

*Р. Л. Красильников*

## ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦОВКИ В РАССКАЗАХ Ф. СОЛОГУБА

*Исследована проблема концовки в литературном произведении. В качестве одного из самых распространенных финалов в мировой литературе выступают танатологические мотивы. На материале рассказов Ф. Сологуба, часто обращавшегося к теме смерти, в работе рассматривается специфика подобных концовок, предлагается их типология в зависимости от природы смерти, нарративной структуры сюжетных ситуаций, модальности мотивов.*

*This article is devoted to the problem of ending in a literary work. Thanatological motifs are among the most widespread finales in the world literature. The article deals with the characteristic features of such endings, their typology determined by the nature of death, the narrative structure of plot situations, and the modality of motifs. The research is based on short stories by F. Sologub, who often addressed this theme.*

**Ключевые слова:** литературная концовка, танатологические мотивы, нарративная структура.

**Key words:** ending of a literary work, thanatological motifs, narrative structure.

Концовка — чрезвычайно важный, если не важнейший, компонент литературного произведения. Вся повествуемая история приобретает смысл только в связи с концовкой. В ней расставляются смысловые акценты; если этого не делает автор, это приходится делать самому читателю, особенно в случае открытого финала.

Диегетическая концовка — семантико-структурный компонент произведения, который венчает собой цепь событий. К повествовательным финалам применимо понятие мотива в его узком значении — как эстетически значимого структурно-семантического элемента, обладающего характеристиками предикативности и повторяемости [1, с. 96], — а следовательно, они связаны с мировым собранием мифологических, фольклорных и собственно литературных инвариантов.

Задача данной статьи — изучить специфические семантические и структурные функции танатологических концовок на материале одной художественной системы — малой прозы Ф. Сологуба.

Прежде всего отметим, что танатологические концовки обладают, пожалуй, наибольшим «завершительным» потенциалом. И отъезд, и свадьба, несмотря на поставленные точки над *i*, допускают возможное продолжение событий. Смерть «способна» закончить сюжет таким образом, что нарратору дальше будет «нечего сказать». Поэтому подобный тип финала назовем *завершающим повествование*.

В рассказах Ф. Сологуба много таких или чуть модифицированных финалов. Вариантами танатологических мотивов становятся самоубийство («Красота», 1899; «Утешение», 1904; «Голодный блеск», 1907), убийство («Рождественский мальчик», 1905; «Елкич. Январский рассказ», 1906), «естественная» смерть от болезни или несчастного случая («Обруч», 1904; «Алчущий и жаждущий», 1908; «Сон утешающий», 1909), более сложные формы кончины, совмещающие указанные виды («Жало смерти. Рассказ о двух отроках», 1903; «В толпе», 1907), гибель мифологического или символично-фантастического характера («Призывающий Зверя», 1906; «Отрок Лин», 1906; «Смерть по объявлению», 1907; «Царица поцелуев», 1907; «Отравленный сад», 1908; «Белая березка», 1909).

Безусловно, каждый из этих финалов имеет индивидуальные семантические оттенки и нюансы выражения, которые зависят от произведения в целом и выбранной нарративной инстанции. Вместе с тем в данном множестве можно заметить и некоторые закономерности.

Во-первых, для творчества Сологуба в целом и для его рассказов в частности характерен интерес к *суицидальным мотивам*. Эта тенденция соотносится с восприятием смерти как «блаженного избавления» [2, т. 7, с. 13] от земных страданий, зла, несправедливости, как акта, делающего человека «свободным» [2, т. 1, с. 590]. Суицидальный оттенок имеет в «Рождественском мальчике» поступок Гриши, бросившегося навстречу всадникам, разгоняющим демонстрацию; в «Отравленном саде» — поведение Юноши и Красавицы; в «Царице поцелуев» — смерть молодого воина в объятиях мертвой Мафальды. Предчувствуют опасность, но идут на праздник и погибают дети Удоевых в рассказе «В толпе».

Во-вторых, Сологуб практически никогда не использует в своей прозе повествование от первого лица. При этом зачастую нарратор занимает «внутреннюю позицию», т.е. принимает точку зрения персонажа, который «фигурирует как рефlector» [4, с. 125]. Так, в основе сюжета рассказа «Красота» лежит развитие внутреннего мира героини, приводящее ее к самоубийству. Повествователь играет роль «всевидящей инстанции», заглядывающей в мысли Елены «изнутри», в том числе перед самой смертью: «И вот, — как будто кто-то повелительно сказал ей, что настал ее час. Медленно и сильно вонзила она в грудь, прямо против ровно бившегося сердца, кинжал до самой рукоятки — и тихо умерла. Бледная рука разжалась и упала на грудь, рядом с рукоятью кинжала» [2, т. 1, с. 426]. В некоторых текстах, например в «Отроке Лине», напротив, повествование ведется с позиции отстраненного эпического нарратора, «извне»: «Перед восходом солнца, гонимые ужасом, преследуемые вечными стонами отрока Лина, примчались они к морскому берегу. И вспенились волны под бешеным бегом коней. Так погибли все всадники и с ними центурион Марцелл» [2, т. 3, с. 461].

В-третьих, Сологуб часто совмещает противоположные нарративные инстанции: повествователь резко переходит с «внутренней» точки зрения на «внешнюю» сразу после смерти персонажа. Переход на «внешнюю» точку зрения при повествовании о смерти является выражением естественного инстинкта: так демонстрируется глобальное безразличие окружающей среды (природы, социума) к частной кончине; ведь это — закономерный процесс, для кого-то трагический, а для кого-то повседневный. Сологуб, как правило, подчеркивает данный повествовательный ход, отделяя его абзацем: «Мертвая луна, ясная и холодная, висела над темным обрывом» [2, т. 1, с. 598] («Жало смерти»); «Над детским трупом быстро мчались всадники» [2, т. 1, с. 643] («Рождественский мальчик») и т.д.

Относительно данных эпизодов может быть поднят вопрос о статусе танатологической концовки. Если произведение заканчивается фразой, не касающейся факта смерти, изображенного в последнем отрезке текста, то что является финалом? Эта трудность связана со многими другими проблемами: выявления и классификации мотивов, определения границ концовки, дифференциации сюжета и фабулы.

Напомним, что Б.В. Томашевский выделял динамические («изменяющие ситуацию») и статические («не меняющие ситуации») мотивы, отводя им разную роль в произведении: «Типичными статическими мотивами являются описания — природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т.д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия. Динамические мотивы являются центральными движущими мотивами фабулы. В сюжетном оформлении, наоборот, могут выдвигаться на первый план статические мотивы» [3, с. 185]. Завершающее предложение текста, даже если оно обладает некоторыми признаками мотива (предикативность, абзацное членение), может не изменять ситуацию, т.е. репрезентировать статический мотив («Мертвая луна, ясная и холодная, висела над темным обрывом»). В этом случае финалом будет считаться последний динамический мотив (самоубийство мальчиков). Иными словами, необходимо дифференцировать *фабульную* и *сюжетную* концовки, которые могут совпадать или не совпадать.

Другая трудность — проблема границ эпизода, мотива, в нашем случае — финала. Где его «начало» и где «конец»? Например, в рассказе «В толпе» один из персонажей предсказывает грядущее несчастье: «Беспреречно кого-нибудь из слабеньких раздавят» [2, т. 2, с. 348]. По сути, здесь «начинается» концовка произведения, которая будет «длиться» еще двенадцать частей, пока дети Удоевых не погибнут.

Еще более сложен вопрос о «конце» финала. В некоторых рассказах Сологуба итоговая точка подразумевается, но не ставится. Умирание девочки Ванды в «Червяке» (1896) обрывается фразой: «Ванда знала, что погибает» [2, т. 1, с. 106]. В «Улыбке» (1897) читатель вновь доходит лишь до границы сознания Игумнова, но не знает, свершилось самоубийство или нет: «Когда Курков скрылся в переулке, Игумнов опять приблизился к гранитной ограде и, содрогаясь от холодного ужаса, мешкотно и неловко стал перелезать через нее. Никого не было вблизи» [2, т. 1, с. 437]. В этих текстах нарратор «уверен» в близкой гибели персонажей и «уверяет» в этом читателя с помощью различных средств: хода сюжета в целом, описания характерных действий и состояний, предшествующих смерти, утверждения предсмертного знания.

Предсмертное знание — серьезный аргумент в определении будущего персонажа. Как психологическая мотивировка поведения героя оно используется и в рассказе «Земле земное» (1898). На протяжении всего текста Саша стремится к смерти, однако так и не умирает. Концовка произведения такова: «Легкий холод обвевал Сашу. Весь дрожа, томимый таинственным страхом,

он встал и пошел за Лепестиньей, — к жизни земной пошел он, в путь истомный и смертный» [2, т. 1, с. 488]. Сопоставляя рассказы «Червяк», «Улыбка» и «Земле земное», нельзя не заметить разную «удаленность» предполагаемой смерти, расположенной вне текста. Писатель создает *ощущение*, что Игумнов погибнет «тотчас же», Ванда — «в ближайшие дни», а Саша — «рано или поздно».

Можно ли сказать, что фабула и сюжет *заканчиваются вне текста*, после его границы? С одной стороны, и автор, и реципиент ограничены рамками произведения, и то, что домысливается сверх него, уже не является авторским, аутентичным. С другой — открытый финал входит в коммуникативный замысел писателя: он «заставляет» читателя самостоятельно продолжить и завершить повествование. Возможно, в данном случае корректнее предположить, что реципиент способен домыслить фабулу как последовательность событий, но не сюжет как уникальное авторское наполнение этих событий образами и смыслами.

По-видимому, необходимо говорить о «мере завершенности» (или «мере открытости») фабулы и сюжета произведения. Эта мера не всегда зависит от введения дополнительных отрезков текста после мотива, который можно считать финальным. К примеру, в рассказе «К звездам» (1896) гибель Сережи констатируется с помощью довольно большого количества предложений: «Рано утром нашли его в сырой траве у забора. Он лежал, широко раскинув руки, с лицом, обращенным к небу. Около его рта, на бледной, словно припухшей от улыбки щеке, темнела струя запекшейся крови. Глаза его были сомкнуты, лицо не по-детски спокойно, он весь был холодный и мертвый» [2, т. 1, с. 426]. Но мотив нахождения и наблюдения тела является статическим и не отменяет финальной функции мотива смерти.

В творчестве Сологуба встречаются еще более сложные тексты. Рассказы «Старый дом» (1909) и «Помнишь, не забудешь» (1911) с позиций современного литературоведения можно назвать *феноменологическими*. Фабула в них почти нивелирована, а сюжет основан на движениях внутреннего мира персонажей, живущих воспоминаниями об умерших. Все в этих произведениях, в том числе финальные эпизоды, сконцентрировано вокруг танатологического мотива. Безысходность тоски персонажей, безнадежность их ожиданий, замкнутость в мире воспоминаний, безразличие к внешним факторам создают *ощущение завершенности* текстов.

Так что же значит *ощущение завершенности* (или *незавершенности*)? Если воспользоваться терминологией теории актуального членения речевого высказывания, то закрытый финал — это случай, когда произведение заканчивается уже известной информацией, когда *тема-рематическое движение завершается темой*; открытый финал — это случай, когда произведение заканчивается новой информацией, когда *последняя рема не становится темой*. У Сологуба есть еще один рассказ — «Путь в Еммаус» (1909), который очень похож на «Старый дом». В обоих произведениях главные действующие лица сконцентрированы на воспоминаниях о казненном близком человеке. Однако героини «Старого дома» не выходят из состояния точки, а Нина из «Пути в Еммаус» в канун Пасхи переживает преображение, прощая палачей и ощущая присутствие жениха. В последнем случае мотив смерти сопрягается с мотивом *духовного воскресения*.

Мотив преображения завершает и другие рассказы Сологуба: «Очарование печали» (1908), «Опечаленная невеста» (1908), «Сними траур» (1914), «Надежда воскресения» (1915). Важную роль в этих произведениях играют религиозные и мифологические мотивы, имеющие «анти-танатологическое» значение: Ариана несет в мир «очарование печали»; Нина Бессонова решает продолжить дело убиенного себя Сергея; «светозарный» сын уговаривает мать не носить траур; Ирина верит в воскресение после троекратного явления погибшего жениха. Христианские мотивы характерны для «пасхальной» прозы Сологуба, в том числе для уже упоминавшегося рассказа «Сон утешающий», где предсмертное знание Сережи освещается предчувствием грядущего воскресения.

Другой «антитанатологической» концовкой является финальный мотив *несостоявшейся смерти*. Здесь также важную роль играют христианские мотивы: в «рождественском» рассказе «Красногубая гостья» (1909) дивный Отрок прогоняет коварную Лилит, не позволяя той совершить последний, умерщвляющий, поцелуй; в произведении «Путь в Дамаск» (1910) Клавдия Андреевна спасает студента от самоубийства, и это событие имплицитно сопоставляется с духовным прозрением апостола Павла; в рассказе «Сердце сердцу» (1914) тяжело раненный Сергей выживает благодаря молитвам Веры. «Антитанатологическая» интенция появляется в творчестве «смертерадостного» Сологуба примерно с 1908—1909 гг. и, что примечательно, свойственна его «военной» прозе («Танин Ричард», 1914; «Визит», 1915; «Незамерзающий мальчик», 1915; «Дед и внук», 1915; «Свет вечерний», 1915).

В заключение отметим, что разговор о танатологических концовках, заявленный в названии статьи, в итоге коснулся и других проблем. Оказалось, что спорный вопрос о границах концовки заставляет принимать во внимание танатологические мотивы, которые предстоят финалу. Выяснилось, что можно говорить об «антитанатологических» концовках. Очевидно, что связь между данными литературными явлениями обусловлена амбивалентным, диалектическим противостоянием жизни и смерти, конца и начала, посюстороннего и потустороннего миров. Таким образом, структурно-семантическое назначение танатологических концовок не ограничивается функцией «завершать и заканчивать», но более сложно и разнообразно.

#### **Список литературы**

1. *Силантьев И. В.* Поэтика мотива. М., 2004.
2. *Сологуб Ф.* Собр. соч.: в 8 т. М., 2000–2004.
3. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 2003.
4. *Шмид В.* Нарратология. М., 2008.

#### **Об авторе**

Р.Л. Красильников — канд. филол. наук, доц., МГУ им. М. В. Ломоносова, krasil2000@mail.ru

#### **Author**

Dr, R. L. Krasilnikov, Associate Professor, Mikhail Lomonosov Moscow State University,  
krasil2000@mail.ru