

Гуманитарные исследования. 2022. № 1 (81). С. 152–157.  
*Humanitarian Researches*. 2022;1(81):152–157.

Научная статья  
УДК 82.09

**Художественное воплощение таинства смерти:  
от культа до суггестии (литературная готика vs. импрессионизм)**

**Алексей Алексеевич Абызов<sup>1</sup>, Татьяна Геннадьевна Барышева<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Ивановский государственный политехнический университет, г. Иваново, Россия

<sup>2</sup>Ивановская государственная медицинская академия, г. Иваново, Россия

<sup>1</sup>axxel68@mail.ru

<sup>2</sup>tanja-bur@mail.ru

**Аннотация.** Представлена ретроспекция темы танатоса от античности до литературного натурализма. Особое внимание уделяется готическому апофеозу смерти в произведениях предромантизма. Эстетизация смерти на протяжении XVIII века в стихах английских поэтов-кладбищенцев придала последней ореол таинственности, непостижимости, а также мистифицировала сам концепт «смерть». Все это способствовало радикальной трансформации эстетических вкусов на исходе века Просвещения. Однако на рубеже XIX–XX веков в мировосприятии художников слова кардинально меняется трактовка традиционной готической темы смерти, переосмысляясь прежде всего в проблему отношения индивида к жизни. Новелла австрийского прозаика А. Шницлера «Умереть» наиболее полно отразила импрессионистическое восприятие танатоса со смещением акцента с конечной точки на сам процесс умирания: с постепенным физическим уходом из жизни главного героя угасает и его любовь как чувство, а сверхъестественное сужается до рамок внутреннего «я» персонажей, в котором доминирует эмоциональная составляющая. Натуралистическая линия прослеживается в фиксации героиней физического разрушения облика протагониста.

**Ключевые слова:** готика, импрессионизм, смерть, суггестия, дискурс, психологизм, трансформация, ретроспекция

**Для цитирования:** Абызов А.А., Барышева Т.Г. Художественное воплощение таинства смерти: от культа до суггестии (литературная готика vs. импрессионизм) // Гуманитарные исследования. 2022. № 1 (81). С. 152–157.

Original article

**Artistic implementation of the concept of death:  
from cult to suggestion (literary gothics vs. impressionism)**

**Alexey A. Abyzov<sup>1</sup>, Tatyana G. Barysheva<sup>2</sup>**

<sup>1</sup>Ivanovo State Polytechnic University, 153000, Ivanovo, Russia,

<sup>2</sup>Ivanovo State Medical Academy, 153012, Ivanovo, Russia,

<sup>1</sup>axxel68@mail.ru

<sup>2</sup>tanja-bur@mail.ru

**Abstract.** A retrospection of the thanatos theme from antiquity to literary naturalism is presented. Particular attention is paid to the Gothic apotheosis of the concept of death in the works of pre-Romantic authors. Aesthetization of death during the 18th century in the verses of English "Graveyard Poets" gave the latter an aura of mystery, incomprehensibility, and also mystified the very concept of "death". All this contributed to a radical transformation of aesthetic tastes at the close of the Age of Enlightenment. However, at the turn of the 19th and 20th centuries, the interpretation of the traditional Gothic concept of death radically changed in the worldview of men of letters, being primarily thought as the problem of the individual's attitude to life. The short story by the Austrian writer A. Schnitzler "To Die" most fully reflected the impressionistic perception of thanatos with a shift in emphasis from the end point to the process of dying itself: from the gradual dying of the protagonist to gradual fading away of his love as a feeling, the supernatural being narrowed down to the framework of the characters' inner self with the dominance of emotional component in the latter. The naturalistic line can be traced in the fixation by the heroine of the physical destruction of the protagonist's appearance.

**Keywords:** gothics, impressionism, death, suggestion, discourse, psychologism, transformation, retrospection

**For citation:** Abyzov A.A., Barysheva T.G. Artistic implementation of the concept of death: from cult to suggestion (literary gothics vs. impressionism). *Gumanitarnyye issledovaniya = Humanitarian Researches*. 2022;1(81):152–157. (In Russ).

Тема смерти одиозна с точки зрения обыденного сознания, и в то же время – это одна из самых сакральных и субстанциональных категорий человеческого бытия. Издавна понятие «танатос» мифологизировалось, становясь негласным табу. Однако, несмотря на стигматизацию танатологии, человечество всегда стремилось воплотить в искусстве «вечную тему», особенно в контексте литературного дискурса (вспомним хотя бы египетскую «Книгу мертвых»). В литературе тема фатального эсхатологизма, иными словами, извечная теодицея смерти/бессмертия обретает принципиально иное звучание. В западноевропейской литературной традиции следует прежде всего обратиться к литературным памятникам античности, пронизанными танатологическими мотивами (от описания посмертного бытия в греческой мифологии, поэмах Гомера, роковой смерти в древнегреческой драматургии Софокла до декларирования бессмертия в творчестве римского поэта Горация). Доминантной тема посмертного воздаяния предстает в литературе Средневековья (жанр «жития», «видений» и др.), эти произведения проникнуты духом теократизма, ибо лишь в смерти грешная душа либо низвергнется в пучины адских мук, либо обретет блаженство в райских кушачах.

Однако уже в Средневековье в период так называемого Каролингского Возрождения появляются ростки нового восприятия и интерпретации концепта «смерть» – благородная vs. позорная. Истоки секуляризации танатологии следует искать в литературе Нового времени, а именно, в классицизме с его приматом гражданского долга над религиозным. Но подлинный культ смерти, ее эстетизация начинается в эпоху предромантизма (прежде всего в готическом жанре). Сразу отметим, что готический апофеоз смерти возник не на пустом месте: синтез тем и идей танатоса экстраполировался в литературную готику из богатой предшествующей литературной традиции (античной трагедии рока, средневекового рыцарского романа, елизаветинской драмы Возрождения, литературы барокко).

XVIII век стал своего рода Рубиконом для европейской цивилизации: стремительное развитие науки и техники, примат философского рационализма ставили под сомнение некогда незыблемые религиозные догматы христианства. Однако на исходе века выяснилось, что рационализм и эмпиризм были не в состоянии объяснить многие явления, как-то границы воображения, вера в иррациональное, таинство смерти и др.: последние стали объектом жарких дискуссий представителей передовых слоев общества того времени [8, с. 33]. Смерть сама по себе ужасала, пугала, но и в то же время ее таинственность возбуждала воображение. Стоит отметить, что подобный ментальный сдвиг восприятия основополагающего явления для человека (физиологическое vs. суггестивное) произошел в конце века господства Рацио, отражая глубочайший идеологический кризис указанной эпохи. Теоретики нового художественного вкуса У. Уортон, Р. Херд, Э. Берк и др. на протяжении XVIII столетия на страницах своих манифестов призывали к кардинальному пересмотру взглядов на некогда «варварское» готическое, являвшееся свидетельством темного средневековья: они придали данному феномену новые коннотации и вынесли «готическое» в сферу суггестивного, умозрительного. Однако этот интерес нес в себе не столько эстетический посыл, а сколько своеобразное напоминание – *memento mori* в переносном и буквальном смысле – о конечности, бренности всего сущего на земле. Все, что ранее вызывало неподдельный ужас, страх и отвращение, ныне неминуемо окутывалось ореолом таинственности, непостижимости и прежде всего таинственным становился сам концепт «смерть», эстетизацию и поэтизацию последней начали культивировать в середине XVIII века английские поэты-кладбищенцы (Э. Юнг, Т. Грей, Дж. Томсон). По справедливому свидетельству академика М.П. Алексеева, «тяготение к картинам разрушения, распада, смерти, любовь к прогулкам по кладбищам ... рождает жанр кладбищенской элегии, унылых философствований на тему о переходящих земных благах, об одиночестве...» [1, с. 538]. В указанный временной период противоборствовали разные воззрения на тему танатоса. Так, согласно Дж.Р. Холбрук, «синтез просвещенческих философских идей, неоклассической эстетики и научных достижений в области медицины лишили смерть как чувства ужаса (страха перед последней), так и христианской символики» [8, с. 36]. Другие же исследователи (например, Ф. Ариес) наоборот считают, что философские доктрины просветителей породили еще больший ужас/страх перед таинством смерти. Эти и другие идеи, ставшие антитезой к классическому искусству, питали готический жанр в литературе, ставший эстетическим апогеем исканий философов на исходе XVIII столетия. Центральным мотивом готического жанра стал мотив тайны – основополагающий с точки зрения эстетики предромантизма.

Именно мир литературной готики был богато насыщен танатологией в разнообразии её форм. Вместе с протагонистом читатель переживал мнимую, воображаемую, внезапную, насильственную, трагическую, провиденциальную и др. смерть, удовлетворяя тем самым не только свои эстетические притязания, но и подавляя естественный ужас/страх перед конечностью собственного бытия. Подобная одержимость темами разложения, гниения, по мнению Э.Б. Трейси, выходила далеко за рамки эпатажности, являясь прежде всего атрибутом, мира смертных [12, с. 5]. Таким образом, в готическом жанре танатос, как момент, когда все «мрачное и тайное предстанет на суд света» [8, с. 62], подвергался подлинной поэтизации и сентиментализации. Смерть здесь, по мнению Д. Морриса, становится «источником особого возвышенного ужаса», порождающего одновременно противоречивые чувства вождения и страха [см. 8, с. 63]. Генезис

подобного «возвышенного ужаса» находим у первооткрывателя жанра – Г. Уолпола в его романе «Замок Отранто», за которым последовала целая плеяда как маститых, так и просто авторов-эпигонов. Предромантики создавали особый художественный мир, насыщенный «заупокойной» тематикой, выраженной как эксплицитно (Г. Уолпол, У. Бекфорд, М.Г. Льюис и др.), так и имплицитно (А. Радклиф, Фр. Лэтом и др.). Речь идет в первую очередь о хронотопе готического романа. По мнению Г.В. Заломкиной, «...литературная готика вообще пристально рассматривает смерть как границу – что важно – с обеих сторон ... В готике обнаруживается взгляд за смертельный предел и взгляд из-за смертельного предела» [5, с. 51]. Наиболее наглядными атрибутами, символами связи двух миров – смерти и мира живых – видятся ученому призрак («гость из смерти») и «архитектурный готический хронотоп замкового типа, который может быть истолкован как метафора посмертной жизни» [5, с. 51–52]. Заметим, что замок здесь мыслится как условное обозначение топоса, в роли которого может выступать любая средневековая твердыня (монастырь, часовня и т.д.), главное – это создание особой устрашающей атмосферы, будоражащей воображение, и присутствие/намек на присутствие призрака – неизменного маркера готического хронотопа. Доминантой этого мрачного мира выступает смерть. При этом лейтмотив смерти различно реализуется в творчестве представителей школы в целом. Так, для творческой манеры А. Радклиф характерно создание прежде всего эффекта напряженности, ожидания и предчувствия ужасного [2, с. 8]: все сверхъестественное, смерть в том числе, мнимо суггестивное. Такие авторы, как М.Г. Льюис, наоборот акцентируют внимание на мрачно-ирреальном бытии индивида, на сенсационном натурализме окружающего антуража, эстетизации сверхъестественного зла в целом. Именно льюисовский тип романа имел ввиду Н.Я. Берковский, когда писал об истоках «романтического натурализма» как явления художественной литературы, – «всюду предпосылка страшного жанра – страшный мир, по страшному устроенный, неодолимый в своей бесчеловечности» [3, с. 160–161]. Романтики подхватят мистическую волну столкновения персонажей с пугающими потусторонними силами своих предшественников, разовьют и углубят тему испорченности человеческой природы, но с использованием иных художественных приемов.

На рубеже XIX–XX веков в мировосприятии художников слова кардинально меняется трактовка традиционной готической темы смерти: последняя получает новое звучание, переосмысляясь прежде всего в проблему отношения индивида к жизни. Особо данная тема начинает доминировать в прозе Германии и Австро-Венгрии. Так, литературовед Е.М. Мелетинский отмечает, что, начиная с XIX века, немецкоязычная литература играет важную роль в развитии малой прозы «реального и идеального, действительного и мнимого, сущностного и поверхностного, природы и культуры, прошлого и настоящего, личностной инициативы и судьбы как высшего закона» [6, с. 162]. Артур Шницлер (1862–1931) – один из ярких представителей немецкого импрессионизма, не раз обращался к дискурсу смерти, рассматривая ее как подстерегающую «человека в самую неожиданную минуту, смерти, которая всегда крадется бок о бок с человеком, оказывается его невидимой тенью, пока эта тень не восторжествует над живым телом, отбрасывающим ее» [7, с. 3]. Здесь явная перекличка с утверждением А.А. Елистратовой по поводу роковой судьбы индивида в мрачном и безнадежном мире готического романа: «...смерть, притаившись, поджидает его посреди жизни; и ничто человеческое, – ни силы рассудка, ни упорство добродетели, – не может защитить его от неведомой и коварной судьбы» [4, с. 592]. Уже в ранних новеллах «Весенняя ночь в анатомическом зале» (1880), «Мой друг Ипсилон» (1887), «Богатство» (1889) и др. присутствует осознание смерти, но скорее в метафизическом её понимании (как состояние энтропии, хаоса, как маркер чувства тревоги, страха и упадка). Критик М. Свейлз отмечает, что «главное переживание в новеллистическом искусстве Шницлера является неустойчивой, лихорадочной внутренней сущностью, интенсивность которой нельзя отрицать, но значение ее не переходит границы ограниченного личностного кризиса» [11, с. 423]. Несомненно, это связано с распадом традиционного уклада, нарушением привычного течения жизни. Применительно к конкретной исторической реальности речь идет о мироощущении, особой психологии сознания, полного эсхатологических ожиданий чего-то неминуемого и страшного, столь характерных для переломного периода рубежа веков.

Новелла «Умереть» (1892) наиболее полно впитала и трансформировала танатос, имманентный готике, но со смещением акцента с конечной точки на сам процесс умирания. Физическое здесь параллельно духовному: с постепенным телесным уходом из жизни главного героя угасает и его любовь как чувство. Данное прозаическое произведение несомненно интересно с точки зрения интерпретации готической традиции с позиций психологии с элементами натурализма через такие репрезентанты, как пространственно-временная структура, система хронотопа и композиционно-событийная конструкция.

В экспозиции мы застаем главных героев Феликса и Марию в момент, когда молодой человек сообщает возлюбленной о своей неизлечимой болезни и неминуемой кончине в пределах одного года. С этой минуты основной на протяжении всего повествования становится тема умирания главного героя и оставшиеся возлюбленным совместные дни. При этом происходит радикализация позиций протагонистов: они становятся диаметрально противоположными. Внешне действие в новелле сведено к периодической смене мест, где останавливаются молодые люди во время путешествия; «нервом» произведения становятся чувства Феликса и Марии, а точнее – подсознательные трансформации – симбиотическая взаимосвязь между ментальным и физическим умиранием. Традиционной основой любого готического произведения выступает особая

художественная реальность. Она предполагает наличие двух миров – объективно реального и сверхъестественного. В произведении сверхъестественное сужается до рамок внутреннего «я» персонажей, в котором доминирует эмоциональная составляющая. Так, после приезда в Вену героям «казалось, что общий жребий имеет власть над ними только в их обычном жилище; здесь, в новых обстоятельствах, больше ничего не значило то, что было навязано им в другом мире»<sup>1</sup> [10]. Но нарастающий страх перед неминуемой смертью не дает Феликсу и Марии спокойно прожить отмеренное им время. Боясь одинокой смерти, Феликс считает справедливым разделить этот роковой миг с Марией: «По крайней мере, это было когда-то твое намерение? Разве моя судьба не должна быть твоей?» [10]. Постепенно раскрывается суть страха Марии, перерастающего к эпилогу произведения в неопишуемый ужас перед всепоглощающим желанием Феликса самому исполнить «смертельную» клятву – убить Марию: «Она хотела освободиться, но не могла. Казалось, что вся его сила вернулась к нему, он сильно прижал ее к себе. «Ты готова, Мария?» – прошептал он, его губы были очень близко к ее шее. Она не понимала, у нее просто было ощущение безграничного страха» [10]. Интересно восприятие главными героями зла, внезапно появившемся в их маленьком мирке и постепенно заслонившим все остальное: если для Феликса оно кроется в неизбежности смерти, то для Марии – это персонификация любимого человека в традиционного готического злодея, угрожающего ее жизни. Образ Марии лишь условно напоминает добродетельных героинь Анны Радклиф прежде всего в ее стремлении быть до конца верной своему возлюбленному даже под страхом угрозы собственной жизни. Печаль, одиночество и беззащитность Марии – модификация готических символов тайны и тревожной неопределенности. При этом синтез реального и вымышленного, существующего только в личностном переживании протагонистов, не искажает реальной картины. На первый план выдвигается не просто тема физической смерти, но также ее ментальное проживание двумя разными людьми. Натуралистическую картину физического разрушения любимого девушка отмечает, концентрируя внимание на внешнем облике Феликса во второй части новеллы. То, что раньше происходило только в сознании персонажей, теперь неумолимо вырывается наружу: «Какой пронзительный у него взгляд! А его поцелуй! ... Она думает о его губах, которые теперь всегда такие бледные и сухие. Она хочет теперь просто целовать его в лоб. А его лоб такой холодный и влажный. Как уродлива болезнь!» [10]. «Он был таким бледным. А как он постарел! Как изменилось с весны это красивое лицо!» [10]. Проблема смерти, на столь долгий срок оказавшаяся запрятанной в сознании героини, выйдя в дискурсивное пространство физиологического разрушения, становится еще более пугающей и отталкивающей своей натуралистичностью. В готической традиции акцент был прежде всего на таинственности, загадочности внутреннего «я» главного героя; о подобной таинственности сигнализировал пронзительный взгляд всепроникающих черных глаз протагониста. Как видим, у натуралистов указанная характеристика лишена всяческого ореола таинственности и низведена до шаржа.

Хронотоп замка, монастыря или аббатства, обычно присутствующий в готике, как атрибут устрашения, в новелле «Умереть» своеобразно воплощается в хронотопах временного жилья молодой пары во время путешествия. При этом окно, балкон или терраса становятся ключевым знаком, символизирующим освобождение героини от ужаса смерти. Мария интуитивно стремится найти выход из безысходной ситуации. Окно для нее является связью с другим миром, где смерть не востанет: «Она очень тихо встала с постели, накинула халат и тихонько вышла на террасу. ... Все вокруг было таким мирным, таким мягким и таким вечным. Было так приятно побыть в одиночестве в полной тишине – вдали от тесной, полутемной комнаты» [10]. Своеобразное двоемирие, свойственное готике, в импрессионистическом произведении А. Шницлера лишается ореола таинственности и репрезентуется полутемными комнатами, где проживают герои, или пустынными мрачными аллеями и улочками, по которым прогуливается пара. Насторожение, возникающее при этом у протагонистов, можно описать как меланхолическое или депрессивное – следствие бурной подсознательной борьбы. В отличие от мрачного безысходного мира готики в новелле присутствует светлая сторона, олицетворяемая картинами реальной жизни большого города, залитыми ярким солнечным светом пейзажами с праздно прогуливающимися отдыхающими. Феликс искренне полагает, что для него с Марией «... больше нет цветных огней, поющего счастья и людей, которые смеются и молоды. Здесь наше место, где не звучит ликование, где мы одиноки; это то место, которое для нас» [10]. Ретроспекция двух точек зрения – Феликса и Марии – позволяет ретранслировать процесс умирания как натуралистический процесс разрушения личности героя, сопровождаемый параллельной деструкцией духовной близости молодых людей. В качестве своеобразного лейтмотива умирания выступает смена времен года: весна – лето – осень. Последняя остановка пары в Меране демонстрирует их полный разрыв. Неприкрытый ужас владеет героями. Феликс, всецело поглощенный страхом смерти, трансформируется в злодея, угрожающего физической расправой Марии. «О смерти больше не говорится красиво в духе поэтического реализма, а благодаря выбору повествовательных средств демонстрируется страх перед смертью, а также перед одиночеством и разлукой», справедливо отмечает литературовед К. Гроте [9, с. 75–76].

Из вышесказанного следует, что тема смерти (в западноевропейском в данном случае) литературоведческом дискурсе имеет долгую историю. Однако подлинная эстетизация концепта «смерть» и собственно её культ начинаются в эпоху предромантизма в готическом жанре.

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод с немецкого языка Т.Г. Барышевой.

Крах рационализма XVIII века поспособствовал приданию ореола таинственности феномену смерти. Непостижимость танатоса стала своеобразным эскапизмом от всепоглощающего рации. Идеологическим субстратом нового мироощущения послужила кладбищенская тема, а фоном – готический топос. Так или иначе готический танатос звучал в литературе Европы на протяжении всего XIX века. Но уже на рубеже XIX–XX веков трактовка традиционной готической темы смерти переходит в плоскость осмысления индивидуумом конечности всего земного. Понимание танатоса в импрессионизме нашло наиболее четкое выражение в новелле «Умереть» А. Шницлера. Фиксация внимания смещается с процесса телесного умирания главного героя на параллельное угасание любви. При этом происходит радикализация позиций протагонистов на диаметрально противоположные. Готический постулат зла для одного кроется в неизбежности смерти, а для другой в персонификации любимого человека в традиционного готического злодея, угрожающего ее жизни. Сверхъестественное при этом сужается до рамок внутреннего «я» персонажей, в котором доминирует эмоциональная составляющая. Готическое двоемирие в импрессионистическом произведении А. Шницлера олицетворяют полутемные комнаты, пустынные мрачные аллеи или сумеречные улочки, а натуралистические картины физиологического разрушения человека отталкивают своей реалистичностью.

#### Список источников

1. Алексеев М.П. Ч.Р. Метьюрин и его «Мельмот Скиталец» // Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. Москва : Наука, 1983. С. 531–638.
2. Атарова К.Н. Анна Рэдклифф и ее время. Рэдклифф А. Роман в лесу. Роман / пер. с англ. Е. Малыхиной. Москва : Ладомир, 1999. С. 5–12.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Ленинград : Худож. лит., 1973. 567 с.
4. Елистратова А.А. Готический роман. История английской литературы. Москва ; Ленинград : АН СССР, 1945. Т. 1. Вып. 2. С. 588–613.
5. Заломкина Г.В. Готический миф: монография. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2010. 348 с.
6. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. Москва : Наука, 1990. 279 с.
7. Самарин Р. Артур Шницлер / Р. Самарин // Шницлер А. Жена мудреца: Новеллы и повести. Москва : Художественная литература, 1967. С. 3–16.
8. Davison C.M. History of the Gothic. Gothic Literature 1764–1824. Cardiff: University of Wales Press, 2009. 368 p.
9. Grote K. Tod in der Literatur der Jahrhundertwende: Der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Marie Rilkes. Frankfurt a. Main; Berlin; Bern; [u.a.], 1996. 202 p.
10. Schnitzler A. Sterben. URL: <https://freeditorial.com/en/books/sterben/related-books/> (дата обращения: 24.08.2021).
11. Swales M. Arthur Schnitzler. Handbuch der deutschen Erzählungen. Düsseldorf, 1981. pp. 421–432.
12. Tracy A.B. The Gothic Novel, 1790–1830. Plot Summaries and Index to Motifs. The University Press of Kentucky, 1981. 216 p.

#### References

1. Alekseyev M.P. Ch.R. Metyurin i yego «Melmot Skitalets». Metyurin Ch.R. Melmot Skitalets. Moscow, Nauka. 1983:531–638.
2. Atarova K.N. Anna Redkliff i ee vremya. Redkliff A. Roman v lesu. Roman ; per. s angl. E. malykhinoy. Moscow, Ladomir. 1999:5–12.
3. Berkovskiy N.Ya. Romantizm v Germanii. Romanticism in Germany. Leningrad, Khudozh. Lit. 1973:567.
4. Elistratova A.A. Goticheskii roman (Gothic Novel). Istoriya anglii-skoi literatury. Moscow ; Leningrad, AN SSSR. 1945;1(2):588–613.
5. Zalomkina G.V. Goticheskii mif: monografiya (Gothic Myth: Monograph). Samara, Izd-vo «Samariskii universitet». 2010:348.
6. Meletinskii E.M. Istoricheskaya poetika novelly (Historical Poetic Manner of Short Story). Moscow, Nauka. 1990:279.
7. Samarin R. Artur Shnitsler. Shnitsler A. Zhena mudretsa: Novelly i povesti. Moscow, Khudozhestvennaya literature. 1967:3–16.
8. Davison C.M. History of the Gothic. Gothic Literature 1764–1824. Cardiff, University of Wales Press. 2009:368.
9. Grote K. Tod in der Literatur der Jahrhundertwende: Der Wandel der Todesthematik in den Werken Arthur Schnitzlers, Thomas Manns und Rainer Marie Rilkes (Death in turn-of-the-century literature: changing the theme of death in the works of Arthur Schnitzler, Thomas Mann and Rainer Maria Rilke). Frankfurt a. Main; Berlin; Bern; [u.a.]. 1996:202.
10. Schnitzler A. Sterben (To Die). URL: <https://freeditorial.com/en/books/sterben/related-books/>, svobodnyi (accessed: 24.08.2021).
11. Swales M. Arthur Schnitzler. Handbuch der deutschen Erzählungen. Düsseldorf (Handbook of German Stories). 1981:421–432.
12. Tracy A.B. The Gothic Novel, 1790–1830. Plot Summaries and Index to Motifs. The University

Press of Kentucky. 1981:216.

**Информация об авторах**

**А.А. Абызов** – кандидат филологических наук, доцент;  
**Т.Г. Барышева** – кандидат филологических наук, доцент.

**Information about the authors**

**A.A. Abyzov** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor;  
**T.G. Baryshev** – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 17.11.2021; одобрена после рецензирования 20.12.2021; принята к публикации 26.12.2021.

The article was submitted 17.11.2021; approved after reviewing 20.12.2021; accepted for publication 26.12.2021.

**Вклад авторов:** все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.  
Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Contribution of the authors:** the authors contributed equally to this article.  
The authors declare no conflicts of interests.