

Мотив как проблема нарратологии

Игорь Силантьев

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК,
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Мотив как феномен поэтики повествования все чаще становится предметом специальных научных исследований. Только за прошедшее десятилетие вышли несколько сборников статей, посвященных мотивам в русской литературе (Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы, 1996; 1998; 1999; 2001); проблемам повествовательного мотива в фольклоре и литературе посвящены разделы в монографиях (Мелетинский, 1994; Путилов, 1994; Краснов, 2001; Тюпа, 2001; Daemmrich and Daemmrich, 1994; Ziolkowski, 1998); по проблематике повествовательного мотива проводятся регулярные семинары и конференции Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук и Института высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета.

I

Характерной тенденцией последних лет является обращение к исследованию повествовательного мотива в системе художественной литературы нового времени и в составе конкретных литературных произведений. Такая постановка вопроса в общем плане отвечает генеральному направлению исторической поэтики, обозначенному А.Н. Веселовским в рамках задачи определения «роли и границы предания в процессе личного творчества» (Веселовский, 1940. С.493). Именно мотив как носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и одновременно как повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь «предания» и сферы «личного творчества». Цель данной статьи как раз и связана с теоретической разработкой проблематики и определением общих свойств повествовательного мотива, как он функционирует в художественной литературе нового времени.

Переход от первой части формулы Веселовского ко второй – применительно к феномену мотивики – нельзя осуществить без изучения семиотической природы и эстетической функции мотива в литературе. Тем самым мотив становится объектом исследования в двух планах, соотнесенных друг с другом, – в системном плане повествовательного языка и вokkaзиональном плане художественной речи литературы.

Продуктивным представляется рассмотрение мотива в системе основных категорий и понятий нарративной поэтики, таких как повествование, событие и действие, фабула и сюжет, герой и персонаж, пространство и время, тема и лейтмотив. Такой подход позволяет увидеть мотив во всей многогранности этого уникального явления, во всех его существенных связях и отношениях внутри структуры художественного повествования, и в итоге позволяет выработать системное определение понятия мотива.

Наряду с событием, повествование является базовой категорией нарративной поэтики. Мы прямо связываем данные понятия и трактуем повествование предельно просто: это, собственно, изложение событий (Prince, 1988. P.58; Женетт, 1998. С.183-186). Повествование линейно, и разворачивается в виде некой цепи событий. Понятие повествования немаркировано дополнительными признаками, в отличие от представлений о фабуле и сюжете.

Фабула – это аспект повествования, взятый с точки зрения причинно-следственной и временной обусловленности изложенных событий (такое понимание фабулы близко к ее классическому определению Б.В. Томашевским (1996. С.180)). Сюжет – это аспект повествования, взятый с точки зрения смысловых отношений между изложенными событиями, – в необходимом отвлечении от их фабульных связей (ср. Шмид, 1998. С.22). Фабульная синтагма событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде парадигмы сюжетных ситуаций (Тамарченко, 1998. С.44; Краснов, 2001. С.25-26). Фабула синтагматична, сюжет парадигматичен.

Мотив репрезентирован событиями, которые суть единицы повествования. Иначе говоря, мотив есть обобщение событий. Следовательно, мотив есть единица обобщенного уровня повествования, т.е. собственно языка повествовательного языка. Соответственно, как единица языка художественного повествования, мотив обретает фабульные и сюжетные свойства и функции, о которых речь пойдет ниже.

Проблема отношения мотива и события в рамках общей системы повествования находится в центре внимания литературоведов и фольклористов. Признанием базовой связи этих понятий проникнуты труды А.Л. Бема (1919), А.И. Белецкого (1964), В.Я. Проппа (1928), О.М. Фрейденберг (1988; 1997), а в настоящее время – работы Е.М. Мелетинского (1983), Н.Г. Черняевой (1980), Н.Д. Тамарченко (1998), В.И. Тюпы (2001), Ю.В. Шатина (1995; 1996). Вместе с тем существуют иные точки зрения на природу мотива, различные между собой, но сходные в том, что они не соотносят феномен мотива непосредственно с «рассказанным» (Бахтин, 1975. С.403) событием. В этом ряду можно назвать концепции Б.В. Томашевского (1996), А.П. Скафтымова (1972), Б.Н. Путилова (1994), С.Ю. Неклюдова (1984), Б.М. Гаспарова (1994).

Представляется, что вопрос об отношении мотива и события неотделим от более общего вопроса о предикативной природе мотива. Идея предиката, который трактуется в лингвистике как то, что высказывается, сообщается о субъекте, в косвенном виде заложена в самом значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, развертывая («сообщая») перспективу событийного развития действия.

Связь с моментом действия, собственно, и выступает принципиальной основой предикативности мотива в системе повествования. Однако не только действие как предикативная основа мотива существенно для формирования отношения мотива и события. Не менее важна и связь действия-предиката с актантами в структуре мотива (Мелетинский, 1983. С.117). Именно отношение «предикат-актант» как базисное отношение в семантической структуре мотива воплощается в повествовании в форме события.

В этой связи возникает вопрос: какого рода отношения релевантны для сферы мотивики – отношения с персонажами или с героями повествования – если, конечно, вслед за Б.В. Томашевским (1996. С.201-202) различать эти понятия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта фабулы повествования, т.е. того, кто является участником действия, независимо от степени его важности для смысла сюжета. Например, в одинаковой степени персонажами «Пиковой дамы» являются и Германн, и совершенно «проходная» фигура – будочник, у которого Германн справляется о доме графини. Под героем в таком случае понимается такой персонаж, который релевантен в плане динамики и развития художественного смысла сюжета и всего произведения в целом, а не только в плане развития фабулы. При этом герой в «снятом виде» сохраняет качество персонажа, поскольку является участником фабульного действия.

Для формирования эстетической значимости мотива существенными оказываются его связи собственно с героем, через определенные действия совершающим такие поступки и оказывающимся в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом.

Хронотоп, если под ним понимать сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства, также обнаруживает структурную и функциональную близость к мотиву. Это происходит в том случае, когда в структуре мотива функционально и эстетически актуализированными оказываются не только его предикат и актанта, но и обстоятельственные (пространственно-временные) характеристики.

Так, мотив встречи в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий литературной жизни настолько сросся с характерными пространственно-временными признаками, что это позволило М.М. Бахтину говорить об особенной хронотопичности данного мотива. Применительно к такому совмещению ученый в своем анализе авантюрного повествования даже находит особый термин: «хронотопический мотив» (Бахтин, 1986. С.134-136).

В общем случае возникновение устойчивых семантических связей мотивного предиката и пространственно-временных признаков также характерно для мотивики, как и установление отмеченных выше связей между мотивом и героем. Самая структура мотива предполагает ее заполнение, семантическое

насыщение признаками художественного пространства и времени, – в той мере, в которой представляющие данный мотив события актуализируют эти признаки в конкретных фабульных поворотах и сюжетных ситуациях.

Раскрывая отношения мотива и темы, обратим внимание на характерный способ названия (и самой идентификации) мотива через ключевое слово, с грамматической точки зрения являющееся отглагольным существительным (или существительным, связанным с глаголом прямыми словообразовательными и семантическими отношениями), – например, мотив измены (Суханек, 1998), мотив уединения (Тюпа, 1998), мотивы преступления и наказания (Тамарченко, 1998) и др. В своей семантической природе такие слова предикативны, и обозначают определенное действие, с которым семантически коррелирует соответствующий глагол или устойчивое глагольное выражение. Очевидно, что способ названия мотива через предикативное слово сигнализирует об определяющем положении предикативного начала (и самого момента действия) в семантической структуре мотива.

Вместе с тем практика идентификации мотива допускает его обозначение через непредикативное слово. Можно встретить, например, такие обозначения, как мотив смерти (Постнов, 1995), мотив воды (Меднис, 1995), мотив луны (Янушкевич, 1995) и др.

Семантические основания подобных обозначений мотива могут быть двоякого рода: либо за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс характерно-вероятных действий-предикатов (и тогда за таким обозначением действительно скрывается повествовательный мотив), либо – и это принципиально иной случай – под мотивом в действительности подразумевают тему повествования.

Совмещение представлений о мотиве и теме в практике литературоведческого исследования как на уровне обозначений, так и на уровне конкретных аналитических операций происходит по той причине, что сами феномены мотива и темы тесно связаны друг с другом. В нарратологии эта связь отразилась в формировании концепций, подводящих тематические основания под понятие мотива. Таковы точки зрения Б.В. Томашевского (1996), В.Б. Шкловского (1929), А.П. Скафтымова (1972), Г.В. Краснова (2001).

В общем случае, тема является своего рода остановленным смыслом повествования в каждом его фабульно и сюжетно оформленном моменте. Тема – это всякий промежуточный смысловой итог повествования (элементарная тема Б.В. Томашевского) и тем более его окончательный смысловой итог (интегральная тема В.Б. Шкловского). И в действительности речи мы не в состоянии вербально выразить смысл сказанного, услышанного или прочитанного, не сформулировав тематическое резюме сообщения. Еще раз повторим: тема – это вербально зафиксированный смысл повествования.

Мотив как носитель семантического субстрата повествовательной событийности (подобно предикативному слову в речи) неотделим от темы – как способа и формы содержательной фиксации смысла этой событийности. Отсюда и характерное совмещение самих понятий темы и мотива в практике литературоведческого анализа. Отсюда же стремление теоретиков подвести понятие темы под понятие мотива – как попытка на уровне теоретической конст-

рукции преодолеть объективную двойственность самого феномена литературной тематики.

Следующий вопрос касается разграничения понятий мотива и лейтмотива. Понятие лейтмотива рассматривалось в плане тематической и тематико-семантической концепций мотива (Томашевский, 1996. С.187; Гаспаров, 1994. С.30). Вместе с тем в научной литературе представлена и другая традиция понимания лейтмотива – в своей доминанте не тематико-семантическая, а скорее функциональная: лейтмотив определяется с учетом характера его повторяемости в тексте произведения (Роднянская, 1967. С.101; Богатырев, 1971. С.432; Краснов, 2001. С.53; Целкова, 1999. С.207).

Присоединяясь к этой традиции, добавим следующий тезис: с точки зрения критерия повторяемости понятия мотива и лейтмотива противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения.

Обобщим сделанные наблюдения в виде последовательности взаимообусловленных оппозиций.

Соотнесение с категориями повествования и события задает общие рамки и существо понятия мотива как элементарной единицы повествовательного языка.

Оппозиция «мотив-событие», взятая как таковая, позволяет расширить представление о мотиве до уровня структуры, основу которой составляет отношение действия и актантов, ассоциированных с этим действием.

Органически связанная с предыдущей оппозиция «мотив-действие» позволяет обнаружить такое базовое свойство мотива, как его предикативность.

Соотнесение мотива и хронотопа позволяет выявить в структуре мотива аспекты пространственно-временной организации мотивного действия.

Соотнесение понятия мотива с представлениями о теме повествования приводит к идее семантического наполнения структуры мотива. Тема коррелирует с мотивом именно в семантическом отношении. Это значит, что конкретная тема для своего развертывания в повествовании нуждается в семантически эквивалентных этой теме мотивах.

Соотнесение понятий мотива и героя выводит на уровень осмысления эстетической значимости мотива. Именно эстетический потенциал мотива, сопряженного в рамках определенного событийного ряда с неким фигурантом фабульного действия, поднимает последнего на уровень сюжетного героя как средоточия эстетической парадигмы литературного произведения.

Сопоставление понятий мотива и лейтмотива позволяет говорить о мотиве как интертекстуальном повторе и, таким образом, определяет границы функционирования мотива. В пределах одного и замкнутого текста мы вообще не можем выделить мотив как таковой, и самое большее, можем говорить о лейтмотивах этого текста.

Последние два сопоставления касаются вопросов, которые в деталях рассматриваются ниже. Это сопоставления мотива с категориями художественного повествования – фабулой и сюжетом.

Рассмотрение мотива с точки зрения фабулы раскрывает дуальную природу мотива как единства инвариантного и вариантного начала. В своем инварианте мотив как таковой принадлежит языку повествовательной традиции; в своих вариантах – героям и событиям конкретных фабул этой традиции.

Взгляд на мотив с точки зрения сюжета помогает уяснить динамику соотношения значения мотива как элемента языка повествовательной традиции – и точного, определенного в плане художественной коммуникации смысла мотива в рамках сюжета конкретного произведения.

Подытоживая развернутые сопоставления, сформулируем системное определение мотива: это повествовательный феномен, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантный в своих событийных реализациях в фабулах, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов.

II

Как знаковый элемент повествовательного языка, мотив можно рассматривать в аспектах его семантики, синтактики и прагматики.

Семантику мотива мы трактуем с точки зрения дихотомического и вероятностного подходов.

Дихотомическая теория различает две взаимосвязанные стороны мотива – инвариантную и вариантную. Предшественниками дихотомической концепции выступили А.Л. Бем (1919), А.И. Белецкий (1964) и в особенности В.Я. Пропп (1928). Именно понятие функции действующего лица, разработанное в «Морфологии сказки», в сочетании с дихотомическими идеями структурной лингвистики позволило фольклористам и литературоведам во второй половине XX в. прийти к строгому различению инварианта и вариантов мотива.

Отдавая должное фундаментальному значению дихотомического подхода для общей теории мотива, следует вместе с тем указать и на определенные границы его применения. Выступая в качестве оптимального основания для построения модели функционирования мотива, дихотомический подход оказывается недостаточным основанием для построения семантической модели мотива.

Продemonстрируем это, воспользовавшись образцами дихотомического описания мотивов волшебной сказки в «Морфологии сказки» В.Я. Проппа. Обратимся к характеристике 14-й функции.

1) Функция (по В.Я. Проппу), или инвариант мотива: «В распоряжение героя попадает волшебное средство» (здесь и ниже текст цитируется по изданию: Пропп, 1928. С.53-55).

2) Виды функции (по В.Я. Проппу), или фабульные варианты мотива: «средство передается непосредственно»; «средство указывается»; «средство изготавливается»; «средство продается и покупается»; «средство случайно попадает герою»; «средство внезапно попадает само собой»; «средство выпивается или съедается» и т.д.

3) Разновидности функции (по В.Я. Проппу), или конкретные событийные вариации фабульного варианта мотива: (в частности, соответствующие варианту «средство указывается»): «Старуха указывает дуб, под которым находится летучий корабль»; «Старик указывает крестьянина, у которого можно взять волшебного коня».

Приведенный текст с очевидностью показывает, что семантическую специфику видов 14-й функции (в дихотомической терминологии – вариантов мотива) составляют семы, варьирующие и распространяющие инвариантную сему «попадает в распоряжение героя»: а) «передается непосредственно», б) «указывается», в) «изготавливается» и т.д.

Обратим внимание на два существенных момента. Первый: варианты семы а), б), в) альтернативны по своему содержанию. Второй: каждая такая сема, в свою очередь, получает ряд альтернативных выражений на уровне конкретных вариаций мотива в реальных текстах (см. пункт 3).

Дихотомическая модель раскрывает самый принцип дуального бытия мотива и показывает, что мотив способен варьироваться от фабулы к фабуле и от текста к тексту – и в то же время оставаться самим собой. Но что это значит с точки зрения семантики мотива? Дихотомическая теория оказывается неспособной непротиворечиво ответить на вопрос: что, собственно, входит в пределы системного (языкового) значения мотива? Только ли семы, которые соотносятся с инвариантом мотива, или же вместе с первыми – семы, которые соотносятся с фабульными вариантами и вариациями мотива? Другими словами: является ли системное значение мотива обобщением значений его фабульных вариантов или суммой их значений – или же чем-то третьим?

Принимая первый вариант ответа (значение мотива есть некоторое обобщение значений его вариантов), мы сводим это значение к абстрактным формулам в духе приведенного из книги В.Я. Проппа определения 14 функции: «В распоряжение героя попадает волшебное средство». И сразу возникают возражения – разумеется, не против В.Я. Проппа, который и не ставил перед собой задачу семантического описания мотива, а против самого подхода. Первое возражение: встав на путь генерализации значения мотива, мы фактически подменяем исследовательскую задачу и уходим от описания реальной семантики мотива в область его систематики. Второе: совершенно неясно, каким должен быть уровень обобщения вариантов мотива? Заметим, что обобщение мотивов волшебной сказки, предпринятое В.Я. Проппом, является далеко не предельным. Предела операции обобщения нет вообще – и выполняя эту операцию последовательно, мы можем большинство повествовательных мотивов обобщить до нескольких формул типа «герой действует», «герой претерпевает действие», «нечто происходит» и т.п.

Вернемся к главному вопросу о структуре значения мотива. Допуская второй вариант ответа (значение мотива есть некоторая сумма значений его вариантов), и оставаясь при этом в рамках дихотомического подхода, мы оказываемся в еще более трудной ситуации логического противоречия. На примере описания 14-й сказочной функции мы видели и подчеркивали, что семы, соотносящиеся с различными фабульными вариантами мотива, находятся в отношении содержательной дизъюнкции. Они альтернативны – и в своем существе, и в своем фабульном и текстуальном выражении. А это значит, что уч-

тенная в языковом значении мотива сема одного варианта логически и содержательно исключает из языкового значения мотива семы других вариантов. Таким образом, простое суммирование значений вариантов при попытке определения системного значения мотива оказывается логически некорректной операцией. Поэтому речь должна идти о некоем приоритетном включении в значение мотива его вариантных фабульных сем. Но каковы, в таком случае, критерии и сами правила подобного отбора и включения?

Путь к третьему, непротиворечивому ответу на вопрос о значении мотива – и путь к позитивному теоретическому результату в целом – заключается не в отказе от дихотомической теории, а в ее качественном расширении другой теорией. Чтобы построить модель целостной семантики мотива, необходима обратная структуральному анализу операция – синтез дифференцированных и противопоставленных анализом начал инварианта и варианта. Такой синтез оказывается возможным на основе вероятностного подхода.

В характеристике истоков и основных принципов вероятностного подхода, как и в случае с дихотомическим подходом, следует вновь обратиться к лингвистике – к исследованиям, направленным на установление актуальных связей между языком и речью (Андреев, 1967; Налимов, 1979; Стернин, 1979; Никитин, 1983). В целом вероятностный подход в изучении языковой семантики складывается как устойчивое и перспективное научное направление – и, как показывают работы В.В. Налимова, данное направление выходит за рамки собственно лингвистической проблематики и приобретает общесемиотический характер.

Первое положение вероятностной модели значения мотива формально еще не выходит за пределы дихотомической концепции. Это положение звучит следующим образом: дуальная природа мотива определяет двусоставность его семантической структуры.

Семантическим инвариантом мотива – и ядром его значения – является собственно функция (мы следуем терминологии В.Я. Проппа), понимаемая как предикативное отношение актантов мотива.

В семантическую структуру мотива входит не только функция как обобщенное предикативное отношение актантов. Оболочку, или периферию инвариантного семантического ядра мотива составляют семы, соотносящиеся с фабульными вариантами мотива.

Переформулируем положение о двусоставности семантики мотива следующим образом: в структуру системного значения мотива входит функция как его инвариантное семантическое ядро – и вариантные фабульные семы, образующие в своей совокупности семантическую оболочку мотива.

Потенциал дихотомической теории мотива здесь исчерпывается, поскольку эта теория не может объяснить, какие именно фабульные семы – как представители различных фабульных вариантов мотива – входят в его семантическую оболочку.

Второе положение, к развитию которого мы переходим, выводит нас за рамки дихотомической модели мотива в область вероятностной модели. Это положение таково: фабульные семы, входящие в семантическую оболочку мотива, носят вероятностный характер.

Вероятность нахождения фабульной семы в структуре значения мотива в общем случае не равна единице и может быть меньше единицы. Это значит, что в пределах семантической периферии мотива может находиться не одна, а несколько фабульных сем, соотносящихся с различными вариантами мотива и находящимися между собой в отношениях частичной или полной содержательной дизъюнкции.

Нас не должно смущать то обстоятельство, что фабульных вариантов мотива может быть несколько, много, или очень много, и что в силу этого фабульная периферия семантики мотива, формирующаяся на основе вероятностного принципа, приобретает виртуальный характер. Это не значит, что виртуальные фабульные семы следует исключать из семантической структуры мотива, обнажая его значение до инвариантного ядра – функции. Различные фабульные варианты мотива не взаимоисключают, а взаимодополняют друг друга, будучи представлены в структуре его семантической оболочки. Но каждый вариант – в виде некоторого единства фабульных сем – присутствует в виртуальной семантической оболочке мотива со своим, не равным другому, вероятностным весом. Этот вес обусловлен двумя взаимосвязанными факторами художественной речи – частотой встречаемости мотива в данной фабульной реализации и его значимостью в данной фабульной реализации.

Общий вывод таков: именно художественная речь как реальный и данный в текстах континуум фабульно-сюжетного повествования по вероятностному принципу формирует семантическую структуру мотива – как элемента художественного языка. Данная зависимость носит и обратный характер: именно вероятностная семантика мотива – как элемент и фактор художественного языка – выступает объективным основанием для варьирования, и тем самым конкретизации мотива в континууме художественной речи.

Семантическое поле мотивики в целом носит непрерывный, или континуальный характер. Это вызвано тем, что вероятностные семантические оболочки мотивов, в отличие от дискретных и жестко определенных ядерных сем, имеют принципиально нечеткие, размытые границы. При этом достаточно удаленные (и достаточно виртуальные) фабульные семы мотива на уровне синтактики – в составе фабульной синтагмы – могут оказываться в сфере семантического притяжения соседних мотивов и становиться виртуальными элементами их семантических оболочек. Подобные взаимодействия приводят к тому, что значения синтагматически связанных мотивов диффундируют.

Таким образом, дискретны и жестко противопоставлены на парадигматическом уровне художественного языка функции мотивов – но континуальны и диффузны на синтагматическом уровне художественной речи виртуальные фабульные оболочки мотивов.

Если измерение синтактики мотива соотносимо с уровнем фабулы как уровнем организации тематически связного повествования, то измерение прагматики мотива соотносится с уровнем сюжета как уровнем организации актуального смысла этого повествования.

Существо прагматического подхода и состоит в том, что мотив как таковой, а также его семантические признаки и синтаксические функции в повествовании рассматриваются с точки зрения актуального художественного задания (интенции) и смысла сюжета и произведения в целом.

Прагматика мотива является наименее разработанным аспектом его теории. Достижения компаративистики и фольклористики в области изучения повествовательного мотива связаны в первую очередь с аспектами его семантики и синтактики (укажем на классические результаты А.Н. Веселовского и О.М. Фрейденберг в области семантики мотива и В.Я. Проппа и Е.М. Мелетинского в области синтактики мотива). Напротив, проблематика прагматического аспекта мотива актуализируется при обращении к анализу повествования художественной литературы нового времени – литературы, в которой преобладает смыслопорождающее начало сюжета, а фабула выполняет роль его тематического субстрата. Самое же литературное творение воспринимается при этом не только на уровне текста как универсальной формы сохранения и передачи культурных значений эпохи, но и на уровне произведения как уникального в своем художественном смысле коммуникативного события – события в эстетическом полилоге автора, героя и читателя (Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997).

Мотив как таковой, в системном единстве своего обобщенного значения и вероятностного комплекса семантических вариантов, а также в совокупности своих синтаксических валентностей, представляет собой единицу повествовательного языка фольклорной и литературной традиции. Взятый на уровне своего системного языкового статуса, мотив находится вне состава определенных повествований. Поэтому говорить о том или ином мотиве как о непосредственной составляющей конкретного повествования так же некорректно, как говорить о лексеме (обобщенной лексической единице) в составе конкретного в своих словоупотреблениях высказывания.

В системе конкретного повествования мотив облекается в плоть определенного фабульного действия и сопрягается с определенной системой персонажей, что в целом выражается в формировании события как такового. Именно событие является конкретным и конечным выражением мотива в повествовании.

Так, универсальный в своей повествовательной функции мотив «отправки» через какой-либо из своих вариантов (возьмем, к примеру, вариант «отправки в морское путешествие») может войти в состав конкретного повествования только в структуре события – события, представляющего собой семантическое и предикативное сочетание двух начал – фабульного действия и персонажа: например, «Синдбад отправился в морское путешествие на корабле».

Развернутая цепочка репрезентаций мотива (собственно мотив – вариант мотива – конкретное событие) оказывается существенной для понимания процесса мотивообразования, если ее рассмотреть в обратном направлении. Существо этого процесса заключается в том, что мотив в его системно-языковом единстве зарождается в континууме конкретных повествований в процессе семантизации и эстетизации событийного аспекта этого повествования.

Итак, мотивы через их варианты репрезентированы в повествовании посредством событий. Как таковой, мотив находится как бы «за фабулой», и соотносится с ней в плане семантики и синтактики события. Так же и с сюжетом: мотив соотносится с ним не прямым образом, не как конструктивная часть соотносима с конструктивным целым, – мотив соотносим с сюжетом в плане прагматики события, т.е. в плане того конкретного смысла, который обретает

событие в сюжете. Здесь – семантическое отношение, в своем векторе обратное семантическому отношению мотива и фабулы. Если по отношению к фабуле именно мотив задает ее семантико-синтаксические контуры, то по отношению к сюжету именно в его рамках мотив обретает свой окончательный художественный смысл – тот смысл, который вкладывается в значение мотива в его конкретной событийной реализации конкретным сюжетным контекстом.

Вслед за Б.Н. Путиловым (1975) мы уподобляем мотив слову. Уточним это уподобление. Мотив подобен слову как таковому в своем общесемиотическом статусе, потому что в качестве повествовательной единицы он соотносен с парадигматическим планом художественного языка и синтагматическим планом художественной речи. Однако для более точного понимания подобия мотива и слова необходимо иметь в виду, что мотив является носителем предикативного начала повествования – собственно действия – и в этом качестве он соотносим не просто с языковым словом, а со словом как носителем предикативности.

Предикативное начало действия позволяет мотиву выступать основой элементарного повествовательного целого, или события. Например, мотив убийства лежит в основе такого события романа «Преступление и наказание», которое в самой сжатой форме можно сформулировать как «Раскольников убил старуху-процентщицу».

На уровне сюжета событие обретает важное свойство коммуникативной завершенности – оно становится элементарным сюжетным высказыванием, включенным в общую систему сюжета как сложного коммуникативного целого, как «события самого рассказывания» (Бахтин, 1975. С.403). Верно и обратное: коммуникативное целое сюжета складывается из элементарных сюжетных высказываний, построенных на основе мотивно обусловленных событий, – равно как коммуникативное целое речи складывается из отдельных высказываний, скрепленных единым смыслом и единой интенцией.

Лингвистическая прагматика понимает под интенцией коммуникативную задачу, решаемую партнерами по коммуникации в процессе общения. Интенция – это цель, ради которой, собственно, и говорится высказывание или реплика в диалоге.

Сюжетная интенция события, построенного на определенной мотивной основе, носит эстетический характер, отвечая тем самым основной функции сюжета в системе эстетического дискурса произведения – функции развертывания художественного смысла.

Например, событие «Раскольников убил старуху» в сюжете романа выступает не только и не столько в своей прямой информативно-темагической функции (как в фабуле романа), сколько в функции построения эстетического целого героя романа.

Под эстетическим, или смысловым целым героя вслед за М.М. Бахтиным (1979. С.16-18; 121) мы понимаем совокупность ценностных смыслов, которые оцеляют литературный персонаж и тем самым поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи, в которой функционирует литературное произведение. Эта совокупность ценностных смыслов формируется в результате осмысления персонажа (в его фа-

бульно значимых действиях и обстоятельствах) как деятеля – в его сюжетно значимых поступках и ситуациях.

В случае с Раскольниковым событие убийства старухи-процентщицы, ставшее сюжетным высказыванием, сигнализирует о коренном изменении ценностно-смысловой природы героя – место подпольного мыслителя занимает убийца.

Таким образом, сюжетная интенция отвечает на вопрос: зачем фабула сообщает нам о том или ином событии – с точки зрения развития эстетического целого своего героя.

Все сказанное имеет прямое и принципиальное отношение к эстетической природе самого мотива. Включение мотива в его событийных реализациях в сферу сюжетных смыслов и интенций обуславливает в конечном итоге и собственную эстетическую значимость мотива в системе художественного языка повествовательной традиции. В семантическом отношении это означает, что в структуре значения мотива формируется блок коннотативных вероятностных признаков как результирующих производных прагматических смыслов мотива в его конкретных повествовательных употреблениях.

III

На основе положений, разработанных выше, можно предложить модель и язык аналитического описания мотива в функциональном и структурно-семиотическом плане.

Модель аналитического описания мотива строится на трех принципах.

1. Мотив может быть подвергнут анализу только в последовательности своих событийных реализаций в определенном повествовательном ряду – каким может быть ряд произведений определенного писателя, определенного жанра или тематики, определенного направления или эпохи, определенной литературы и повествовательной традиции в целом. Изолированный анализ мотива на основе его отдельно взятой реализации (и даже в рамках повествования отдельно взятого произведения) противоречит интертекстуальной природе мотива.

2. Описание мотива должно охватывать все аспекты его семио-эстетической природы: семантический (в том числе описание предиката мотива, его актантов, его пространственно-временных характеристик), синтаксический (в том числе описание фабульной препозиции и постпозиции мотива) и прагматический (описание сюжетного смысла и интенции мотива).

3. Во всех аспектах описания мотива должны учитываться моменты его дихотомической и вероятностной природы. Это означает, что семантические, синтаксические и прагматические характеристики мотива следует рассматривать в их вариантном и инвариантном началах, а также с учетом частотности вариантов мотива по отношению к его инварианту.

В соответствии с развернутой выше моделью мы провели анализ мотива встречи в художественной прозе Пушкина.

Мотив встречи был выбран как один из наиболее репрезентативных в плане онтологии и функционирования мотивики вообще. Это один из наиболее частотных и эстетически значимых мотивов, без которого, как правило, не

обходится сложение фабулы и развитие сюжета любого повествовательного произведения. Мотив встречи исключительно разнообразен в своих семантических, синтаксических и прагматических проявлениях, если рассматривать его в широком ряду повествовательных реализаций. Многообразные опыты Пушкина в области сюжетного повествования предоставляют достаточный материал для семиотического изучения данного мотива – который, в свою очередь, аккумулирует художественные смыслы пушкинской прозы.

Анализ был ограничен прозаическими художественными произведениями Пушкина, фабулы которых содержат события встречи. Повествование, заключенное в лирическую форму («Евгений Онегин» и др.), закономерным образом сопровождается развитой лирической событийностью. Мотивный анализ лиро-эпического повествования представляет собой отдельную и весьма сложную задачу.

В целом наш выбор носил далеко не случайный характер. Проза Пушкина занимает ключевое положение в процессе сложения классических форм повествовательной традиции русской литературы – она аккумулирует достижения отечественной и мировой литературы предшествующих эпох, и в первую очередь в плане освоения новых сюжетов и мотивов, и одновременно являет собой средоточие творческих интенций последующей русской прозы. Рассмотрение мотивики как ключевого повествовательного феномена на материале пушкинской прозы представляет интерес не только с точки зрения поэтики повествования, но и с точки зрения исторической поэтики русской литературы, поскольку дает материал для дальнейшего изучения проблемы преемственности в русской литературе XIX в. и жизни пушкинского наследия в творческих системах русских писателей.

Во внимание принимались как законченные произведения, так и незавершенные тексты (но тем не менее заключающие в своей смысловой перспективе завершающее начало произведения), что особенно важно с точки зрения системности мотивного анализа. Таким образом, были проанализированы 68 реализаций мотива встречи в следующих произведениях: «Повести Белкина», «Пиковая Дама», «Капитанская дочка» (в том числе «пропущенная глава»), а также в следующих незавершенных текстах: «Арап Петра Великого», «Гости съезжались на дачу...», «Роман в письмах», «История села Горюхина», «Рославлев», «Роман на кавказских водах», «Дубровский», «Египетские ночи», «Марья Шонинг», «В 179* году я возвращался...».

Подчеркнем, что в сферу анализа попали прозаические произведения, в полной мере удовлетворяющие критерию художественной вымышленности, и поэтому за рамками остались такие произведения, как «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» или исторические сочинения Пушкина, для которых также характерны развитые, но специфические формы повествовательности.

Обратим внимание на существенный момент, важный для понимания стратегии нашего исследования в целом: анализ отдельного мотива произведения, хотя и взятого в составе конкретных фабульных синтагм и в рамках конкретных сюжетных контекстов, принципиально не равен нарратологическому анализу произведения в целом. Это различные и несводимые один к другому углы зрения. Мы сознательно ограничиваем себя рамками анализа одного мо-

тива – мотива встречи – и поэтому не предлагаем целостного нарратологического анализа пушкинской прозы, различные подходы к которому представлены в широком ряде работ фундаментального характера (Виноградов, 1999; Бочаров, 1974; Петрунина, 1987; Гей, 1989; Хализев, Шешунова, 1989, Дебрецени, 1996; Шмид, 1996; 1998). Наша задача принципиально другая – изучить функциональные и семиотические характеристики повествовательного мотива в рамках сверх-текстовой повествовательной целостности, в данном случае – в повествовательном творчестве Пушкина. При этом важно отметить, что семио-эстетические особенности мотива встречи, проявляющиеся в фабульных и сюжетных контекстах рассмотренных произведений, конечно же, не равны общему семио-эстетическому целому данных произведений, – хотя, несомненно, соотносятся с этим целым и учитывают его.

Исследование мотива встречи в пушкинском повествовании проведено в рамках аналитического языка, разработанного в соответствии с моделью описания мотива. Этот язык включает семантический уровень, в том числе описание предиката, системы актантов и пространственно-временных признаков мотива, синтаксический уровень, в том числе описание препозиционных и постпозиционных фабульных контекстов мотива, прагматический уровень, в том числе описание сюжетных смыслов и интенций мотива в рамках конкретных сюжетных ситуаций.

Охарактеризуем в кратком виде признаки предиката.

Как репрезентант мотива, событие встречи определяется следующими двумя факторами:

а) пересечением событийных рядов фабулы, представленных разными действующими лицами, или актантами.

б) релевантностью, или значимостью встречи для ее актантов.

В соответствии с данными факторами, семантическое описание вариантов мотивного предиката встречи проведено в плоскости двух признаков – фабульно значимого признака событийного статуса встречи и сюжетно значимого признака, относящего событие встречи к ее актантам.

Признаки событийного статуса описывают встречу как *случайную* (не инициированную ни одним из актантов встречи); *инициированную* (по крайней мере одним из актантов встречи); *обычную* (происходящую в установленном порядке). Кроме того, признак событийного статуса встречи может быть снятым, нерелевантным в какой-либо конкретной фабульной реализации мотива.

Признаки отношения описывают встречу как *ожидаемую, неожиданную, ситуативно неожиданную* (в последнем случае имеется в виду встреча, в принципе ожидаемая актантами, однако неожиданная хотя бы для одного из них в определенной ситуации). Признаки отношения имеют континуальный характер и могут изменяться в своей интенсивности – от *сильнейшего ожидания* и *крайней неожиданности* до полного отсутствия признака.

Остановимся на вопросе о связи признаков отношения с понятием точки зрения. Признак отношения как таковой может быть определен только исходя из определенной точки зрения того или иного актанта. Это, собственно, внутреннее отношение, или отношение внутри произведения (Успенский, 1970. С.172-180), внутри сюжета (который «всегда субъектно значим» (Корман, 1982. С.15). Оно становится внешним, когда читатель принимает точку зрения

актанта (Тамарченко, 1999. С.427) – как правило, занимающего ведущую функциональную и смысловую позицию в системе исследуемого события. Однако исследователь-аналитик способен становиться в мета-позицию и учитывать точки зрения всех актантов, участвующих в данном событии и релевантных для события в целом. Такова и наша позиция в определении признаков отношения – мы будем учитывать все фабульно и сюжетно значимые отношения актантов к рассматриваемому событию встречи. Поэтому в необходимых случаях будет фиксироваться не один, а два или несколько признаков отношения. Сказанное верно не только для описания мотивного предиката, но и для описания других семантических компонентов мотива, в том числе – его пространственно-временных признаков.

Термин «актант» выбран по той причине, что термины «персонаж» и «герой» являются понятийно нагруженными в системе нашего анализа. Под актантом понимается действующее лицо, взятое вне рамок оппозиции фабулы и сюжета. Под персонажем понимается актант, релевантный с точки зрения движения и развития фабулы. Под героем понимается актант, релевантный с точки зрения смыслового развития сюжета. По ходу развития фабулы персонаж может становиться значимым для сюжета и обретать статус героя.

В соответствии с принятой схемой, при семантическом описании актантов события встречи в обязательном порядке указываются доминирующие статусные признаки актантов – *персонаж, герой*.

Как и при семантическом описании предиката встречи, при описании пространственного аспекта учитываются фабульно значимые признаки – и признаки сюжетно значимые, относящие пространство встречи к ее актантам.

К фабульно значимым относятся пространственные признаки и их целостные сочетания – топосы, несущие в себе семантику вещности и конкретности фабульного действия. Встреча может происходить у героя *дома* (в собственном доме, в родительском доме, на квартире, в усадьбе, на даче, а внутри дома – в кабинете, спальне, гостиной, столовой), *в гостях* (в прихожей, кабинете, гостиной), *в чужом доме* (в чулане, на чердаке, в шкафу, за портьерами), *в обществе* (на балу, на официальном приеме, на службе, на параде), *в скаральном месте* (в церкви, в монастыре, на кладбище), *на улице* (в подворотне, у подъезда дома, на площади), *на границе* (между странами, городом и селом, дворянскими имениями), *на вражеской территории* (в тылу врага, во враждебной стране), *в заточении* (в тюрьме, в яме, в трюме корабля). Мы привели только некоторые виды фабульных топосов мотива встречи – очевидно, что существуют и другие.

Признаки отношения – это не собственно «вещные» признаки пространства, а значимости, относящие пространство встречи к ее актантам. Соответственно, пространство может быть *пространством героя*, или «*своим*» (пространство своего дома), «*родным*» (пространство родительского дома, родных мест), «*желанным*» (пространство дома возлюбленной, в котором герой особенным, влюбленным образом относится к каждой вещи и каждой детали дома), *благоприятным* (пространство хозяев, у которых гостит герой), «*чужим*» (пространство другого города или другой страны), *наполненным опасностями* (пространство бури, землетрясения, наводнения, иного стихийного бедствия), *враждебным* (пространство неприятеля), *нейтральным*, и т.д.

Временной аспект семантики мотива встречи выражен не так отчетливо, как пространственный, – по той причине, что в фабульной синтагме событие встречи, как правило, смыкается с последующими событиями непосредственного взаимодействия действующих лиц, такими как знакомство, свидание, беседа, поединок и т. п. Поэтому акцент фабульной и сюжетной значимости часто падает на временной аспект соседствующего со встречей события. С другой стороны, если временная форма встречи процессуально полностью соответствует ее событийному содержанию, то время просто не замечается – и стало быть, снова не попадает в поле фабульных мотивировок и сюжетных смыслов. Поэтому временные признаки события встречи оказывается возможным учитывать тогда, когда они по тем или иным фабульным причинам и сюжетным основаниям не соответствуют нормальному и ожидаемому формату встречи, прерывают ее, сокращают, или, наоборот, растягивают – т.е. тогда, когда время встречи становится значимым и существенно влияет на развитие фабулы и смысловую картину сюжета произведения.

При описании семантики временного аспекта события встречи мы также учитываем фабульно значимые признаки – и признаки, или значимости, относящиеся время встречи к ее актантам.

Некоторые топосы, входящие в орбиту семантики мотива встречи, оказываются неразрывно связанными с определенными типами фабульного времени и образуют хронотопы. Таковы хронотопы *пути, прогулки, военного похода* и др. Хронотопы, входящие в семантическую орбиту мотива встречи, как правило, связаны с идеей движения. Принципиальные связи мотива встречи и хронотопов движения раскрывал М.М. Бахтин (1986. С.134-140).

В разделе синтактики описывается ближайшее фабульное окружение анализируемого события встречи в его препозиции и постпозиции, а в необходимых случаях и дальнейшее окружение, существенное с точки зрения фабульных связей события встречи.

Как и в разделе семантического описания, фабульное окружение события представлено в виде дихотомического соотношения вариантного и инвариантного компонентов. При этом в составе вариантного компонента учитывается релевантное событийное содержание фабульного окружения, а в составе инварианта – предикативная, или функциональная сторона этого событийного содержания.

По поводу затронутой темы инвариантов и функций сразу оговоримся, что мы не ставим целью построение некоей универсальной «грамматики» или «морфологии» пушкинского повествования. Обращение к инвариантному началу фабульного действия, в том числе и фабульного окружения события встречи, обусловлено одним из общих условий мотивного анализа, а именно – безусловным следованием дихотомическому подходу. Более того, наша актуальная задача направлена скорее в обратную сторону – от инварианта к вариантам, к изучению вариантнo-семантической стороны значения мотива.

Другая оговорка касается уже самой проблемы соотношения инварианта и варианта. Это отношение условно потому, что в раскрытии семантики вариантов мотива мы уже существенно уходим от текста и его конкретной образно-семантической «плоти» – уходим в сторону обобщения. С другой стороны, мера инварианта как такового – это своего рода «внутренняя мера», если вос-

пользоваться понятием, введенным в научный оборот Н.Д. Тмарченко (1985). Это значит, что инвариант остается инвариантом для определенного варианта до тех пор, пока не теряет непосредственной семантической связи с ним.

В разделе прагматики обращается внимание на две важнейшие семиоэстетические характеристики, которые приобретает событие, попадая в смысловое поле сюжета. Речь идет, собственно, о сюжетном смысле события и его сюжетной интенции.

В дополнение к сформулированным выше положениям о смысле и интенции добавим следующее: смысл и интенция противоположны друг другу с точки зрения вектора развития сюжета. Смысл есть понятие, связанное с результирующей тенденцией темы. Всякий выраженный в словах смысл уже есть тема, и поэтому смысл как таковой всегда ретроспективен по отношению к вектору развития сюжета. Однако при этом смысл есть актуальная тема, существенная для непосредственного, «здесь-и-теперь» понимания дискурса. Мы говорим: в чем смысл того, что ты сказал? Или: в чем смысл того, что я прочитал, услышал, узнал, и т.п.? В этих глагольных формах отчетливо просматривается перфектное значение, сигнализирующее одновременно о наличии результата и об актуальности этого результата. Таким образом, понятие смысла есть понятие актуально ретроспективное. Понятие же интенции есть понятие актуально перспективное. Если сюжетный смысл отвечает на вопрос – в чем существо тех событий, которые уже произошли с героем сюжета, то интенция отвечает на вопрос – каким может быть, с точки зрения наличного смысла сюжета, дальнейшее развитие смыслового целого героя. И последнее: поскольку результирующее, или окончательное смысловое целое героя, как правило, укладывается в определенную эстетическую модель (иначе все рассказанное о герое не было бы собственно художественным повествованием), то сюжетная интенция по своему существу и своей художественной функции является эстетическим суждением о герое, оцеляющим его в ценностном отношении. Именно поэтому смысл этого суждения мы называем эстетическим целым героя.

IV

Определив дихотомически соотнесенные признаки семантики, синтактики и прагматики 68 событийных реализаций мотива встречи в пушкинском повествовании, мы рассмотрели полученный массив вариантных данных с точки зрения их частотных характеристик. Это позволило, во-первых, построить вокруг семантического инварианта мотива частотное распределение его вариантных семантических признаков – и тем самым создать целостную модель семантики мотива встречи. Во-вторых, это позволило построить частотное распределение фабульно-событийных контекстов мотива – и тем самым получить достаточно полное представление о нарративной сочетаемости мотива встречи с другими мотивами. В-третьих, это дало возможность учесть вероятностную картину прагматических смыслов и интенций, связанных с мотивом встречи – и тем самым получить развернутые представления о спектре эстетических коннотаций, сопровождающих этот мотив. Полученные данные в целом позволили создать исчерпывающую картину виртуального целого мотива

встречи как целостного элемента повествовательного языка – но в узусе его вероятностного воплощения в пушкинском повествовании.

Ниже в кратком виде представлены результаты анализа (подробнее см.: Силантьев, 2001).

Семантика.

Предикат – *встреча*.

Признаки событийного статуса.

Иницированная (52 %), в том числе: а) одним из актантов (36 %); б) всеми актантами (16 %). *Случайная* (26 %). *Обычная*, проходящая в установленном порядке (13 %). *Немаркированная* (9 %).

Признаки отношения.

Неожиданная (52 %), в том числе: а) для одного из актантов (39 %), при этом *крайне неожиданная* (19 %); б) для всех актантов (13 %), при этом *крайне неожиданная* (3 %). *Ситуативно неожиданная* для одного из актантов (6 %). *В сильной степени ожидаемая* (16 %), в том числе: а) одним из актантов (7 %); б) всеми актантами (9 %). *Немаркированная* (26 %).

Ведущей семантической конструкцией предиката встречи в пушкинском прозаическом повествовании выступает встреча, инициированная одним из актантов и неожиданная для другого актанта. Приведем примеры таких встреч: встреча Густава Абрамыча и Валериана («Арап Петра Великого»); встреча Лизы и Владимира в деревне («Роман в письмах»); встреча Сильвио и графа Б*** («Выстрел»); встреча Вырина и Минского («Станционный смотритель»); встреча Германна и графини («Пиковая дама»); встреча Гринева и Пугачева в Бердской слободе и встреча Маши и императрицы Екатерины («Капитанская дочка»).

Это наблюдение позволяет сделать общий вывод относительно повествовательной поэтики Пушкина – конечно, с той оговоркой, что вывод этот касается сферы прозаических произведений автора, в полной мере укладывающихся в критерии художественного вымысла. Речь идет о существенном качестве героев пушкинского повествования – их принципиальной активности в среде фабульного действия. Активная поступательная позиция героев приводит к совмещению вектора движения фабулы и вектора развития сюжета в системе повествования. Это значит, что фабула разворачивает событийные условия и ситуации – но продвигает ее далее своим действием-поступком именно герой, как представитель сюжетного начала повествования.

Актанты.

Изложенные выше наблюдения могут быть подтверждены данными частотного распределения актантов событий встречи. Актанты со статусом сюжетного героя фигурируют в 78 % общего количества событий встреч (среди них герои являются участниками встреч в 55 % случаев, и героини – в 23 %). Фабульные персонажи выступают участниками встреч только в 22 % случаев, т.е. в 4 раза реже. Напомним, что количество встреч, в явной форме инициированных актантами, составляет 52 % общего числа исследованных событий. При этом *героев-инициаторов* встреч в 3 раза больше *инициаторов-героинь* (соответственно 70 % и 21 %), и почти в 8 раз больше *инициаторов-персонажей* (соответственно 70 % и 9 %). Все это подтверждает сделанный вывод об активном и поступательном характере пушкинского героя, а значит,

об активности и преобладании собственно сюжетного (а не фабульного) начала в системе пушкинского прозаического повествования.

В целом же общий спектр актантов мотива встречи предельно разнообразен в своей семантике и образности, потому что встречаться в фабульных мирах повествования могут все. Поэтому мотив встречи и является универсальным средством фабульного развития. Поэтому же позиция актантов в семантической структуре мотива встречи является наиболее «пустой» – например, по сравнению с мотивами убийства, измены, преследования, за каждым из которых стоят более или менее устойчивые смысловые и образные представления об актанте убийства, измены, преследования.

Гораздо более определен мотив встречи в пространственно-временных признаках.

Пространственные характеристики.

Дома (44 %) (в родительском доме, в собственном доме, на квартире – и внутри *дома*: в гостиной, в спальне, в кабинете). *В пути* (18 %) (на дорожной станции, собственно на дороге). *В обществе* (10 %) (на светском приеме, на приеме у начальствующего лица). *В гостях* (9 %) (на званном обеде). *На границе* (7 %) (в роще, у реки, в поле). *На улице* (7 %) (на городских улицах, на площади). *На прогулке* (6 %) (в саду, в беседке, у ручья). *На вражеской территории* (6 %) (на захваченной противником территории). *В сакральном месте* (1,5 %) (в церкви). *В заточении* (1,5 %) (в тюрьме).

Обратим внимание, что в сумме получается 110 %. Здесь проявляется закономерная избыточность мотива в сумме его повествовательных реализаций – в данном случае избыточность топики-семантическая: дело в том, что некоторые события сочетают в своей семантической структуре два и более топоса (дома – в гостях; дома – в обществе, и т.п.). Это происходит в тех случаях, когда в сюжетном плане одинаково важны точки зрения обоих актантов встречи, и при этом актанты представляют различные топосы и хронотопы. Иногда такое соположение топосов имеет определяющее значение для формирования сюжетного смысла встречи, как, например, в «Рославлеве» на приеме госпожи де Сталь в доме Полины. Топос события героини и заезжей знаменитости носит двойственный характер и выражен двумя базовыми значениями – *дома* и *в обществе*, ориентированными на обеих участниц встречи. Это позволяет выстроить оппозиционный ряд прагматических признаков отношения пространства встречи – «свое» – «нейтральное» – «чужое» – и показать прагматику топоса встречи в ее динамике: тогда как для госпожи де Сталь топос встречи *в обществе* остается нейтральным, для героини топос той же встречи *дома* по мере развития события меняет свое первичное значение «свой» на противоположное – «чужой».

Отметим еще более интересный случай совмещения различных значений топоса в ситуации, когда позиция одного и того же актанта по отношению к пространству встречи носит семантически двойственный и прагматически противоречивый характер. Например, для Гринева пространство встречи с Пугачевым в разграбленном доме капитана Миронова – это пространство *дома* его возлюбленной Маши, «желанное» и «обожжаемое», в котором все вещи и детали обстановки и быта дороги сердцу героя, – и в то же время это топос *в*

гостях, и более конкретно – в гостях у *врага* (у Пугачева на пиру), значит, это пространство встречи «отчужденное» и «враждебное» герою.

В других случаях, напротив, возможная оппозиция значений топоса в рамках одного события сюжетно снимается: например, при встрече Дуни Выриной и гусара Минского признаки топоса *дома*, сопряженного с позицией героини, сняты, нейтрализованы, чтобы открыть возможность стремительного фабульного поворота в сторону мотива «увоза (похищения) женщины».

В целом обратим внимание на то, что некоторые из выявленных выше топосов и хронотопов встречи семантически тяготеют друг к другу. В структуре семантики мотива они образуют единые семантические комплексы, хотя и способны внутри таких комплексов вступать в различные со- и противопоставления. Таковы следующие ряды: а) *дома, в гостях, в обществе*; б) *в пути, на границе, на вражеской территории*; в) *на прогулке, на улице*. Очевидно, что совокупный вероятностный вес и, соответственно, значение таких комплексов в семантической структуре мотива существенно повышается. Так, комплекс *дома – в гостях – в обществе* имеет совокупный вероятностный вес 63 % (43 случая); комплекс *в пути – на границе – на вражеской территории* – 31 % (21 случая); комплекс *на прогулке – на улице* – 13 % (9 случаев).

Чтобы подчеркнуть важность последнего заключения, сравним, основываясь хотя бы на интуитивных вероятностных представлениях, распределение топических характеристик мотива встречи в повествовательный поэтике Пушкина и Достоевского. У последнего, особенно в «Преступлении и наказании», комплекс *на улице – на прогулке* займет одно из определяющих мест в топической структуре мотива, а комплекс *в пути – на границе – на вражеской территории*, весьма существенный для мотива в рамках пушкинского повествования, отойдет далеко на второй план.

Признаки отношения.

Пространство *свое* (34 %) – *чужое* (29 %) – *свое-чужое* (7 %) – *свое-отчужденное-враждебное* (1,5 %) – *свое-желанное-отчужденное-враждебное* (1,5 %). Суммарный частотный вес комплекса составляет 73 %.

Кратко характеризуя данный комплекс, обратим внимание на внутреннюю оппозицию «своего» и «чужого» пространства встречи. Оба признака являются самыми частотными в ряду признаков отношения, что говорит об их принципиальной значимости для прагматической позиции события встречи в системе сюжета. Об этом же свидетельствуют и случаи непосредственного слияния данных признаков в единое и целостное отношение: пространство встречи может быть одновременно «своим» и «чужим» для героя, что особенно драматизирует сюжетный смысл события. Выше мы приводили пример внутренне противоречивого отношения Полины к пространству встречи с мадам де Сталь; другой пример можно взять из «Гробовщика», для героя которого пространство встречи с мертвецами также сочетает в себе признаки «своего» и «чужого». «Своим-чужим» становится для Дубровского топос встречи с Троекуровым в родной усадьбе – и это служит смысловым основанием для столь неожиданного в фабульном плане поступка героя – поджога родного дома.

Пространство *родное* (3 %) – *отчужденное* (4,5 %) – *родное-отчужденное* (4,5 %) – *родное-чужое* (1,5 %). *Желанное* (6 %) – *желанное-*

отчужденное (3 %). Суммарный частотный вес обоих комплексов составляет 22,5 %.

Очевидно, что первый комплекс признаков связан с эстетическим целым пушкинского героя в его подчеркнуто явном отношении к родным местам и отчуждению (например, для Полины в «Рославле» или для Дубровского при встрече с отцом); второй комплекс – с эстетическим целым влюбленного героя (Бурмина, Лизы и Алексея, Гринева). Характерна противопоставленность признаков внутри данных комплексов: «родное-отчужденное» и «желанное-отчужденное» занимают заметное место в прагматической структуре топоса событий встреч. В принципе, такого рода внутренне противоречивые признаки отношения всегда выступают знаками глубоких сюжетных коллизий, и чем их больше, тем с большим основанием мы можем говорить о сюжетном драматизме повествовательной традиции. В пушкинском повествовании признак «родное-отчужденное» оформляет и сопровождает сюжетные коллизии Дубровского и Гринева (вспомним сон-видение последнего о встрече в родном доме с кровавым «мужиком»), признак «желанное-отчужденное» – сюжетные коллизии Марьи Гавриловны в «Метели» и Гринева в его встречах с Пугачевым в доме Мироновых и с Машей в захваченной Белогорской крепости.

Пространство *нейтральное* (22 %) – *чреватое опасностями и происшествиями* (13 %) – *враждебное* (12 %) – *недружелюбное* (3 %) – *благоприятное* (6 %) – *враждебное-благоприятное* (3 %). Суммарный частотный вес комплекса составляет 59 %.

Данный комплекс признаков отношения отвечает повествованию преимущественно авантюрного характера и эстетическому целому героя, испытывающего приключения, преодолевающего препятствия, претерпевающего испытания. Высокий частотный вес данного комплекса говорит о его значимости в системе пушкинского прозаического повествования – в первую очередь для сюжета Германна, а также для сюжетов Дубровского и Гринева.

Временные характеристики.

Временной аспект *процессуально совпадает* с событием встреч (41 %). *Продолжительные* встречи (34 %). *Кратковременные* и *прерванные, незавершенные* в своем отношении к актантам (22 %).

Обратим внимание на характерное преобладание среди общего количества продолжительных и кратковременных встреч таких событий, временной аспект которых является фабульно значимым, влияющим на дальнейшее развитие фабулы. Таких событий 24, или 60 % от общего числа продолжительных и кратковременных встреч.

Как правило, именно *продолжительность*, а нередко и прямая *затяннутость* встречи способствуют развитию движущих факторов фабулы. Так, продолжительные встречи *в пути* Гринева с Зуриным, с мужиком-вожатым и собственно с Пугачевым (на пути из Бердской слободы в Белогорскую крепость) позволяют развернуть, соответственно, ситуацию проигрыша Гринева Зурину, ситуацию кошмарного сна-видения Гринева, ситуацию ключевой для сюжета романа беседы Гринева и Пугачева.

Кратковременные и, как правило, *прерванные* встречи, напротив, нередко выступают прямыми препятствиями для развития фабулы. Так, в «Истории села Горюхина» встреча прервана уходом «сочинителя Б.» – и тем самым пре-

рвана самая фабульная линия возможных существенных отношений героя с «сочинителем». В «Метели» прерванная встреча обвенчанных, но незнакомых друг другу героев надолго прерывает развитие их общего фабульного плана. В «Дубровском» прерванная встреча героя и Марьи Кирилловны в лесу после венчания с князем приводит к обрыву авантюрной фабулы романа как таковой. В «Пиковой даме» встреча Германна и графини, прерванная ее смертью, приводит повествование в фабульный тупик, выход из которого становится возможным только в мистическом плане.

Таким образом, если топос события, как правило, обнаруживает свою сюжетную значимость, то временной аспект события в первую очередь фабульно значим – и это естественно, поскольку как последовательность событий фабула разворачивается во времени, она *хронологична*. Напротив, сюжет как система смыслов, как «смысловая картина» находится вне актуального фабульного времени, он *топографичен*.

Сказанное не означает того, что временной аспект событий встречи не может нести сюжетно значимой нагрузки. Среди рассмотренных нами событий встреч, маркированных по временному признаку (т.е. продолжительных и кратковременных), количество сюжетно значимых в своем временном аспекте составляет, напомним, оставшиеся 40 % (27 случаев).

Как правило, сюжетно значимая продолжительность встречи маркируется дополнительным коннотативным признаком отношения, и такие встречи воспринимаются как *затянувшиеся*. Такова, например, встреча Минского и Вольской. Сама героиня не замечает затянувшегося времени встречи, но это становится тягостным для присутствующих на приеме, потому что воспринимается как нарушение светских приличий. Еще более отчетливый характер носит коннотативный аспект *затянувшейся* встречи Германна и Лизы, после того как графиня умирает от напряжения и испуга, увидев наставленный на нее пистолет. Встреча, в начале которой перед Лизой раскрываются обманы и преступления Германна, становится тягостной для обоих героев (для Германна, потому что ему больше нечего делать в доме графини; для Лизы по причине ее глубокого разочарования в Германне).

В случае кратковременных встреч смыслообразующим фактором выступает признак *прерванности* события. Так, поверхностный и легкомысленный Корсаков убегает, едва встретившись с Ибрагимом, чем подчеркивается их смысловое противоположение, необходимое для разворачивания образа главного героя как глубокой и обстоятельной натуры.

Совершенно особенное место занимает встреча Сильвио и графа Б*** – предельно краткая (в своем абсолютном измерении), и в то же время ощутимо *затянутая* Сильвио (и *затянувшаяся* для графа). Временной признак прямо связан с прагматическим аспектом события: Сильвио нарочно затягивает встречу и самую ситуацию дуэли, так что судьба его антагониста словно останавливается в точке «неустойчивого равновесия» между жизнью и смертью.

Синтактика.

Препозиция.

Ведущее положение занимают следующие семантико-синтаксические комплексы.

Отправка в путь и пребывание в пути (50 %, в том числе приготовления к отправке и самая отправка – 4,5 %; пребывание в пути – 19 %; остановка в дороге, задержка, буря, потеря дороги и блуждания в поисках пути – 26 %). *Прибытие* или *появление* (28 %; в том числе собственно прибытие (появление) – 19 %, и возвращение в родные места – 9 %). *Пребывание дома*, в том числе *занятия делами* (16 %). *Локальное пребывания вне дома* (13,5 %, в том числе в обществе – 4,5 %, в гостях – 4,5 %, на прогулке – 3 %, на улице – 1,5 %).

Приведенные выше препозиционные фабульные контексты являются достаточно нейтральными в плане прагматики самого мотива встречи. Это значит, что события, репрезентирующие данные контексты, слабо прогнозируют содержание сюжетного смысла последующего события встречи. Отправка в путь, пребывание в пути, остановка в дороге, прибытие в пункт назначения, появление в актуальном пространстве действия, пребывание дома, пребывание вне дома, – все эти фабульные контексты практически нейтральны по отношению к тем встречам, которые они предваряют, по отношению к смыслу и сюжетной результативности этих встреч. С другой стороны, те же самые фабульные контексты оказываются чрезвычайно важными собственно в семантическом плане, поскольку содержательно разворачивают подходящие для события встречи фабульные условия, обстоятельства и ситуации в целом. В целом данные препозиционные контексты являются наиболее подходящими для пуантированных событий встреч, неожиданных и поворотных в своем сюжетном смысле. Сквозная новеллистичность пушкинской прозы находит свое отражение в этой особенности синтактики мотива встречи.

Следующие семантико-синтаксические комплексы, напротив, маркированы по отношению к мотиву встречи в большей мере прагматически, нежели семантически. Это значит, что событие встречи, развертывающееся в данных препозиционных контекстах, прагматически уже ориентировано ими. Оно предугадывается в своем сюжетном смысле и своих интенциях, поскольку входит в более широкий смысловой и интенциональный контекст сюжета, заданный предыдущим развитием фабулы, т.е. препозицией мотива.

Характерное состояние, ситуация, событие или *цепь характерных событий*, в рамках которых *оказался* или с которыми *соприкоснулся* актанта встречи (15 %, в том числе участие в военных действиях – 1,5 %, заточение или заключение – 3 %, пленение – 3 %, трудное положение – 4,5 %, неудача – 1,5 %, смерть – 1,5 %). *Информационный сдвиг* в фабульной ситуации, *существенный* для актанта встречи (12 %, в том числе получение важных известий или новых сведений – 1,5 %, узнавание – 1,5 %, обнаружение – 1,5 %, переодевание – 3 %, герой выдает себя за другого – 3 %, героя принимают за другого – 1,5 %). *Определенные действия, существенные* для актанта встречи или в прямой форме *инициированные* им (9 %, в том числе оказание помощи – 3 %, назначение встречи – 3 %, приглашение в гости – 3 %). *Определенные отношения, существенные* для актанта встречи или в прямой форме *инициированные* им (антагонизм – 1,5 %).

Постпозиция.

Частотное распределение постпозиционных фабульных контекстов мотива встречи представляет собой *полную инверсию* распределения препозиционных контекстов.

Прагматически маркированные семантико-синтаксические комплексы:

Определенные отношения, существенные для актанта встречи или в прямой форме *иницированные* им (32 %, в том числе знакомство – 9 %, развитие деловых отношений – 1,5 %, развитие дружеских (приятельских) отношений – 3 %, развитие любовных отношений – 9 %, вступление в брачные отношения – 1,5 %, отказ героини вступить в брак с героем – 1,5 %, отказ героини следовать за героем – 1,5 %, примирение – 1,5 %, осуждение – 1,5 %, антагонизм – 3 %). *Определенные действия, существенные* для актанта встречи или в прямой форме *иницированные* им (26 %, в том числе приглашение в гости – 1,5 %, предложение помощи – 1,5 %, предложение защиты – 1,5 %, оказание помощи – 4,5 %, поиски – 1,5 %, освобождение – 9 %, помилование – 1,5 %, вредительство – 3 %, изгнание – 3 %). *Информационный сдвиг* в фабульной ситуации, существенный для актанта встречи (24 %, в том числе получение важных известий или новых сведений – 9 %, узнавание – 10 %, неузнавание – 1,5 %, герой раскрывает свое имя – 1,5 %, герой выдает себя за другого – 1,5 %). *Характерное состояние, ситуация, событие или цепь характерных событий*, в рамках которых *оказался* или с которыми *соприкоснулся* актанта встречи (9 %, в том числе неудача – 3 %, болезнь – 3 %, смерть – 3 %).

В целом прагматически маркированные семантико-синтаксические комплексы постпозиции представлены 62 случаями (91 %). Напомним, что в препозиции такие комплексы представлены только 25 случаями (37,5 %).

Подчеркнем при этом, что прагматическая ориентация данных комплексов *вторична*, в отличие от *первичной* прагматичности препозиционных комплексов, и зависит от интенционально-смыслового импульса самого события встречи. Если прагматичность препозиции заключается в том, что в поле сюжетного смысла препозиции предугадывается смысл события встречи, то здесь ситуация обратная: постпозитивные события в их прагматике уже расположены в поле конкретных сюжетных смыслов и интенций событийных реализаций мотива встречи. Наоборот, прагматически нейтральные синтаксические комплексы, связанные с идеями *пути* и *дома*, представлены достаточно слабо.

Отправка в путь и пребывание в пути (12 %, в том числе расставание – 3 %, прощание – 1,5 %, отправка – 1,5 %, задержка – 6 %). *Прибытие* или *появление* (3 %). *Пребывание дома* (1,5 %).

В целом прагматически нейтральные синтаксические комплексы постпозиции представлены только 11 случаями (16 %). В препозиции такие комплексы представлены 55 случаями (81 %).

Вернемся к вопросу об инверсии. Общее сравнение препозиционных и постпозиционных фабульных контекстов мотива встречи позволяет сделать следующий вывод: если в препозиции ведущее положение занимают аспекты пространственно-временной организации события встречи (и в связи с этим на первое место выходят хронологически ориентированные событийные контексты *пути* и *дома*), то в постпозиции на первый план выходит аспект результативности события встречи (и в связи с этим на первом месте оказываются событийные контексты, связанные с идеями *развития*, *изменения*, *сдвига*, *происшествия*, и т.д.). Подчеркнем, что речь идет не только и не столько о событийной, или собственно фабульной результативности, сколько о сюжетных, т.е. смысловых итогах события встречи.

*Прагматика.**Сюжетный смысл.*

Подобно тому как при анализе семантического и синтаксического уровней семиотической структуры мотива встречи мы выделяли семантические и семантико-синтаксическое общности (комплексы) признаков, так и по отношению к прагматике мотива можно говорить о *тематико-смысловых комплексах*, отражающих основные смысловые вариации мотива в сюжетных контекстах пушкинских повествований.

Тематико-смысловой комплекс *«мир в его изменчивом и событийно продуктивном состоянии»* (25 %, в том числе: коренная и вездесущая переменность и амбивалентность бытия – 3 %, непосредственная связь жизни с ее оборотными и потусторонними сторонами, вмешивающимися в жизнь героя – 6 %; ближайшее, непосредственное соседство в жизни ее полярных начал приводит к тому, что героя в его жизненном поиске может встретить не только непорядочность и обман – 1,5 %, но и бескорыстная помощь и участие, вплоть до спасения героя от гибели – 4,5 %; о чреватой событиями переменности жизни говорят красота и совершенство, которые можно неожиданно обнаружить в обыденной жизни – 1,5 %, но об этом же говорит и то, что обретенную красоту и совершенство можно также неожиданно утратить, и без этих начал мир героя становится опустошенным – 1,5 %; в общем случае широта и незапланированность перемен и поворотов жизни, принципиально несводимой к личным намерениям и действиям героя, расширяет сущностные границы жизни героя до пределов его судьбы – 7 %).

Тематико-смысловой комплекс *личной судьбы* героя (9 %, в том числе: предощущение поворота в судьбе героя – 6 %, предощущение героем своей непростой судьбы – 1,5 %, приобщение к судьбам общества и страны в целом – 1,5 %).

Комплекс *испытаний героя и личностных итогов испытаний* (13,5 %, в том числе: герой претерпевает испытания достойным образом – 3 %, испытание героя через превратности случая – 1,5 %, герой оказывается в душевном тупике, в ситуации безысходности и раскаяния – 1,5 %, герой обнаруживает свое коварство – 1,5 %, герой преступает нравственный закон – 1,5 %, героя настигает возмездие, он терпит жизненный крах – 3 %, окончательное завершение сюжетной перспективы и смыслового целого героя – 1,5 %).

Комплекс *развития* или *перемены статуса героя (персонажа)* (12 %, в том числе: переход персонажа в положение героя сюжета – 3 %, герой становится модератором сюжета, т.е. сюжетно необходимым героем-посредником в системе фабульного действия – 3 %, герой преодолевает свой сложившийся эстетический образ и предстает в существенно иных смысловых и ценностных очертаниях – 1,5 %, герой становится протагонистом – 1,5 %, герой подтверждает свой ценностно-смысловой статус протагониста – 3 %).

Тематико-смысловой комплекс *любви истории героя* (21 %, в том числе: появление героини как возможной возлюбленной героя – 1,5 %, развитие дружбы между героем и героиней – такой дружбы, которая может перерасти в любовные отношения – 1,5 %, развитие любовных отношений – 3 %, кульминация любовных отношений – герой признается героине в любви, делает героине предложение – 3 %, появление соперника – 3 %, возникновение

препятствий браку героев – 1,5 %, герой выручает из беды героиню – 1,5 %, воссоединение влюбленных героев – 3 %, неизбежность нежеланного замужества – 1,5 %, заключение случайного брака – 1,5 %).

Тематико-смысловой комплекс «*противопоставление героев*» (12 %, в том числе: герой-простак противопоставлен пройдохе – 1,5 %, герой сопоставляет себя со своим кумиром – 1,5 %, глубокий и возвышенный в своей натуре герой противопоставлен поверхностному и легкомысленному персонажу – 1,5 %, бедный и талантливый герой противопоставлен богатому и тщеславному – 1,5 %, героев находят в равных, партнерских отношениях – 1,5 %, герои находятся в отношениях соперничества – 1,5 %, герои находятся в отношениях глубокой смысловой и ценностной несовместимости – 3 %).

Тематико-смысловой комплекс, охватываемый формулой «*взаимодействие героев*» (12 %, в том числе: развитие глубоких и судьбоносных отношений героя с великим человеком – 1,5 %, актуальное противоречие героев – развитие конфликта между героями-антагонистами – 6 %, герой развенчивает антагониста в его смысловом и ценностном целом – 1,5 %, герой обнаруживает свое нравственное превосходство перед антагонистом – 3 %).

Сюжетные интенции.

Интенция события – это перспектива его сюжетного развития, направленная на сложение эстетического целого героя. Интенция *вероятностна* по самой своей природе – и фактически мы определяем, фиксируем наиболее вероятную из ряда возможных интенций события. Поэтому сами формулировки интенций, предложенные ниже, как правило, развертываются в соответствующих модальностях возможного, предполагаемого.

Система интенциональных характеристик мотива встречи, как и система сюжетных смыслов, в целом укладывается в те же тематико-смысловые контуры: *событийно продуктивный в своей изменчивости мир* (6 %), *личная судьба героя* (4,5 %), *испытания героя и личностные итоги испытаний* (13 %), *развитие или перемена сюжетного статуса героя* (34 %), *герой в системе любовного сюжета* (50 %), *противопоставление и взаимодействие героев* (6 %).

Общее сравнение смыслового и интенционального аспектов прагматики мотива встречи отвечает противопоставлению сюжетного смысла как понятия актуально ретроспективного и интенции как понятия актуально перспективного. Так, ведущими тематическими комплексами в системе сюжетного смысла мотива являются комплексы «*событийно продуктивный в своей изменчивости мир*» (25 %) и «*противопоставление (взаимодействие) героев*» (24 %). Взятые вместе, эти комплексы отвечают половине событий встреч в пушкинском повествовании (49 %). Для сравнения: в системе сюжетных интенций мотива данные комплексы вместе занимают только 12 %. Напротив, комплекс «*развитие или перемена сюжетного статуса героя*» интенционально выражен в 34 % случаев, тогда как в ретроспективном плане сюжетных смыслов мотива – только в 12 % всех рассмотренных случаев. Срединное положение занимает комплекс «*испытания героя*», выраженный с частотой 13 % как в смысловом, так и в интенциональном плане прагматики мотива. Вместе с тем существенная динамика свойственна комплексу «*герой в системе любовного сюжета*», частотный вес которого вырастает с 21 % в смысловом плане до 50 % в плане интенциональном. Проведенные сопоставления говорят о тяготении смысло-

вого плана мотивной прагматики к полюсу результирующих суждений о мире сюжета и его герое, а интенционального плана – к полюсу перспективных предположений о герое с точки зрения его собственного статуса как действующего и в конечном итоге – с точки зрения его личной судьбы. Учитывая, что сюжетная интенция мотива по определению носит ценностный характер по отношению к герою и выстраивает его эстетическое целое, можно заключить, что последнее наблюдение указывает на *романный потенциал* самого мотива встречи в системе пушкинского прозаического повествования.

V

В порядке заключения обозначим некоторые из возможных аспектов дальнейшего изучения повествовательного мотива.

Большой интерес представляет сопоставительный мотивный анализ повествовательного творчества различных писателей и эпох, проведенный с точки зрения проблемы литературной преемственности и развития тематики и художественной семантики, сферы которых и репрезентирует мотив как элемент повествовательного языка.

Предметом отдельного исследования может выступить анализ лирического мотива, тем более что сам феномен лирического мотива проявляет себя не только собственно в лирике, но и в эпике и драме.

Исключительно интересным и важным может стать изучение процессов генезиса повествовательных мотивов в художественном повествовании литературы нового времени.

Еще одна проблема, выходящая за пределы литературоведения, но остающаяся в рамках нарратологии, заключается в изучении функционирования повествовательного мотива в традициях и жанрах нехудожественного повествования, в нарративных дискурсах повседневного общения, прессы, политической деятельности, образования и науки.

Разумеется, это только некоторые из возможных проблемных аспектов теории повествовательного мотива – как семио-эстетического феномена не только литературы, но и самой жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Н.Д. Статистико-комбинаторные методы в теоретическом и прикладном языковедении. Л., 1967.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.

Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.

Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. Т.23. Кн. 1. СПб., 1919. С.225-245.

Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

- Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1999.
- Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
- Гей Н.К. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.
- Дебрецени П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996.
- Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т.2. М., 1998.
- Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.
- Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Литературное произведение: сюжет и мотив. Новосибирск, 1999.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Интерпретация текста: сюжет и мотив. Новосибирск, 2001.
- Меднис Н.Е. Мотив воды в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С.79-89.
- Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 635. Тарту, 1983. С.115-125.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Налимов В.В. Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков. М., 1979.
- Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С.221-229.
- Никитин М.В. Лексическое значение слова (структура и комбинаторика). М., 1983.
- Петрунина Н.Н. Проза Пушкина: пути эволюции. Л., 1987.
- Постнов О.Ю. Мотив смерти в стихотворении А.С. Пушкина «Череп» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С.69-78.
- Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928.
- Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М., 1975. С.141-155.
- Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
- Роднянская И.В. Лейтмотив. Краткая литературная энциклопедия. Т.4. М., 1967. С.101-102.
- Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск, 2001.
- Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- Стернин И.А. Проблемы анализа структуры значения слова. Воронеж, 1979.

Суханек Л. Мотив измены в творчестве Лимонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.208-222.

Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985.

Тамарченко Н.Д. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 1998. С.38-48.

Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С.425-432.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Тюпа В.И. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С.49-55.

Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001.

Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь, 2001.

Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1997.

Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1970.

Фрейденоберг О.М. Система литературного сюжета. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С.216-237.

Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Хализов В.Е., Шешунова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.

Целкова Л.Н. Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С.202-208.

Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С.101-134.

Шатин Ю.В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С.5-16.

Шатин Ю.В. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С.29-40.

Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1929.

Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996.

Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998.

Янушкевич А.С. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53-61.

Daemmrich H.S., Daemmrich I. Spirals and Circles: A Key to Thematic Patterns in Classicism and Realism. New York, 1994.

Prince G. A Dictionary of Narratology. Andover (Hants), 1988.

Ziolkowski T. The View from the Tower: Origins of an Antimodernist Image. Princeton University Press, 1998.