для его творчества и составил ядро мировоззренческих представлений и ощущений знаменитого представителя такого отечественного направления как символизм.

Как уже было сказано выше, первыми на связь мотива и сюжета обратили внимание учёные-фольклористы на рубеже XIX–XX века. В литературоведении под термином «сюжет» понимается «художественно целенаправленный ряд событий, ситуаций и коллизий (поступков, положений, в том числе конфликтных, и состояний героя) в мире персонажей» [12, с. 500].

Для того чтобы разобраться с функциональной нагрузкой термина «мотив», необходимо обязательно брать во внимание классификацию, разработанную Б.В. Томашевским, выделявшего две группы мотивов. В первую группу относятся мотивы, не оказывающие никакого влияния на событийный ход, их он назвал «статическими мотивами», а вот мотивы активно влияющие, «изменяющие ситуацию» [54, с. 185].

В своём научном труде И.В. Силантьев, а именно в монографии «Поэтика мотива» [46] изложил первостепенные, фундаментальные этапы исследования термина «мотив» в литературоведении и фольклористике. Этот ученый единственный, на сегодняшний день смог дать наиболее подробное, детальное определение мотива как одного из важнейших понятий нарративной поэтики. Так, под мотивом он понимает: «...повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный 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» [46, с. 88].

Таким образом, изучив историю происхождения термина «мотив». Исследовав трактовки данного термина учёными, мы можем сделать следующие выводы:

1. изучение термина «мотив» привело нас к следующему выводу: понятие «мотив» обладает длительной историей, и, несмотря на то, что учёные-исследователи сталкиваются с рядом противоречий, им удалось выявить его сущностные характеристики, выявить его функции в художественном тексте, а также сделать этот термин одним из наиболее эффективных инструментов при выполнении литературоведческого анализа.

2. также мы можем обобщить все исследованные нами определения термина «мотив», и дать собственное. Так, под мотивом в художественном тексте понимается устойчивый, формально–содержательный компонент, который может повторяться не только в творчестве конкретного автора, или ряда авторов, но и в масштабе мировой литературы в целом.

## **1.2. Категория образа в литературоведении**

Термин «образ» изучается большим количеством наук, но ведущие среди них – это литературоведение и лингвистика. Последняя, исследует все возможные стороны этого явления, и занимается постижением языковых средств, формирующих «образ».

На сегодняшний день в отечественном литературоведении существует огромное множество определений «образа». Практически каждый учёный старается дополнить, развить или как-то улучшить уже существующие формулировки. Для того чтобы лучше понять значение интересующего нас термина, а также дать собственное определение, необходимо изучить уже существующие.

Сам термин «образ» берёт начало своей истории в далёком XIX в., когда на него обращает внимание филолог А.А. Потебня.[42,с. 114] Именно этот учёный и акцентировал внимание на необходимости изучения, углубления и расширения данного термина.

Так, кандидат филологических наук Е.О. Опарина пишет, что под термином «образ» в лингвистике понимают «объект, возникающий в сознании человека и отражающий предметы или явления окружающей действительности» [37, с. 85]. Необходимо обратить внимание на то, что автор определения говорит про определение «образа» в лингвистике, а не в литературоведении, это немаловажно, так как это две полярные науки, но с элементами пересечения.

Е.Б. Борисова даёт такое определение художественного образа: «...фрагмент, обладающий самостоятельной жизнью и содержанием, который создается автором с помощью богатства языка» [9, с. 25]. К характерным чертам образа Е.Б. Борисова относит: фундаментальное авторское начало, ведь именно писатель создаёт образ, который появляется в его произведении; экспрессивность; индивидуальность; многогранность, это говорит о том, каждый читатель воспринимает образ по-своему [9, с. 24].

А.Е. Ефимов в своей статье «Образная речь художественного произведения» рассматривает художественный образ как образ персонажей литературного произведения [16, с. 93]. И вот тут необходимо сказать, что в литературоведении под художественным образом понимаются два явления: первое – это персонаж, действующее лицо, характер, а второе – более обширное, отражение действительности в индивидуальной форме, сюда можно отнести словесный образ или троп.

Такие отечественные учёные литературоведы как В.В. Виноградов, Е.О. Опарина, И.Б. Голуб главной характеристикой образа называют его языковую форму, под которой понимаются изобразительно-выразительные средства языка, которые автор произведения использует для создания образа.

Образ в художественном произведении зачастую создается через описание внешности и особенностей характера персонажей. При этом в структуру образов обычно входят: портрет, поступки, биография и характеристика героев, их привычки и манеры.

При создании художественного образа обычно авторы уделяют значительное внимание проблеме его «подачи» читателям. Художественный образ должен быть выразительным и ярким, чтобы он легко запечатлевался в памяти читателя. Поэтому для создания образов в художественном произведении используются различные лингвистические средства, при этом наиболее частотными выступают различные тропы и фигуры. При создании образа все лингвистические средства, согласно теориям И.В. Арнольда и К.А. Долинина, принято делить на имплицитные и эксплицитные средства[4; с. 4]. Имплицитные включают в себя в первую очередь стилистические средства, а также дополнительные фоновые знания, используемые читателями для верной интерпретации образов (зачастую топонимы, прецедентные тексты и имена исторических личностей, присутствующие в тексте, позволяют читателям лучше понять замысел автора).

Как уже отмечалось, при создании художественного образа наиболее частотными языковыми средствами выступают следующие тропы: эпитет, сравнение, метафора, гипербола, литота, градация, оксюморон, олицетворение. Эпитет помогает выразить отношение автора к описываемому предмету или явлению. Каждое сравнение создает образ, в котором читатель может уловить частичку авторского замысла. Метафоры помогают создать целостную картину мира произведения. Такие тропы, как литота и гипербола, позволяют автору произведения градуально выразить характер персонажа, а градация дает возможность описать мельчайшие изменения в эмоциональном состоянии и поведении героев. Стилистическим приемом, позволяющим создать контраст в художественном образе, является оксюморон: он помогает авторам создавать противоречивые и сложные образы. Олицетворение делает художественные образы более понятными для читателя путем ассоциаций.

Речевую характеристику персона не зря считают одним из важнейших составляющих художественного образа. Когда автор произведения прибегает к использованию различных языковых средств, таких как лексика, фонетика,

синтаксиса, он наделяет персонажа присущими только ему одному особенностями. Подбор определённой лексики помогает писателю раскрыть историю жизни своего героя, какие события происходили в его жизни до появления на страницах книги. Например, рассказчик Игнатич, из рассказа А.И. Солженицына «Матрёнин двор» [52] с трепетом относится к тем вещам, которые его окружают. Например, он спокойно принимает простую пищу, которую ему предлагает женщина, с каким-то, даже, возможно теплом относится к сверчкам и таракан, заполонившим дом Матрёны. Это говорит о том, что рассказчик научился ценить те мелочи жизни, на которые обычный человек не обратит внимания, а местами, захочет и вовсе убрать. Рассказчик отсидел в лагере и был в ссылке. Тяжёлая жизнь научила его уважать окружающее. Об этом нам говорят синтаксические конструкции, которые использует А.И. Солженицын в произведении.

Ещё одной немаловажной чертой художественного образа является речевая характеристика персонажей. С помощью неё писатель, например, наделяет своего героя особым набором лексики, характерным для той местности, где вырос герой или же включает в его речь элементы иноязычных высказываний (например, французского), что может говорить об уровне образования персонажа.

Рассмотрим типологию художественных образов в литературоведении по предметному содержанию:

Герои	Система персонажей.
Предметы	Одежда, предметы интерьера, пейзаж.
Природа	1).природный пейзаж; 2).городской пейзаж; 3).деревенский пейзаж.
Время и пространство	Пути-дороги, ночи, дни.

Рассмотрим типологию художественных образов в литературоведении по характеру обобщённости:

<p>Индивидуальные</p>	<p>Это образы авторские, неповторимые.</p> <p>Например, образ Квазимодо из романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», образ ЛючиоРиманца, из романа Мариини Корелли «Скорбь Сатаны» (в более раннем переводе «Скорбь Дьявола»), Интеллектуалы-мутанты из романа братьев А. и Б. Стругацких «Гадкие лебеди».</p>
<p>Характерные</p>	<p>Это образы обобщённые, в которых отражены основные черты, присущие многим людям определённой эпохи.</p> <p>Например, персонажи драм А.Н. Островского.</p>
<p>Типические</p>	<p>Это образы, выражающие общечеловеческие черты.</p> <p>Например, образ Гамлета из трагедии У. Шекспира «Гамлет», Образ Данко из рассказа М. Горького «старуха изергиль».</p>
<p>Образы-мотивы</p>	<p>Образы-мотивы, устойчиво повторяющиеся в творческой деятельности определённого писателя.</p> <p>Например: образ-мотив</p>

	Прекрасной Дамы в лирике А.А. Блока.
Топосы	<p>Общие для литературы целой эпохи или даже нации.</p> <p>Например:</p> <p>1).образ «маленького человека» (Самсон Вырин из повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель», Беликов из рассказа А.П. Чехова «Человек в футляре»);</p> <p>2).образ «нового человека» (Нигилист Евгений Базаров из романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»);</p> <p>3).образ «лишнего человека» (Евгений Онегин из романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», Печорин из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»).</p>

Рассмотрим типологию художественных образов в литературоведении по роли в тексте:

Главный герой	Родион Раскольников из романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», Павел Корчагин из романа Н. Островского «Как закалялась сталь».
Второстепенный персонаж	Меркуцио из трагедии У. Шекспира «Гамлет», Фёдор Долохов

	из романа Л.Н. Толстого «Война и мир».
Эпизодические персонажи	Няня Татьяны Лариной из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», Старуха Хлестова из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума».
Внесценические	Княгиня Марья Алексевна из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», дядя Фамусова, некий Максим Петрович (из того же произведения).

Рассмотрим типологию художественных образов в литературоведении по форме и историческому критерию, данную нам Л.Я. Гинсбург[15]:

Герой - маска	Такого героя отличает статичность и отчетливое доминирование какого-либо качества) Преимущественно это персонажи эпохи классицизма.
Герой - идея	Этот герой является воплощением человеческого духа, идей свободы, эта идея определяет его судьбу. Такой тип характерен для эпохи романтизма.
Социально - моральный тип	В таком персонаже морально-нравственные и человеческие качества изображаются в прямой зависимости от социальных обстоятельств их жизни. Этот тип

	начинает формироваться и оформляться в эпоху классицизма.
Герой - характер	Сильные духом герои, которым свойственен высокий уровень нравственности и духовной силы. К таким героям можно отнести тургеневских девушек.
Герой - символ	Герой–символ дальнейшее развитие героя–идеи. Он не просто высказывает какую-либо идею, следует ей, но и иллюстрирует её. Например, Христос и антихрист, сын Петра первого и Пётр первый.
Герой модернистской литературы	Это герой, который практически равен потоку сознания. Читатель может не знать его имени и биографии, а сразу окунаться в текст повествования.

Говоря об «образе», нельзя не обратиться к исследованиям в этой области такого литературоведа, как П.В. Полевой. В своей работе «Внутренняя структура образа»[41], учёный пишет, что «Главная единица художественной мысли – образ – продолжает будить, развивать и толкать к одновременному взаимодействию все стороны человеческого существа. Ибо в своем строении образ повторяет историю сознания».

Обозначим основные положения работы П.В. Палиевского:

1. образ – это целостность, искусство захватывает действительность «сплошь», это сложная «система отражений»; образ является «носителем нерасчленённых, отрицающих друг друга противоречий»;

2. вся художественная мысль есть одно сплошное иносказание, она сообщает нам свой смысл через иные, чем понятия и суждения, формы, поэтому искусство не может быть подменено никакими иными формами мысли;

3. сравнение, является базовой, простейшей моделью художественной мысли, именно сравнение оказывается главным инструментом художественной фантазии;

4. фантазия, вымысел – важнейшее, первостепенное качество художественной мысли; образ – это мышление с помощью индивидуальности, созданной воображением;

5. жизнь реализуется в образе как тенденция, по аналогии;

6. образ неисчерпаем, бесконечен, бездонен, потому что предмет не сводится к сумме перечисляемых понятий;

7. образ всегда содержит в себе то, что очеловечивает внешний мир и самого человека.

Исходя из того, что было проанализировано выше, мы можем сделать следующие выводы касательно художественного образа:

1. Художественный образ ориентирован на сотворчество читателя;

2. Художественный образ обладает функциональностью символа, многозначностью трактовок;

3. Художественный образ можно разделить на 2 вида: первый – традиционный, который был заимствован из мифологии или мировой культуры и второй – авторский, вырастающий из индивидуального видения, внутреннего мировосприятия художником окружающей среды;

4. Художественный образ может отражать взгляды писателя на те или иные проблемы, спорные вопросы, помогает раскрыть особенности индивидуально-авторского мировосприятия и мироощущения;

5. Художественный образ, являясь частью или элементом целого, может быть вполне самостоятелен. Например, образ алых парусов из повести-феерии А.С. Грина «Алые паруса».

Также мы можем дать определение образу: образ в литературе – это форма отражения действительности в искусстве, творчески переосмысленное и воссозданное автором в произведении.

### **Выводы:**

Термин «мотив» обладает длительной историей, и, несмотря на то, что учёные-исследователи сталкиваются с рядом противоречий, им удалось выявить его сущностные характеристики, выявить его функции в художественном тексте, а также сделать этот термин одним из наиболее эффективных инструментов при выполнении литературоведческого анализа.

Также мы можем обобщить все исследованные нами определения термина «мотив», и дать собственное. Так, под мотивом в художественном тексте понимается устойчивый, формально–содержательный компонент, который может повторяться не только в творчестве конкретного автора, или ряда авторов, но и в масштабе мировой литературы в целом.

Исходя из того, что было проанализировано во втором параграфе, мы можем сделать следующие выводы касательно художественного образа:

1. Художественный образ ориентирован на сотворчество читателя;
2. Художественный образ обладает функциональностью символа, многозначностью трактовок;
3. Художественный образ можно разделить на 2 вида: первый – традиционный, который был заимствован из мифологии или мировой культуры и второй – авторский, вырастающий из индивидуального видения, внутреннего мировосприятия художником окружающей среды;
4. Художественный образ может отражать взгляды писателя на те или иные проблемы, спорные вопросы, помогает раскрыть особенности индивидуально-авторского мировосприятия и мироощущения;
5. Художественный образ, являясь частью или элементом целого, может быть вполне самостоятелен. Например, образ алых парусов из повести-феерии А.С. Грина «Алые паруса».

Также мы можем дать определение образу: образ в литературе – это форма отражения действительности в искусстве, творчески переосмысленное и воссозданное автором в произведении.

## **ГЛАВА II. ЛИТЕРАТУРНАЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ ТАНАТОЛОГИЯ**

### **2.1. Интерес к танатологии в разных эпохах**

На этом этапе нашей научной работы необходимо поговорить и о детерминирующих факторах, которые создают представление о смерти. Мы рассмотрим статью О.С. Суворовой «Личностное знание о смерти: пути формирования, смысл и значение» [53], в которой она выделяет три группы факторов.

К первому фактору она относит «...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» [53, с. 49].

Ко второму фактору относит, неочевидные знания, которые тесно связаны с имеющими большой внутренней смысл представлениями о смерти. Основными факторами их формирования можно назвать опыт встречи со смертью другого человека, общение с умирающим.

К третьему фактору О.С. Суворова относит необходимость принятия факта неизбежности смерти, смирения с её приходом в человеческую жизнь. Учёный пишет о том, что именно это и «...обусловило 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...» [53, с. 54].

Как отмечает Р.Л. Красильников, в своём труде «Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа» [24], как раз

последний фактор формирования представления о личной смерти, выделенный О.С. Суворовой предстаёт наиболее плодотворным и эффективным. Получается, что танатология будет вызывать у нас интерес как литературный опыт описания феномена смерти, который изучается литературоведческой танатологией.

На этом этапе нашей работы обратимся более подробно к работе Р.Л. Красильникова, «Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа», в ней учёный называет «литературный опыт описания смерти» литературной танатологией. Литературоведческие труды об этом опыте составят корпус литературоведческой танатологии.

Р.Л. Красильников пишет, что литературный опыт описания смерти имеет длинную историю. Исследуем её. Начиная с древнего периода (с момента возникновения первых наскальных рисунков заканчивая 8-м веком до н. э.) человек интересовался смертью. Древние люди с помощью наскальной живописи изображали смерть человека во время охоты, смерть от болезни и т.д. Безусловно, наскальные рисунки нельзя отнести к литературному опыту описания смерти, но отметить, что даже в те времена человек отмечал смерть необходимо.

Далее идёт эпоха античности. В неё входит Цивилизация Древней Греции и Древнего Рима. Рассмотрим загробный мир и представление о смерти в древнегреческой мифологии. Для этого обратимся к книге Н.А. Куна «Легенды и мифы Древней Греции»[27]. Практически во всех мифах, связанных с жизнью богов и с царством мертвых, в мир Аида усопших сопровождал Гермес. Он вел души через отверстия в земной коре, доводил их до берегов Стикса. Усопшему необходимо было расплатиться с Хороном, который переправлял его на другой берег Стикса. Выход из подземного царства стерег гигантский пес Цербер. Живых пес в царство мертвых не пускал, как не выпускал усопших из Аида. Судьбы умерших решались голосами: Аида, Миноса Эака и Радаманта (последние трое – полубоги-судьи, которые являлись исполнителями Аида). Они допрашивали усопших,

расспрашивали о их жизни. Получается, что древни греки верили в жизнь после смерти, а также в то, что за все прижизненные деяния их будут судить неподкупные Боги.

В след за Античностью идёт эпоха Средневековья. Именно для этой эпохи характерно акустическое мировоззрение. Это связано с тем, что люди, жившие в эпоху европейского средневековья, верили в то, что Бога нельзя увидеть, его можно лишь услышать. Смерть они считали карой Божьей за нарушение данного им запрета Адаму и Еве. Смерть – наказание, зло и несчастье, но, несмотря на это человек верил в то, что вера в Бога, можно преодолеть этот кошмар, а праведникам, истинно верующим, Господь дарует вечную и счастливую жизнь в Раю. Именно эта эпоха, знаменитая ранним героическим эпосом, рыцарскими романами, хрониками и летописями предоставляет человеку выбор между «благородной» и «позорной» смертью, а жанр жития – изображает идеал «благоверной» кончины.

Эпоха Ренессанса. Сознание человека, жившего в это время, не могло вместить в себя, осознать смерть. Он не хотел смотреть её в глаза, боялся. Но несмотря на всё это, человек этой эпохи был с религиозными традициями, и практически полным отсутствием религиозных потребностей. И из-за этого он не мог твёрдо стоять на ногах, почва жизни буквально скользила у него под ногами. Возрождение пыталось совместить духовность с телесным воплощением, вечность загробной жизни и посюсторонность. Мысль о смерти была несовместима с мифом о человеке, который творил Ренессанс, с героической и гармонической личностью, о которой он мечтал. Но, несмотря на то, что человек старался не думать о смерти, от этого она никуда не уходила, она всегда была рядом, поскольку человек по своей конструкции смертен, и такой финал жизни настигнет каждого, то трагическое следовало за этой культурой подобно лёгкой вуали, которой смерть в итоге покрывала человеческое тело.

В эпохе классицизма мы можем говорить о том, что любое явление человеческой жизни, деятельности, а также смерти, принадлежит и служит не ему самому, а государству и государю.

Говоря о веке просвещения нельзя не упомянуть французского писателя Маркиза де Сада. В своём романе «120 дней Содома или Школа разврата»[34], он эротизирует и сексуализирует смерть. Тут также важно уточнить то, что для героев де Сада смерть другого человека сопровождалась физической разрядкой, то есть, наблюдая за смертью жертвы, кто-то из героев Герцог Бланжи, Епископ, Председатель Кюрваль и Дюрсе достигали оргазм.

Далее следует эпоха романтизма. Смерть героя романтизируется, эстетизируется. Она забирает героя с «могильной» улыбкой, в то время как все остальные его оплакивают, а после проявляют интерес не только к убийце, но и к загробной жизни

Эпоха реализма прибегает к образу смерти как к заключительной части романной формулы (самая распространённая для той эпохи форма текста – роман), считая кончину результатом социальных и исторических процессов. Здесь уже смерть не романтизируется и не идеализируется. Она может представать перед читателем в самом непотребном виде

Для эпохи модернизма характерно вложение в смерть эсхатологических смыслов, то есть, рассказ о том, что ждёт человека в конце его истории. Тут важно заметить, что лишается своего своеобразия, индивидуальных особенностей и черт героическое, однако, акцентируется и выделяется мистическое.

Эпоха экзистенциализма ставит героя в ситуации, при прохождении через которые можно понять смысл человеческого существования.

В эпоху постмодернизма человек –массы становится неспособным к творчеству и фантазии, но при этом остаётся умеющим рассуждать об искусстве. В этой эпохе личность не часть всеохватывающего пламени, а лишь тлеющий уголёк в догорающем костре жизни. В эпоху постмодерне смерть отдельного человека начинает существовать лишь тогда, когда он

перестаёт существовать. Здесь симулякр смерти становится перманентное предвкушение, смерти. Отсюда получается, что над личностью нависает чувство, похожее на представление о смерти как о скелете с косой – именно это и является страх смерти. Поэтому, люди, живущие в эпохе постмодерна, делают следующие предположения: смерть как феномен переходит в ранг глобального эквивалента. Отсюда следует, что смерть как явление становится рычагом воздействия, движущей силой такого желания и страстного стремления отменить смерть.

Получается, что буквально с того момента как человек стал овладевать орудиями труда он интересовался смертью, пытался её объяснить, представить жизнь после смерти, а также вообразить то, что будет по ту сторону бытия.

## **2.2. Становление танатологии как научной дисциплины**

Когда мы начинаем говорить о танатологии, необходимо для начала разобраться в истории происхождения этого термина. Первые шаги в этом направлении будут сделаны в сторону расшифровки самого термина. В слове «танатология» можно выделить два древнегреческих корня: *θάνατος* — смерть и *λόγος* — учение. Выходит, что танатология – это учение о смерти. Но тут возникает вопрос, о какой именно: естественной, патологической (от болезней), насильственной. В этом предстоит разобраться.

Для того чтобы разобраться о какой именно смерти говорит танатология, нам нужно разобраться в её видах, и проанализировать их. Для этого обратимся к труду всей жизни российского писателя А.П. Лаврина «Хроники Харона. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СМЕРТИ»[29].

Обратимся лишь к некоторым видам смерти по А.П. Лаврину:

1. Смерть от болезней. Раскрывая данный вид смерти, писатель, делится с читателем обнаруженной им информацией, выведенной статистикой, а также выводами учёных о наблюдениях за болезнями. Здесь он

пишет о том, что «самая опасная инфекционная болезнь – малярия»[29, с. 21], приводит статистику смертей от СПИДа, а также от сифилиса.

2. Смерть от голода и людоедство. Говоря об этом виде смерти, автор книги приводит в пример голод на Украине 1932 –1933 годов. Когда страшный голод косил население, а отчаявшиеся, обезумевшие от голода люди «своих детей съедали – брались за чужих»[29, с. 23]. Также приводится пример поедания трупов в блокадном Ленинграде.

3. Смерть от животных. Смерть от животных в России была наиболее большой в XIX, к XX смертей стало меньше. Как отмечает автор, это происходит в большинстве случаев по глупости человеческой, чаще всего с неумелыми туристами, браконьерами и охотниками.

4. Смерть до рождения. «Под смертью до рождения» автором понимается не только искусственное умерщвление плода в утробе матери, то есть аборт, но и выкидыши, которые происходят без воли матери.

5. Добровольная смерть. Под ней А.П. Лаврин понимает самоубийство. Получается, что человеческая личность настолько доведена до отчаяния, что в этом мире нет вещей, которые могли бы её удержать от данного шага.

6. Смерть от стихийных бедствий. Тут А.П. Лаврин делится с нами мыслью о том, что человеческая идея о всевластии до крайности глупа и есть в этом мире вещи, которые куда сильнее него. Как пример, автор приводит землетрясения и говорит о том, что это «наиболее тяжёлое из стихийных бедствий»[29, с. 35].

7. Смерть на войне. Тут читателю приводятся страшные цифры, предложенные историком Вильямом Экхардтом. Учёный называет цифру погибших в войнах людей с 1700 по 1990 г.: 101552, при этом около половины, то есть 47 миллионов человек – мирные жители. Нельзя не согласиться с А.П. Лавриным в том, что «когда мы оперируем такими огромными цифрами, отступают в тень конкретные жизни конкретных людей, каждая из которых драгоценна без меры, ибо не воспроизводима нигде и никогда»[29, с. 39].

8. Невидимая смерть. Под «невидимой смертью» А.П. Лаврин понимает смерть от ядерного излучения. Он приводит в пример атомную бомбардировку США двух японских городов: Хиросиму и Нагасаки. Также упоминается ядерная авария, произошедшая 26 апреля 1826 года в Чернобыле.

Исходя из того, что смерть – это общее определение конца человеческой жизни, и вариантов его очень много, то можно сделать вывод о том, что танатология это учение о смерти в целом, а не о её конкретных видах и подвидах. Получается, что танатология рассказывает нам о смерти и её все возможных формах.

Первое упоминание термина «танатология» возникает в медицинской науке. Это не удивительно, ведь смерть считается естественным концом не только человеческой жизни, но и любой другой. Начало изучению смерти как закономерного и абсолютно нормального завершения жизни в рамках медицины положили такие известные учёные как: М.Ф.К. Биша, Клод Бернар, Р. Вирхов, И.И. Мечников. Каждый из них внёс свой вклад в изучение смерти.

Так, например, Клода Бернара заинтересовала смерть от кураре (южно–американской яд растительного происхождения, его использовали индейцы). Учёного привлек именно такой способ умерщвление, потому что он был наиболее удобен для отдельного изучения анатомических элементов живого тела. Благодаря изучению действия этого яда на человеческий организм, учёный медик смог изучить причины разрыва аорты, а также реакцию нервной системы и других органов на яд.

И.И. Мечников, отечественный учёный в области медицины заинтересовался тем, как можно продлить срок жизни и оттянуть момент смерти. Он выдвигал и развивал одну из первых концепций старения, разработал пробиотическую(пробиотики – живые организмы, которые приносят пользу своему владельцу, но только в том случае, если принимаются в адекватном, нормированном количестве) диету с целью

обретения долгой и здоровой жизни. Получается, И.И. Мечникова интересовала не смерть, как биологическое явление, а то, как можно оттянуть её, и продлить срок жизни. Следовательно, можно сделать вывод о том, что жизнь и смерть являются оппозицией.

Изучение танатологии в области медицины стало особенно актуально в XX веке, веке революций и мировых войн. Особенно остро вопрос изучения смерти, танатоса (об это термине мы поговорим позже) в Великую Отечественную войну. Советский патологоанатом Краевский Н.А. связывал это с тем, что его коллеги патологоанатомы столкнулись с трудностями при определении причины смерти, а также при составлении заключения о ней. Н.А. Краевский связывал такие проблемы с тем, что в военно-полевых условиях не всегда (крайне редко) была возможность провести детальный клинико-анатомический анализ вскрытия.

В нашей работе необходимо говорить о танатологии в области медицины не только потому, что нам необходимо изучить историю появления термина «танатология», и перехода его в другие науки, но и осознать, что Смерть, как явление требует изучения множества разных подходов, взгляда разных наук. Это нужно для гармоничного развития общества, для душевного спокойствия человека. Ему необходимо представление о смерти не только со стороны философского, религиозного представления о конце жизни, но и естественного, биологического. Человеку необходимо представление о том, что будет с его телом после того или иного вида смерти (проанализированы ниже), для того чтобы обладать пониманием. Ведь самое страшное для личности – это неизвестность.

### **2.3. Танатология как литературоведческая дисциплина**

Как мы уже говорили, танатология – наука междисциплинарная. Она присутствует как в философии, так и в медицине, так и в литературоведении. Рассмотрим танатологию как литературоведческую дисциплину. Впервые исследовать образ смерти в литературоведении начали в XX веке. В самом

начала этого столетия, а именно в 1902 году, в Мюнхене выходит в свет научная диссертация на тему: «Танатос в поэзии и искусстве греков», принадлежащая перу К. Хайнемана[56], двадцать лет спустя в 1922 году, появляется ещё один научный труд, но на этот раз уже в Лондоне – «Аспекты смерти и связанные с ними аспекты жизни в искусстве, эпиграммах и поэзии» Ф. Вебера [10], в 1934 году в Нью-Йорке – «Танец смерти и дух Masabre в европейской литературе» Л. Курца [28].

Однако, наивысший интерес у английских, немецких учёных вызывало не само явление смерти в художественном произведении, а отношение к ней у всевозможных народов и культур в различных исторических периодах существования человечества. Самый главный интерес концентрировался на так называемых ритуальных «плясках смерти». Это то, что происходило за границей, а что в это же время было в отечественном литературоведении в области танатологии?

В начале XX века, а именно в 1928 году вышла статья П. Бицилли, посвященная проблемам жизни и смерти в творчестве Толстого [7]. Именно благодаря этому научному труду творчество Толстого стали исследовать именно в направлении таких полярных явлений как жизнь и смерть. Тут же необходимо отметить знаменитое эссе, принадлежащее перу И.Ф. Анненского, «Умиравший Тургенев» [2], в частности, эту работу можно считать началом штудий в области биографического подхода.

Библиография литературоведческой танатологии начинает существенно расширяться к середине XX века. Именно в этот период появляются многочисленные сборники произведений с комментариями, сборники статей, посвящённые смерти в области художественных литературных текстов. Также в этот момент иницируются исследования в свете темы смерти и Танатоса в историко-литературных эпохах, литературные направления, литература средневековой Англии, французские возрожденческие художественно-литературные тексты, активно изучается древнегреческая поэзия. Кроме таких глобальных и масштабных трудов, учёные

литературоведы начинают изучать и литературное творчество отдельных писателей, разумеется, в области смерти и Танатоса. Так, появляются научные труды посвящённые таким гениям как: О.Э.Мандельштаму, В. Набокову, Ф.М. Достоевскому[36].

Самое масштабное изучение танатологии в литературных текстах приходится на 90-е годы прошлого столетия. В это время защищаются диссертации: «Проблема смерти и бессмертия в лирике М.Ю. Лермонтова» Г. Косякова [23], «Художественная танатология в творчестве Л. Н. Толстого 1850-1880-гг.», пишутся статьи, выпускаются книги, печатаются монографии «Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века» В. Хазана [55], «Русская эсхатология и русская литература» Л. Кациса[20], напрямую связанные с литературоведческой танатологией.

Но есть одна работа, которая сумела положить начало структуралистскому подходу к танатологическим мотивам. Она вышла в 1994 году, и оказала огромное влияние на дальнейшее изучение танатологии в области литературоведения. Эта статья принадлежит Ю.М. Лотману и называется «Смерть как проблема сюжета» [31]. В ней есть очень занимательный момент. Ю.М. Лотман, говоря о смерти Ленского, героя романа в стихах А.С. Пушкина, пишет о том, что те события, которые могли бы произойти, но не произошли в результате гибели Владимира на дуэли, гораздо ярче и насыщеннее тех, что произошли в тексте произведения. Именно осознание этого резко меняют для читателя переживания самой сути сюжета. «Реальность выступает перед читателем как разрушение пучка потенциальных возможностей. То, что произошло, беднее, чем то, что могло произойти»[31]. Эти утверждения подтвердит сам текст «Солнца русской поэзии»[48]:

*Быть может, он для блага мира*

*Иль хоть для славы был рожден;*

*Его умолкнувшая лира*

*Гремучий, непрерывный звон*

*В веках поднять могла. Поэта,  
Быть может, на ступенях света  
Ждала высокая ступень.  
Его страдальческая тень,  
Быть может, унесла с собою  
Святую тайну, и для нас  
Погиб животворящий глас,  
И за могильною чертою  
К ней не домчится гимн времен,  
Благословение племен.*

*Исполня жизнь свою отравой,  
Не сделав многого добра,  
Увы, он мог бессмертной славой  
Газет наполнить номера,  
Уча людей, мороча братьев  
При громе плесков иль проклятий,  
Он совершить мог грозный путь.  
Дабы последний раздохнуть  
В виду торжественных трофеев,  
Как наш Кутузов, как Нельсон,  
Иль в ссылке как Наполеон,  
Иль быть повешен, как Рылеев.*

*А может быть и то: поэта  
Обыкновенный ждал удел.  
Прошли бы юношества лета:  
В нём пыл души бы охладел.  
Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,*

*В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стёганый халат;  
Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел.  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей.[47, с. 121-122]*

Таким образом, нам удалось сделать следующий вывод: танатологию можно и нужно считать междисциплинарной, охватывающей различные области человеческого знания. Смерть, как финальная стадия человеческого бытия, в действительности считается таинственным явлением, поэтому оно служит объектом изучения не только представителей естественных наук, но и ученых в области гуманитарных дисциплин.

На этом моменте мы должны говорить о гуманитарной танатологии, «общекультурном опыте осмысления феномена смерти», как сказал Р.Л. Красильников[25, с. 9].

Получается, что литературный опыт, связанный с осмыслением смерти, исследует высокохудожественная танатология, а вот Танатос служит «важнейшим конститутивным моментом сознания», как писал Ю.Г. Семикин, а ведущим средством для раскрытия данного вопроса служит художественная литература.

#### **2.4 Танатологические мотивы в художественной литературе**

Семантика танатологических мотивов крайне широка, из этого следует, что её необходимо ограничивать с помощью концептуальных полей, присущих конкретному автору. Под концептуальным полем мы понимаем философские, культурные, этические, морально – нравственные, религиозные

воззрения писателя, обусловленные эпохой и этнической или национальной идентичностью.

Так, одна из наиболее известных классификаций мотивов в отечественном литературоведении принадлежит Б.В.Томашевскому. Он приводит две классификации мотивов.

В первой, он выделяет свободные и связанные мотивы. Свободными, учёный называет мотивы, которые самым простым пересказе фабулы произведения можно опускать, убирать, при этом не нарушая целостного хода событий, описанных в произведении, а вот связанные, наоборот, категорически нельзя исключать[54].

Во второй категории, он делит мотивы на динамические, то есть те, которые могут менять ситуацию и, соответственно, те, которые её не меняют, их литературовед назвал статическими. К статическим мотивам Б.В.Томашевский относит все возможные описания: внутренних и внешних качеств персонажа, его характера, природы, обстановки дома и того, что вокруг него. А вот к динамическим мотивам относит поступки героев.

Данные типологии Б.В. Томашевского легко можно применить, разумеется, с некоторыми оговорками, к танатологическим мотивам. Необходимо отметить, что при пересказе фабулы произведения просто невозможно опустить, отодвинуть смерть куда-то на второй план и при этом не разрушить связности повествования. Ещё один важный момент: смерть героя – это всегда перемещение в пространстве, времени. Также смерть зачастую связана с реализацией цели персонажа, или же отказом от выполнения каких-либо условий, выдвинутых другим.

Танатологические мотивы имеют архетипическую основу. Это можно объяснить, сделав морфемный разбор слова, и увидеть, что один из корней, включённый в термин «танатологические...», –Танос. Для нас это принципиально важно, ведь как мы уже узнали ранее, одним из первых вопросов, волновавших человека, был вопрос о происхождении и причине смерти. Сюда можно отнести сделки с Дьяволом, смерть человека от болезни,

несчастливого случая, а вот мотивы самоубийства более характерны для литературного этапа развития словесности.

Принудительная смерть в художественном произведении, зачастую представлена казнью. Такая смерть подталкивает читателя к размышлению над экзистенциальным состоянием, в котором находится герой повествования перед смертью («Рассказ о семи повешенных» Л.Н. Андреева).

Мотив суицидальной смерти можно разграничить:

1. мотив эгоцентричного самоубийства. Его можно связать с желанием персонажа покинуть данный бренный мир из-за личных внутренних и внешних переживаний и страданий («Анна Каренина» Л.Н. Толстого);

2. мотив альтруистического самоубийства (рассказ Л.Н. Андреева «Жертва»).

Таким образом, проанализировав классификации танатологических мотивов в художественной литературе, мы можем сделать следующие выводы: определённые танатологические мотивы могут быть реализованы исключительно в конкретных семантико–структурных элементах. Другие танатологические мотивы могут опираться на общетеоретические критерии, однако, и первые, и вторые танатологические мотивы имеют индивидуальные особенности не только в области семантики, но и в области структуры, но в области функционирования. Благодаря своей высокой значимости в мировой литературе, широта возможностей танатологических сюжетных ходов оказывается на удивление большой, широкой и многообразной. Также, нам необходимо отметить, что даже один и тот же мотив, например, мотив самоубийства, может быть рассмотрен с разных сторон и в тексте быть представлен совершенно по-разному.

### **Выводы:**

Танатология не возникла из неоткуда, ведь человека интересовала смерть буквально с того момента как он стал познавать окружающий его мир,

он пытался её объяснить, представить жизнь после смерти, а также вообразить то, что будет по ту сторону бытия.

Танатологию можно и нужно считать междисциплинарной, охватывающей различные области человеческого знания. Смерть, как финальная стадия человеческого бытия, в действительности считается таинственным явлением, поэтому оно служит объектом изучения не только представителей гуманитарных наук, но и естественных.

Мы изучили танатологию в области медицины не только потому, что нам необходимо изучить историю появления термина «танатология», и перехода его в другие науки, но и осознать, что Смерть, как явление требует изучения множества разных подходов, взгляда разных наук.

Это нужно для гармоничного развития общества, для душевного спокойствия человека. Ему необходимо представление о смерти не только со стороны философского, религиозного представления о конце жизни, но и естественного, биологического. Человеку необходимо представление о том, что будет с его телом после того или иного вида смерти (проанализированы ниже), для того чтобы обладать пониманием. Ведь самое страшное для личности – это неизвестность.

Также, проанализировав классификации танатологических мотивов в художественной литературе, мы смогли прийти к тому, что определённые танатологические мотивы могут быть реализованы исключительно в конкретных семантико-структурных элементах. Другие же танатологические мотивы могут опираться на общетеоретические критерии, однако, и первые, и вторые танатологические мотивы имеют индивидуальные особенности не только в области семантики, но и в области структуры, но в области функционирования. Благодаря своей высокой значимости в мировой литературе, широта возможностей танатологических сюжетных ходов оказывается на удивление большой, широкой и многообразной. Также, нам необходимо отметить, что даже один и тот же мотив, например, мотив

самоубийства, может быть рассмотрен с разных сторон и в тексте быть представлен совершенно по-разному.

## **ГЛАВА III. МОТИВЫ И ОБРАЗЫ СМЕРТИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н.АНДРЕЕВА**

### **3.1. Творчество Л.Н. Андреева в истории литературы**

Л.Н. Андреев вошёл в русскую литературу «тяжёлым и прямым»[33, с. 4].Его литературное творчество – это реакция на смутное, беспокойное, нестабильное время в России. Произведения этого писателя впитали в себя дух эпохи. Именно это послужило причиной того, что главными героями произведений Андреева становятся напуганный абсурдностью жизни, загнанный в угол своими страхами человек.

Для творчества Л.Н. Андреева:

- Свойственен резкий субъективизм;
- Присуще тяготение к мировоззренческим вопросам;
- Характерно обращение к тяжёлым, темным состояниям одинокой души, а также острое желание преодолеть одиночество, побороть окружающую тьму;
- Добыть желанные ответы на большие вопросы жизни. [1, с. 21]

Л.Н Андреев – один из самых издаваемых и востребованных писателей рубежа XIX –XX веков. В своих произведениях он обращается не только к теме смерти, но и к трагедиям человеческой жизни, но и к человеческим страхам в целом, но и к абсурдности поступков людей, например, войны. У «бездны мрачной на краю» человеку открываются особые горизонты.

Уже в юности мир представлялся писателю «пустыней и кабаком »[1, с. 22]. Перенасыщенность рассказов Л.Н. Андреева ужасным часто становилась причиной крайне негативного отношения к его творчеству критиков. Однако, это никак не влияло, влияет, и не повлияет на, то что литературное наследие писателя является культурным достоянием эпохи.

Критики никогда не могли пройти мимо свежеезданного произведения Л.Н. Андреева. Высказывания в адрес его текстов были самыми разнообразными: от откровенных и нецензурных оскорблений и непонимания «зачем такое писать», до абсолютной идеализации. Однако, как точно подметил К.И. Арабажин: "...Как бы ни относиться к творчеству Андреева, нельзя не признать, что он умеет возбуждать интерес к себе и к тем "проклятым" вопросам, которых касается в своих произведениях. И если он иногда плохо ставит эти вопросы и не всегда удачно их разрешает, то все же он будит мысль, около его тем загорается спор, и открывается возможность беседы по многим волнующим современного человека недоумениям и исканиям..."»[3, с. 22]

К.И. Арабажин объяснял популярность Л.Н.Андреева его огромным даром к писательству, хоть и подмечал, что одного таланта для славы мало. Исследователь говорит: для того, чтобы стать известным, реклама и крики не нужны. В самом писателе должно быть что-то особенное, изысканное, утончённое, что и можно было бы наречь талантом.

К.И. Арабаджи в своей работе говорит о том, что Л.Н. Андреева с его читателями связывают «тысячи невидимых нитей»[3, с. 36]. Это объясняется тем, что в андреевских текстах читатель видит проблемы, волнующие его самого. Например, как нам известно, ведущей чертой творчества Л.Н. Андреева следует считать пессимизм, но именно русский, обывательский, трагедийный. И именно в тех формах, и в том содержании, которые дают ему особенности русской жизни, русской обывательщины.

### **3.2. Смерть в повести «Красный смех»**

Без всяких сомнений, творчество Л.Н.Андреева –классическое наследие русской литературы. Несмотря на огромное количество исследований, посвященных ему, многие аспекты его поэтики продолжают оставаться актуальными.

Художественные тексты Л.Н. Андреева – яркий пример трагического, обречённого мироощущения.

Эволюция творчества Л. Андреева явно выявляет движение художественной мысли от предтрагизма к подлинно трагическому мироощущению.

Основной образ прозы Л. Андреева, непосредственно связан со смертью и финалом существования человека как личности высокодуховной, – Апокалипсис, человечество, сбившееся с пути. Немаловажное место в творчестве Л.Н. Андреева занимает исследование психологии человека, его поведения перед неотвратимой смертью, мотивы рока и человеческой судьбы. Главным героем становится отчаявшийся человек, который ужасается абсурдности жизни, понимающий, что после смерти жизни нет, а есть лишь Бездна, Тьма, Мрак и Ничто.

Ключевыми мотивами в творчестве Л.Н.Андреева являются мотивы тревоги, ужаса от непонимания враждебного и не познаваемого мира, ужаса от неизбежной смерти, страдания от морально-нравственного разложения личности, духовной и душевной бедности, болезненного одиночества всё это и послужило причиной выбора темы исследования.

Прозе Л.Н. Андреева характерны так называемые «сквозные образы», то есть, образы, проходящие красной нитью через всё творчество автора. К ним у Л.Н. Андреева можно отнести «смех», «бездну», «стену», «смерть».

В.И. Беззубов, в своей статье «Смех Леонида Андреева»[5] пишет эти слова с заглавной буквы, и не зря. В прозе Л.Н. Андреева такие образы как Смерть, Бездна, Ложь, Стена, Смех, не просто движения души, или какие-то предметы, явления, нет, это полноценные персонажи, образы, действующие лица, которые принимают активное участие в развитии фабульного сюжета.

Новый этап творческого развития Андреева открывается повестью «Красный смех» (1904). Она написана в разгар русско-японской войны 1904 – 1905 г.г. Это была «дерзостная попытка», как говорил сам Л.Н. Андреев, воссоздать психологию войны, показать состояние человеческой психики в

атмосфере «безумия и ужаса» массового убийства. Протестуя против войны, Л.Н. Андреев нарочито сгущает краски.

При более подробном и внимательном прочтении повести «Красный смех», у нас возникает вопрос: что такое или кто такой красный смех.

Попробуем ответить на этот вопрос. Если посмотреть с одной стороны, то красный смех в повести, это проявление человеческого существа, то есть, то, что свойственно человеку: «...и снова захохотал глухим, длительным смехом, точно он давился чем-то [50, с. 29]. «Тот снова захохотал глухо и длительно...» [50, с. 29].

Однако с другой стороны, хохот – это уже действующее лицо. Он наделяется характеристиками, как и другие герои повести – смех беззубый, красный, жестами – стоял, разольется. Его можно увидеть: «Красный смех, который видел брат» [50, с. 27].

В финале повести смех получает имя – Красный «...За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех» [50, с. 73]. Получается, он очеловечен. И становится воплощением образа Безумия, Смерти, Страха. Это одновременно предвестие мировой катастрофы и уже наступившая катастрофа. «Он в небе, он в солнце, и скоро он разольется по всей земле, этот красный смех!» [50, с. 69]

Тут необходимо отметить, что для рассказов Л.Н. Андреева 1900-х годов свойственно вводить смех как полноценный, самостоятельный образ, обозначающий враждебность окружающего мира по отношению к человеку, а также символизирующий состояние безумия, когда не только внешний мир пытается уничтожить человека, но и сами люди принимают активное участие в уничтожении себе подобных.

Конец произведения – метафора катаклизма, когда весь мир погрузится в хаос и заполнится красным смехом, трупами, а Смерть станет полноправной владелицей и хозяйкой: «...и скоро правильные ряды бледно-розовых мертвых тел заполнили все комнаты; ...за окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех.

Именно в этом моменте Красный смех впервые в повести пишется с заглавной буквы. Можно предположить, что в час полного безумия и победы войны над человечеством он персонализируется и облекается в физическую составляющую.

По мнению Л.И. Шишкиной, Л.Н. Андреев обнажает, «как крушение культуры освобождает первобытную стихию, которая легко прорывает все сооружения рассудочной цивилизации; человек — гордое создание многовековой эволюции сходится с себе подобными в рукопашной схватке, визжит, грызется и кусается, как дикий зверь»[58].

Таким образом, в повести «Красный смех» нашли своё отражение не только взгляды автора на войну, как бессмысленное, беспощадное, пустое, кровавое действо. Образ Смеха является собирательным: в самом начале произведения это физическое явление, свойственное человеку далее, он начинает трансформироваться, одеваться в плоть. И к концу текста перед нами предстаёт не просто Смеха, Красный Смех, который в свою очередь олицетворяет Смерть, Безумие и Хаос. Л.Н. Андреев открыто говорит о том, что любое насилие приводит не только к физическому уничтожению друг друга, но и к уничтожению высокодуховной и высоконравственной личности.

### **3.3. Смерть в «рассказе о семи повешенных»**

На танатологическую проблематику в творчестве Л.Н. Андреева обращали внимание следующие учёные, писатели и исследователи: К.И.Арабажин[3], Т.Я.Ганжулевич[13], В. Львов-Рогачевский [32], П.М.Пильский[40], М. Горький [30], Б.К. Зайцев [49], Л.А.Иезуитова[17, 18], С.П.Ильев[19], В.А, Келдыш [21], Л.А. Колобаева [22], В.А.Мескин[35], Н.В Осипова [38] и др.

В прозе Л.Н.Андреева тема смерти сливается с мотивом безумия, и бессмысленности происходящего. Писателю удалось показать нелепость человеческого существования через нестерпимый страх личности перед концом своей жизни.

«Рассказ о семи повешенных», был написан Л.Н.Андреевым на реальных событиях. В основу произведения легла история членов боевого отряда Всеволода Лебединцева, его группа планировала совершить покушение на министра юстиции. Однако, один из участников – Азеф, предал товарищей. И шайку неудавшихся террористов предали суду, по решению которого их казнили в Лисьем носу 18 февраля 1908 года.

Л.Н. Андреев большинство своих героев подвергает испытанию страха смерти. В «Рассказе о семи повешенных» ожидание смертной казни становится главным испытанием в жизни персонажей произведения. В это тексте смерть предстаёт перед читателем в образе бестелесного, но вполне осязаемого, одушевлённого существа, по капле высасывающего жизнь не только из тела, но и из души каждого смертника. Смерть накрывает героев вуалью из страха, тем самым парализуя в них жизнь.

Для каждого из героев смерть имеет собственное значение:

- Для министра – это возможность, пугающая «до смерти» знанием о ней[50, с. 51].;
- Для Янсона и Цыганка – «сила, разрушающая обыденное сознание, ставящая человека в тупик»; [50, с. 63].
- Для Тани Ковальчук – «гибель для других, но не для себя» [50, с. 79].;
- Для Муси – «мученический переход к светлому бессмертию» [50, с. 80].;
- Для Сергея Головина – «тайна, которую нельзя понять, но необходимо принять как неизбежный закон бытия» [50, с. 86].;
- Для Василия Каширина – «избавление от мира кукол, лишаящих человека свободы» [50, с. 90].;
- Для Вернера – «очищение от грязи жизни, переход к вселенской любви». [94,с.34].

Смерть, в «Рассказе о семи повешенных», это не только образ, но и один из героев. Именно она подчиняет себе не только души приговорённых к смерти, но и их тела. Для того, чтобы это наглядно показать, Л.Н. Андреев использует яркие средства художественной выразительности при описании смертников. Так, например, эпитет «мертвенная синева» резко контрастирует с полным сил и здоровья телом Сергея Каширина (к концу рассказа он уже совершенно не такой). Когда писатель показывает читателю Василия Каширина, то очень ярко показывает то, что герой уже не принадлежит самому себе. Его подчинила смерть: смерть проступает в Василии «как у трупа».

Для того чтобы показать, что всё, что происходило, происходит и даже будет происходить в тюрьме, автор использует так называемую «лексику смерти» при описании тюремных камер, зала суда, коридоров: «мёртвый воздух судебной залы», «мёртвое окно» в камере, «мёртвые слова» звучат из уст героев, их охватывает «смертельная усталость». Такие эпитеты ещё раз доказывают то, что в мире тюрьмы всё подчинено ей – Смерти.

Страх смерти обнажает души андреевских персонажей, показывает их истинные помыслы, желания, характеры. Так, Сергей Головин предстаёт перед читателем человеком, достойным, благородным и степенным в борьбе с ужасом и страхом перед лицом неминуемой смерти. В противовес Сергею Головину можно поставить Василия Каширина, ведущего себя «фамильярно» перед самым покушением, шутившего над смертью. Вот только в камере смертников ему стало не до смеха. Именно тут герой изменился так, что в нём едва ли можно было узнать озорника, смело шедшего на дело: «весь состоял из одного сплошного, невыносимого ужаса смерти». А к моменту подведения его к виселице, Василий «уже умер».

На протяжении всей жизни Л.Н. Андреев считал, что мозг человека не в состоянии принять смерть, она оказывается за пределами его понимания. Это суждение автора можно явно увидеть в тексте, нужно лишь внимательно вчитаться. Иван Янсон не может принять факт собственной неминуемой гибели. Герой неоднократно повторяет наивные слова (где-то они обращены к

охранникам, где-то они просто произносятся в пустоту): «меня не надо вешать»[50, с. 61, с. 101], он отрицает то, что неизбежно произойдёт. То же происходит и с Цыганком. В сцене, описывающей осознание роковой гибели, Л.Н. Андреев открыто пишет о том, что происходит с его персонажем не только на физическом уровне, но и на духовном: «А Цыганок скрипел зубами, бранился и плевал – его человеческий мозг, поставленный на чудовищно острую грань между жизнью и смертью, распался на части, как комок сухой и выветрившейся глины». Для героев андреевского рассказа «неотвратим конец пути»[39, с. 543].

Самое страшное для героев начинается ночью. Именно в это время смерть полностью вступает в свои права и подчиняет их страху перед собой. В темноте и мраке, когда звуки жизни, свет солнца, пусть его и немного просачивается в окно тюремной камеры, но всё же, с ним легче, явственно проступает облик смерти: «...Он почувствовал. Увидел, ощутил, что она вошла в камеру, и ищет его, шаря руками. И, спасаясь, он начал бегать по камере». Иван Янсон находит своё спасение во сне. В последней главе рассказа чётко появляется понимание того, что сон – это не просто биологическая потребность человека, это мотив. Именно в него погружаются герои андреевского текста, чтобы не сойти с ума от того, что не могут принять нелепость и невероятность предстоящей гибели. Однако, сон не спасает героев и осознание приближающейся смерти и вселяет в них ужас и мучение: «Времени не стало, как бы в пространство превратилось оно, прозрачное, безвоздушное, в огромную площадь, на которой всё, и земля, и жизнь, и люди; и всё это видимо одним взглядом, всё до самого конца, до загадочного обрыва – смерти. И не в том было мучение, что видна смерть, а в том, что сразу видны и жизнь и смерть».

Очень важно акцентировать внимание на одном из последних эпизодов рассказа. Когда героев, приговорённых к смерти через повешение, ведут к месту казни, Вернера буквально нервирует и раздражает обращение к нему Цыганка, как к барину. Именно в этот момент андреевское мировоззрение явно

проступает в тексте. Писатель чётко даёт понять, что перед лицом смерти все равны и его персонажи это осознают.

Муся и Таня Ковальчук – эти женские образы занимают особое место в рассказе. По справедливому замечанию Р.Л. Красильникова[24], «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».

Муся совершенно не испытывает страха смерти, ведь она верит в бессмертие. И искренне верит в благородство своей гибели. Она считает казнь «той самой почётной и прекрасной смертью, какую умирали до неё настоящие герои и мученики». Однако, в такую идеалистическую картинку невозможно поверить, если хотя бы немного быть знаком с мировоззрением автора. И действительно, надежду на чистую и светлую смерть, Л.Н. Андреев нещадно уничтожает: «Завтра, когда будет всходить солнце, это человеческое лицо исказится нечеловеческой гримасой, зальётся густою кровью мозг и вылезут из орбит остекленевшие глаза, – но сегодня она спит тихо и улыбается в великом бессмертии своём»[50, с. 84]. Для писателя после смерти нет ничего. Там лишь Тьма, Ничто, Бездна и больше ничего.

Финальная сцена, в которой навстречу тёплому, восходящему весеннему солнцу какие-то люди, вывозят изуродованные смертью тела других каких-то людей, противопоставляет жизнь – смерти, а также реализует мысли Л.Н. Андреева о катастрофичности мира, к которой пришли люди в своём безумии повелевать жизнью и смертью, а также победы смерти над жизнью.

### **Выводы:**

Л.Н. Андрееву свойственно персонифицировать образы, к которым он прибегает в своих произведениях. В его текстах правит тотальная тоска, боль, бесконечное страдание и саморазрушение человека. Смерть, в представлении

Л.Н. Андреева, личности не дано постичь никогда. После её прихода, человека не ждёт ничего, после Смерти остаётся лишь Пустота, Мрак и Ничто.

Образ смерти в «Рассказе о семи повешенных», так же как и в повести «Красный смех» очеловечен. В обоих произведениях Смерть постепенно расширяет свои владения. Однако она делает это не только самостоятельно, но и с помощью тех, чьими жизнями она пытается завладеть. Если бы люди были более разумны в своих поступках, тогда, возможно, ужас Смерти не настиг бы их в такой кошмарной форме, как это описано в этих произведениях.

Мир, в видении Л.Н. Андреева катастрофичен, а люди обречены на гибель из-за своего глупого желания повелевать жизнью и смертью, но они не осознают свою ничтожность в сравнении с такими великими и фундаментальными категориями.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мотивы и образы как литературные явления обладают длительной историей. С термином «мотив» возникает ряд проблем, связанных с его противоречивостью, однако, учёные смогли выявить его сущностные характеристики, обозначить его функции в художественном тексте, а также сделать этот термин одним из наиболее эффективных инструментов при выполнении литературоведческого анализа.

Также, благодаря тому, что мы проанализировали определения термина «мотив», данные другими исследователями, мы сможем дать собственное. Так, под мотивом в художественном тексте понимается устойчивый, формально-содержательный компонент, который может повторяться не только в творчестве конкретного автора, или ряда авторов, но и в масштабе мировой литературы в целом.

Исходя из того, что было проанализировано во втором параграфе первой главы, мы можем дать определение образу: образ в литературе – это форма отражения действительности в искусстве, творчески переосмысленное и воссозданное автором в произведении.

Также мы сделали следующие выводы касательно художественного образа:

1. Художественный образ ориентирован на сотворчество читателя;
2. Художественный образ обладает функциональностью символа, многозначностью трактовок;
3. Художественный образ можно разделить на 2 вида: первый – традиционный, который был заимствован из мифологии или мировой культуры и второй – авторский, вырастающий из индивидуального видения, внутреннего мировосприятия художником окружающей среды;
4. Художественный образ может отражать взгляды писателя на те или иные проблемы, спорные вопросы, помогает раскрыть особенности индивидуально-авторского мировосприятия и мироощущения;

5. Художественный образ, являясь частью или элементом целого, может быть вполне самостоятелен. Например, образ алых парусов из повести-феерии А.С. Грина «Алые паруса».

После того, как мы разобрались с терминами мотив и образ, нам нужно было выяснить, что же такое танатология. Это было необходимо для дальнейшего исследования уже танатологических мотивов и образов в художественной литературе.

Так, танатология не возникла из неоткуда, ведь человека интересовала смерть буквально с того момента как он стал познавать окружающий его мир, он пытался её объяснить, представить жизнь после смерти, а также вообразить то, что будет по ту сторону бытия.

Танатологию можно и нужно считать междисциплинарной, охватывающей различные области человеческого знания. Смерть, как финальная стадия человеческого бытия, в действительности считается таинственным явлением, поэтому оно служит объектом изучения не только представителей гуманитарных наук, но и естественных.

Мы изучили танатологию в области медицины не только потому, что нам необходимо изучить историю появления термина «танатология», и перехода его в другие науки, но и осознать, что Смерть, как явление требует изучения множества разных подходов, взгляда разных наук.

Это нужно для гармоничного развития общества, для душевного спокойствия человека. Ему необходимо представление о смерти не только со стороны философского, религиозного представления о конце жизни, но и естественного, биологического. Человеку необходимо представление о том, что будет с его телом после того или иного вида смерти (проанализированы ниже), для того чтобы обладать пониманием. Ведь самое страшное для личности – это неизвестность.

Также, проанализировав классификации танатологических мотивов в художественной литературе, мы смогли прийти к тому, что определённые танатологические мотивы могут быть реализованы исключительно в

конкретных семантико-структурных элементах. Другие же танатологические мотивы могут опираться на общетеоретические критерии, однако, и первые, и вторые танатологические мотивы имеют индивидуальные особенности не только в области семантики, но и в области структуры, но в области функционирования.

Изучив танатологию с разных сторон научных дисциплин, дав определение танатологическим мотивам и танатологическим образам, мы смогли исследовать мотивы и образы смерти в малой прозе Л.Н. Андреева, а именно в «Рассказе о семи повешенных» и в повести «Красный смех».

Л.Н. Андрееву свойственно персонифицировать образы, к которым он прибегает в своих произведениях. В его текстах правит тотальная тоска, боль, бесконечное страдание и саморазрушение человека. Смерть, в представлении Л.Н. Андреева, личности не дано постичь никогда. После её прихода, человека не ждёт ничего, после Смерти остаётся лишь Пустота, Мрак и Ничто.

Образ смерти в «Рассказе о семи повешенных», так же как и в повести «Красный смех» очеловечен. В обоих произведениях Смерть постепенно расширяет свои владения. Однако она делает это не только самостоятельно, но и с помощью тех, чьими жизнями она пытается завладеть. Если бы люди были более разумны в своих поступках, тогда, возможно, ужас Смерти не настиг бы их в такой кошмарной форме, как это описано в этих произведениях.

Мир, в видении Л.Н. Андреева катастрофичен, а люди обречены на гибель из-за своего глупого желания повелевать жизнью и смертью, но они не осознают свою ничтожность в сравнении с такими великими и фундаментальными категориями.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андреев Л.Н. Не изданные письма Леонида Андреева // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 11 9: Труды по русской и славянской филологии: Литературоведение. – Тарту. 1962. – 379 с.
2. Анненский И.Ф. Умиравший Тургенев // Анненский И.Ф. Книга отражений. СПб. – 1906. – 243 с.
3. Арабажин К.И. Л. Андреев. Итоги творчества. Изд-во «Общество польза». СПб. – 1910. – 279 с.
4. Арнольд И.В. Импликация как предмет филологического изучения // Вопр. Языкознания. М., 1982. 83–91 с.
5. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева / В.И. Беззубов // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. – Курск. – 1983. – 13-24 с.
6. Белый А. «Критическое обозрение» вып. №3. «Истлевающие личины». – 1907. – 27 с.
7. Бицилли П.М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // Бицилли П.М. Трагедия русской культуры. М. – 2000. – 27 с.
8. Богданов А.В. Между стеной и бездной / А.В. Богданов // Собр. соч.: в 6 т. / Л.Н. Андреев. – М.: Художественная литература. 1990. – 40 с.
9. Борисова Е.Б. О содержании понятий «художественный образ» и «образность» в литературоведении и лингвистике // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. № 35 (173). – 2009. – 20–26 с.
10. Вебер Ф. «Аспекты смерти и связанные с ними аспекты жизни в искусстве, эпиграммах и поэзии». – 1922.
11. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. [Сост., подгот. текста и коммент. Кандидат филол. наук. Мочалова В.В.]. – М.: Высшая школа. – 1989. – 410 с.

12. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов / А.Н. Веселовский. Историческая поэтика. – Л.: Худож. лит., 1940. – 649 с.
13. Ганжулевич Т.Я. Русская жизнь и ее течение в творчестве Л. Андреева. СПб. Изд-во «Бюро». 1908. – 122 с.
14. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука; Восточная лит., 1993. – 304 с.
15. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Изд-во «Советский писатель». –1979. – 221 с.
16. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. М., 1959. 448 с.
17. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892-1906). Изд-во Ленингр. ун-та. – Л. – 1976. – 240 с.
18. Иезуитова Л.А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды. Санкт–Петербург, ИД «Петрополис». 2010. – 738 с.
19. Ильев С.П. Концепция бытия, диалектика свободы и необходимости в «Рассказе о семи повешенных» Андреева // Проблемы реализма. Вып. VII. Вологда. – 1980. – 324 с.
20. Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М. – 2000.
21. Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., – 1975. – 42 с.
22. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе. // Изд-во МГУ. Москва.: 1990. — 336 с.
23. Косяков Г.В. Проблема смерти и бессмертия в лирике М.Ю. Лермонтова: Автореферат дис. канд. филол. наук. Красноярск. – 2000.
24. Красильников Р.Л. «Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа». Вологда ГУК ИАЦК. 2007. – 140с.
25. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе. Введение в литературоведческую танатологию. / Р. Л. Красильников — «Языки Славянской Культуры». 2015. - 305 с.

26. Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса / Г.В. Краснов // Вопросы сюжета и композиции. [Вып. 4]. – Горький: Изд-во ГГУ. 1980. – 69-81 с.
27. Кун Н.А. «Легенды и мифы Древней Греции» / Николай Кун. – СПб. : Азбука-Аттикус. – 2019. – 544 с. – (Мировая классика).
28. Курц Л. «Танец смерти и дух Масабре в европейской литературе» –1934.
29. Лаврин А.П. «Хроники Харона. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ СМЕРТИ». М.: Моск. рабочий. – 1993. – 511 с.
30. Литературное наследство. Т. 72: Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М., 1965. – 630 с.
31. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М. Лотман и тартускомосковская семиотическая школа. – М.: Гнозис. 1994. – 547 с.
32. Львов-Рогачевский В. Мертвое царство // Львов-Рогачевский В. Борьба за жизнь: Сборник статей. СПб. – 1907.
33. Майоров Н.П. «Мы» книга стихов. Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». –1962. – 326 с.
34. Маркиз де Сад «120 дней Содома или Школа разврата» [Сост., подгот. текста и коммент. Н.Т. Ивасенко, А.А. Илюшин, Ю.Н. Гладченко, Р.Ф. Казакова, Ю.М. Нагибин, А.А. Саакянц, А.Н. Сенкевич, А.Н. Щуплов]. – М. : «Интим-библиотека» – 1992. – 319 с.
35. Мескин В.А. Грани русской прозы: Ф. Сологуб, Л. Андреев, И. Букин. Южно-Сахалинск. – 2000. – 150 с.
36. Накамура К. Чувство жизни и смерти у Достоевского. Изд-во «Дмирий Буланин». СПб. – 1997. – 337 с.
37. Опарина Е.О. Языковой образ в коммуникации: Сб. науч. Трудов / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. языкознания. М., 2017. 152 с.
38. 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. Москва.: 1999. – 617 с.

39. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. [Сост., подгот. текста Ф. Я. Прийма Ф.Я, Абашидзе И.В., Бажан Н.П., Базанов В.Г., Болдырев А.Н.]. Изд-во «Советский писатель». Л. 1977. –605 с.

40. Пильский П.М. Леонид Андреев (личность и творчество) // Пильский П.М. Критические статьи. Т1. СГБ. – 1910.

41. Полевой П.В. «Внутренняя структура образа» 1962 – 114 с.

42. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М. 1976. – 614 с.

43. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1969. – 278 с.

44. Русанова О.Н. Мотив в аспекте исторической поэтики / О.Н. Русанова // Вестник ТГПУ. 2006. – Вып. 8 (59). Серия: Гуманитарные науки (филология). – 120-126 с.

45. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования: дис. на соискание ученой степени д-ра филол. наук: 10.01.08 «Теория литературы» / И.В. Силантьев. – Новосибирск. 2001. – 278 с.

46. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев: Языки славянской культуры. М., 2004. – 296 с.

47. Собрание сочинений: 10т. / А.С. Пушкина [Сост., подгот. текста и коммент. Д.Д. Благого, С.М. Бонди]. Т.4 – М.: «Худож. лит.» – 1975. – 520 с.

48. Собрание сочинений: 10т. / А.С. Пушкина [Сост., подгот. текста и коммент. Д.Д. Благого, С.М. Бонди]. Т.9 – М.: «Худож. лит.» – 1977. Письма. – 462 с.

49. Собрание сочинений: 5т./Б.К. Зайцев Леонид Андреев // Б.К. Зайцев. Т.3 – Москва.:1999.

50. Собрание сочинений: 6т. / Л.Н. Андреев [Сост., подгот. текста Жезловой Е.М. и коммент. Богданова А.В.]. Т.2 – М.: «Худож. лит.». 1990. – 559 с.

51. Собрание сочинений: 6т. / Л.Н. Андреев [Сост., подгот. текста Т.Н. Бедняковой и коммент. А.П. Руднева и В.Н. Чувакова]. Т.3 – М.: «Худож. лит.» – 1994. – 655 с.
52. Солженицын А.И. «Матренин двор» / Александр Солженицын: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 437 с. – (Русская литература. Большие книги).
53. Суворова О.С. Личностное знание о смерти: пути формирования, смысла и значение // Идея смерти в российском менталитете. СПб. – 1999. – 462 с.
54. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс. 1996. – 334 с.
55. Хазан В.И. Тема смерти в лирических циклах русских поэтов XX века. Грозный. – 1990. – 246 с.
56. Хайнеман К. «Танатос в поэзии и искусстве греков». Мюнхен. - 1902.
57. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. [3-е изд., испр. и доп.]. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
58. Шишкина Л.И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: Издательство Северо-Западной академии государственной службы. 2009. – 50 с.