ROMAN KRASILNIKOV

Вологодский государственный университет, Rosja

Танатологические мотивы в контексте парадигм художественности (на материале русской литературы)

Вглядываясь в такое исследовательское поле, как Танатос, нельзя не задуматься о правомерности разговора о нем. Если коротко, смерть, в сущности, непознаваема, и все рассуждения о ней безосновательны. Однако, как и в случае с другими проблемами бытия (жизнью, вечностью, судьбой и т. п.), человек создал вокруг кончины специфические культурные практики, которые, будучи их творцом (*verum et factum convertuntur*), он может исследовать — описывать, комментировать, интерпретировать и т. п. Одной из таких практик (наравне с этническими обрядами, актерством, изображением и пр.) является художественная литература. Тем не менее важно помнить, что литературоведение изучает не саму смерть, но опыт ее восприятия, в первую очередь литературный.

Необходимо также сказать несколько слов и о понятии „Танатос”. Вслед за Вильгельмом Штекелем¹ и, вероятно, самим Зигмундом Фрейдом² определим его как совокупность деструктивных тенденций в человеке. В узком, фрейдистском смысле литература здесь предстает лишь как симптом невротизма, в основе которых лежит „влечение к смерти”, подвергаемое психоаналитической терапии. Но и сам Фрейд в своих статьях, например в *Мотиве выбора ларца* (*Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913), выходил за пределы диагноза автору в область интерпретации текста. Поэтому Танатос действительно может быть символическим обозначением всего того, о чем мы говорим, хотя термины „мотив смерти” или „тема смерти”, наверное, ближе

¹ М. Решетников, *Влечение к смерти*, [в:] З. Фрейд, *Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения*. С. Рязанцев, *Танатология — наука о смерти*, Санкт-Петербург 1994, с. 6.

² Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис, *Словарь по психоанализу*, пер. Н. Автономова, Москва 1996, с. 515.

и понятнее любому исследователю, напрямую не связанному с психоаналитическим методом (а таковых, полагаем, большинство).

Это введение необходимо, чтобы показать, что литературоведение, в том числе танатологическое литературоведение (литературоведческая танатология), является на самом деле научной областью, где каждый термин имеет специальное, ограниченное применение. И употребление понятия „Танатос” отличается (исторически и методологически) от употребления понятий „проблема смерти” или „танатологический мотив”.

Поскольку литературоведение как науку интересуют в первую очередь закономерности литературного процесса, а во вторую — как эти закономерности нарушаются творческой личностью, зададимся следующим вопросом: „Способствует ли Танатос образованию особого дискурса в художественной литературе, т. е. возникновению специфической тематики и специфической формы произведения?”.

Безусловно, исчерпывающе ответить на этот вопрос невозможно. Рассмотрим его в рамках уже существующей литературоведческой области. Речь пойдет о парадигмах художественности. Сразу оговоримся, что некоторые теоретические и методологические положения настоящей статьи уже излагались в книге *Танатологические мотивы в художественной литературе* (2015)³. Однако теперь разработанный инструментарий применяется к другому материалу, чтобы не столько доказать продуктивность авторской концепции, сколько произвести наблюдения над иными источниками в соответствующем русле.

Как известно, слово „парадигма” широко используется в гуманитарном знании. Прежде всего, оно ассоциируется со структурной лингвистикой, где Фердинанд де Соссюр и Луи Ельмслев говорили о парадигматических (ассоциативных) отношениях между языковыми единицами, образующими группы по определенным критериям⁴. С этой точки зрения, в литературе парадигмами можно назвать, например, жанровые образования. Примечательно, что танатологическое содержание служит одним из факторов возникновения жанров, таких как элегия, эпитафия, детектив или житие.

Еще одно значение данному слову придается Валерием Тюпой в словосочетании „парадигма художественности”, которое обозначает „исторически конкретные системные единства представлений о месте искусства в жизни человека и общества, о его целях, задачах, возможностях и средствах, о критериях и образцах художественности”⁵.

На этих парадигмах мы и остановимся в нашем исследовании.

³ Р. Л. Красильников, *Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию)*, Москва 2015.

⁴ *Языкознание. Большой энциклопедический словарь*, гл. ред. В. Н. Ярцева, Москва 1998, с. 366.

⁵ В. И. Тюпа, *Парадигмы художественности*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008, с. 155.

Опираясь на идеи Сергея Аверинцева, Тюпа выделяет три основные парадигмы художественности в развитии словесности: „дорефлексивный традиционализм” (от эпохи мифологии и фольклора до античности), „рефлексивный традиционализм” (от античности до классицизма) и „эстетический креативизм” (от предромантизма до современности)⁶. Самсон Бройтман, развивая концепции Александра Веселовского и Эрнста Курциуса, связывает с каждой из этих систем определенный тип поэтики: „синкретическую”, „эйдетическую” и „художественной модальности”⁷.

Посмотрим, как в эти периоды, прежде всего во второй и третий, проявила себя русская литература, в первую очередь танатологические мотивы в ней.

Как следует из теории Тюпы, дорефлексивный традиционализм относится к эпохе мифологии и фольклора и связан с неосознанным следованием канону, традиционным моделям повествования. Соответствующая этой парадигме синкретическая поэтика проявляется в нечеткой нарративной организации, неясности фигуры автора, кумулятивности сюжетных схем, нерасчлененности эпического и лирического начала. Отголоски дорефлексивного традиционализма и синкретической поэтики ощущались на протяжении всего средневековья, что особенно было важно для русской литературы, начавшей свой путь с этого времени. В период становления древнерусского государства во многих литературных формах (летописях, житиях, героическом эпосе и т. д.), как правило, „трансплантированных” из Византии и южнославянских стран, видны еще приемы, восходящие к мифологическим и фольклорным сказительским практикам.

Как в данном контексте осмысляются и репрезентируются танатологические мотивы? Всё вышеперечисленное приводит к 1) аккумуляции (перечислению, „нагромождению”) описаний смерти, репрезентированных через схожие формулы, 2) неразличению авторской и персонажной точек зрения (фокализации и глоссализации) при передаче ситуации умирания, 3) восприятию кончины как ритуала, 4) противопоставлению гибели положительных и отрицательных действующих лиц.

Многие эти признаки можно наблюдать, к примеру, в *Слове о полку Игореве* (XII век). Здесь мы видим характерное для фольклора предсказание гибели войска (в терминологии Жерара Женетта, „пролепсис”⁸ танатологического характера): „Игорь къ Дону вои ведеть. Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубию, вльци грозу въсрожать по яругамъ, орли клектомъ на кости звѣри зовуть, лисици брешуть на чръленыя щиты”⁹. Затем — поэтическое, наполненное

⁶ Там же, с. 155–156.

⁷ С. Бройтман, *Историческая поэтика*, [в:] *Теория литературы. В двух томах*, под ред. Н. Д. Тамарченко, т. II, Москва 2007, с. 12–13.

⁸ Ж. Женетт, *Фигуры. В двух томах*, пер. Е. Васильева и др., т. II, Москва 1998, с. 100.

⁹ *Слово о полку Игореве*, Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4941> [дата обращения: 4.08.2017].

эвфемизмами и параллелизмами описание боя, прославляющее князя и уничижающее врагов: „Ярь Туре Всеволодѣ! Стоиши на борони, прыщещи на вои стрѣлами, гремлеши о шеломи мечи харалужными. Камо, Турь, поскочаще, своимъ златымъ шеломомъ посвѣчивая, — тамо лежать поганья головы половецкыя, поскепаны саблями калеными шеломи оварьскыя отъ тебе, Ярь Туре Всеволоде!“¹⁰. Здесь звучит также плач по погибшим русским воинам: „Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы; ту кроваваго вина не доста, ту пирь dokonчаша храбрии русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую. Ничить трава жалощами, а рево с тугою къ земли преклонилось“¹⁰.

Вместе с тем *Слово о полку Игореве*, скорее, было исключением из правил, как и связанная с ним *Задонщина* (конец XIV—начало XV вв.). Вероятно, сильное фольклорное начало в нем было обусловлено светским характером произведения. Подавляющее большинство других текстов древнерусской литературы тяготели к рефлексивному традиционализму.

Рефлексивный традиционализм, длившийся от античности (в случае с русской литературой — от средневековья) до эпохи классицизма, был связан с появлением трактатов, направленных на осмысление и регулирование складывающейся поэтики. В рамках соответствующей этой парадигме эйдетической поэтики сохраняется ориентация на канон, но она осмысляется и переосмыляется, допускаются некоторые трансформации в сюжетной и нарративной организации, обоснованное формулирование новых правил, что приводит к утверждению первых жанровых систем. В связи с рождением личности и индивидуальности возникает авторское начало, ограниченное от персонажного; персонаж обретает собственный голос и собственный внутренний мир. Начинается разработка оригинальных характеров, выразительных средств, сюжетных коллизий.

Поначалу в Древней Руси функцию трактатов выполняли византийские и южнославянские образцы, на которые ориентировались создатели текстов. Осознанное следование канону было обязательно в первую очередь для религиозных произведений, в частности агиографии. Житийная литература немыслима без танатологической проблематики, без „правильной“ смерти святого и посмертных чудес вокруг его мощей и культа. Например, в *Сказании о Борисе и Глебе* (XI век) гибель Бориса предваряется молитвами и отсылками к Библии. Вновь используются танатологические формулы, тоже ритуализированного, но другого характера: „И без милости прободено бысть чъстное и многомилостивое тѣло святого и блаженааго Христова страстотърпыца Бориса“¹¹.

Усиливающееся авторское начало в восприятии смерти можно наблюдать в знаменитом *Поучении Владимира Мономаха* (XII век). Текст создавал-

¹⁰ Там же.

¹¹ *Сказание о Борисе и Глебе*, Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4871> [дата обращения: 4.08.2017].

ся Мономахом, как он сам говорит, „сѣдя на санех“, т. е. готовясь к кончине, и ключевым эпизодом его рассказа о своей жизни являются танатологические наставления: „Смерти бо ся, дѣти, не боячи, ни рати, ни от звѣри, но мужское дѣло творите, како вы Богъ подасть. Оже бо язъ от рати, и от звѣри и от воды, от коня спадаяся, то никтоже вас не можетъ вредитися и убити, понеже не будетъ от Бога повелѣно“¹².

Вместе с тем танатологические мотивы в большинстве текстов древнерусской литературы репрезентируются канонически с помощью традиционных формул, описывающих ограниченное количество образов: святого подвижника, святого князя, совершающего подвиг, а также предателей (например, Святополка Окаянного) и врагов. Риторические образцы одновременно оказываются и семантическими паттернами: религиозное начало нацеливает древнерусского человека на преодоление боязни смерти, на танатологическую модель, которую Филипп Арьес в своей книге *Человек перед лицом смерти* (*L'Homme devant la mort*, 1977) называется „смерть прирученная“¹³. Указанная модель опирается на веру в загробное существование и бессмертие души. С нарративной точки зрения, это приводит к относительной или явной незавершенности семантического наполнения текста, к „открытому финалу“, позволяющему надеяться на „продолжение“ жизни и повествования в ином измерении.

Совсем по-другому смотрит на этот вопрос человек Нового времени, которое наступает в России в XVIII веке. Рефлективный традиционализм и эйдетическая поэтика проявляются в данный период в переводных трактатах и отечественных сводах правил Феофана Прокоповича и Михаила Ломоносова. Это время возникновения первых „подпарадигм“, литературных направлений, тоже нацеленных на выработку критериев и образцов художественности, в первую очередь барокко и классицизма.

Применительно к русской литературе XVIII века принято говорить лишь о классицизме. Ключевой формой, где танатологические мотивы занимали важнейшее место, была трагедия, представленная, прежде всего, произведениями Александра Сумарокова (*Димитрий Самозванец*, 1770) и Якова Княжнина (*Вадим Новгородский*, 1789). В этих текстах смерть главных персонажей завершает сюжетную схему, как правило, „не давая надежды“ на новые повествовательные возможности. Кончина героя превращается в конечную точку, зачастую торжественную, наполненную возвышенным пафосом, но точку. Ритуализация смерти теперь обусловлена не столько религией, сколько государством, нуждающимся в том, чтобы его подданные отдавали свои жизни во имя долга и справедливости.

¹² *Поучение Владимира Мономаха*, Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4874> [дата обращения: 4.08.2017].

¹³ Ф. Арьес, *Человек перед лицом смерти*, пер. В. К. Ронин, Москва 1992, с. 37.

Вместе с тем в русской литературе XVIII века можно наблюдать и черты барочной эстетики. Примечательно, что она является следствием секуляризации и демонстрирует свою секуляризованную природу как раз через „расколдовывание” смерти, лишение ее ритуального антуража. Этот эффект достигается с помощью изображения скелетов, черепов и гниющих трупов, а также через танатологическую рефлексию о бренности земного существования. На самом деле подобных произведений в русской литературе XVIII век немного. В качестве примера можно привести стихотворение Гаврилы Державина *На смерть князя Мещерского* (1779), где есть такие строки:

Ничто от роковых кохтей,
Никая тварь не убегает;
Монарх и узник — снєдь червей,
Гробницы злость стихий снєдает;
Зияет время славу стерть:
Как в море льются быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы;
Глощает царства алчна смерть¹⁴.

Примечательно, что в других стихотворениях — на смерть Александра Суворова (*Снигирь*, 1800) или Григория Потемкина — такого изображения смерти нет. Вместе с тем XVIII век — время актуализации темы творческого бессмертия, проявившейся в переводах оды Горация *Памятник*, прежде всего Ломоносова (*Я знак бессмертия себе воздвигнул...*, 1747) и Державина (*Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный...*, 1795).

Так постепенно танатологическая рефлексия попадает в сферу авторского внимания: она становится предметом изображения наряду с осмыслением судьбы человека, предназначения человеческой жизни, т. е. фактически происходит тематизация, семантизация, семиотизация смерти, становление ее как специального феномена в литературе, возникновение индивидуально-авторских танатологий. Тем не менее заметно, что в отличие от зарубежной литературы русская литература гораздо дольше соблюдала границы, поставленные религиозным сознанием.

Как известно, в XVIII веке происходит „эстетическая революция”, которая разрушает традиционалистскую поэтику в европейской и русской литературе. Начинается эпоха эстетического креативизма, в русле которой открывается свободный автономный субъект, переосмысляются отношения „я” и „другого” (постулируется их двуединство, имманентность друг другу), утверждается многополюсность, многозначность мира¹⁵. Это усложнение в ментальности приводит к усложнению поэтики произведения, названной С. Бройтманом „поэтикой художественной модальности”¹⁶. В ее рамках ди-

¹⁴ Г. Р. Державин, *Стихотворения*, Lib.ru: „Классика”, http://az.lib.ru/d/derzhawin_g_r/text_0010.shtml [дата обращения: 4.08.2017].

¹⁵ Н. Т. Рымарь, *Романтизм поэтика*, [в:] *Поэтика...*, с. 126.

¹⁶ С. Бройтман, *Историческая поэтика...*, с. 221.

версифицируется нарративная организация повествования, формируется принцип сюжетной неопределенности, разрушается жанровая система и однородность жанровых дискурсов.

В литературе XIX века появляется большое количество вариантов танатологических семантических и репрезентативных моделей, актантов и хронотопов, сюжетных ходов, точек зрения. Танатологические элементы принимают различное участие в трансформации сюжетной структуры произведения, его темпорального порядка, в оформлении внутритекстовой модальности, включаются в различные дискурсы („военный”, „больничный” и др.). В условиях эстетического креативизма каждый из этих вариантов, каждая из этих функций предстает как возможность перед творящим субъектом и реципиентом, в особенности перед тем, кто воспринимает текст впервые.

В период предромантизма и романтизма вместе с повышением внимания к внутреннему миру человека усиливается интерес к психологическим особенностям его умирания и реакции на это умирание. В произведении на первый план выходит страдающее „я”, акцентируется лирическое начало, распространяется повествование от первого лица, создающее эффект присутствия, что позволяет достичь эмпатической реакции со стороны читателя. Танатологическая рефлексия становится основой многих элегий, „кладбищенских”, „мемориальных” и „философских” лирических текстов (*На смерть Андрея Тургенева* (1803) Василия Жуковского, *Брожу ли я волею улиц шумных...* (1829) Александра Пушкина, *Смерть (Ласкаемый цветущими мечтами...*, 1830–1831) Михаила Лермонтова и т. д.). В „готической” прозе и поэзии (*Светлана* (1813) В. Жуковского, *Пиковая дама* (1834) А. Пушкина и др.) танатологические сюжетные ситуации служат испытанием для персонажей, формируют их внутренний мир, позволяют прикоснуться к мистическим проявлениям потусторонней реальности. Здесь практически впервые наблюдается эстетизация смерти, создание ее своеобразного культа в литературе¹⁷. В рамках размышлений о личности и общественном статусе поэта продолжается и интенсифицируется осмысление творческого бессмертия, возможности продолжения жизни человека в его произведениях (*Я памятник себе воздвиг нерукотворный...* (1836) А. Пушкина).

В эпоху реализма, опирающегося на позитивистские и сциентистские идеи, репрезентация танатологических мотивов отвечает общей изменившейся задаче искусства — объективному изображению фактов. Роман, как ведущая реалистическая жанровая форма, стремится быть максимально изоморфным всем проявлениям жизни, в том числе и смерти. Конечно, крайне редко встречаются тексты, полностью реконструирующие биографию человека (жизня остались в прошлом), как правило, писатели осуществляют выбор жизненных ситуаций для формирования сюжета. Однако

¹⁷ См. М. А. Прусова, *Культ смерти в русской романтической поэзии*, Симферополь 1999.

примечательно, что мотив смерти использовался реалистами гораздо чаще, чем, например, мотив рождения.

В контексте доминирования детерминизма кончина считается результатом эволюционных (биологических, психологических, социальных, исторических) процессов. Ее образ часто лишается коннотативных метафизических смыслов, в нем зачастую остаются лишь физиологический и социально-экономический аспекты. Так, несмотря на декларацию свободы изображения смерти (точек зрения, месторасположения), „медицинский” и „детерминистский” дискурсы накладывают на танатологические мотивы свои ограничения, в том числе актуализируют их завершительный потенциал, стремясь к изоморфизму с жизнью. Еще одним способом ограничения является по-прежнему приоритетная фигура „всеведущего автора”, регулярно вторгающегося в сознание персонажа при передаче танатологической рефлексии и предсмертного состояния.

Эти наблюдения за реалистической „подпарадигмой” подтверждают многими известнейшими романами, такими как *Герой нашего времени* (1840) Михаила Лермонтова, *Обломов* (1859) Ивана Гончарова, *Отцы и дети* (1862) Ивана Тургенева, *Война и мир* (1869) Льва Толстого и др. В то же время следует признать, что не все эти тексты лишены метафизического начала и делают акцент на физиологии смерти. Есть в русской литературе XIX века и произведения, в которых танатологические ситуации не завершают сюжетные линии, а открывают новые повествовательные возможности: *Евгений Онегин* (1823–1831) А. Пушкина, *Преступление и наказание* (1865–1866) Достоевского и др.

Нельзя не заметить, что парадигма художественной модальности претерпевает изменения на рубеже XIX–XX веков. В. Тюпа пишет о формировании в это время „парадигмы неклассической художественности”, или „рефлексивного коммуникативизма”¹⁸. Данный тип художественности „основывается на последовательном осознании и творческом освоении коммуникативной природы искусства”¹⁹. По сравнению с предыдущей, классической парадигмой здесь происходит постепенный отказ от доминирования фигуры автора, объединяющего текст и тексты в дискурсивное целое. Он становится равнозначен не только персонажу, но и читателю. Усиливается коммуникативное (диалоговое) начало между автором и реципиентом: отсюда „известная незавершенность, открытость, конструктивная неполнота целого, располагающая к сотворчеству”²⁰. Усиливается коммуникативное (диалоговое) начало и на других уровнях: между текстами, между культурами и пр.

Апология свободного творчества и сотворчества изменяет отношение писателей и к танатологическим мотивам. Отныне их позиция не регламен-

¹⁸ В. И. Тюпа, *Парадигмы художественности...*, с. 157–158.

¹⁹ В. И. Тюпа, *Неклассическая художественность*, [в:] *Поэтика...*, с. 139.

²⁰ В. И. Тюпа, *Парадигмы художественности...*, с. 157.

тирована, более того, эксперименты с ними — их семантикой, репрезентацией, нарративным оформлением, модальностью, местом в темпоральном порядке и сюжетной структуре — только приветствуются. Вариативность их использования в модернизме можно наблюдать на примере таких произведений, как *Красота* (1899), *Смерть по объявлению* (1907) Федора Сологуба, *Елеазар* (1906), *Рассказ о семи повешенных* (1907) Леонида Андреева, *Господин из Сан-Франциско* (1915), *Холодная осень* (1945) Ивана Бунина.

В постмодернизме эти эксперименты выходят на уровень откровенной интеллектуальной игры, когда мотив смерти (убийства) предстает одной из равноправных возможностей, существующих параллельно. Точно так же хладнокровно, без эмпатии постмодернисты относятся к танатологическим смыслам и репрезентативным формам (риторическим формулам, жанрам), разлитым в пространстве литературы, в письме вне каких бы то ни было репрессивных правил. Показательными в этом отношении являются произведения Бориса Акунина, в которых сочетаются самые разные взгляды на смерть самого разного происхождения, а также самые разные танатологические ситуации, как, например, в романе *Там* (2008), опубликованного под псевдонимом Анна Борисова.

Вместе с тем апология свободы, реализация любых творческих возможностей привела и к традиционалистским тенденциям в рамках „неклассической“ художественности. Речь идет о возрождении канона и формульности в некоторых художественных системах, прежде всего в соцреализме и массовой литературе.

Как известно, Абрам Терц в статье *Что такое социалистический реализм* (1957) провел параллели между соцреализмом и классицизмом²¹. Он коснулся и специфического отношения к танатологическим мотивам в рамках этого стиля: „Даже если это трагедия, это «Оптимистическая трагедия», как назвал Вс. Вишневский свою пьесу с гибнущей центральной героиней и с торжествующим коммунизмом в финале”²². Как и в классицизме, изображение смерти персонажа в соцреализме ограничено идеологически и эстетически: устанавливается определенный круг используемых танатологических мотивов (гибель героя или его врагов) и правила их репрезентации (возвышенные — для героя, низменные — для врагов). Подобный подход к завершению сюжета можно наблюдать, например, во второй книге *Поднятой целины* (1959) Михаила Шолохова.

Массовая литература ориентирована на те парадигмы художественности, которые доступны для понимания „среднего” читателя, в первую очередь романтизм и реализм. Ее каноничность выработана коммерческими требованиями. Несмотря на необходимость быть оригинальной, она не

²¹ А. Терц, *Что такое социалистический реализм*, [в:] *Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля*, сост. Е. М. Великанова, Москва 1989, с. 455.

²² Там же, с. 435.

стремится опережать ментальные установки эпохи и в целом консервативна, так как боится показаться слишком авангардной и непонятной. Для этого массовая литература ориентируется на традиционные оппозиции архаического происхождения, основной из которых является оппозиция добра и зла, синкретично связанных с противопоставлениями жизни и смерти. Отсюда возникают идеи заслуженной кары для злодея и оправдания возможных танатологических действий главного героя, зачастую наделенного качеством бессмертия. В качестве примеров можно назвать детективы Дарьи Донцовой, Александры Марининой, фантастические произведения Сергея Алексеева, Сергея Лукьяненко, Дмитрия Глуховского и т. д.

В настоящее время эпоха „неклассической художественности” продолжается. Можно говорить о полистилизме, плюрализме в литературе, когда каждый писатель, переосмысляя уже сложившиеся традиции и направления, стремится создать свой собственный стиль. Танатологические мотивы по-прежнему являются полем для эксперимента, где возвращаются оригинальные идеи и формальные приемы, как, например, в романах *Лавр* (2012) и *Авиатор* (2016) Евгения Водолазкина.

В заключение отметим, что изучение танатологических мотивов в контексте парадигм художественности, несмотря на довольно высокую степень теоретизирования, на наш взгляд, оказалось достаточно продуктивным. С одной стороны, парадигмы (и „подпарадигмы”) художественности предстают дискурсивными установками, направленными в истории литературы не только на развитие танатосемантики и танатопэтики, но и на их ограничение. С другой стороны, текстовые элементы, репрезентирующие отношение к смерти, обуславливают некоторые ключевые содержательные и формальные признаки данных парадигм.

Библиография

- Арбес Ф., *Человек перед лицом смерти*, пер. В. К. Ронин, Москва 1992.
- Бройтман С., *Историческая поэтика*, [в:] *Теория литературы. В двух томах*, под ред. Н. Д. Тамарченко, т. II, Москва 2007, с. 12–13.
- Державин Г. Р., *Стихотворения*, Lib.ru: „Классика”, http://az.lib.ru/d/derzhawin_g_r/text_0010.shtml [дата обращения: 4.08.2017].
- Женетт Ж., *Фигуры. В двух томах*, пер. Е. Васильева и др., Москва 1998.
- Красильников Р. Л., *Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию)*, Москва 2015.
- Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б., *Словарь по психоанализу*, пер. Н. Автономова, Москва 1996.
- Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008.
- Поучение Владимира Мономаха*, Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4874> [дата обращения: 4.08.2017].
- Прусова М. А., *Культ смерти в русской романтической поэзии*, Симферополь 1999.

- Решетников М., Влечение к смерти, [в:] З. Фрейд, *Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения*. Рязанцев С., *Танатология — наука о смерти*, Санкт-Петербург 1994.
- Сказание о Борисе и Глебе*, Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4871> [дата обращения: 4.08.2017].
- Слово о полку Игореве*, Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН, <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4941> [дата обращения: 4.08.2017].
- Теория литературы. В двух томах*, под ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2007.
- Терц А., *Что такое социалистический реализм*, [в:] *Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля*, сост. Е. М. Великанова, Москва 1989.
- Тюпа В. И., *Парадигмы художественности*, [в:] *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008.
- Языкознание. Большой энциклопедический словарь*, гл. ред. В. Н. Ярцева, Москва 1998.

Thanatological motifs and paradigms of artistry (on materials of Russian literature)

Summary

The article is devoted to interaction of thanatological motifs and paradigms of artistry (pre-reflective traditionalism, reflective traditionalism, aesthetic creativism, reflective communicativism and others) as ways of representation of reality in different periods. On the one hand, paradigms (and “subparadigms”) of artistry are discursive principles, directed in the history of literature not only to the development of thanatosemantics and thanatopoetics, but also to their limitation. On the other hand, text elements representing attitude toward death determine some key meaningful and formal attributes of these paradigms.

Keywords: thanatology, motif, artistic paradigm, Russian literature

Motywy tanatologiczne i paradygmaty artyzmu (na materiale literatury rosyjskiej)

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest interakcji motywów tanatologicznych i paradygmatów artyzmu (przed-refleksyjnego tradycjonalizmu, refleksyjnego tradycjonalizmu, estetycznego kreatywizmu, refleksyjnego komunikatywizmu i innych) jako sposobu reprezentacji rzeczywistości w różnych epokach. Z jednej strony, paradygmaty (oraz subparadygmaty) artyzmu są dyskursywnymi zasadami, w historii literatury skierowanymi nie tylko na rozwój semantyki i poetyki Tanatosa, lecz także na ich ograniczenie. Z drugiej strony, elementy tekstowe przedstawiające stosunek do śmierci określają niektóre znaczeniowo kluczowe i formalne właściwości tych paradygmatów.

Słowa kluczowe: tanatologia, motyw, paradygmat artystyczny, literatura rosyjska