

К ПРОБЛЕМАТИКЕ АНАЛИЗА СИСТЕМЫ МОТИВОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

© 2008 Н.А.Краснова

Самарский государственный педагогический университет

В статье исследуется проблема анализа мотивов художественного произведения. Эта проблема рассматривается в рамках системы «мотив – образ». В работе делается попытка объединить существующие направления в теории анализа мотива, а также – наметить перспективные направления дальнейших исследований. Автор конкретизирует положения событийного и бытийного подходов в мотивике и затрагивает связанную с данным вопросом проблему соотношения мотива и символа.

Прежде, чем перейти к непосредственной теме данной работы, следует оговорить один момент, касающийся проблемы анализа мотивов в целом. Говоря о системе мотивов (собственно, и о мотиве – вообще), мы неизбежно начинаем использовать категорию *повтора*. Но это не интенциональный¹ повтор, как *рефрен*. Это повтор синтагматический, на уровне синтагматики искусства, не повторяющий, но скорее – соединяющий образы в более сложные эстетические образования. Этот повтор мы и будем иметь в виду, говоря о повторяемости образов в произведении.

Перед следующими далее строками следовало бы также обозреть панораму теоретических исследований в области мотивики, но исчерпывающие сведения по данному вопросу можно найти в литературе, посвящённой специально данной теме, нас же интересуют те работы, результаты которых касаются преимущественно аналитического инструментария проблемы. Работ таких немного. В частности, основной диалог мы будем вести с исследованием И.В.Силантьева «Поэтика мотива», в котором, к слову, присутствует и упомянутый выше обзор.

Проблема аналитического инструментария мотивики неизбежно связана с вопросом о сущности предмета анализа – мотива. Мы не будем углубляться в данный вопрос, отметим лишь только ряд положений, необходимых для дальнейшего рассуждения. Одни из этих по-

ложений мы утвердим аксиоматично, опять же по причине отсутствия места для доказательной базы, на другие будем ссылаться как на общие места теории мотива.

При определении мотива исследователи, как правило, избегают однозначного ответа на вопрос, является ли мотив образом. Мотив называют «частью, элементом сюжета», «значимой повествовательной единицей». Предположим, что речь идёт о формальной структуре, организующей образ со сложной структурой, своеобразный «мультиобраз», и структура эта образу идентична. Явления мотива и образа в поэтике художественного произведения оказываются связанными друг с другом. Образ получает в мотиве возможность для развития, пополнения, возможность сохранить множество смыслов при сохранении определенного единства: «в художественном образе общее выступает в своем индивидуальном своеобразии и неповторимости»².

Всё многообразие точек зрения на природу такого явления как мотив можно свести к трём. Первая утверждает мотив как «образ события», вторая – как «образ бытия», третья, сосредоточившись на функции повтора, не акцентирует внимание на событийном или бытийном статусе образа, но включает в *общую систему мотивов* все значимые образы. При этом значимость образов определяется не только их повторяемостью, но и собственно, присутствием в *базовых* текстах, то есть в текстах эталонных произведений классической литературы. Мы отдаём себе отчёт в том, что деление подходов весьма условно, а их номи-

¹ То есть, когда автор хочет и намеренно повторяет *одно и то же*. И мотив, и лейтмотив – это повтор *с изменениями* или *в изменениях*. Хотя, несомненно, мотивный повтор, также как и интенциональный, в конечном итоге усиливает именно те ключевые образы, вокруг которых этот повтор обращается.

² Мясников А. Образ // Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.И.Тимофеева и С.В.Тураева. – М.: 1974. – С. 244.

нация требует уточнений. Тем не менее, оно в достаточной мере отражает конфигурацию сложившихся мнений и служит отправной точкой для последующих, более конкретных рассуждений.

«Событийный подход» в мотивике подразумевает, что мотив объединяет *образы событий*. Здесь имеется в виду события в самом глобальном, универсальном смысле. События, как отсутствие статики. Таковы и мотив похищения, и мотив переезда, и мотив сражения. В эстетическом полотне произведения также имеются образы, изображающие *присутствие* в художественном мире некоторых объектов, явлений, то есть *их бытие в нём*. Мотив может объединять и эти образы. Например, мотив степи.

Ярким современным представителем событийного подхода в теории мотива является И.В.Силантьев. Из определения Силантьева, трактующего мотив как эстетически значимую повествовательную единицу, интертекстуальную в своём функционировании, инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками³, неизбежно вытекает, что сердцевиной семантического единства мотива являются актанты.

Основная проблема актантного подхода возникает в момент, когда гипотетический исследователь приступает к изучению *мотивов произведения*. Такое изучение, как правило, сводится к вычленению и аналитическому препарированию *нескольких мотивов*. Пусть даже в эти *несколько* мотивов входят мотивы, наиболее значимые для художественного целого произведения, – всё равно перед нами некоторая выборка, а значит неизбежно встаёт вопрос о репрезентативности анализа.

Исследователь, надеющийся изучить *все мотивы произведения* не находит себе опоры в «Поэтике мотивов» Силантьева по следующим причинам.

Примеры анализа мотивов, которые мы находим в «Поэтике мотивов», являются в большей степени иллюстрацией к отдельным положениям концепции автора, посвященной

языку аналитического описания мотива. Исследователь сначала утверждает модель этого аналитического описания, объясняя и уточняя её на примере конкретного мотива – мотива встречи, – после чего анализирует все мотивы встречи в прозаических произведениях Пушкина.

Результаты исследования Силантьева не дают представления *о системе мотивов произведения*. Применяя модель автора «Поэтики мотива», можно получить исчерпывающую информацию либо об одном мотиве, либо о нескольких – в любом случае о каком-то конкретном числе мотивов, препозиционно обозначенных самим автором исследования. Повторюсь, – следуя методу Силантьева гипотетический исследователь сначала должен сам выбрать мотив, который он будет *искать* в произведении. Попутно здесь встаёт вопрос о номинации мотива, но о нём – вопросе – будет сказано ниже. После выбора мотива исследователь должен будет адаптировать к нему модель, уточняя её, поскольку в «Поэтике мотива» признаки событийного статуса, отношения и другие «проработаны» только относительно мотива встречи.

Очевидно, что предлагаемый Силантьевым метод не применим в ситуации, когда перед нами стоит задача *исследовать все мотивы в произведении*, с получением в результате системы мотивов. Конечно, встаёт вопрос о самой возможности такого исчерпывающего анализа мотивов. Но даже имея в виду вероятность отрицательного ответа на этот вопрос, мы понимаем, что результатом анализа будет некая система мотивов (пусть даже не исчерпывающая), *разных мотивов*, и что модель Силантьева, в данном случае не подходит, поскольку ориентирована на другой результат.

Продолжение исследований в рамках событийного подхода неизбежно приводит нас к пограничью наук. Разрешению описанной выше проблемы по нашему убеждению могут помочь достижения отечественной науки в области лексикографии. Очевидно, что результаты, полученные проблемной группой «Русский глагол» кафедры современного русского языка Уральского государственного университета, являются тем звеном, которого не хватает для создания модели аналитического описания *систем мотивов*.

³ Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М.: 2004. – С. 96.

Изначально перед проблемной группой стояла задача представить семантические модели русских глагольных предложений систематизированными в словарных параметрах. Задача эта виделась проблемной, поскольку проблемой является сам *способ* представления синтаксических моделей в словаре. Здесь мы обнаруживаем плодотворную для нас переключку проблематик лексикографии и теории мотива. Совершенно очевидно, что системное изучение семантического синтаксиса, попав в пределы лексикографии, приобрело более «прагматический» характер. Для нас удачным является то, что объектом изучения стал именно глагол, теснейшим образом связанный с предикативным началом действия актантов мотива.

Решение проблемы представления синтаксических моделей лежит на уровне лексикографической интерпретации взаимодействия лексики и синтаксиса, обнаруживаемого на уровне семантических моделей русских глагольных предложений и их лексико-синтаксических репрезентаций. В основу интерпретации заложена концепция глагольных классов слов, их лексико-семантической, грамматической и лексикографической категоризации.

По замыслу учёных проблемной группы идеографический подход к описанию русской глагольной лексики дополняется семантико-синтаксическим аспектом ее рассмотрения. Семантизация глаголов в идеографическом ключе осуществляется с опорой на одну формульную запись, включающую глагол-идентификатор лексико-семантических групп слов и максимум лексических репрезентантов дифференциальных признаков, необходимых для раскрытия семантики глагола, вследствие чего дефиниции, построенные по данной модели, имеют большую прогностическую и объяснительную силу в описании синтагматики глаголов и в выявлении семантических моделей глагольных предложений.

Идея и концепция данного подхода принадлежит Л.Г.Бабенко, которая предложила модель описания русских глагольных предложений в лексикографических параметрах с учетом типологических разновидностей лексико-семантических репрезентаций исходных

базовых семантических моделей: основных изосемических, совмещенных и образных⁴.

Итак, систематизацию мотивов художественного произведения можно осуществлять в соответствии с типовыми ситуациями процессуально-событийного мира: ситуациями действия, конкретно-физической и социальной деятельности, состояния, отношения и бытия. Наличие последней группы ситуаций – ситуаций бытия – отражает возможность слияния мотивики события и мотивики бытия.

Для иллюстрации последнего положения, рассмотрим *мотив* и *образ* в перспективе события и бытия. Возьмём условное произведение:

«Дом был холоден. Это был чёрный, мрачный дом. Он был могуч, одинок и непримирим».

Пока повествование идёт только о доме (причём – именно о *доме*, только о «доме», не о его частях), у нас есть сложный образ, состоящий только из образов, которые сливаются друг с другом и дают картину без движения, мультиобраз – *обогащённый один образ*.

Поместим в повествование статичный образ часов:

«Дом был холоден. Это был чёрный, мрачный дом. Часы. Он был могуч, одинок и непримирим. Часы».

Повествовательная ткань разрушается. Возникает диссонанс. Исправляя его, мы делаем следующее:

«Дом ~~был~~ холоден. Это ~~был~~ чёрный, мрачный дом. Часы. Он ~~был~~ могуч, одинок и непримирим. Часы».

Мы вынуждены «уйти» в настоящее время, форма которого автоматически подразумевает «есть».

«Дом [есть] холоден. Это [есть] чёрный, мрачный дом. [Имеются] Часы. Он [есть] могуч, одинок и непримирим. [Имеются]⁵ Часы».

Из приведённых выше рассуждений вытекает вывод, что «бытийность» свойственна образам вообще, либо это не образы повество-

⁴ Русские глагольные предложения: Экспериментальный синтаксический словарь / Под общ. ред. Л.Г.Бабенко. – М.: 2002.

⁵ Здесь более уместна фраза «мы видим». «Мы видим дом. Мы видим часы».

вания⁶. Таким образом, в примере бытийного мотива, приведённом в начале нашей статьи, – мотиве степи – *степь* является актантом.

Признание существования бытийных мотивов предполагает их отграничение от символа, как образа, значимого для конкретного произведения.

В современном литературоведении термин «мотив» используется в разных контекстах и с разными целями, что в значительной степени объясняет расхождения в толковании понятия, его важнейших свойств: «существует целый ряд теорий мотива, между собой не всегда согласующихся»⁷.

Мотив (фр. *motif*, нем. *motiv* от лат. *moveo* – двигаю) – термин, перешедший в литературоведение из музыковедения, где он обозначает группу из нескольких нот, ритмически оформленную⁸. Это «наименьшая самостоятельная единица формы музыкальной (...) Развитие осуществляется посредством многообразных повторений мотива, а также его преобразований и введения контрастных мотивов (...) Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения»⁹.

Впервые понятие мотива было рассмотрено великим исследователем XIX века А.Н.Веселовским. В своей книге «Поэтика сюжетов» он теоретически обосновал понятие мотива как «простейшей повествовательной единицы», которую поэтический язык унаследовал из фольклора, а тот, в свою очередь, зародился из бытовых и психологических условий на начальной ступени развития человечества¹⁰.

Переходя в литературоведение, термин сохранил в своём определении основные черты: повторяемость, ритмичность и свойство быть признаком «наименьшей самостоятельной единицы формы». Так, по А.Захаркину, мотив – минимальный значимый компонент

повествования, простейшая составная часть сюжета художественного произведения¹¹.

Термином «мотив» пользовались при изучении произведений устного народного творчества, в частности, при восстановлении первоначальных форм сюжета былин, сказок и других жанров, чтобы проследить переход их из одной страны в другую, Веселовский в «Поэтике» рассматривал мотив увоза жены, похищения невесты, узнавания или встречи родственников и другие. В этом смысле мотив является либо поступком, либо свойством объекта произведения, будь то персонаж (увоз невесты), элемент декора (пересохший ручей). По Веселовскому, собственно сюжет произведения является комплексом мотивов. Таким образом понятый, мотив стал основной методологической единицей в исследованиях В.Я.Проппа¹².

Однако, вопреки Веселовскому, Пропп утверждает, что мотив не одночленен, не неразложим, но последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Такая корректировка понятия привела к более жесткой зависимости мотива от сюжета: то есть устойчивым образованием мотив является до тех пор, пока представляет собой часть общей конструкции – сюжета. Пропп также обратил внимание на то, что мотивом по большей части является функция персонажа. Это утверждение, относящееся больше к сказке и к произведениям устного народного творчества вообще, применимо также и к анализу художественной литературы, что и реализовалось в работах учёных формальной школы.

В приведенном выше определении музыкального мотива следует обратить внимание на повторяемость и контрастность мотивов. Действительно, повторяемость – общепризнанный показатель мотива. Но, несмотря на то, что мотив, как явление художественной словесности тесно соприкасается и пересекается с повторами и их подобиями, он им далеко не тождествен¹³.

Для современного исследователя мотив – это компонент произведения, обладающий

⁶ Речь может идти о любых других образах. Например, образах из научной литературы – нехудожественных образах.

⁷ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: 2002. – С. 301, 310

⁸ Мотив // Литературная энциклопедия / Под ред. А.В.Луначарского. – М.: 1934. – С. 518 – 519.

⁹ Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: 1990. – С.357.

¹⁰ Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: 1989. – С. 301.

¹¹ Захаркин А. Мотив // Словарь литературоведческих терминов / Под. ред. Л.И.Тимофеева и С.В.Тураева. – М.: 1974. – С. 226.

¹² Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. – М.: 1998.

¹³ Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: 2002. – С. 301.

повышенной значимостью за счет его повторяемости и узнаваемости¹⁴. Обычно мотив играет в произведении смысловую роль – он «способствует прояснению главной идеи»¹⁵.

«...В роли мотива в произведении может выступать, – считает Б.Гаспаров, – любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что, в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру»¹⁶.

То есть, мотив так или иначе локализован в произведении, но при этом присутствует в формах самых разных. Он может являть собой отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или представать как нечто, обозначаемое посредством различных лексических единиц, или выступать в виде заглавия либо эпиграфа или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст. Но в любом случае мотив не может быть единичным явлением, он не может уподобляться детали. В данном случае на первый план можно поставить проблему узнаваемости мотива, способности последнего сохранять приметы основного образа в многочисленности вариаций.

Возобновляемость на протяжении повествования какого-либо образа может осуществляться не на уровне фразы и слова, но на уровне аллюзий, намеков, иносказаний. «Важнейшая черта мотива – его способность оказываться полуреализованным в тексте, явленным в нем неполно, загадочным»¹⁷.

Как пишет Л.Н.Целкова, мотивы могут быть не только сюжетными, но и описательными, лирическими, не только явными, но и внутритекстовыми. Можно говорить о знакомости мотива – как в его повторяемости от текста к тексту, так и внутри одного текста.

Будучи элементом внешнего действия и являясь, таким образом, той самой неразложимой далее частью сюжета, мотив имеет также и другое значение, которое у представителей западноевропейского субъективно-идеалистического литературоведения определяется как опыт поэта, взятый в его значимости¹⁸. Мотив в этом смысле – исходный момент художественного творчества, совокупность идей и чувств поэта, ищущих доступного воззрению оформления, определяющих выбор самого материала поэтического произведения, и – благодаря единству выразившегося в них индивидуального или национального духа – повторяющихся в произведениях одного поэта, одной эпохи, одной нации и тем самым доступных выделению и анализу. В данной трактовке определение близко к пониманию мотива в этике – как внутреннего, субъективно-личностного побуждения к действию, осознанную заинтересованность в его совершении¹⁹. Мотив, являясь основанием *поступка*, реализуется в цели. Здесь мы сталкиваемся с вопросом авторского интереса к каким-либо определенным действиям вообще. В качестве примера к подобному резонансу между «опытом поэта» и результатом его творчества можно привести последний период творчества О.Уайльда.

По В.Е.Хализеву, мотив это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью и семантической насыщенностью. Исходя из вышесказанного, нужно добавить, что мотив является компонентом повторяющимся, на него опирается сюжет произведения, либо метасюжет творчества автора в целом, что мотив не только повторяем, но и вариативен. Повторяющиеся мотивы образуют узнаваемые, порой глубокие и сложные *образы*, которые становятся своего рода символами – насыщенными архетипическими фигурами художественного мира писателя.

Художественные образы не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя её оценивающего осмысления. «Зримость словесного образа, пишет З.С.Смелкова, может быть достаточно ощути-

¹⁴ Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. – М.: 2000. – С. 200 – 202.

¹⁵ Там же. – С. 206.

¹⁶ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М.: 1994. – С. 30 – 31.

¹⁷ Хализев В.Е. Ук. соч. – С. 302.

¹⁸ Мотив // Литературная энциклопедия / Под ред. А.В.Луначарского. – М.: 1934. – С. 519.

¹⁹ Мотив // Словарь по этике / Под ред. И.С.Кона. – М.: 1983. – С. 204.

мой, и писатель может не просто воспроизвести один момент события, но показать его в движении, в развитии, когда «очертания» картины, ее краски меняются»²⁰. Раз представший и не единожды возникающий по мере разворачивания повествования образ в случае его статичности, законченности может стать символом, направляющим восприятие читателя по тому пути, который замыслил автор. Символичность тесно связана с предметным миром художественного произведения, и здесь разворачивание образа направлено, в основном, на его сгущение и концентрацию, когда картина, казалось бы, случайного элемента начинает брать на себя более широкие функции: влиять на восприятие других образов, направлять сюжетную линию в ту или иную сторону и так далее. Если же воссоздание образа каждый раз чуть другое, то конкретизация нарушается.

В виду приведённых выше рассуждений можно утверждать, что символ отличается от бытийного мотива. Отличие состоит в сле-

дующем: для того, чтобы обрести значимость символа, образу в произведении не обязательно повторяться. Другие элементы повествования могут формировать эту значимость, укрупнять образ до размеров символических. Мотив же *обязан повториться*. Впрочем, то, что ждут от мотива – это не просто его повторяемость. Ждут от него превентивной силы, способности диктовать повествованию тот или иной вариант развития сюжета. В результате можно прийти к выводу, что бытийная мотивика – это превентивность на уровне синтагматической сочетаемости образов, а событийная мотивика – это превентивность на уровне синтагматики событий. Перспективы анализа событийной мотивики мы рассмотрели выше. Анализ бытийной мотивики является весьма перспективной темой для дальнейших научных изысканий.

²⁰ Смелкова З.С. Литература как вид искусства. – М.: 1907. – С. 159.

ON THE PROBLEM OF FICTION MOTIF ANALYSIS

© 2008 N.A.Krasnova

Samara state pedagogical university

This study deals with the issue of fiction motif analysis. The problem is being investigated from the view of «motif – character» interrelation. In this paper the author tries to combine traditional approaches in motif analysis theory and to outline future trends in this sphere. The article elaborates on the event-trigger approach and the approach of existence and deals with the adjacent problem of motif – symbol correlation.