

СМЕРТЬ ПЕРСОНАЖА КАК МАРКЕР МИНЕЙНОГО КОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Д.Б.Терешкина

DEATH OF THE CHARACTER AS A MARKER OF THE TEXT'S "MENOLGY CODE"

D.B.Tereshkina

Гуманитарный институт НосГУ, terdb@mail.ru

Статья посвящена изучению темы смерти персонажа как одной из ключевых в системе текстовых маркеров минейной традиции. В рассказе о смерти неизбежны лирическое начало и религиозный контекст, который проявляется в разделении телесного и духовного, в приятии смерти, смирении и осознании равенства людей перед Богом при разности их жизненного пути.

Ключевые слова: *смерть, жизнь, минейный код, религиозность, нарратив, танатологические мотивы*

The article is devoted to exploring the topic of the death of the character as one of the keys in the text markers menology code. The lyrical and religious context are inevitable in the story about the death; the religious context is manifested in the division of bodily and spiritual, in the acceptance of death, humility, and recognition of the equality of people before God when the difference between their way of life.

Keywords: *death, life, menology code, religiosity, narrative, thanatological motives*

Смерть героя является одной из важнейших тем, а также композиционных и идейных составляющих любого текста, где эта смерть описана. Не все герои произведения заканчивают свой путь смертью, но если уж так происходит, это свидетельствует об особом внимании автора к окончанию жизненного пути персонажа, когда смерть становится катализатором значения образа и той идеи, которую этот образ несет в тексте. «Тема смерти — если она присутствует в творчестве настоящего писателя как особая тема — всегда определяет очень многое в его художественной философии» [1, 157].

Примечательно, что именно смерть чаще всего обнаруживает ту составляющую идеологии текста, которую принято считать «религиозностью», даже если произведение совершенно не включено в религиозный дискурс. Говоря упрощенно, смерть никогда не может быть просто окончанием жизни — а в художественном произведении особенно. Встреча со смертью всегда поднимает вопросы «небиологические» (иначе бы человек был сводим лишь к природной телесности и тленности) и даже не общественные (ибо смерть всегда индивидуальна, даже в обстоятельствах, когда она приобретает массовый характер). Перед смертью человек задумывается о смысле жизни; и заключается он не в «смысле жизни вообще», а в частном смысле каждого, что уводит общественное значение этого смысла на второй план. В момент ухода из жизни человек в своем сознании переходит из обыденного понимания бытия в то, которое в разных парадигмах называется религиозным, метафизическим и т.д. и т.п., а применительно к дискурсу русской литературы чаще всего является именно христианским, т.е. религиозным по сути.

В лирике, наиболее полно отражающей авторские установки, в теме смерти и других, ей сопряженных, лирический герой является субъектом вос-

приятия смерти, т.е. смерти по отношению к самому себе, смерти как философской и жизненной проблемы. В эпическом повествовании смерть воспринимается по отношению к герою, на судьбе которого строится сюжет либо одна из сюжетных линий. Примечательно, что именно в повествовании о смерти эпическое и лирическое неизбежно соединяются, причем лирическое начало относится прежде всего к созерцателям смерти, остающимся жить; умерший оказывается по ту сторону человеческого понимания (смерть — это понятие жизни [2]). Соединенное с неизбежным религиозным подтекстом, это лирическое начало становится маркером присутствия минейного кода текста. Говоря схематично, в случае смерти жизнь героя переходит в житие (как для собственно умирающего, так и для осознающих его смерть).

Древнерусский жанр жития, вошедший в литературу Нового времени в виде топосов, сюжетных схем, способов изображения главного героя, авторской позиции и проч., стал для русской словесности универсальной схемой повествования о жизненном пути героя, даже если эта схема не осознавалась автором текста и не была выражена эксплицитно. В житии смерть является одним из ключевых моментов рассказа о святом. Во-первых, потому, что именно к ней, как к желаемой встрече со Христом, стремится праведник и готовится к ней всю свою жизнь. Во-вторых, потому, что жизнь угодника Христова отличается от жизни простого смертного прежде всего отсутствием внешнего, т.е. именно того, что составляет главный интерес в жизни для обычного человека. Все главные события жития святого состоят в умном делании, внутренней борьбе с собственными искушениями, а не соблазнами мира. В этой жизни смерть и становится главным событием. Святой в каноническом житии ждет смерть, знает день и час

своего преставления, спокойно напутствует остающихся жить и с миром предаёт душу Господу — смерть, таким образом, превращается в усение, и не только по способу ее приятия, т.е. встречи с ней, но и по той нерушимой вере христианина, что смертью для человека не только все не заканчивается, но начинается главное. Получается, что агиографическое изображение смерти, во всей его каноничности и предсказуемости, даже смерть как таковую представляло не как событие, а как смысл подвижничества, т.е. движения к цели — воссоединения с Господом. Эта предсказуемость постоянно вытеснялась в литературе нарушениями канона в сторону беллетризации, амбивалентности сюжета, приближения героя повествования к читателю (как, например, в очень раннем оригинальном житии «Сказание о святых Борисе и Глебе», где герои боятся смерти, в отличие от канонического «Чтения о Борисе и Глебе» Нестора, где братья-князья изображены как бесстрастные подвижники, принимающие смерть без терзаний). В этом амбивалентном сюжете, по пути которого пошла литература Нового времени, отойдя от сюжетов телеологических [3, 570—571], смерть героя стала событием со всеми его составляющими: конкретными обстоятельствами, другими участниками, виновниками, внутренними изменениями героя и т.д. и т.п.

Именно в этом обстоятельстве заключается особый характер изображения смерти героя художественного произведения. Это изображение не столько агиографическое, сколько минейное. Четьи-Минеи представляют собой свод житий, расположенных по дням памяти (т.е. дням преставления) святых. В отличие от жития, минея даёт совершенно особую модель бытия человека в мире. Если житие универсально (как жанр, тип и даже как конкретный текст), то минея даёт *многообразие индивидуальных жизней при их равности* перед Богом. Эти частные жизни являются индивидуальным видом реализации особого пути (типа подвижничества), который герой сохраняет до смерти, т.е. принимает смерть согласно своему статусу — как воин, князь, монах, мирянин и др. Смерть всегда индивидуальна, как бы она ни была ожидаема истинным христианином, и всегда потому событийна — вот чем в корне отличается минея, сама организация которой (по дням преставлений святых) эту мысль обозначает. Афористично выражает эту мысль Евгений Базаров в романе И.Тургенева «Отцы и дети»: «Старая штука смерть, а каждому внове». Для простого смертного эта минейная система координат предполагает небесного покровителя — тезоименитого святого, в честь которого назван человек и на особую помощь которого уповаёт. По большому счёту, читателю важно знать не столько то, умрет или не умрет герой, а *как* он умрет (если умрет в рамках произведения), как воспримет смерть, как изменится перед ее лицом. Лучшие герои литературных произведений преодолевают страх смерти, тем самым побеждая ее.

Повествование о смерти в русской словесности шло в двух направлениях: «документальном» и художественном. Смерть изображалась в средневековой литературе в разных жанрах либо как констатация

факта (как в летописных погодных записях, воинских повестях), либо как его религиозное осмысление (в житиях, памятниках красноречия), либо как самостоятельный предмет изображения (синодиках). При этом «документальный» либо художественный способы изображения смерти зависели не столько от вида памятника (принадлежал он к деловым документам или к литературным произведениям), сколько от множества внетекстовых причин: целевой установки автора, фигуры преставившегося и его значения для современников, степени близости к нему автора, способа передачи свидетельств об обстоятельствах смерти (непосредственно от очевидца тексту или посредством рассказчика-очевидца — фиксатору этого рассказа, подвергающему текст правке) и т.д. Совершенно очевидным можно считать тот факт, что и в художественном, и в «документальном» повествовании о смерти обязательной составляющей являются эмоции, причем в «документальном» свидетельстве зачастую эмоциональной составляющей гораздо больше. Именно поэтому обозначение «документальный» рассказ очень условно и взято нами в кавычки: почти всякое повествование о смерти (если это не медицинский либо судебный документ, т.е. не собственно документальная письменность) переходит в художественный план.

Доказательством этому служит большое количество письменных свидетельств о смерти известных людей, традиция которых получила широкое распространение еще в древнерусский период. «Рассказ о смерти Пафнутия Боровского» создан учеником святого Иннокентием в 70-х гг. XV в. и представляет собой живую непосредственную хронику последних семи дней жизни прославленного подвижника, созданную близким ему человеком [4, 129]; «Краткая похвала самодержцу Василию и о пострижении его и чудесном отшествии к Богу» из шестнадцатой ступени «Степенной книги» [5], многочисленные духовные завещания, изложенные учениками-свидетелями преставления своих духовных начальников [6]. Эти тексты, не вписывающиеся в канонические жанры, изображали смерть «нелитературно», нарушая жанровые константы (прежде всего — агиографические). Однако именно по этому «неканоническому» пути пошла литература, привнеся в изображение смерти мотивы томления духа, сомнений, терзаний и человеческих слабости и силы.

В том числе, несомненно, словесность не собственно художественная. К таковым относятся «Список с епистолии» Сильвестра Медведева о смерти Симеона Полоцкого, известная «Краткая повесть о смерти Петра Великого» Феофана Прокоповича, свидетельства К.Данзаса о последних днях жизни и кончине А.С.Пушкина в записи А.Аммосова, повествование Д.П.Маковицкого о последних годах жизни и о смерти Льва Толстого и др.

В «документальных» свидетельствах о смерти, т.е. в тех случаях, когда смерть близкого человека описывал тот, кто был ее свидетелем (либо со слов свидетеля), наблюдаются одни и те же составляющие повествования — «этапы умирания», эмоции, детали происходящего и т.д. Они не могут называться топомами именно вследствие изначальной неориентиро-

ванности «документальных» текстов на литературную традицию. Собственно литературные произведения придерживались общих мест в повествовании об окончании жизни героя, и смерть в таких текстах была этикетной. В «документальной» словесности в рассказе о смерти наблюдаются почти абсолютные совпадения многих фрагментов — только потому, что при всем многообразии причин приближения людей к смерти, человеческих характеров и обстоятельств конца жизни смертный час почти всеми людьми, включая окружающих, воспринимается в целом одинаково. Этот час становится великим, полным тайны событием. Недоумение, страх перед неизвестным, бессилие и вместе с тем надежда, трепет и благоговение — такие эмоции сопровождают встречу со смертью независимо от того, где, с кем и когда она совершается. «Документальные» тексты о смерти включают такие константы (в данном случае — непреднамеренные совпадения), как:

— предчувствие героем приближения своей смерти,

— подготовка к ней (если смерть случается не одномоментно),

— очищение души (исповедь, причастие, соборование, иногда — принятие иноческого образа, паломничество в святые места либо (как то описано в «Краткой повести о кончине Петра Великого» Ф.Прокоповича) прощение врагов, освобождение каторжников),

— составление или (чаще) устное оглашение духовного завещания, «хозяйственных» и прочих распоряжений, которые необходимо осуществить после смерти умирающего (Пафнутий Боровский, А.С.Пушкин и др.), в том числе распоряжений о похоронах и месте своего погребения, прощание с родными и близкими (особо оговариваются сцены с супругами и детьми),

— молитвы на исход души (читаются либо самим умирающим, либо священнослужителем).

Умирание сопряжено с периодами сна (либо забытья), что в состоянии немощи естественно, но окружающими воспринимается как «явление смерти» (постоянные сомнения, умер человек или спит); пробуждение сопровождается мгновенной радостью, в такие моменты часты проявления надежды, что «все еще, может быть, образуется». Нередки описания того, что видит умирающий и что недоступно глазам окружающих; эти видения становятся верным знаком присутствия умирающего в другом мире, «точкой невозврата», после которой жизнь невозможна (В одном из чудес «Киево-Печерского патерика» монах, вынужденный ожидать не докопанную ему могилу, воскрес на один день по молитве святого Марка пещерника; но, как побывавший в другом мире, провел этот день в совершенном молчании) Проявлениями скорой смерти становятся также невинная речь, которая почти всегда воспринимается не как следствие умирания мозга, а как некое чрезвычайно важное сообщение («Слово умирающего особенно значительно», — писал Лев Толстой в дневнике). В «общие места» описания смертного часа в «документальных» текстах входит также указание на последнее резкое

движение умирающего (вдох, содрогание, вытягивание всем телом и др.) и просветление лица умирающего в момент смерти (последнее наблюдается не только в случае описания кончины праведников, но и практически во всех других повествованиях о кончинах людей). Последней константой является скорбь очевидцев смерти. В случае с «документальными» текстами, которые чаще всего отражают кончину людей известных, эта скорбь широка, массова (см., напр., описание погребения и оплакивания святых, скорбь множества людей после известия о смерти А.Пушкина, Л.Толстого и др.). В художественных текстах тема скорби, памяти, забвения и прочего, связанного с уходом героя, является выражением авторской позиции и идеи произведения.

В художественной литературе тема смерти представлена в виде многовариантных мотивов: естественная смерть, убийство, самоубийство, а также в частных мотивах описания момента смерти, рефлексии «после смерти» оставшихся жить и др. [7]. Смерть описывается во многих литературных произведениях, и везде она выступает и как важное событие в общечеловеческом плане, и как один из ключевых элементов сюжетного повествования: «Во-первых, смерть — это практически всегда событие, «меняющее ситуацию». Во-вторых, это всегда значимое событие — танатологические мотивы чрезвычайно трудно «опустить, не нарушая связности повествования». Таким образом, они по преимуществу являются связанными и динамическими элементами» [7:2, с. 12-13]. Тема смерти предстает в виде «рефлексии о смерти, выраженной различным способом (прямая, косвенная, внутренняя речь) через различные нарративные инстанции (персонажи, автор)» [7:1, с. 93]; сигнализирует о «структуре, которая не может свершиться» (нереализованное будущее, прервавшееся преждевременной смертью); обладает различными функциями (замыкания, размыкания, генерирования структуры (сюжета, нарратива), обозначения границ фрагмента текста, его кульминационной точки) [7:2]. Применительно к нашему аспекту рассмотрения темы смерти важным оказывается прежде всего ее семантическое расширение минейным интертекстом.

Примечательно, что художественное изображение смерти во многом совпадает с «документальным» ее описанием. Композиционные составляющие повествования в целом остаются неизменными (они варьируются в зависимости от «типа» смерти героя — смерть после долгой болезни, внезапная смерть, насильственная и т.д.). Исключительно художественным является изображение совместной смерти (в буквальном смысле — в одно время и с погребением в одной могиле; в светской литературе это вариации сюжета о Тристане и Изольде, в религиозной — «Повесть о Петре и Февронии Муромских»); в данном случае художественный вымысел является попыткой компенсации реального осознания индивидуального характера смерти. Художественное изображение естественной смерти (чаще всего именно в нем размышления о смерти наиболее обстоятельны) имеет также ряд специфических черт, не акцентируемых в повествовании документальном.

Герой, приближающийся к смерти, воспринимает явления смерти прежде всего как эстетический шок (потрясение может испытывать как непосредственно герой — это выражается в его прямой или косвенной речи (например, описание больничного здания и пациентов в «Раковом корпусе» А.Солженицына), так и нарратор, если герой неспособен воспринимать обстановку как «нормальный» человек («Красный цветок» В.Гаршина и др.)). Этот шок связан с фатальной необходимостью лицезрения картин разрушения человеческого тела (нахождение героя в местах скопления ему подобных — больницах, психиатрических лечебницах и т.д. — словно сгущает мрачные краски этого разрушения, что усугубляется удручающей обстановкой): «Смерть, как и болезнь, как и старость, прежде всего — безобразие» (Л.Андреев, «Мысль»). Из этого правила есть исключение: в случае описания преставления святого нет ужасных картин смерти и разрушения; успение предполагает угасание, а не разложение плоти.

Примечательно, что при описании смерти героя подчеркивается особое внимание к нему окружающих — именно к нему, его состоянию и приуготовлению к смерти, а не к его социальному положению, обстоятельствам и событиям его жизни. Смерть, таким образом, становится тем главным событием жизни, в котором человек видится в своей сути, а не в том, что его всегда окружало (наиболее ярким примером тому служит повесть «Смерть Ивана Ильича» Л.Толстого). Смерть вообще асоциальна — в художественном произведении это подчеркивается с особой силой. Перед смертью все равны, и еще при жизни герой успевает это осознать. Тогда словно спадают пелены социального неравенства, сопровождавшие человека и в целом являющиеся основой всей иерархии человеческого социума. Равность перед смертью становится мерилем равенности всех в жизненном пути каждого — в этом и является в полной мере минейный код танатологических мотивов художественного текста.

Важным этапом в приближении к смерти оказывается отказ от осуждения. Вначале это появляется как следствие усталости, болезненности и сосредоточенности человека на себе самом («И когда только научится наше население ездить с чистыми аккуратными чемоданами! (Впрочем, теперь, при опухоли, это уже было все равно)» — осознает Павел Николаевич в «Раковом корпусе»); затем осуждение пропадает в обращении за помощью к другому, когда к самому подступает немощь, одиночество и страх; наконец, из смирения и объективного осознания своей малости и тленности (герой А.Солженицына постепенно и с удивлением узнает уникальность и достоинство каждого соседа по камере и вынужден заметить, что даже болезнь не наложила на них обезображивающий характер). При этом любовь к человеку в ее религиозном («поповском») значении (о котором больные в раковом корпусе узнают из «божественной книжки») на поверку оказывается совершенно необходимым условием человеческого существования.

Смерть в художественном произведении зачастую изображается как следствие тяжелой болезни.

Частотность этого пути к смерти подтверждается реальной жизнью; однако в литературе болезнь изображается как постепенная подготовка к смерти, принятие ее. Больной человек, понимая разумом возможный исход недуга и вначале бунтуя против смерти всем естественным, обманывая сам себя в «несерьезности случая», постепенно свыкается с мыслью о неизбежном — как со всем, к чему привыкает человек, затем смиряется перед этим неизбежным (и тогда ему в помощь приходит то, что называется «вечными ценностями», народной мудростью, наконец, верой), а зачастую ждет смерти как избавления от страданий, прежде всего душевных. Наедине с болезнью человек становится эгоистом, потому что ничего в мире его не интересует больше, чем собственное состояние и страдания. Однако этот эгоизм, понятный в случае с больным и прощаемый ему, становится этапом подготовки к принятию смерти в полном одиночестве, даже если на соседних койках или в ближайшем окопе так же умирают люди. Умирание, таким образом, происходит *не вместе* с другими людьми, *но рядом* с ними. У каждого свой путь к смерти (как и вид рака, общего на всех, у каждого «свой», словно уязвляющий человека в то, что было ему важно при жизни). Но эта особенность пути сопрягается с общностью с каждым (ибо все умирают) и надеждой на милосердие и любовь в момент смерти.

«Момент смерти — трудно репрезентируемый в искусстве объект. <...> По сути, там, где начинается описание смерти, ускользает сам момент смерти; Танатос является тайной даже на уровне нарратива. В литературном произведении этот феномен, как правило, отражается в резкой смене точки зрения — от сознания умирающего — к сознанию нарратора» [7:2, с. 17]. Следует отметить, что смещение точки зрения происходит не только на уровне нарратива, но и на уровне сознания умирающего: герой смотрит на себя, как бы отстраняясь от своего тела, понимая его тленность при крепости духа. В этом смысле нет расхождения между нарративом и модусом восприятия смерти: победить смерть можно только ее принятием и перемещением *за* нее, т.е. туда, где смерти нет. По минейной традиции — в вечную жизнь со святыми и Христом, Который спас человека, «смертию смерть поправ».

1. Кибальник С.А. Смерть у А.С.Пушкина как поэтическая и религиозная тема // Христианство и русская литература: Сб. статей / Отв. ред. В.А.Котельников. СПб: Наука, 1994. С. 157-184.
2. Терешкина Д.Б. «Егда душа от тѣла нуждею разлучается, ужасна тайна всѣм и страшна» (Смерть в синодике Новоезерского монастыря) // Палеороссия: Древняя Русь во времени, в личностях, в идеях. Альманах / Под ред. П.И.Гайденко. СПб., Казань, 2014. С. 144-153.
3. Истоки русской беллетристики: Возникновение жанра сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л.: Наука, 1970. 592 с.
4. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. 180 с.
5. Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 2003. Т. 12. С. 508-517.

6. Крушельницкая Е.В. Автобиография и житие в древнерусской литературе. СПб., 1996. 367 с.
7. Красильников Р.Л. Нарративно-композиционные функции танатологических мотивов (на материале прозы Л.Н. Андреева) // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 9. С. 92-102; Он же. Типология танатологических мотивов в литературе // Филологические науки. 2009. №6. С. 11-20.
1. Kibal'nik S.A., Kotel'nikov V.A. (ed.). Smert' u A.S.Pushkina kak poeticheskaya i religioznaya tema [A.S.Pushkin's death as a poetic and religious issue]. Khristianstvo i russkaya literatura [Christianity and the Russian literature]: coll. papers. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 157-184.
2. Tereshkina D.B. "Egda dusha ot tela nuzhdeyu razluchaetsya, uzhasna tayna vsem i strashna" (Smert' v sinodike Novoezerskogo monastyrya) ["When the soul is unwillingly separated from the body, it is an awful mystery that makes people fear" (Death in the death bill of Novoezerskiy monastery)]. Gaydenko P.I. (ed.). Paleosiya: Drevnyaya Rus' vo vremeni, v lichnostyakh, v ideyakh, al'manakh. Saint Petersburg, Kazan', 2014, pp. 144-153.
3. Istoki russkoy belletristiki: Vozniknovenie zhanra syuzhetnogo povestvovaniya v drevnerusskoy literature [Origins of the Russian belles letters: rise of narrative as a new genre in the Old Russian literature]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 592 p.
4. Likhachev D.S. Chelovek v literature Drevney Rusi [The man in the Old Russian literature]. Moscow, 1970. 180 p.
5. Biblioteka literatury Drevney Rusi [Library of the Old Russian literature]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 2003, vol. 12, pp. 508-517.
6. Krushel'nitskaya E.V. Avtobiografiya i zhitie v drevnerusskoy literature [Autobiography and hagiography in the Old Russian literature]. Saint Petersburg, 1996. 367 p.
7. Krasil'nikov R.L. Narrativno-kompozitsionnye funktsii tanatologicheskikh motivov (na materiale prozy L.N. Andreeva) [Narrative and compositional functions of thanatological motives in the prose of L.N. Andreev]. Kritika i semiotika [Critics & semiotics]. Novosibirsk, 2006, iss. 9, pp. 92-102; Same author. Tipologiya tanatologicheskikh motivov v literature [Typology of thanatological motives in literature]. Filologicheskie nauki, 2009, no. 6, pp. 11-20.

References