

ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА



Игорь
СИЛАНТЬЕВ

Поэтика мотива

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ РАН

И. В. Силантьев

ПОЭТИКА МОТИВА



Ответственный редактор
Е. К. Ромодановская



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2004



Издание подготовлено в рамках
Программы фундаментальных исследований Президиума РАН
«Этнокультурное взаимодействие в Евразии»

утверждено к печати Ученым советом Института филологии
Сибирского отделения РАН

Силантьев И. В.

С 36 Поэтика мотива / Отв. ред. Е. К. Ромодановская. — М.:
Языки славянской культуры, 2004. — 296 с. — (Язык. Семио-
тика. Культура).

ISSN 1727-1630

ISBN 5-94457-172-1

В книге развернуто исследование мотива в его отношении к категориям нарратива, события и действия, фабулы и сюжета, хронотопы и темы, героя и персонажа. Сформулировано системное определение мотива как основной единицы повествовательного языка литературы. Проведен семиотический анализ мотива в аспектах его семантики, синтактики и прагматики и разработана вероятностная модель функционирования мотива в художественном повествовании. Изучены отношения между инвариантным значением мотива и его вариантной семантикой. Исследованы связи между семантикой мотива и особенностями его сочетаемости в нарративе. Сформулированы понятия сюжетного смысла и интенции мотива, важные для понимания его роли в художественной литературе. Раскрыты принципы аналитического описания мотива и проведен его анализ в составе целостного повествовательного ряда (мотив встречи в повествовательном творчестве Пушкина). Полученные данные, с учетом их вариантных и вероятностных характеристик, типологически обобщены и представлены в виде виртуального знакового целого мотива встречи, взятого в системе его событийных реализаций в рамках пушкинской художественной прозы.

83.3Р

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru), the Danish bookseller G•E•C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavica@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G•E•C GAD.

ISBN 5-94457-172-1



9 785944 571724

© И. В. Силантьев, 2004

© Языки славянской культуры, 2004

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	9
------------------	---

Часть I. Проблемы теории мотива

Глава 1. Теория мотива в литературоведении и фольклористике.....	15
Вводные замечания.....	15
1. Семантическая трактовка мотива в работах А. Н. Веселовского, А. Л. Бема, О. М. Фрейденберг.....	17
1.1. Семантическая целостность мотива.....	17
1.2. Семантическая структура мотива.....	18
1.3. Семантический потенциал мотива.....	20
1.4. Связь мотива и персонажа.....	21
1.5. Эстетическая значимость мотива.....	22
2. Критика понятия мотива с позиции морфологического подхода в работах В. Я. Проппа и Б. И. Ярхо.....	25
2.1. Логический критерий В. Я. Проппа.....	25
2.2. Мотив и «функция действующего лица».....	26
2.3. Вопрос об онтологическом статусе мотива.....	28
3. Зарождение дихотомических представлений о мотиве.....	29
4. Тематическая трактовка мотива в работах В. Б. Томашевского, Б. В. Шкловского, А. П. Скафтымова.....	31
4.1. Мотив как «тема неразложимой части произведения».....	31
4.2. Мотив как «исторически неразложимое целое».....	32
4.3. Трактовка мотива у В. Б. Шкловского.....	33
4.4. Мотив как тематический итог фабулы.....	34
4.5. Мотив и мотивировка.....	35
4.6. Психологическая трактовка мотива.....	36

5. Принцип системности мотива в работах И. Э. Мандельштама, А. П. Скафтымова, О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппа.....	38
6. Обобщение разделов 1—5	39
7. Развитие дихотомической теории мотива	43
7.1. Дихотомическая теория мотива в фольклористике	45
7.2. Дихотомические идеи в литературоведении	47
7.3. Две разновидности дихотомической теории мотива	48
8. Концепции мотива в современной фольклористике	50
8.1. Структурно-семантическая модель мотива.....	50
8.2. Мотив в системе фольклорного эпического повествования	53
8.3. Сюжетообразующий потенциал мотива.....	54
8.4. Проблема мотивообразования	56
8.5. Проблема реконструкции мотива	57
9. Трактовки мотива в современном литературоведении	58
9.1. Развитие тематической трактовки мотива	58
9.2. Категория мотива в системе интертекстуального анализа	60
9.3. Категория мотива в системе сюжетной прагматики	63
10. Обобщение разделов 7—9	68
11. Современные зарубежные работы в области теории мотива	72
12. Заключение	74
Глава 2. Мотив в системе нарратологического подхода.....	76
1. Мотив и повествование	76
2. Мотив и событие	79
2.1. Предикативность мотива	79
3. Мотив и персонаж (герой)	82
4. Мотив и хронотоп.....	83
5. Мотив и тема	84
6. Лирический мотив.....	86
7. Анализ лирического мотива	89
8. Мотив и лейтмотив	92
9. Обобщение разделов 1—8	94
10. Заключение. Определение мотива.....	96

Глава 3. Мотив в системе семиотического подхода.....	97
1. Семантика мотива.....	97
1.1. Дихотомический подход к семантике мотива.....	97
1.2. Вероятностный подход к семантике мотива.....	100
1.3. Вероятностная модель семантики мотива.....	103
1.4. Проблемы номинации и дефиниции мотива.....	108
2. Синтактика мотива.....	110
2.1. Мотив в его отношении к фабуле.....	110
2.2. Семантические факторы сочетаемости мотивов.....	111
2.3. Семантическая диффузия мотивов в повествовательной синтагме.....	113
3. Прагматика мотива.....	115
3.1. Мотив в его отношении к смысловому аспекту сюжета.....	116
3.2. Мотив в его отношении к интенциональному аспекту сюжета.....	118
4. Заключение. Мотив и символ.....	120

Часть II. Проблемы анализа мотива

Глава 1. Модель и язык аналитического описания мотива.....	125
1. Модель аналитического описания мотива.....	125
2. Язык аналитического описания мотива.....	126
2.1. Семантика.....	126
2.1.1. Признаки предиката.....	126
2.1.2. Признаки актантов.....	128
2.1.3. Пространственно-временные признаки.....	129
2.1.4. Прагматическая ориентация признаков отношения.....	132
2.1.5. Денотативный характер семантического описания.....	133
2.2. Синтактика.....	133
2.3. Прагматика.....	135
3. Избыточность и схематичность аналитического описания мотива.....	137
4. Заключение.....	138
Глава 2. Мотив встречи в повествовательном творчестве Пушкина.....	140
1. Предварительные замечания.....	140

2. «Арап Петра Великого»	142
3. «Гости съезжались на дачу...».....	150
4. «Роман в письмах»	151
5. «История села Горюхина»	153
6. «Повести Белкина»	154
6.1. «Выстрел»	154
6.2. «Метель»	156
6.3. «Гробовщик»	159
6.4. «Станционный смотритель»	162
6.5. «Барышня-крестьянка»	167
7. «Рославлев»	173
8. «Роман на кавказских водах»	175
9. «Дубровский»	175
10. «Египетские ночи»	182
11. «Пиковая дама»	183
12. «Марья Шонинг»	190
13. «В 179* году возвращался я...»	191
14. «Капитанская дочка»	193
15. Обобщение результатов анализа мотива.....	218
15.1. Семантика.....	219
15.1.1. Предикат	219
15.1.2. Актанты.....	221
15.1.3. Пространственно-временные признаки	222
15.2. Синтактика	233
15.2.1. Препозиция	233
15.2.2. Постпозиция	237
15.3. Прагматика.....	240
15.3.1. Сюжетный смысл.....	240
15.3.2. Сюжетные интенции.....	245
15.3.3. Смысловой и интенциональный планы мотива в целом.....	253
16. Заключение. Вероятностная модель мотива и объем художественной информации	253
Общее заключение	262
Литература.....	266
Указатель имен.....	283
Терминологический указатель.....	287

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мотив как феномен поэтики повествования все чаще становится объектом специальных научных исследований. Только за прошедшее десятилетие вышел ряд тематических сборников, посвященных мотивике русской литературы [Роль традиции в литературной жизни эпохи, 1995; «Вечные» сюжеты русской литературы, 1996; Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы, 1996; 1998; 1999; 2002]; проблемам повествовательного мотива в фольклоре и литературе посвящены серии статей в сборниках и журналах [От мифа к литературе, 1993; Алфавит, 2002; Мировое древо, № 1—8] и разделы в монографиях [Мелетинский, 1994; Путилов, 1994; Краснов, 2001; Тюпа, 2001, Ветловская, 2002]; по проблематике фольклорной и литературной мотивики проводятся семинары и конференции Института высших гуманитарных исследований РГГУ и Института филологии СО РАН; растет интерес к мотиву в системе литературной тематики за рубежом (укажем только последние монографии и сборники: [Daemrich, Daemrich, 1994; Grübel, 1995; Ziolkowski, 1998; The Return of Thematic Criticism, 1993; Thematics Reconsidered, 1995]).

Характерной тенденцией, развивающейся в отечественной филологической науке последних лет, является исследование мотивики в системе художественной литературы нового времени и в составе конкретных литературных произведений [Меднис, 1995; Куляпин, 1996; Тамарченко, 1998; Никулина, 2002; Рыбальченко, 2002 и др.]. Такая постановка вопроса в общем методологическом плане отвечает фундаментальному направлению исторической поэтики, обозначенному А. Н. Веселовским в рамках задачи изучения «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, уча-

ствующий в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь «предания» и сферы «личного творчества». Целью данного исследования и является общетеоретическая разработка проблематики и определение свойств повествовательного мотива, как он функционирует в художественной литературе нового времени.

Переход от первой части формулы А. Н. 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, дихотомически соотнесенных друг с другом, в системном плане художественного языка и в окказиональном плане художественной речи литературы.

Структура книги отвечает поставленным выше задачам. Книга состоит из двух частей, в которых последовательно рассмотрены проблемы теории и анализа мотива.

Первая глава первой части посвящена историографическому анализу теории мотива в отечественном литературоведении и фольклористике от основополагающих трудов А. Н. Веселовского до исследований последних лет. Необходимость детального рассмотрения традиции исследования мотива и принципов его анализа в фольклорном и литературном повествовании вызвана как важностью данного направления для теоретической и исторической поэтики, так и недостаточной изученностью самих работ о мотиве в истории русского литературоведения. Историографический анализ отечественной теории мотива в необходимых случаях сопровождается обращением к контекстам зарубежных исследований.

Во второй главе первой части мотив рассматривается в системе основных категорий и понятий нарратологии, таких как повествование, событие и действие, персонаж и герой в их отношениях к фабуле и сюжету, художественное 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.

В третьей главе первой части мотив рассмотрен с точки зрения семиотического подхода, что отвечает общей природе мотива как знакового элемента повествовательного языка фольклора

и литературы. Отдельное внимание уделено анализу семантических, синтаксических и прагматических аспектов мотива. Последний аспект особенно важен для понимания роли и места мотива в художественной литературе, в повествовательной системе которой преобладает смыслопорождающее начало сюжета, а фабула выполняет роль его тематического субстрата. На основе дихотомической теории мотива разработана его вероятностная модель, расширяющая представления о границах семиотической природы мотива и закономерностях его функционирования в нарративе.

Теория мотива выступает необходимым основанием для раскрытия принципов анализа мотива, взятого в его актуальном смысловом и эстетическом выражении в художественной литературе. Проблемам мотивного анализа посвящена вторая часть книги.

В первой главе второй части разрабатываются модель и язык аналитического описания мотива. Модель описания мотива строится на трех основных принципах, согласно которым мотив может быть подвергнут анализу только в системе определенного повествовательного ряда (каковым может быть ряд произведений определенного писателя, определенного жанра или тематики, определенного направления или эпохи и т. д.); при этом анализ мотива должен охватывать все аспекты его семиотической природы; и во всех аспектах описания мотива должны учитываться моменты его дихотомической природы и вероятностного функционирования. Соответственно, в языке аналитического описания мотива учитываются характеристики, относящиеся к планам семантики, синтактики и прагматики мотива в его конкретных событийных реализациях в повествовании.

Вторая глава второй части представляет собой применение теоретических положений о мотиве и принципов его анализа и посвящена исследованию мотива встречи в художественной прозе Пушкина.

Мотив встречи 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 рас-

сма­три­вать его в от­но­си­тель­но ши­ро­ком ря­ду его по­ве­ст­во­ва­тель­ных ре­али­за­ций. Мно­го­об­раз­ные опы­ты Пуш­ки­на в об­ла­сти сю­жет­но­го по­ве­ст­во­ва­ния пре­дос­та­вля­ют дос­та­точ­ный ма­те­ри­ал для се­ми­отиче­ско­го и ти­по­ло­гиче­ско­го изу­че­ния мо­ти­ва встре­чи, ко­то­рый, в свою оче­редь, ак­ку­му­ли­ру­ет художественные смы­слы пуш­кин­ской про­зы. В ходе ана­ли­за мо­ти­ва встре­чи в про­зе Пуш­ки­на мы не толь­ко опре­де­лим раз­лич­ные ва­ри­ан­ты и ва­ри­а­ции этих смы­слов, но и оце­ним их час­тот­ность и тем са­мым в яв­ном ви­де ощу­тим то, что Б. И. Яр­хо в сво­их ме­то­до­ло­гиче­ских ис­ка­ни­ях на­зы­вал «ве­сом кон­цеп­ции» ли­те­ратур­но­го про­из­ве­де­ния и си­сте­мы твор­че­ства пи­са­те­ля в це­лом [Яр­хо, 1984, с. 224—225].

Выбор са­мо­го по­ве­ст­во­ва­тель­но­го ря­да — художественной про­зы Пуш­ки­на — так­же но­сит да­леко не слу­чай­ный ха­рак­тер. Пуш­кин­ская про­за за­ни­ма­ет клю­че­вое по­ло­же­ние в про­цес­се сло­же­ния клас­сиче­ских форм по­ве­ст­во­ва­тель­ной тра­ди­ции рус­ской ли­те­ра­ту­ры. По­это­му ана­лиз мо­ти­ва встре­чи в си­сте­ме пуш­кин­ской про­зы пред­став­ля­ет ин­те­рес не толь­ко с точ­ки зре­ния те­о­рии по­ве­ст­во­ва­ния, но и с точ­ки зре­ния ис­то­ри­че­ской поэ­ти­ки, по­сколь­ку да­ет ма­те­ри­ал для даль­ней­ше­го изу­че­ния про­бле­мы поэ­ти­че­ской пре­ем­ствен­но­сти в рус­ской ли­те­ра­ту­ре и жи­зни пуш­кин­ско­го на­сле­дия в твор­че­ских си­сте­мах рус­ских пи­са­те­лей.

Обе ча­сти кни­ги ран­ее пу­бли­ко­ва­лись от­дель­но ма­лы­ми ти­ра­жа­ми [Си­лан­тьев, 1999а; 2001]. Объ­еди­нен­ные в этой кни­ге, дан­ные тек­сты су­ще­ствен­но уточ­не­ны и до­пол­не­ны как в плане те­о­ре­ти­че­ских опре­де­ле­ний, так и в плане ана­ли­ти­че­ских про­це­дур.

Ав­тор поль­зу­ет­ся воз­мож­но­стью вы­ра­зить глу­бо­кую бла­го­дар­ность всем, кто при­ни­мал уча­стие в об­суж­де­нии по­ло­же­ний этой кни­ги на раз­ных эта­пах ее воз­ник­но­ве­ния, и осо­бен­но — С. Н. Бройт­ману, М. Н. Дар­ви­ну, Б. Ф. Его­рову, Е. М. Ме­ле­тин­ско­му, В. А. Ми­ло­ви­до­ву, С. Ю. Не­к­лю­до­ву, Е. К. Ро­мо­данов­ской, Н. Д. Та­мар­чен­ко, Ю. Л. Троиц­ко­му, В. И. Тю­пе, М. И. Че­ре­ми­си­ной, Л. В. Чер­нец, Ю. Н. Чу­ма­ко­ву, Ю. В. Ша­ти­ну.

Часть I



**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ
МОТИВА**

ТЕОРИЯ МОТИВА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Предметом данной главы является категория мотива, как она трактуется в литературоведении и фольклористике.

Еще раз уточним, что нас преимущественно интересует *мотив повествовательный* — в том русле его понимания, которое было разработано в фольклористике и исторической поэтике, в частности, в трудах А. Н. Веселовского. Во французской и англо-американской терминологической традиции такому пониманию мотива отвечает термин «*motif*»; в немецкой — «*motiv*». В самом первом приближении повествовательный мотив можно определить как повторяющийся (и поэтому, как правило, традиционный) элемент фольклорного (литературного) повествования. В рамках подобной трактовки можно говорить, например, о *мотиве преступления* в том или ином произведении, в творчестве того или иного писателя, в той или иной повествовательной традиции.

Существует принципиально иное понятие *мотива психологического*. В английском языке этому понятию соответствует и другой термин — «*motive*». В данной трактовке у термина «мотив» существенно иная традиция интерпретации и другая сфера научного применения. Это мотив как побуждение к действию. В рамках такого понимания можно говорить, в противоположность первому примеру, о *мотиве совершенного преступления*.

Мы не будем касаться мотива психологического, за исключением тех случаев, когда сами литературоведы с позиции явного

или неявного психологизма приходят к контаминации данных понятий.

Необходимо оговорить допустимые границы предпринимаемого обзора по отношению к научным текстам. В литературоведении и фольклористике можно встретить много исследований, которые в той или иной мере обращены к анализу конкретных повествовательных мотивов. При этом понятие мотива не эксплицируется, и самый термин «мотив» употребляется без какого-либо определения. Обращение к таким работам привело бы к непомерному увеличению объема и размыванию целей обзора. Цель же его — дать характеристику становления и развития *теории* мотива в фольклористике и литературоведении. Поэтому в центре внимания будут находиться такие работы, которые в явной форме содержат и теоретически развивают представления о повествовательном мотиве.

В нашу задачу не входит и характеристика авторитетной традиции составления указателей и словарей фольклорной и литературной мотивики. Эта традиция историографически в достаточной мере изучена — как в отношении фольклористики [Бараг, Березовский, Кабашников, Новиков, 1979], так и в отношении литературоведения [Тюпа, Ромодановская, 1996].

Как указывалось в предисловии, обзор посвящен в основном отечественным традициям теоретических представлений о повествовательном мотиве. Это вызвано двумя главными причинами. Во-первых, для отечественной традиции теоретической и исторической поэтики со времен А. Н. Веселовского характерно постоянное и пристальное внимание к проблеме повествовательного мотива, что выразилось в появлении значительного количества собственно *теоретических* работ о мотиве. Во-вторых, самая отечественная традиция теории мотива недостаточно изучена в *историографическом* и, если так можно выразиться, в *историко-теоретическом* плане, т. е. в плане изучения истории развития теоретических идей об этом уникальном повествовательном феномене. Разумеется, в необходимых случаях в контекст обзора для сопоставления вовлекаются зарубежные работы (особенно в связи с историей развития дихотомической теории мотива); кроме того, последний раздел главы специально посвящен краткой характеристике современного состояния зарубежных исследований в области фольклорной и литературной тематики и мотивного анализа.

1. СЕМАНТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА МОТИВА В РАБОТАХ А. Н. ВЕСЕЛОВСКОГО, А. Л. БЕМА, О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

Обзор отечественной теории мотива мы открываем характеристикой семантического направления, восходящего к основополагающим идеям А. Н. Веселовского. Предыстория бытования самого термина «мотив» в русской литературной критике XIX века рассмотрена Г. В. Красновым [Краснов, 1980].

1.1. СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ МОТИВА

В определениях мотива, рассыпанных по страницам «Поэтики сюжетов», ученый неизменно подчеркивает свойство *неразложимости* мотива. При этом в качестве критерия неразложимости у А. Н. Веселовского выступает *семантическая целостность* мотива. Об этом с очевидностью можно судить по двум основным определениям, данным в книге:

а) «Под мотивом я разумею формулу, образно отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива — его образный одночленный схематизм; таковы *неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки*: солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица» [Веселовский, 1940, с. 494; курсив наш. — И. С.].

б) «Под мотивом я разумею *простейшую повествовательную единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Там же, с. 500; курсив наш. — И. С.].

Положение о семантическом критерии неразложимости мотива существенно как для адекватной трактовки идей А. Н. Веселовского, так и для понимания самого феномена мотива. Семантический целостный, мотив подобен слову, произвольному распаду которого на морфемы также препятствует семантическое единство его значения. Так и здесь — мотив не разложим на простейшие нарративные компоненты (нарративные «морфемы») без утраты своего целостного значения и опирающейся на это значение эстетической функции «образного ответа».

При этом собственно *морфологическая* сложность и морфологическая *разложимость* мотива для А. Н. Веселовского вполне

очевидна, о чем свидетельствуют приведенные выше определения мотива: это «схематизм» — значит, есть *части* этой схемы; это «формула» — значит, есть *слагаемые* этой формулы. И ученый называет эти слагаемые, приводя на страницах «Поэтики сюжетов» примеры мотивов: «солнце *кто-то* похищает»; «у лосося хвост с перехватом: *его ущемили и т. п.*»; «злая старуха изводит красавицу, *либо ее кто-то похищает*» [Там же, с. 494; курсив наш. — И. С.]. Все эти «кто-то», «либо» и «т. п.» уже предполагают морфологическую разложимость мотива на компоненты и вариативность этих компонентов в составе мотива. Для А. Н. Веселовского это настолько очевидный факт, что он не придает ему значения — но именно потому, что вариации мотива не нарушают целостности его семантики, и, в конечном итоге, самого мотивного *целого*.

1.2. СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА МОТИВА

Семантическая целостность мотива, будучи его конститутивным свойством, не является препятствием для анализа *структуры* мотива. Это убедительно показал А. Л. Бем — последователь А. Н. Веселовского и сторонник семантического подхода в теории мотива (о А. Л. Беме и его трудах см. [Белов, 1972]). В небольшой, но имеющей принципиальное значение работе «К уяснению историко-литературных понятий» [Бем, 1919] ученый проводит сравнительный анализ мотивного состава подобных в своих фабулах произведений («Кавказский пленник» Пушкина и Лермонтова, «Атала» Шатобриана) и приходит к результатам, которые во многих отношениях надолго опередили свое время.

Чтобы продемонстрировать глубину новаторского подхода ученого, приведем небольшой фрагмент его работы, раскрывающий самую процедуру семантического анализа мотивики указанных произведений. Заметим при этом, что тот смысл, который ученый вкладывает в термин «сюжет», в современной сюжетологии соотносится скорее с представлениями о фабуле, или фабульной схеме произведения.

«Если мы припомним эти произведения (см. выше. — И. С.), то невольно при акте сравнения их мы выделим нечто в них сходное, отвлеченное от их конкретного содержания; выделим тот, в данном случае, психологический остов, на котором держатся конкретные факты произведений. Этот остов, взятый в самой общей форме, в последней степени *художественного* отвле-

чения, может быть в данном случае сведен к словесной формуле: *любовь чужеземки к пленнику*. {...} Таков мотив, лежащий в основе взятых нами для примера произведений. Если мы начнем расчленять данный мотив, оставаясь всецело в рамках анализирующей мысли и не внося ни одного конкретного факта, то первоначальный мотив может быть развит приблизительно так. Мотив: *любовь чужеземки к пленнику*; любовь возможна: 1) взаимная и 2) односторонняя (в данном случае — любовь чужеземки к пленнику). Вводим привходящий мотив, снующийся в основном: *освобождение пленника чужеземкой*; различаем возможности: 1) удачного и 2) неудачного освобождения, и далее, как развитие первоначального мотива, — *смерть героини*. {...}

Сюжеты упомянутых произведений, следовательно, могут быть представлены в следующей схеме:

I. «Кавказский пленник» Пушкина:

<i>Пленник</i>	<i>Любовь (без</i>	<i>Освобождение</i>	<i>Смерть героини</i>
<i>Чужеземка</i>	<i>(взаимности)</i>	<i>(удачное)</i>	

II. «Кавказский пленник» Лермонтова:

<i>Пленник</i>	<i>Любовь (без</i>	<i>Освобождение</i>	<i>Смерть героини</i>
<i>Чужеземка</i>	<i>(взаимности)</i>	<i>(неудачное)</i>	<i>и героя</i>

III. «Atala» Шатобриана:

<i>Пленник</i>	<i>Любовь</i>	<i>Освобождение</i>
<i>Чужеземка</i>	<i>(взаимная)</i>	<i>(удачное)</i>

Таким образом, все упомянутые произведения объединены сходством сюжета в его самой общей формулировке» [Там же, с. 227—228].

Сравнивая варианты мотива, лежащего в основе фабул различных произведений, исследователь выявляет *семантический инвариант* мотива, а затем определяет его *семантические варианты* — при помощи набора дифференциальных семантических признаков. По существу, это первый в отечественной нарратологии опыт определения инвариантного начала мотива — за несколько лет до А. И. Белецкого и за десятилетие до В. Я. Проппа.

па, которые, каждый со своих позиций, придут к аналогичным теоретическим результатам. И особенно подчеркнем, что этот краткий и внешне не претендующий на фундаментальность набросок А. Л. Бема содержит в себе контуры именно той процедуры, которая будет впоследствии детально разработана в лингвистической семантике под названием *компонентного анализа*. А. Л. Бем раскладывает значение мотива так же, как спустя несколько десятилетий лингвисты будут раскладывать значение слова.

Итак, перед нами — анализ мотива, заключающийся в определении его фабульных вариантов и последующем их сравнении, в результате которого выявляется инвариант мотива и система дифференциальных признаков, семантически варьирующих данный мотив.

1.3. СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ МОТИВА

Обратим внимание на другой аспект семантического анализа мотива, предложенного А. Л. Бемом. Исследователь не просто сравнивает варианты одного мотива («любовь чужеземки к пленнику»; столбцы 1—2 в приведенной выше схеме). Сравнению подлежат цепочки *семантически валентных* мотивов, составляющих в самом кратком виде фабульные схемы привлеченных к анализу произведений. При этом выясняется, что основной мотив фабульной схемы уже несет в себе *семантический потенциал* валентных мотивов — «привходящих», в терминологии А. Л. Бема. Так, мотив «любовь чужеземки к пленнику» имплицитно включает «привходящий» мотив «освобождения пленника чужеземкой», а последний в сочетании с основным мотивом имплицитно включает семантически родственный им обоим мотив «смерти героини». Таким образом, проведенный А. Л. Бемом анализ раскрывает сюжетобразующий потенциал мотива как такового. Ученый при этом пишет: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [Там же, с. 227].

Развивая представления А. Н. Веселовского о свободном сочетании мотивов в фабулах [Веселовский, 1940, с. 495] и вместе с тем преодолевая определенный механицизм этих представлений, А. Л. Бем формулирует сложную, но интересную задачу «наметить все сюжеты, логически строяемые из определенно-

го мотива». С учетом семантических валентностей мотива и его возможности имплицировать определенный и достаточно ограниченный круг «привходящих» мотивов, эта задача становится вполне осмысленной (обратим внимание на опыт решения подобной задачи в современной сюжетологии: [Шатин, 1998]).

1.4. СВЯЗЬ МОТИВА И ПЕРСОНАЖА

Значительный вклад в развитие семантической теории мотива внесла О. М. Фрейденберг. С характерным для нее стремлением конкретизировать значение литературных категорий с точки зрения исторической поэтики, О. М. Фрейденберг раскрывала понятие мотива в его отношении к стадияльно определенному мифологическому типу сюжетности. При этом под «мифологическим сюжетом» О. М. Фрейденберг понимала «не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифо-творческим мышлением» [Фрейденберг, 1997, с. 224]. После появления широко известной работы Ю. М. Лотмана о проблеме происхождения сюжета и соотношении сюжета и мифа [Лотман, 1992] это уточнение звучит особенно значимо.

«Мотивы не бывают абстрактны», — писала О. М. Фрейденберг в статье 1925 года «Система литературного сюжета» [Фрейденберг, 1988, с. 222], в тезисном виде включившей многие положения, развернутые в «Поэтике сюжета и жанра». В монографии данный тезис получил конкретную трактовку применительно к «мифологическому сюжету». Понятие мотива в системе «мифологического сюжета» для О. М. Фрейденберг неразрывно связано с понятием персонажа: «В сущности, говоря о персонаже, тем самым пришлось говорить и о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; вся морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов» [Фрейденберг, 1997, с. 221—222]. И ниже: «Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [Там же, с. 223].

Заметим, что явление семантической связи персонажа и мотива до известной степени характерно и для литературы нового времени, особенно в тех случаях, когда литературный персонаж приобретает свойства «культурного мифа», «обрастает» характерными мотивами, и в этом смысле становится персонажем

«мифологического сюжета» современности (Павел Корчагин, Остап Бендер и т. д.) — [см. об этом: Шатин, 1998; Блохина, 2002].

1.5. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ МОТИВА

Наиболее глубоким итогом семантической концепции выступает идея *эстетической значимости* мотива. Эта идея выводит понятие мотива за пределы его узкопредметной трактовки и связывает проблематику мотива с общими вопросами генезиса эстетического начала в фольклоре и литературе, в том числе объясняет самое явление устойчивости мотива в повествовательной традиции.

В развитии идеи эстетичности мотива сходятся вместе линии концептуальных поисков А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг.

Оба исследователя трактуют идею эстетичности мотива через сопряженное понятие *образности*.

Обратившись к приведенным выше определениям мотива А. Н. Веселовского, можно увидеть, что самое слово «образный» применительно к понятию мотива носит в этих текстах ключевое, терминологическое значение: мотив — это «формула, *образно* отвечавшая на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку»; «признак мотива — его *образный* одночленный схематизм» и т. д.

Ту же картину наблюдаем у О. М. Фрейденберг: «Распространение и конкретизация сюжетной схемы сказываются в выделении мотивом *образности*, которая передает эту схему в ряде обособленных, отождествленных с явлениями жизни подобий» [Фрейденберг, 1988, с. 222; курсив наш. — И. С.]; «Мотив есть *образная* интерпретация сюжетной схемы» [Там же; курсив наш. — И. С.].

Раскрыть понятийную подоплеку данных формул помогает анализ небольшого текста А. Н. Веселовского, соположенного «Поэтике сюжетов» и озаглавленного «Задача исторической поэтики»: «В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света *внутренние образы* предметов, их формы, цвета, типы, звуки, как отдельные от нас, отображающие предметный мир. Они отображают все это *условно*: предметы схватываются интенсивно *со стороны, которая представляется нам типической*; эта типическая черта дает ему *известную цельность*, как бы *личность*; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций» [Веселовский, 1940, с. 499; курсив наш. — И. С.].

Как можно видеть из приведенного текста, А. Н. Веселовский определенно связывает понятие образа и самое качество образности с моментом *целостного восприятия* предмета в эстетическом акте. Эта связь определена ученым предельно точно. Сущность эстетического акта, взятого в самом общем виде, состоит в *ценностном завершении* эстетически воспринимающего субъекта через сопряжение и слияние с *ценностно значимыми для него смыслами* — которые представлены субъекту в виде *целостных образов* («как бы личностей») (см. об этом классические работы в области философской и литературоведческой эстетики: [Лосев, 1995, с. 297—320; это работа «Строение художественного мироощущения»; см. особенно с. 306—307; Бахтин, 1979, с. 7—180; имеется в виду работа «Автор и герой в эстетической деятельности»; см. особенно с. 7—22; Ингарден, 1999, с. 114—154; «О различном познании литературного произведения (Эстетическое переживание и эстетический предмет)»].

Известно, что А. Н. Веселовский выступал с принципиальной критикой традиции философской эстетики, не принимая умозрительного подхода к пониманию категории эстетического [Веселовский, 1940, с. 48—49]. Однако это не означает, что взгляды автора «Исторической поэтики» были чужды эстетической проблематики как таковой. Действительное неприятие ученого вызывала вне-историческая позиция в эстетике, и как следствие — исключительное внимание к феномену личного творчества и абсолютизация роли личностного начала в литературном процессе. Приведенный выше фрагмент «Задачи исторической поэтики» обозначает отправную точку позитивной *исторической эстетики* А. Н. Веселовского — и кратчайший, к сожалению, не разработанный далее эскиз эстетической деятельности человека «на первых порах общественности» (см. об этом также [Тюпа, 1991, с. 20]).

Эстетическая деятельность, понятая функционально, с точки зрения социально-психологической, сопровождает человека с «первой поры общественности», и сфера этой деятельности принципиально не сводится к позднему феномену искусства [Веселовский, 1940, с. 493]. «Эстетическое никто и никогда намеренно не создавал. Оно стихийно возникает в области человеческих переживаний и ими ограничивается» [Лосев, 1994, с. 185; ср. замечание Е. М. Мелетинского о «стихийном эстетическом начале в древних мифах» — Мелетинский, 1976, с. 149; о внеху-

дожественных сферах эстетического в общетеоретическом плане см.: Мукаржовский, 1975].

Важно подчеркнуть, что с точки зрения исторической эстетики первичным субъектом эстетического акта «на первых порах общественности» выступал не столько индивид (которому как личности еще предстояло оформиться), сколько группа, некая *общность* — общность участвующих в ритуале и обряде. При этом действенная «эстетика переживания» первобытного человека заключалась даже не в сопряжении, а в смысловом *отождествлении* себя и объекта — и таким объектом выступал весь окружающий мир, интерпретированный как *целостный образ*, увиденный в качестве «*как бы личности*».

Здесь мы фактически переходим в область идей «Поэтики сюжета и жанра»: «Образ выполнял функцию тождества; система первобытной образности — это система восприятия мира в форме равенств и повторений» [Фрейденберг, 1997, с. 51]. Следующая цитата полностью исчерпывает изложенные выше идеи: «Тождество субъекта и объекта, мира одушевленного и неодушевленного, слова и действия приводит к тому, что первобытное сознание орудует одними повторениями. Тождество и повторения ставят знак равенства между тем, что происходит во внешнем мире и в жизни самого общества; переосмысляя реальность, это общество начинает компоновать новую реальность, иллюзорную, в виде репродукции того же самого, что оно интерпретирует; это и есть то, что мы называем обрядом и что в мертвом виде становится обычаем, праздником, игрой и т. п.» [Там же, с. 52].

Нетрудно видеть, что понятие образности мотива у А. Н. Веселовского О. М. Фрейденберг трактует в духе собственных представлений — но такая трактовка в данном случае вполне адекватна представлениям автора «Исторической поэтики»: «В этих определениях (А. Н. Веселовского. — *И. С.*) мы имеем мотив и сюжет в виде сложных образных единиц, причем сама образность есть продукт общественной психики, космологического или бытового характера» [Там же, с. 18; ср. Брагинская, 1987, с. 118].

Итак, мотив как образная повествовательная формула, закрепленная в традиции, обладает свойством *эстетической значимости*. Именно это свойство мотива определяет в конечном счете его устойчивость в фольклорной и литературной традиции — и

его релевантность в системе повествовательного языка этой традиции. Завершим этот раздел высказыванием А. Н. Веселовского: «Чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности» [Веселовский, 1940, с. 493].

2. КРИТИКА ПОНЯТИЯ МОТИВА С ПОЗИЦИИ МОРФОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В РАБОТАХ В. Я. ПРОППА И Б. И. ЯРХО

Понятие мотива, разработанное А. Н. Веселовским в «Поэтике сюжетов», подверг критике В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» [Пропп, 1928]. Однако при этом ученый произвел замену *критерия* неразложимости мотива — и поэтому критиковал понятие мотива в такой трактовке, какой в работах А. Н. Веселовского никогда не было.

2.1. ЛОГИЧЕСКИЙ КРИТЕРИЙ В. Я. ПРОППА

Если для А. Н. Веселовского критерием неразложимости мотива является его «образный одночленный схематизм» (мотив неделим с точки зрения его «образности» как целостной и эстетически значимой семантики), то для В. Я. Проппа таким критерием выступает *логическое отношение*.

Обратимся к рассуждениям автора: «Те мотивы, которые он (А. Н. Веселовский. — *И. С.*) приводит в качестве примеров, раскладываются. Если мотив есть нечто логически целое, то всякая фраза сказки дает мотив. (У отца три сына — мотив; падчерица покидает дом — мотив; Иван борется со змеем — мотив и т. д.). Это было бы совсем не так плохо, если бы мотивы действительно не разлагались. Это дало бы возможность составить указатель мотивов. Но вот возьмем мотив «змей похищает дочь царя» (пример не Веселовского). Этот мотив разлагается на 4 элемента, из которых каждый в отдельности может варьировать. (...) Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. Последняя разложимая единица, как таковая, не представляет собой логического целого» [Там же, с. 22].

Смена семантического критерия на логический в критике В. Я. Проппа привела к разрушению мотива как целого. Взятый только как логическая конструкция, мотив очевидным образом

распался на простейшие компоненты логико-смысловой структуры высказывания — на набор *субъектов, объектов и предикатов*, выраженных в тех или иных фабульных вариациях.

В действительности мотив, как его понимал А. Н. Веселовский и другие представители семантического подхода, является неразложимым целым не с точки зрения логической структуры, а с точки зрения образной, эстетической значимой семантики, связывающей и оцельняющей логические компоненты мотива. При этом явление фабульной вариативности мотива ни в коей мере не разрушает целостности его семантики. Конкретные значения фабульных вариантов мотива складываются в определенную систему, которая, напротив, только способствует сохранению семантического единства мотива [Силантьев, 19996].

Сказанное подытожим ссылкой на О. М. Фрейденберг, для которой, вслед за А. Н. Веселовским, генеральной задачей исторической поэтики являлась задача «уловить единство между семантикой литературы и ее морфологией» [Фрейденберг, 1997, с. 12]. Для А. Н. Веселовского именно мотив образовывал это единство: как «образный ответ» он был семантичен; как слагаемое сюжета он был морфологичен. Для В. Я. Проппа мотив как чисто морфологическая единица (т. е. единица повествовательной *формы*) — оказался несостоятельным.

2.2. МОТИВ И «ФУНКЦИЯ ДЕЙСТВУЮЩЕГО ЛИЦА»

Подвергнув понятие мотива критике с позиции логического критерия неразложимости, В. Я. Пропп в «Морфологии сказки» вообще отказался от этого понятия и ввел в оборот принципиально другую, по его мнению, единицу нарратива — «функцию действующего лица»: «Самый способ осуществления функций может меняться: он представляет собой величину переменную. (...) Но функция, как таковая, есть величина постоянная. (...) Функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены «мотивы» Веселовского» [Пропп, 1928, с. 29.].

В действительности — и это показало все дальнейшее развитие теории мотива и нарратологии в целом — введенное В. Я. Проппом понятие функции действующего лица не только не заменило, но существенно углубило именно понятие мотива, и именно в семантической трактовке последнего. Дело в том, что с точки зрения семантики мотива и сюжета в целом функция яв-

ляется не более чем одним, хотя и основным, семантическим компонентом мотива. По существу, функция действующего лица представляет собой *обобщенное* значение мотива, взятое в отвлечении от множества его фабульных вариантов. В данном отношении В. Я. Пропп *теоретически последовательно* осуществил ту же самую операцию обобщения мотива, которую за десятилетие до него *эпизодически* (как бы *экспериментально*) проделал А. Л. Бем.

Прибегая к семиологической терминологии, можно заключить, что функция — это генеральная сема, или совокупность генеральных сем, занимающих центральное и инвариантное положение в структуре вариативного значения мотива. Поэтому функция как ключевой компонент мотива, как его *семантический инвариант*, не может заменить мотив, как часть (хотя бы и центральная) не может заменить целое.

Именно поэтому мнения современных ученых по вопросу отношения мотива и функции складываются не в пользу категорического взгляда В. Я. Проппа. Е. М. Мелетинский аргументировано указывает на то, что «многие *варианты* функций, перечисленные В. Я. Проппом, являются типичными мотивами» [Мелетинский, 1983, с. 121; курсив наш. — И. С.]. На дополнительный, а не альтернативный характер понятий мотива и функции указывают Б. Н. Путилов [Путилов, 1992, с. 75—81; 1994, с. 172—173; особенно с. 177] и итальянский исследователь Ч. Серре [Серре, 1993, с. 187]; см. также: [Иванов, 1998, с. 318].

Закономерным явилось возвращение В. Я. Проппа к понятию мотива в монографии «Исторические корни волшебной сказки» — исследовании, осуществленном уже не с точки зрения *морфологии*, а с точки зрения *этимологии* сказки в плане изучения ее исходной мифо-ритуальной семантики. Исследователь обращается к понятию мотива без каких-либо оговорок — но и без строгого определения или ссылок на другие определения — и использует понятие мотива в качестве одного из основных [Пропп, 1986; см. особенно главы I, X]. Как справедливо замечает Е. М. Мелетинский, В. Я. Пропп в этой работе методологически следует именно за А. Н. Веселовским, сопоставляя сказочные мотивы с «мифологическими представлениями, первобытными обрядами и обычаями» [Мелетинский, 1976, с. 126].

2.3. ВОПРОС ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОМ СТАТУСЕ МОТИВА

Б. И. Ярхо в «Методологии точного литературоведения», написанной в 1930-х годах, но частично опубликованной лишь в последние десятилетия [Ярхо, 1969; 1984], определяет мотив как «образ в действии (или в состоянии)» [Ярхо, 1984, с. 221], что дает, на первый взгляд, некоторые основания усмотреть в мысли ученого следование трактовке мотива как «образной единицы» по А. Н. Веселовскому. Однако следующие за этим определением замечания решительно разграничивают взгляды Б. И. Ярхо и А. Н. Веселовского.

Во-первых, исследователь отказывает мотиву в статусе повествовательной единицы. «Мотив, — пишет Б. И. Ярхо, — ...есть некое деление сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно. В «Евгении Онегине» мотивом равно будет и «она читала Ричардсона» (попутное замечание) и «дуэль Евгения с Ленским» (основной сюжетный этап) [Там же, с. 221]. Таким образом, мотив для Б. И. Ярхо — это некое произвольное деление сюжета, производимое, как нетрудно видеть из приведенных примеров, по тематическому принципу.

Во-вторых, ученый отказывает мотиву в семантическом статусе. Непосредственно продолжим цитату: «Мало того, тот же круг действия может быть определен как «ссора Евгения с Ленским» и как «столкновение скептика с энтузиастом». Реальный объем мотива установить невозможно» [Там же, с. 221—222]. По этому поводу С. Н. Бройтман в комментариях к современному переизданию «Теории литературы» Б. В. Томашевского замечает, что «в понимании связи мотива и действия к Б. И. Ярхо близок В. Я. Пропп, который ввел в науку понятие функции действующих лиц» [Бройтман, 1996, с. 324] (см. также ремарку самого Б. И. Ярхо: «в отношении пользования мотивами очень удовлетворила меня маленькая книга Проппа о сказке» [Ярхо, 1984. Примечание на с. 222]).

Закономерным итогом критики Б. И. Ярхо является отрицание реального литературного существования мотива. Исследователь объявляет мотив не более чем понятийным конструктом, помогающим литературоведу устанавливать степень подобия различных сюжетов: «Ясно, что мотив не есть реальная часть сюжета, а рабочий термин, служащий для сравнения сюжетов между собой» [Там же, с. 222].

Любопытно отметить, что к подобному же выводу приходит, хотя и со стороны семантического подхода, А. Л. Бем. Открыв инвариантное начало в структуре мотива, ученый сводит семантическое целое мотива до этого инварианта, а вариантную семантику мотива относит к плану конкретного *содержания* произведения — и на этом основании отказывает мотиву в реальности литературного существования: «мотивы — это *фикции*, получаемые в результате *отвлечения* от конкретного содержания» [Бем, 1919, с. 232; курсив наш. — И. С.]. Заметим, кстати, что ход мысли этого исследователя во многом предвосхищает и логику отрицания мотива В. Я. Проппа.

Таким образом, Б. И. Ярхо и А. Л. Бем, каждый со своей позиции, не приемлют проясняющегося в других работах того времени принципа *дуальной природы* мотива — как единицы *художественного языка*, наделенной обобщенным значением, и как единицы *художественной речи*, наделенной конкретной семантикой, коррелирующей с фабульным действием, персонажами, обстановкой и прочими «дополнениями или адвербиалами», по терминологии Б. И. Ярхо.

Следующий раздел раскрывает позитивную тенденцию разработки дуальной, или дихотомической концепции мотива.

3. ЗАРОЖДЕНИЕ ДИХОТОМИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О МОТИВЕ

А. И. Белецкий в книге «В мастерской художника слова» (1923 г.) также приходит к проблеме соотношения инвариантного значения мотива и множественности его конкретных фабульных вариантов. При этом ученый не отказывает мотиву в собственном литературном статусе (как это делают А. Л. Бем и Б. И. Ярхо) и не отвергает самого понятия мотива (как это делает В. Я. Пропп), а делает попытку разрешить проблему вариативности мотива в конструктивном ключе.

Ученый различает два уровня реализации мотива в сюжетном повествовании — «мотив схематический» и «мотив реальный». «Реальный мотив» является элементом фабульного состава сюжета конкретного произведения. «Схематический мотив» соотносится уже не с самим сюжетом в его конкретной фабульной форме, а с инвариантной «сюжетной схемой». Данную схему составляют, по А. И. Белецкому, «отношения — действия», в кото-

рых можно видеть весьма точный коррелят к понятию функции В. Я. Проппа [Белецкий, 1964, с. 98; мы ссылаемся на переиздание монографии ученого в его сборнике «Избранные труды по теории литературы»].

Иллюстрируя свою мысль, А. И. Белецкий очевидным образом опирается на наблюдения А. Л. Бема и приводит следующую пару реального и схематического мотивов: «Сюжет «Кавказского пленника», например, расчленяется на несколько мотивов, из коих главным будет: «черкешенка любит русского пленника»; в схематическом виде: «чужеземка любит пленника» [Там же, с. 99]. Парадокс развития научного знания в данном случае заключается в том, что идеи А. Л. Бема, несмотря на его отрицательную позицию по вопросу онтологического статуса мотива, объективно способствовали развитию именно дихотомических представлений — ведь ученый первым пришел к выявлению мотивного инварианта — того самого «схематического мотива», понятие которого позднее сформулировал А. И. Белецкий.

Заслуга и теоретическое открытие самого А. И. Белецкого состоит в том, что ученый, оттолкнувшись от наблюдений А. Л. Бема, связал в единую систему два полярных начала в структуре мотива — и семантическому инварианту мотива поставил в соответствие его фабульные варианты. Это был принципиальный шаг вперед, послуживший основой для развития дихотомической теории мотива.

Спустя несколько лет после появления книги А. И. Белецкого представлениям о дуальной природе мотива в еще большей степени ответила «Морфология сказки» В. Я. Проппа, в которой исследователь *на практике* осуществил последовательный дихотомический анализ мотивики волшебной сказки.

Окончательное оформление дихотомическая концепция мотива получила во второй половине века [Dundes, 1962; Doležel, 1972; Парпулова, 1976; Черняева, 1980]. При этом именно представление о *обобщенном значении* мотива, и в первую очередь понятие *функции*, трактуемой как инвариантная форма мотива, в сочетании с дихотомическими идеями структурной лингвистики, позволило фольклористам и литературоведам прийти к строгому разграничению инварианта мотива и его фабульных вариантов (см. 7 раздел данной главы, а также нашу работу, посвященную дихотомической теории мотива: [Силантьев, 1998]).

4. ТЕМАТИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА МОТИВА В РАБОТАХ В. Б. ТОМАШЕВСКОГО, Б. В. ШКЛОВСКОГО, А. П. СКАФТЫМОВА

Одновременно с дихотомическими идеями в отечественной науке 1920-х годов развивается тематическая концепция повествовательного мотива.

Истоки тематических представлений о мотиве можно увидеть в эмпирической традиции фольклористики XIX — начала XX века и особенно в подходах финской фольклорной школы, а также в идеях А. Н. Веселовского, который на уровне теоретической интуиции отмечал характерную взаимосвязь мотива и темы: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы» [Веселовский, 1940, с. 500]. В работах Б. В. Томашевского и В. Б. Шкловского тематические представления о мотиве были развиты до уровня явных теоретических определений.

Б. В. Томашевский в монографическом учебнике поэтики (1925—1931 гг.) развивает две трактовки мотива — оригинальную тематическую трактовку и трактовку мотива по А. Н. Веселовскому. При этом автор не входит в противоречие, поскольку соотносит данные трактовки с различными методологическими основаниями теоретической и исторической поэтики.

4.1. МОТИВ КАК «ТЕМА НЕРАЗЛОЖИМОЙ ЧАСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ»

Б. В. Томашевский определяет мотив через категорию темы: «Понятие темы есть понятие *суммирующее*, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. (...) Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей *неразлагаемых*, до самых мелких дроблений тематического материала. «Наступил вечер», «Раскольников убил старуху», «Герой умер», «Получено письмо» и т. п. Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом» [Томашевский, 1931a, с. 136—137].

Определение мотива как *темы* и в особенности последний акцент этого определения — «каждое предложение обладает своим мотивом» — располагает к проведению аналогии с поня-

тием *темы высказывания*, развитым представителями Пражского лингвистического кружка в рамках теории об актуальном членении речи (см., например, [Матезиус, 1967]). Согласно этой теории, *тема* высказывания выражает то, что уже известно, или дано участникам речевой ситуации, а так называемая *рема* выражает то новое, что говорящий сообщает о теме высказывания. В ряду новейших исследований о мотиве аналогию между мотивом-темой по Б. В. Томашевскому и темой высказывания проводит В. И. Тюпа [Тюпа, 1996а, с. 52]. Между тем в действительности понятие мотива как «темы» у Б. В. Томашевского объединяет в себе оба начала — и начало *темы*, и начало *ремы*, понимаемых с точки зрения теории актуального членения высказывания. В этом нетрудно убедиться, рассмотрев примеры мотивов-тем, которые приводит Б. В. Томашевский в цитированном выше определении. Данные примеры *суммируют* и *резюмируют* смысловое целое всего высказывания (этот аспект трактовки темы Б. В. Томашевским подчеркивает и Я. Ван дер Энг в работе о мотивике новеллы [ван дер Энг, 1993, с. 204]. В другом месте Б. В. Томашевский и сам определяет тему как смысловое резюме речи: тема — это то, «о чем говорится» [Томашевский, 1931а, с. 131].

4.2. МОТИВ КАК «ИСТОРИЧЕСКИ НЕРАЗЛОЖИМОЕ ЦЕЛОЕ»

Понятие мотива производно для Б. В. Томашевского от понятия повествовательной темы и выполняет в общей понятийной системе «Тематики» (как раздела поэтики) преимущественно рабочую функцию. Ученый и сам говорит о «вспомогательном» характере этого понятия [Там же, с. 137]. Оно необходимо автору для определения отношений между фабулой и сюжетом, потому что связывает эти понятия: «фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении» [Там же].

Это обстоятельство помогает понять, почему Б. В. Томашевский в принципе не отвергает трактовку мотива по А. Н. Веселовскому. На тех же самых страницах раздела «Тематики» автор делает существенную оговорку по поводу понимания мотива в рамках того подхода, который сейчас обозначен рамками исторической поэтики: «В сравнительном изучении мотивом называют тематическое единство, встречающееся в различных про-

изведениях. (...) Эти мотивы целиком переходят из одного сюжетного построения в другое. В сравнительной поэтике неважно — можно ли их разлагать на более мелкие мотивы (в последнем словоупотреблении мотив снова понимается как *элементарная тема*. — И. С.). Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жанра эти «мотивы» всегда встречаются в целостном виде. Следовательно, вместо слова «неразложимый» в сравнительном изучении можно говорить об исторически неразлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение» [Там же].

Признав за «мотивом сравнительной поэтики» как *целостным образованием* право на существование, Б. В. Томашевский при этом не анализирует самое свойство целостности, «исторической неразложимости» такого мотива. Как было показано при рассмотрении идей А. Н. Веселовского, критерием неразложимости мотива с точки зрения исторической поэтики является критерий не собственно тематический, а семантический, и более того — семантико-эстетический. Семантически целостный и эстетически значимый мотив в своем функционировании выходит за пределы фабульно-тематической ограниченности и сюжетной завершенности произведения и включается в репертуар художественного языка фольклора и литературы.

4.3. ТРАКТОВКА МОТИВА У В. Б. ШКЛОВСКОГО

С критикой теории мотива А. Н. Веселовского выступал не только В. Я. Пропп, но и В. Б. Шкловский в работе 1929 года «О теории прозы», подытожившей ряд публикаций автора по проблемам теории литературного повествования. Существо критики В. Б. Шкловского сводилось к опровержению тезиса А. Н. Веселовского о мифологической и бытовой обусловленности семантики древнейших мотивов.

Следует отметить достаточно субъективный характер развернутых В. Б. Шкловским критических замечаний. Как у всякого увлеченного теоретика, критика В. Б. Шкловского невольно производилась «в пользу» его собственной концепции. Отвергнув положение А. Н. Веселовского, В. Б. Шкловский сформулировал «закон, который делает обычай основой создания мотива тогда, когда обычай этот уже *не обычен*» [Шкловский, 1929, с. 31; курсив наш. — И. С.]. Нетрудно узнать в этой реплике автора известной идеи «остранения».

На наш взгляд, Б. В. Шкловский в критике А. Н. Веселовского в действительности имел в виду не феномен мотива как таковой, а явление смысловой модификации традиционных мотивов в литературе развитых форм сюжетного повествования. Во всяком случае, найденный «закон» автор иллюстрировал только наблюдениями над динамикой сюжетного смысла в новеллах Мопассана — наблюдениями в действительности очень интересными. Однако эти позитивные соображения, в сущности, совершенно не нуждались в критике идей А. Н. Веселовского о мифологическом генезисе древнейших повествовательных мотивов.

Отметим другой интересный момент. Трактовка мотива у В. Б. Шкловского с точки зрения идеи «остранения» самым любопытным образом сходится с известным определением, сформулированным крупнейшим практиком собирания и табуляции мотивов в XX веке — американским фольклористом С. Томпсоном: в мотиве «должно быть что-то такое, что вызывает особенный интерес и тем самым остается в памяти, что-то *не совсем обычное*» [Thompson, 1955, с. 7; курсив наш. — И. С.]. Данное схождение идей не является случайным. При совершенно очевидной хронологической, географической и предметной разнесенности, мнения исследователей сходятся в одном существенном моменте — в представлении о *тематических основаниях* мотива. Следующий раздел характеристики взглядов В. Б. Шкловского посвящен именно этому вопросу.

4.4. МОТИВ КАК ТЕМАТИЧЕСКИЙ ИТОГ ФАБУЛЫ

Позитивные рассуждения В. Б. Шкловского о мотиве позволяют определенно говорить о приверженности автора к тематической трактовке мотива. При этом следует отметить существенные различия в понимании мотива как темы у В. Б. Шкловского и Б. В. Томашевского. Объединенные общей идеей тематичности мотива, концепции этих авторов прямо противоположны в плане соотношения мотива с началами фабулы и сюжета. Для Б. В. Томашевского мотив как элементарная тема есть тематический *предел* — и в этом отношении тематический «атом» фабулы произведения. Для В. Б. Шкловского мотив — это тематический *итог* фабулы или ее целостной части, и в этом плане мотив становится уже *над* фабулой — как смысловой «атом» *сюжета* произведения. Именно таким пониманием мотива проникнуты наблюдения автора над сюжети-

кой Боккаччо [Шкловский, 1929, с. 69; см. также рассуждения о «развертывании мотива» на с. 70].

Здесь же, по существу, заключена действительная причина неприятия В. Б. Шкловским концепции мифологической семантики мотива у А. Н. Веселовского. Для автора «Исторической поэтики» мотив — это элементарная образно-семантическая единица фабульного уровня (хотя сам ученый и не проводил строгого различения фабулы и сюжета, необходимо подчеркнуть, что с точки зрения данной дихотомии в «Поэтике сюжетов» говорится именно о фабулах — и мотивах как элементах фабул). Для В. Б. Шкловского мотив — это уже *итог* фабульного «развертывания» сюжета, и его семантика не дана, но *становится* в процессе этого «развертывания».

Поэтому — подытожим — для В. Б. Шкловского мотив важен не сам по себе, не как исходный «кирпичик» для построения фабул; мотив важен как единица типологического анализа сюжетики литературной эпохи в целом. Забегая вперед, заметим, что близкую трактовку мотива в современном литературоведении развивает Г. В. Краснов.

4.5. МОТИВ И МОТИВИРОВКА

Вопреки мнению, сформулированному как с позиции категорической критики [Медведев (Бахтин), 1993], так и с позиции заинтересованной лояльности [Уэллек, Уоррен, 1978], мотив и мотивировка для представителей «формальной» школы — это не одно и то же.

Трактовка мотива у В. Б. Шкловского соотносится с повествовательным началом произведения как таковым. Мотив — это интегральное тематическое целое фабулы, это целостная фабульная тема — как единица сюжетной «игры», сюжетного развертывания произведения. В этом смысле понятие мотива у В. Б. Шкловского является очень глубоким, сопряженным с глубинными принципами поэтики сюжетного повествования.

По сравнению с мотивом, мотивировка — это служебное и предельно простое понятие, соотносящееся со значением и функцией *каузальности* и внешнее по отношению к мотиву. Это прямое и определенное обоснование и причина ввода того или иного фабульного элемента — события, действия или ситуации. Поэтому в фабуле мотивировкой может быть все что угодно. В общем случае мотивировка *вводит* мотив, выступает *причиной*

ввода и развертывания мотива как темы [Шкловский, 1929, с. 76—77].

В аналогичном ключе понимал мотивировку и Б. В. Томашевский. В «Кратком курсе поэтики», близком по времени «Теории литературы», ученый определял мотивировку как «прием оправдания» «каждого положения в рассказе» [Томашевский, 1931б, с. 111]. Если учесть, что несколько выше (и согласованно с «Теорией литературы») ученый определял мотив как тему «повествовательного положения» [Там же, с. 95], то следует заключить, что у Б. В. Томашевского также нет смешения или отождествления понятий мотива и мотивировки. Как и у В. Б. Шкловского, мотивировка в «Кратком курсе поэтики» Б. В. Томашевского выступает фабульным основанием для ввода мотива.

Таким образом, понятие мотивировки в концепциях указанных авторов занимает внешнее положение по отношению к понятию мотива. Действительная внутренняя каузализация мотива на почве литературоведческого психологизма была осуществлена в концепции А. П. Скафтымова.

4.6. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА МОТИВА

В статье А. П. Скафтымова «Тематическая композиция романа «Идиот» (впервые опубликована в 1924 году; переиздана в 1972 году) развернута оригинальная система образно-психологического анализа повествовательного произведения. Этот анализ опирается на авторскую модель композиции произведения, которая строится по оси «действующее лицо» — «эпизод» — «мотив». Чтобы быть ближе к авторскому пониманию вопроса, обратимся к тексту рассматриваемой работы: «В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого (литературного произведения. — *И. С.*) мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединились его составные тематические комплексы. (...) Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив» [Скафтымов, 1972, с. 31].

Нетрудно видеть, что композиционная модель А. П. Скафтымова имплицитно включает, наряду с системой героев, еще один

«верхний» уровень, соотносящийся с уровнем «действующих лиц», — сюжет произведения. Герой как целое явлен не в том или ином эпизоде, но в сюжете как смысловом обобщении системы эпизодов. Можно сказать, что герой и сюжет тождественны в плане генерации художественного смысла произведения. Другое дело, что в процессе анализа мы постигаем целое героя через синтез его конкретных воплощений в эпизодах. Таким образом, в более полном виде рассматриваемую композиционную модель можно развернуть по оси «герой» — «сюжет» — «эпизод» — «мотив».

Обратим внимание на другую значащую корреляцию в модели А. П. Скафтымова: «эпизод» — «мотив». Как можно заметить, в модели отсутствуют корреляции «мотив» — «фабула» и «мотив» — «действие». Мотив здесь, как и у В. Б. Шкловского, соотнесен именно с сюжетным рядом, а не с фабульным. Это вызвано тем, что самый статус мотива у А. П. Скафтымова — не фабульный, а сюжетный. Он соотносится не с уровнем фабульного действия, а напрямую с уровнем *психологической темы* как одного из аспектов смыслового обобщения фабулы в сюжете. Именно поэтому исследователь называет его «тематический мотив». Закономерно, что сама фабула остается за пределами анализа в работе А. П. Скафтымова.

С психологичностью мотива связано и свойство его «неделимости» (напомним, что мотив для А. П. Скафтымова — это «неделимая тематическая единица»). У А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг критерий неделимости мотива семантический. Мотив неделим, поскольку репрезентирует семантически целостный образ. В. Я. Пропп вводит логический критерий неделимости и на этом основании отвергает целостность мотива по А. Н. Веселовскому. Для В. Я. Проппа мотив разложим на элементарные логические составляющие нарратива (предикат, субъект, объект и т. д.). Для Б. В. Томашевского мотив неделим, поскольку представляет элементарную тему повествования. Критерий неделимости мотива по А. П. Скафтымову — также тематический, но взятый в аспекте *психологического целого*, и именно данное качество ставит предел делимости мотива. Мотив у А. П. Скафтымова репрезентирует *целостное психологическое качество* действующего лица, как правило, доминирующее в структуре личности героя.

Приведем примеры мотивов, которые А. П. Скафтымов определяет при анализе романа. Применительно к Настасье Фи-

липповне выделяются «мотив сознания вины и недостаточности», «мотив жажды идеала и прощения» [Там же, с. 33], «мотив гордыни» и «мотив самооправдания» [Там же, с. 35]. Применительно к Ипполиту: «мотив завистливого самолюбия», «мотив влекущей любви» (контекст авторского текста прямо говорит о психологическом аспекте понятия мотива у А. П. Скафтымова: «Целый ряд поступков Ипполита *построен на мотивах* влекущей любви») [Там же, с. 46; курсив наш. — И. С.]. Применительно к Рогожину: «мотив эгоизма в любви» [Там же, с. 52]. Применительно к Аглае: «Мотив детскости сообщает Аглае свежесть, непосредственность и своеобразную невинность даже в злобных вспышках» [Там же, с. 54]. Применительно к Гане Иволгину: «мотив «неспособности отдаться порыву» [Там же, с. 57].

Итак, мотив у А. П. Скафтымова тематичен, и при этом целостен и неделим как принципиальный момент *психологического целого* в тематике произведения — собственно, «действующего лица», в терминологии ученого. Так, мотивы «гордыни» и «самооправдания» формируют в образе Настасьи Филипповны «тему соединения гордости и склонности к самооправданию» [Там же, с. 35]. В другом месте: «Построение образа Настасьи Филипповны всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости» [Там же, с. 44].

5. ПРИНЦИП СИСТЕМНОСТИ МОТИВА В РАБОТАХ И. Э. МАНДЕЛЬШТАМА, А. П. СКАФТЫМОВА, О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ, В. Я. ПРОППА

Зарождение теории повествовательного мотива в отечественном литературоведении обоснованно возводится к работам А. Н. Веселовского, поставившего самый вопрос о мотиве как вопрос теоретический. Между тем глубокие и теоретически существенные наблюдения о природе и свойствах мотива формулировались и в других исследованиях, современных трудам великого ученого. Сказанное в полной мере относится к осознанию принципа системности мотива. Это убедительно показывает тезис из работы 1898 года ученого-фольклориста И. Э. Мандельштама «Садко-Вейнемейнен»: «Самое главное при переходе какого-либо мотива в другое произведение должно составлять то, как применяется и как понимается он на своем месте, в целом. (...) Вполне тождественные мотивы могут выражать нечто со-

вершено различное в двух произведениях. (...) При изменении поэтических мотивов изменяется весь строй произведения» (цитируется по: [Скафтымов, 1924, с. 44]).

Точку зрения И. Э. Мандельштама разделял и А. П. Скафтымов, когда писал о мотивах, которые «получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами (...) при внутреннем охвате всего целого одновременно» [Скафтымов, 1972, с. 32].

Принцип системности мотива предельно отчетливо сформулирован в работах О. М. Фрейденберг. Так, в «Системе литературного сюжета» говорится: «Все мотивы находятся между собой в одном конструктивном строе, тождественном с основным строем сюжета». И далее: «Случайных, не связанных с основой сюжета мотивов нет» [Фрейденберг, 1988, с. 222]. В «Поэтике сюжета и жанра» О. М. Фрейденберг, в соответствии с общим исследовательским принципом монографии, подчеркивает *семантическую основу* системности мотива как образной единицы сюжета: «Образное представление о каком-либо явлении передается не единично, а в группе метафор, тождественных и различных, и закрепляется в мифе, как в обряде, системно. Таким образом и в мифе, и в обряде создается системность, отражающая систему мышления и систему семантизации; эта системность имеет закономерную композицию нанизанности и кажущаяся несвязанность отдельных эпизодов или мотивов оказывается стройной системой» [Фрейденберг, 1997, с. 108].

Исключительно важное значение принцип системности мотива имеет для В. Я. Проппа, несмотря на менявшееся отношение исследователя к самому понятию мотива. В «Морфологии сказки», определенно отказываясь от понятия мотива, В. Я. Пропп еще определеннее настаивает на взаимосвязанности «функций» в ходе повествования волшебной сказки. В монографии «Исторические корни волшебной сказки», без оговорок и теоретических комментариев принимая понятие мотива как таковое, В. Я. Пропп еще категоричнее формулирует принцип системности мотива: «Мотив может быть изучаем только в системе сюжета» [Пропп, 1986, с. 19—20].

6. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 1—5

Рассмотренные выше представления о повествовательном мотиве могут быть объединены в четыре концептуальных ряда:

семантический, морфологический, дихотомический (на стадии его зарождения) и тематический. Главное различие этих подходов заключается в том, как трактуется важнейший критерий *неразложимости* мотива и как понимается соотношение моментов *целостности* и *элементарности* в самом статусе мотива.

Для А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг — главных представителей семантического подхода — конститутивным началом мотива является *семантическая целостность*, которая и ставит предел элементарности мотива. При этом семантика мотива носит образный характер. Это значит, что мотив целостен постольку, поскольку репрезентирует целостный образ. Самый образ, лежащий в основе мотива, по своему существу эстетичен и соотносит мотив с парадигмой значений эстетического языка эпохи. Именно эта связь объясняет феномен зарождения мотивов из «самой жизни» — но увиденной и пережитой в эстетическом ракурсе.

Морфологический подход, наиболее глубоко разработанный В. Я. Проппом, направлен в обратную сторону: не от семантической целостности к элементарности мотива, а минуя целостность — к установлению формальной меры элементарности мотива. В результате подобной «деконструкции целого» В. Я. Пропп сводит мотив к набору элементарных логико-смысловых составляющих — но при этом сталкивается с проблемой вариативности мотивных составляющих в фабулах. Форма мотива, взятая как таковая, вне оцельняющего семантического начала, расщепляется в бесконечные ряды вариаций.

Именно на этой «мертвой точке» морфологического анализа останавливается Б. И. Ярхо, и в результате отказывает мотиву в реальном литературном статусе, — но не В. Я. Пропп. Все, что формулирует и делает автор «Морфологии сказки» далее, фактически уже выходит за рамки морфологического подхода. Исследователь разрешает проблему вариативности мотива нахождением его *семантического инварианта*, которому дает наименование функции действующего лица. Этот принципиальный шаг возвращает В. Я. Проппа в русло семантической трактовки мотива, но на существенно ином уровне — на уровне развития дихотомических представлений о мотиве как единице *дуального статуса* — языкового и речевого одновременно. Нетрудно видеть, что дихотомические представления в целом преодолевают противоречивость морфологического подхода в отношении проблемы формальной вариативности мотива.

Сам автор не развивает теоретической рефлексии своего методологического «прорыва», он увлечен открытием инвариантного начала мотива и практически игнорирует начало вариантное. Однако именно на работы В. Я. Проппа будут опираться создатели дихотомической теории мотива в современной нарратологии.

К сожалению, без должного внимания остались взгляды других предшественников дихотомической теории — А. Л. Бема и в особенности А. И. Белецкого. А. Л. Бем в своем новаторском анализе мотивики «Кавказского пленника» Пушкина и Лермонтова за десятилетие до появления книги В. Я. Проппа на практике выявил семантический инвариант мотива, хотя и отождествил с данным инвариантом самое понятие мотива. Принципиальный шаг вперед сделал А. И. Белецкий. Исследователь в краткой, но исчерпывающей форме первым в отечественном литературоведении сформулировал самый принцип дуальной природы мотива, предложив говорить о мотиве «схематическом» (представляющем инвариантное начало), и мотиве «реальном» (представляющем вариантное начало).

Для представителей тематического подхода критерием целостности мотива является его способность выражать целостную тему, понятую как смысловой итог, или резюме смыслового развития фабулы. В трактовке Б. В. Томашевского мотив выступает выразителем *микро-темы* как темы фабульного высказывания; в трактовках Б. В. Шкловского и А. П. Скафтымова — выразителем *макро-темы* как темы эпизода или фабулы в целом.

Не следует полагать, что тематическая концепция мотива стоит особняком по отношению к ведущему направлению в теории повествовательного мотива, которое можно очертить таким образом: от семантической концепции («тезис») и морфологической («антитезис») к дихотомической («синтез»). Тематический подход в понимании мотива самым глубоким образом соотносится с подходом семантическим. Это вызвано тем, что самое понятие и феномен темы находится в тесной взаимосвязи с понятием и феноменом мотива. Строго говоря, тема и мотив — это две разнополюсные и вместе с тем сопряженные единицы литературной тематики [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 19]. Тема зависит от мотива, поскольку разворачивается как таковая посредством фабульно выраженных мотивов. Именно поэтому характерная тема требует от писателя характерных мотивов. Но и мо-

тив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы — это не более чем чистая идея перемены.

Границы и задачи данного раздела не позволяют развивать далее вопрос взаимодействия темы и мотива — этому вопросу посвящен специальный раздел следующей главы. Здесь же подчеркнем, что в русле этой проблематики находится решение таких актуальных вопросов поэтики художественного повествования, как вопрос о специфике эпического и лирического мотива, о соотношении мотива и лейтмотива, и наконец, ключевой вопрос о принципах и механизмах семантического взаимодействия фабулы и сюжета (все эти вопросы также рассмотрены в соответствующих разделах следующей главы). Показательно, что в новейших концепциях мотива семантический и тематический подходы практически смыкаются в рамках единого подхода (см. 9—10 разделы данной главы).

В 1930-е годы отечественные традиции теоретической и исторической поэтики были надолго прерваны. Теория повествовательного мотива не была исключением в этом ряду. Даже в 1960-е годы категория мотива в литературоведении либо не принимается по своему существу [Кожин, 1964], либо трактуется достаточно обобщенно — в качестве примера можно привести определение мотива в Краткой литературной энциклопедии: это «простейшая содержательная (смысловая) единица художественного текста в мифе и сказке» [Чудаков, 1967. Стлб. 995]. При этом автор энциклопедической статьи вынужден ссылаться только на работы ученых начала и первой четверти XX века — А. Н. Веселовского, А. Л. Бема и некоторых других. Пожалуй, единственными учеными, глубоко и органично применявшими понятие мотива в непосредственной практике литературоведческого исследования, были в эти десятилетия М. М. Бахтин [Бахтин, 1986 — имеется в виду работа конца 1930-х годов «Формы времени и хронотопа в романе»], В. Я. Пропп [Пропп, 1986 — монография 1946 года «Исторические корни волшебной сказки»] и В. В. Виноградов [Виноградов, 1963 — монография «Сюжет и стиль»]. Однако все трое — родом из «золотого века» отечественной науки о литературе, из 1920-х годов.

Новый период изучения мотива в отечественном литературоведении и фольклористике начинается в 1970-е годы.

7. РАЗВИТИЕ ДИХОТОМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ МОТИВА

Дихотомические представления о мотиве в отечественной науке зарождаются в трудах А. Л. Бема, А. И. Белецкого, В. Я. Проппа и интенсивно развиваются в работах фольклористов и литературоведов второй половины XX века. Согласно этим представлениям, природа мотива дуалистична и раскрывается в двух соотнесенных и структурно противопоставленных началах. Первое представляет собой *обобщенный инвариант* мотива, взятый в отвлечении от его конкретных фабульных выражений. Другое начало, напротив, дано как совокупность *вариантов* мотива, выраженных в конкретных фабулах.

Заслуга окончательного теоретического оформления дихотомической теории мотива принадлежит американскому фольклористу А. Дандесу, опубликовавшему в 1960-х годах ряд статей по проблематике повествовательного мотива. В ключевых положениях своей концепции А. Дандес опирается на идеи В. Я. Проппа. В свою очередь, практически все современные отечественные исследователи, развивающие дихотомические идеи в теории мотива, учитывают идеи А. Дандеса. По этой причине нам следует, выйдя за пределы отечественной традиции, дать краткую характеристику концепции этого выдающегося американского ученого.

Основная работа А. Дандеса по теории мотива — статья 1962 года «From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales» («От этических к эмическим единицам в структурном изучении фольклора») [Dundes, 1962]. Представляет интерес и статья 1963 года «Структурная типология индейских сказок Северной Америки», в 1985 году вышедшая в переводе на русский язык (ниже мы ссылаемся на русский перевод: [Дандес, 1985]).

А. Дандес указывает на две теоретические системы, послужившие основаниями для его концепции [Там же, с. 185] — на «морфологическую схему» В. Я. Проппа и теорию этико-эмического дуализма языковых единиц американского лингвиста К. Л. Пайка [Pike, 1954]. Согласно взглядам последнего, *этический* уровень (*etic* — ср.: *phon-etic*) отвечает описанию языковых единиц с внешней, как бы «абсолютной» точки зрения, и при этом в область наблюдения попадают «абсолютно» все свойства языковой единицы, в том числе обусловленные спецификой материального субстрата языка, а также случайные и несуществен-

ные, нерелевантные для языковой системы. Для фонетического уровня такой единицей является отдельный и конкретный звук речи во всей полноте его физических свойств, или *фон*. Напротив, *эмический* уровень (*etic* — ср.: *phon-etic*) предполагает описание языковых единиц с точки зрения внутреннего знания о языке, во всей полноте релевантных системных связей единиц в структуре языка. Для фонетического уровня такими единицами являются *фонема* и ее позиционные (синтагматические) варианты — *аллофоны*.

А. Дандес экстраполирует теорию К. Л. Пайка на материал фольклорной мотивики. Этическому уровню мотивики, по А. Дандесу, отвечает эмпирический и преимущественно описательный подход исследователя, изучающего мотив с точки зрения тематической, построенной на внешних основаниях, но без учета внутренних системных свойств мотива в структуре нарратива [Dundes, 1962, с. 96—98]. Такой подход А. Дандес определяет также как «атомистический», поскольку при этом игнорируются не только парадигматические отношения мотива в структуре нарратива, но и его синтагматические связи с другими мотивами [Дандес, 1985, с. 185]. В качестве классического образца такого подхода в фольклористике ученый указывает на широко известный «Указатель фольклорных мотивов» С. Томпсона [Thompson, 1955—1958]. Единицей этического уровня мотивики А. Дандес называет *мотив*, оставляя тем самым этот термин в традиционных рамках тематической табуляции мотивики в форме указателей мотивов.

Эмический уровень предполагает изучение мотива в структуре нарратива, с учетом его релевантных системных свойств и признаков, как парадигматических, так и синтагматических. Основателем такого подхода в изучении мотива в фольклористике А. Дандес считает В. Я. Проппа. Введенному В. Я. Проппом понятию функции А. Дандес придает принципиальное значение и определяет через функцию основную эмическую единицу парадигматического уровня нарратива — *мотифему*, названную так по аналогии с фонемой. Синтагматические (позиционные) варианты мотифемы А. Дандес называет *алломотивами*, по аналогии с аллофонами, представляющими в различных позициях фонему. На фабульном уровне нарратива, развернутом в конкретных текстах, мотифема и ее алломотивы соотносятся с этической единицей мотивики — собственно *мотивом* как совершенно оп-

ределенным сцеплением конкретных действий и конкретных актантов (персонажей, объектов), связанных этими действиями.

Идеи А. Дандеса развивает болгарская исследовательница Л. Парпулова [Парпулова, 1976; 1978]. При этом истоки этического начала в теории мотива Л. Парпулова, вслед за американским ученым, возводит к В. Я. Проппу, а истоки этического начала — что весьма интересно — к тематической концепции мотива Б. В. Томашевского (характеристику концепции Л. Парпуловой см. в обзорах теории мотива Б. Н. Путилова [Путилов, 1992; 1994], а также в нашей статье [Силантьев, 1998]).

7.1. ДИХОТОМИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ МОТИВА В ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

Дихотомическую теорию мотива развивает Н. Г. Черняева, предлагающая в статье «Опыт изучения эпической памяти (на материале былин)» свою версию отношений мотивфемы, алломотива и мотива. «Мотивфема — *инвариант* отношения субъекта и объекта, мотив — *конкретное воплощение* отношения субъекта и объекта, а также тех атрибутов, пространственных и прочих характеристик, которые непосредственно включены в действие, алломотив — *конкретная реализация* субъекта, объекта, их отношения, атрибутов, пространственных и других показателей» [Черняева, 1980, с. 109; курсив наш. — И. С.].

Предложенная Н. Г. Черняевой схема в целом соответствует этико-этической системе единиц мотивики по А. Дандесу, за тем исключением, что термины «алломотив» и «мотив» в схеме Н. Г. Черняевой поменяли свои места. На наш взгляд, это не является оправданным, поскольку приводит к нарушению общей логики этико-этического подхода к мотивике. Конкретные примеры анализа былинной мотивики, приводимые в статье Н. Г. Черняевой, свидетельствуют о сказанном: «Герой убивает антагониста» — это *мотивфема*; «Добрыня разрывает на части Маринку»; «Глеб Володьевич отсекает голову Маринке Кандальевне»; «Добрыня отсекает голову змею» — это *алломотивы* (по Н. Г. Черняевой; а по А. Дандесу это скорее были бы *мотивы*, репрезентирующие в конкретных фабулах соответствующие алломотивы, пропущенные в примерах Н. Г. Черняевой). Аналогично соотношение мотивфем и алломотивов в таблицах 6—7 работы [Там же, с. 128—131].

Место и статус самого *мотива* в схеме Н. Г. Черняевой остается недостаточно ясным, поскольку исследовательница не приво-

дит в статье примеры мотивов в явной форме. На это указывает и Б. Н. Путилов, когда пишет, что «в своем конкретном анализе Н. Г. Черняева ограничивается рассмотрением отношений мотивфемы и алломотива», а мотив опускает — как «промежуточное звено» [Путилов, 1994, с. 174].

Точка зрения самого Б. Н. Путилова также отвечает дихотомической трактовке мотива. Исходя из анализа употребления термина «мотив» в «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовского, исследователь ассоциирует с понятием мотива «два взаимосвязанных значения: во-первых, схемы, формулы, единицы сюжета в виде некоего элементарного обобщения и, во-вторых, самой этой единицы в виде конкретного текстового воплощения» [Там же, с. 172]. Самый термин «мотив» Б. Н. Путилов употребляет далее в значении «мотифемы» — как «инвариантную схему, обобщающую существо ряда алломотивов» [Там же, с. 175].

Заметим, однако, что с точки зрения строгого различения эмического и этического уровня мотивики Б. Н. Путилов, как и Н. Г. Черняева, опускает тот действительный *алломотивный уровень*, который имеет в виду А. Дандес и который был эмпирически раскрыт в работе В. Я. Проппа «Морфология сказки» («виды» функции). Алломотив у Б. Н. Путилова отождествлен с *этической* единицей мотивики как с «конкретной реализацией» мотива, «образующей живую ткань любой сказки» [там же], т. е. с «разновидностями» функций по В. Я. Проппу, или с *мотивами* по А. Дандесу.

Обратим внимание на другую работу Б. Н. Путилова по теории мотива — статью «Мотив как сюжетобразующий элемент» [Путилов, 1975]. В этой работе исследователь проводит глубокую с точки зрения дихотомического подхода аналогию между *мотивом* и *словом* в двойственном — языковом и речевом — статусе последнего: «Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который, соответственно, можно рассматривать как «речь» («parole»), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как язык («langue») [Там же, с. 145]. В свете сделанного сопоставления автор рассматривает различные типы синтагматических отношений мотивов в «сюжетной речи» [Там же, с. 149—152].

7.2. ДИХОТОМИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Дихотомические представления о мотиве в большей или меньшей степени развивают современные литературоведы, работающие в области изучения литературной мотивики, — Н. Д. Тamarченко [Тамарченко, 1994; 1998], Ю. В. Шатин [Шатин, 1995], А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов [Жолковский, Щеглов, 1996], Э. А. Бальбуров [Бальбуров, 1998], В. И. Тюпа [Тюпа, 1998].

Остановимся на наблюдениях Н. Д. Тamarченко, в работах которого наиболее отчетливо раскрыт принцип дуальной природы мотива.

Ученый говорит об *инварианте*, или *инвариантной форме* мотива. Именно из мотивов в инвариантной форме слагается «устойчивая последовательность (схема), организующая сюжет». Исследователь приводит примеры таких инвариантных мотивных схем: «исчезновение — разлука — нахождение» для древних эпоей; «разлука — поиск — соединение» для любовных романов [Тамарченко, 1994, с. 231]. Судя по этим примерам, инвариантная форма мотива в трактовке Н. Д. Тamarченко близка *функции*, как ее понимал В. Я. Пропп. В статье 1998 года «Мотивы преступления и наказания в русской литературе» Н. Д. Тamarченко в явной форме формулирует положение о центральном месте функции в структуре мотива [Тамарченко, 1998, с. 40—41].

Следующее наблюдение Н. Д. Тamarченко соотносит понятие инвариантной формы мотива с вариантами, точнее, с *вариантными мотивами*: «Конкретизация (одно из возможных воплощений) инварианта происходит также за счет мотивов, но уже не главных, магистральных — их число ограничено, а множества частных мотивов, синонимичных друг другу. Так, важнейший для сюжета волшебной сказки «схемообразующий» мотив переправы может быть реализован через один из следующих конкретизирующих мотивов: спуск под землю, полет на ковре или спине птицы, поворот волшебного кольца на пальце, вход в избушку Бабы Яги и выход из нее» [Тамарченко, 1994, с. 231]. Относительно мотива «полета на ковре» исследователь добавляет в другой работе: «функция *доставки* варьирует функцию *переправы*» [Тамарченко, 1998, с. 43].

7.3. ДВЕ РАЗНОВИДНОСТИ ДИХОТОМИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ МОТИВА

Дихотомическая теория мотива развивается в трудах фольклористов и литературоведов с начала XX века, в тесном взаимодействии с идеями структурной лингвистики. При этом можно говорить о двух разновидностях дихотомической теории мотива, опирающихся на две соотнесенные, но различные по своей глубине лингвистические модели.

Модель «*инвариант мотива — вариант мотива*». Эта разновидность дихотомической модели мотива разрабатывалась в трудах А. И. Белецкого, а в современной научной литературе — в работах Б. Н. Путилова, Н. Д. Тмарченко, А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова, Ю. В. Шатина. Эта модель объективно ориентирована на генеральную дихотомию структурной лингвистики, выражающуюся в противопоставлении *языка* как системы инвариантов и *речи* как функциональной реализации этой системы, варьирующей ее элементы. Соответственно, в структуре мотива выделяется *инвариант*, обобщающий семантическую структуру мотива, и *варианты*, реализующие инвариант мотива в виде его конкретных *фабульных выражений*.

Модель «*мотифема — алломотив*» — *мотив*. Данная разновидность дихотомической модели мотива — собственно *этико-эмическая* модель — была предвосхищена трудами В. Я. Проппа и теоретически разработана А. Дандесом на основе методологии К. Л. Пайка. В этом же направлении ориентированы работы Л. Парпуловой и Н. Г. Черняевой. Данная модель также соотносится с генеральной дихотомией языка и речи, но учитывает и внутрисистемную языковую дихотомию *парадигматических* и *синтагматических* отношений языковых единиц. Введение понятий *мотифемы* и *алломотива* является корректным именно в рамках этико-эмической модели. Мотифема отвечает парадигматическому уровню мотивики, алломотив — ее синтагматическому уровню, и оба понятия соотносятся с эмическим, собственно *системным* уровнем мотивики как одной из сфер повествовательного языка фольклора и литературы. Самый же *мотив* как этическая единица мотивики отвечает второму члену генеральной дихотомии, т. е. *речи* (для фольклора и литературы речевое начало — это начало *текста*). Здесь понятие *мотива* полностью совпадает с понятием *варианта мотива* в первой разновидности дихотомической теории (ср.: [Ветловская, 2002, с. 8]).

Обе разновидности дихотомической модели мотива теоретически корректны, и в практике анализа мотивики каждая модель имеет свои преимущества. Необходимо только заметить, что в рамках модели «*инвариант мотива — вариант мотива*» не является корректным употребление термина «алломотив», поскольку для этого термина здесь нет собственного понятийного основания. Алломотив, как аллофон и алломорф, — это позиционный вариант парадигматически обобщенной единицы, в данном случае мотивемы — в ряду позиционных вариантов других мотивем, т. е. в контексте *обобщенной фабульной схемы* нарратива (как у В. Я. Проппа), — но не в ряду *текстуально выраженной фабулы* конкретного произведения. Иначе говоря, алломотив — это уже синтагматически ориентированная мотивема, но еще не ее реальное фабульное выражение *в тексте*.

В целом дихотомическая концепция мотива явилась одним из наиболее значительных теоретических достижений современной нарратологии. Методологическое значение и эвристический потенциал этой концепции оказались существенными для целого ряда направлений, в числе которых сюжетология и общая теория повествования, а также конкретные сюжетографические исследования в области фольклора и литературы. Достоинство этой теории — в ее структуральном анализе, который позволил четко и последовательно дифференцировать инвариантное и вариантное начало в природе мотива. Только таким образом оказалось возможным раскрыть дуальную природу функционального статуса мотива как единицы *повествовательного языка* фольклора и литературы, но такой единицы, которая проявляется только в своих конкретных событийных реализациях — в *повествовательной речи* фольклорных и литературных фабул. И только таким образом, развивая дуализм инвариантного и вариантного начала в статусе мотива, дихотомическая теория оказалась способной примирить связанную фабульным материалом трактовку мотива по А. Н. Веселовскому и предельно абстрагированную от фабульного материала трактовку функции по В. Я. Проппу.

8. КОНЦЕПЦИИ МОТИВА В СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

Характеристика ведущей в современной фольклористике дихотомической концепции мотива отражена в предыдущем разделе. Вместе с тем общий спектр представлений фольклористов о природе, структуре и функциях повествовательного мотива, конечно же, выходит за рамки дихотомической теории. Эта теория представляет собой фундаментальный принцип, на базе которого развиваются специальные и различные концепции мотива.

8.1. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МОТИВА

Дальнейшая разработка дихотомических идей на методологической базе структурализма осуществлена в концепции Е. М. Мелетинского. Можно сказать, что ученый замкнул ту линию теоретических поисков в понимании мотива, которую можно очертить следующим образом: от первичного и эмпирического в своей основе семантизма к его антитезе — морфологизму, а от последнего — к зачаткам дихотомических представлений о мотиве и далее — к дихотомической теории мотива как таковой. Последняя привела к системному пониманию мотива как функционального единства инвариантного и вариантного начала. На достигнутой основе оказалось возможным поставить вопрос о *семантической структуре* мотива как *единстве инварианта и варианта*, совместив тем самым начала семантизма, дихотомизма и структурализма. Этот синтез и был осуществлен Е. М. Мелетинским.

Ученый одним из первых обратился к освоению научного наследия В. Я. Проппа. При этом характерным направлением общей теоретической стратегии Е. М. Мелетинского явилось то, что исследователь, раскрывая семиотический контекст новаторского понятия сюжетной функции и определяя место этого понятия в научной парадигме структурной фольклористики, в то же время аргументировано призывал вернуться к изучению мотива как *сложного целого* в структуре сюжета.

Уже в фундаментальной статье 1969 года «Проблемы структурного описания волшебной сказки», написанной ученым совместно с С. Ю. Неклюдовым, Е. С. Новик и Д. М. Сегалом, формулируется тезис о «возвращении к изучению мотива, но уже

с позиций, достигнутых с помощью структурного анализа». Авторы формулируют принцип, согласно которому «распределение мотивов в сюжете (волшебной сказки. — И. С.) структурно и происходит практически по (...) формуле синтагматической последовательности» [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал, 1969, с. 99; попутно заметим, что сформулированный принцип достаточно универсален и для литературы и распространяется на область повествовательных жанров канонического характера, таких как авантюрный роман или христианское житие].

Для понимания взглядов исследователя на проблему мотивики ключевое значение имеет структурно-семантическая модель мотива, предложенная в статье 1983 года «Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов». Учитывая достижения лингвистической теории, в частности, идеи «падежной», или «ролевой» грамматики Ч. Филмора [Филмор, 1981], Е. М. Мелетинский формулирует основной тезис своей концепции: «Структура мотива может быть уподоблена структуре предложения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т. д.). От предиката зависит их число и характер» [Мелетинский, 1983, с. 117]. Таким образом, структура мотива представлена как функционально-семантическая иерархия его компонентов при доминирующем положении действия-предиката. Данная структура инвариантна по отношению к конкретным вариантам мотива и как *инвариантный микросюжет* выступает основой для развертывания конкретных сюжетов — как «структурированных комбинаций мотивов» [Там же, с. 120].

Существенна не только предложенная исследователем модель мотива в целом, но и развитая автором идея о ведущей роли *предикативного начала* в структуре мотива. Несколько забегаю вперед, заметим, что идея предикативности мотива (хотя и в отчетливо ином соотношении с теорией актуального членения речевого высказывания) станет одним из опорных представлений в рамках прагматической концепции мотива, развиваемой в современном литературоведении (см. раздел 9.3).

Обратим внимание и на статью, посвященную наследию А. Н. Веселовского [Мелетинский, 1986а]. Отдавая должное по-

нению функции, разработанному В. Я. Проппом и сыгравшему важнейшую роль в становлении структурной фольклористики, Е. М. Мелетинский вместе с тем справедливо замечает, что В. Я. Пропп «в значительной мере отодвигал конкретный сюжет ради метасюжета, адекватного жанру волшебной сказки», и вновь предлагает «вернуться к категориям мотива/сюжета для установления их подлинной структуры» [Мелетинский, 1986а, с. 46; ср.: Мелетинский, 1986б, с. 7]. Еще раз подчеркнем, что ученый, приходя к понятию мотива, не уходит от понятия функции: структурно-семантическая модель через идею предикативности мотива (а также в полном соответствии с идеями дихотомизма) интегрирует и самое понятие функции. «Действия-предикаты» в этой модели коррелируют именно с функциями В. Я. Проппа.

Структурно-семантическая модель мотива Е. М. Мелетинского является не только существенным вкладом в теоретическую нарратологию, но и выступает основанием для новейших аналитических исследований в области фольклорной мотивики [Рафаева, 1998а; 1998в].

В завершение раздела обратимся к статье Н. М. Ведерниковой «Мотив и сюжет волшебной сказки» [Ведерникова, 1970]. Как может показаться на первый взгляд, Н. М. Ведерникова также близко подходит к представлениям о структуральной модели мотива, хотя и формулирует свои идеи на языке традиционной фольклористики. Опираясь на тематическую трактовку мотива по Б. В. Томашевскому и идеи «Морфологии сказки» В. Я. Проппа, автор формулирует проблему вариативности мотива в фольклорном нарративе и предлагает свое решение вопроса о «постоянных величинах мотива». Н. М. Ведерникова называет такие величины «элементами» и выделяет четыре типа «обязательных элементов» мотива: «лицо, осуществляющее действие»; «действие, совершаемое персонажем или главным действующим лицом»; «объект, на который направлено действие»; «место действия» [Там же, с. 58]. Во взаимосвязи данные элементы «образуют логическое единство, мотив, способный раскрыть определенную тему» [Там же].

Несмотря на внешнее сходство идей Н. М. Ведерниковой и положений структурно-семантической модели Е. М. Мелетинского, концепции данных авторов существенно расходятся в своих методологических основаниях.

Концепция Е. М. Мелетинского опирается на дихотомические идеи, берущие начало в работах В. Я. Проппа, и развивает эти идеи в рамках парадигмы семантически ориентированного структурализма, что приводит к осознанию *структурности* мотива и *семантической* его структуры. Возникает новый синтез — собственно, структурно-семантическая модель мотива, понятого при этом как единство инвариантного и вариантного начала.

Концепция Н. М. Ведерниковой также опирается на идеи В. Я. Проппа, но при этом остается в рамках морфологического подхода — практически в том его виде, в каком он сложился к началу 1930-х годов (ср.: [Парпулова, 1976, с. 65—67]). Поэтому в работе Н. М. Ведерниковой, по существу, представлена не *структура* мотива — как функционально-семантическая иерархия его компонентов, а *состав* мотива — как некоторый более или менее сложный набор «элементов» разного типа.

8.2. МОТИВ В СИСТЕМЕ ФОЛЬКЛОРНОГО ЭПИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Представления Б. Н. Путилова о мотиве также не ограничиваются констатацией общего принципа его дуальной природы. Ученому принадлежат детальные наблюдения над характером и свойствами мотива в системе фольклорного эпического повествования (см., в частности, статью «Мотив как сюжетобразующий элемент» [Путилов, 1975] и раздел в монографии «Героический эпос и действительность» [Путилов, 1988]).

В общем виде исследователь трактует мотив весьма расширительно — как «традиционное для эпоса содержательное поле, получившее свой закрепленный тип описания» [Там же, с. 139]. «Мотивы, — констатирует далее автор, — покрывают собой всю основную массу сюжетно-содержательных полей эпического текста и, можно сказать, исчерпывают набор составляющих его эпизодов» [Там же].

Большое методологическое значение имеет проведенное ученым разграничение функций мотива в системе эпического повествования. Согласно точке зрения автора, мотив «выполняет одновременно по крайней мере три постоянные функции: конструктивную, динамическую и семантическую; он входит в составляющие сюжета, он выступает как организованный момент сюжетного движения и несет свои значения, определяющие содержание сюжета» [Там же, с. 140]. Четвертая функция мотив-

ва — «продуцирующая» — напрямую связывает представления автора с положениями дихотомической теории мотива. Мотив продуцирует новые значения и оттенки значений — в силу «заложенных в нем способностей к изменению, варьированию, трансформациям». При этом «многообразие варьируемых мотивов может быть сведено (...) к инварианту мотива» [Там же].

Самый феномен мотива в эпосе Б. Н. Путилов не сводит исключительно к фабульному действию и говорит о трех типах эпических мотивов: это «мотивы-ситуации, мотивы-речи и мотивы-действия» [Там же]. Предложенная типология носит открытый характер (несколько ниже автор вводит также такие типы мотивов, как «мотив-описание» и «мотив-характеристику»), и вполне согласуется с авторским расширительным пониманием мотива как «традиционного для эпоса содержательного поля». Очевидно, что подобная трактовка выводит мотив за пределы отношения *фабулы* и *сюжета* произведения и ставит его на уровень отношения *содержания* (несколько иначе — *смысла*) и *текста* произведения. Как будет показано ниже, аналогичные тенденции в понимании мотива интенсивно развиваются и в современном литературоведении, особенно в рамках интертекстуального анализа.

8.3. СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ПОТЕНЦИАЛ МОТИВА

Большой интерес представляет идея о сюжетобразующем потенциале мотива, развитая на основе дихотомического подхода Г. А. Левинтоном в статье «К проблеме изучения повествовательного фольклора» [Левинтон, 1975].

В ряду рассуждений о мотиве, предложенных автором в этой работе, обратим внимание на следующее высказывание: «Фольклорный сюжет существует на двух различных уровнях: как некая семантическая единица, некий смысл, инвариант и как реализация этого варианта, «изложение» смысла на каком-то языке. Первый уровень мы называем «мотивом», второй — «сюжетом», т. е. говорим о мотиве «Бой отца с сыном» и сюжете былины об Илье и Сокольнике» [Там же, с. 307—308].

Нетрудно видеть, что понятие мотива у Г. А. Левинтона соответствует инвариантному началу в дихотомической теории мотивики.

Сложнее обстоит дело с трактовкой исследователем сюжета как «реализации» мотива. Согласно общепринятым в фолькло-

ристике представлениям, фабула произведения понимается как дискретное и определенным образом организованное множество мотивов в их конкретных формах. Простейший вариант данных представлений сводится к формуле: фабула есть *последовательность* мотивов; ср. высказывание Б. Н. Путилова: «Для большинства фольклористов мотив в фольклорном произведении — это относительно самостоятельный, заверченный и относительно элементарный *отрезок сюжета*» [Путилов, 1975, с. 143]. У Г. А. Левинтона мы видим совсем другую идею: сюжет как таковой есть *событийное развертывание инвариантного мотива* — мотива ведущего, ключевого для сюжета и произведения в целом.

Идее Г. А. Левинтона оказывается созвучным и тезис Б. Н. Путилова, сформулированный в то же самое время: «Мотив есть не просто элемент, слагаемое, конструирующее сюжет. В известном смысле эпический мотив программирует и обуславливает сюжетное развитие. В мотиве так или иначе задано это развитие» [Путилов, 1975, с. 149; здесь же автор говорит об особых «порождающих» мотивах, которые «стоят у истоков того или иного сюжета и имплицитно конкретное движение его», с. 151].

Трактовка сюжетного начала через начало мотива имеет и своего рода обратный эффект. Мы имеем в виду то, что в итоге Г. А. Левинтон приходит к идее, являющейся ключевой для теории мотива Е. М. Мелетинского, — идее структурно-семантического тождества мотива и сюжета. Мотив в окончательном виде Г. А. Левинтон трактует как «сюжет инварианта», а собственно сюжет — как «сюжет варианта» [Левинтон, 1975, с. 309].

Идеям Г. А. Левинтона и Б. Н. Путилова отвечают и представления о роли мотива в сюжетообразовании, развиваемые в новейших литературоведческих работах (см. в следующем разделе: тезис Г. В. Краснова о ведущем мотиве произведения; идеи В. И. Тюпы об «агглютинации» мотивов).

Подчеркнем и то обстоятельство, что в своей основе взгляды современных исследователей о соотношении мотива и сюжета объективно развивают надолго опередившую время идею А. Л. Бема о сюжете как «усложненном мотиве». Напомним его точку зрения: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив и будет сюжетом» [Бем, 1919, с. 227].

8.4. ПРОБЛЕМА МОТИВООБРАЗОВАНИЯ

Структурно-семантическую модель мотива, предложенную Е. М. Мелетинским, развивает С. Ю. Неклюдов, показывая, что не только предикат (действие) задает структуру и значение аргументов (т. е. определяет семантические «роли» мотива), но, с другой стороны, самое значение предиката во многом определяется устойчивыми, характерными аргументами — субъектом (персонажем) и объектом. «Тип действия может быть определен даже качеством места, к которому оно приурочено» [Неклюдов, 1984, с. 225]. Очевидно, что отмеченная С. Ю. Неклюдовым закономерность формирования семантики мотива особенно действенна в сфере канонических жанров, причем не только фольклорных.

Более того, в отличие от Е. М. Мелетинского (и скорее ближе к Б. Н. Путилову), С. Ю. Неклюдов отмечает наличие существенных *свойств мотива* у статических «элементов повествования» — «объектно-атрибутивных», «локально-объектных», «локально-атрибутивных» и т. д., — взятых вне их непосредственной связи с фабульным действием и сюжетными событиями. Такие элементы «представляют собой чистую статику, в том числе *состояния* или *ситуации* различных степеней сложности». Главное же, «как своеобразные 'семантические сгущения' они обладают высокой продуктивностью мотиво- и сюжетообразования», «способностью к разворачиванию в мотив и далее — до размеров целого эпизода (в пределах — до сюжета)» [Там же, с. 225, 226]. В отличие от «мотивов-ситуаций» Б. Н. Путилова, С. Ю. Неклюдов предлагает именовать такие статические единицы «мотивами-образами», или «квази-мотивами».

Для современного этапа изучения литературной и фольклорной мотивики, сконцентрированного на проблемах семантики мотива и процессах образования мотивов в повествовательной среде фольклора и литературы, наблюдения С. Ю. Неклюдова о «квази-мотивах» как потенциальных мотивах имеют принципиальное значение. Позволим себе только одну ремарку: потенциал мотивообразования вызывается не просто «семантическим сгущением», но эстетическим, вернее, *семантико-эстетическим* «сгущением» нарративного элемента, будь то тема, персонаж, ситуация или состояние. На наш взгляд, далеко не случайно исследователь в поисках адекватного термина обращается к семантике слова «образ», а семантика этого слова со времен

А. Н. Веселовского и особенно А. А. Потебни несет ощутимый оттенок идеи эстетического отношения. Концептуальная связь идей С. Ю. Неклюдова с наследием классиков отчетливо прослеживается, когда исследователь в итоге говорит о семантической «внутренней форме» мотива [Там же, с. 227].

8.5. ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ МОТИВА

В русле представлений В. Я. Проппа и дихотомической теории в целом трактует понятие мотива Н. А. Криничная. В вопросе о структуре мотива автор опирается на ключевую идею В. Я. Проппа о формально-логической разложимости мотива на «элементы, из которых каждый в отдельности может варьировать» [Пропп, 1928, с. 22]. «Конкретизируя высказывание В. Я. Проппа, — пишет Н. А. Криничная, — мы утверждаем, что мотив составляют, как правило, следующие элементы: субъект — центральный персонаж; объект, на который направлено действие; само действие (чаще это функция героя) или состояние; обстоятельства действия, определяющие локально-временные рамки предания, а также обозначающие способ действия» [Криничная, 1987, с. 18; 1990, с. 2—3]. Несколько ниже автор дополняет свои представления о мотиве указанием на доминирующую роль в его структуре «действия или состояния», ссылаясь при этом на точку зрения Е. М. Мелетинского.

Обращение к структурно-семантической модели Е. М. Мелетинского говорит о том, что Н. А. Криничная стоит на позиции признания семантического единства мотива — при всей его структурной «сложености»; об этом свидетельствует и анализ конкретной мотивики фольклорных преданий, развернутый в серии работ автора [Криничная, 1987; 1988; 1990; 1991].

Исключительно важной является сформулированная Н. А. Криничной проблема *исторической реконструкции* мотива, взятого в фабульных контекстах произведений различных жанров и различных эпох. Постановка данной проблемы переносит изучение фольклорного мотива в русло исторической поэтики. При этом автор имеет в виду именно *семантическую* реконструкцию мотива, изучение генезиса и развития его семантики — «от самых истоков до самых поздних этапов его бытования», привлекая письменные источники различных эпох и результаты сравнительно-исторического изучения фольклора [Криничная, 1987, с. 22—23]. Общий вывод, к которому приходит автор в ре-

зультате изучения мотивной структуры фольклорного жанра предания, таков: «Трансформация мотивов от архаических форм к поздним происходит в первую очередь в направлении его демифологизации, дегиперболизации и наполнения различного рода реалиями, что в конечном итоге влечет за собой вытеснение мифологического и эпического содержания конкретно-историческим» [Там же, с. 24].

Подобная постановка вопроса существенно отличается от задачи, поставленной и выполненной В. Я. Проппом в «Исторических корнях волшебной сказки». Фокус исследования В. Я. Проппа направлен не на конкретную и поэтапную историю семантической эволюции мотива, а на выявление мифоритуальных корней его семантики, иначе говоря, на определение мифо-ритуальной *этимологии* сказочных мотивов.

Интерес к проблеме семантической эволюции (и, соответственно, реконструкции) мотива характерен и для новейших литературоведческих работ, в частности, для статьи Ю. В. Шатина «Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе» [Шатин, 1996а]. Исследователь с позиций исторической поэтики показывает, как может трансформироваться значение мотива в его литературной жизни от эпохи к эпохе.

9. ТРАКТОВКИ МОТИВА В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Если 1970-е и 1980-е годы были временем интенсивной разработки теории мотива в трудах фольклористов и исследователей мифологии, то последнее десятилетие отмечено значительным ростом интереса к проблеме повествовательного мотива со стороны литературоведов, работающих в сфере теоретической и исторической поэтики.

В этом разделе будут рассмотрены трактовки мотива в работах Г. В. Краснова, В. Е. Ветловской, Б. М. Гаспарова, А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова, Ю. В. Шатина, В. И. Тюпы (о трактовке мотива Н. Д. Тмарченко см. выше в разделе 7.2).

9.1. РАЗВИТИЕ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ТРАКТОВКИ МОТИВА

Тематическую концепцию мотива, берущую начало в трудах Б. В. Томашевского и В. Б. Шкловского, развивают Г. В. Краснов и В. Е. Ветловская.

Для Г. В. Краснова мотив, по существу, является тождественным общей, или ведущей теме произведения. В этом автор близок В. Б. Шкловскому. «Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в *мотиве* произведения, в опосредованной от конкретных образов *ведущей теме*» [Краснов, 1997, с. 48; курсив наш. — И. С.]. При этом отдельные сюжетные и композиционные части произведения (эпизоды и главы) также имеют свои мотивы как ведущие темы. «Символика мотива, — замечает Г. В. Краснов, — выражена зачастую в названии произведения: «Моя родословная», «Отцы и дети», «Война и мир», «Вишневый сад» [Там же, с. 49]. Аналогичные наблюдения Г. В. Краснов делает по поводу «Капитанской дочки» Пушкина, где сюжет слагается «из глав, названия которых одновременно являются главными мотивами каждой части произведения» [Краснов, 1980, с. 72; см. также: Краснов, 2001, с. 41].

Точка зрения В. Е. Ветловской соотносится скорее со взглядами Б. В. Томашевского: мотив — это «мельчайший тематический элемент» содержательной стороны литературного произведения [Ветловская, 2002, с. 99]; «любой мотив, сюжетный он или нет, всегда тематический мотив» [Там же, с. 100]. В итоге развернутых рассуждений автор приходит к окончательному определению мотива: «Мотив — та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна. Иначе говоря, в пределах отдельной темы эта единица может считаться неразложимой» [Там же, с. 104].

Весьма существенной является мысль В. Е. Ветловской об *адекватности* мотивного анализа самой природе литературного произведения: «Мотив является таким структурным элементом анализа, который (...) вполне *одноприроден произведению искусства*» [Там же, с. 99].

Возвращение к проблеме отношения мотива и темы весьма симптоматично для современного литературоведения (напомним, что и А. Н. Веселовский нередко ставил знак — не *равенства*, но *соответствия* — между мотивом и темой: сюжет для него — это «тема, в которой снуют разные положения-мотивы» [Веселовский, 1940, с. 500]). Как уже отмечалось выше, проблема отношения мотива и темы имеет исключительное значение для понимания семантической природы мотива. Наряду с фабулой и сюжетом, тема — ближайшая к мотиву категория. Отношения

темы и мотива еще далеко не прояснены и весьма симптоматично, что эти отношения становятся актуальной проблемой новейших литературоведческих исследований мотивики, к характеристике которых мы переходим.

9.2. КАТЕГОРИЯ МОТИВА В СИСТЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Тематический принцип выступает глубинным основанием для трактовки мотива в рамках теории интертекста. Объективно значимыми здесь вновь выступают основополагающие идеи Б. В. Томашевского о тематичности мотива и в особенности представления В. Б. Шкловского о мотиве как теме, фиксирующей смысловое движение сюжета в произведении.

Смысловое отношение мотива к сюжету, а не к фабуле, собственно, и является тем начальным вектором, который задает направление от тематической концепции мотива к его интертекстуальной трактовке. Для теории интертекста, критически подошедшей к традиции понимания литературного произведения как целостности, самое понятие фабулы (как одного из ключевых факторов этой целостности) становится избыточным. Однако отказ от интерпретации фабульного начала произведения приводит к фактическому уходу и от сопряженного фабуле понятия сюжета. По существу, интертекстуальный анализ «растворяет» понятие сюжета в понятии текста. В результате категория мотива в теории интертекста оказывается вписанной не в классическую парадигму «фабула-сюжет», а в парадигму «текст-смысл». Именно с точки зрения данной парадигмы мотив сопрягает различные и многие текстовые ряды в единое смысловое пространство.

Обратимся к работам Б. М. Гаспарова, отчетливо ориентированным на основные принципы интертекстуального анализа. Вот как исследователь трактует мотивику романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «Основным приемом, определяющим всю смысловую структуру «Мастера и Маргариты» и вместе с тем имеющим более широкое общее значение, нам представляется принцип *лейтмотивного построения* повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами. При этом в роли мотива может

выступать 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 развертывании структуры и через структуру» [Гаспаров, 1994, с. 30—31].

Словно в специально выстроенной теоретической максиме, в этом фрагменте заключены все опорные моменты интертекстуальной трактовки мотива.

Обратим внимание на характерный для интертекстуального анализа уход от исследования и самого *видения* фабулы произведения: для автора в сюжете романа М. А. Булгакова «не существует заданного алфавита» «дискретных компонентов». Подчеркнем, что перед нами не только индивидуальное мнение, но существенная черта методологии интертекстуального анализа как такового. Показательно также, что автор в конечном счете уходит и от термина «сюжет», заменяя его своеобразным терминологическим «местоимением» — словом «структура». Фактически здесь имеется в виду уже не сюжет как таковой, а собственно текст. Однако достаточно очевидно, что вполне возможна и может быть обоснована иная точка зрения, развивающая представление о сюжете романа М. А. Булгакова как сюжете «классического», фабульно-целостного типа.

Отметим и характерное для интертекстуального анализа совмещение понятий мотива и лейтмотива. В самом отвлеченном виде лейтмотив определяют как семантический повтор *в пределах* текста произведения [Богатырев, 1971, с. 432], а мотив — как семантический повтор *за пределами* текста произведения [Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997, с. 47]. Если же не принимать во внимание *границы* текста произведения — что и характерно для интертекстуального анализа — то понятия лейтмотива и мотива действительно сходятся в едином представлении.

В целом мотив, взятый не в системе «фабула-сюжет», а в системе «текст-смысл», утрачивает свою специфическую связь с *действием* как основной единицей фабульного ряда повествования. Мотив теперь трактуется предельно широко: это практически

любой смысловой повтор в тексте. Поэтому категория мотива, наряду с категорией текста, становится особенно значимой для интертекстуального анализа — ведь именно на это понятие опираются представления о смысловых связях внутри текста и между текстами. *Мотивы репрезентируют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство*, — такова наиболее общая формула интертекстуальной трактовки мотива. Вернемся к точке зрения Б. М. Гаспарова: текст есть смысловая «сетка связей» [Гаспаров, 1994, с. 285], и в то же время текст есть «сетка мотивов» [Там же, с. 288]; мотивы и обеспечивают смысловые связи текста — как внутри, так и за его пределами.

Завершая нашу по необходимости краткую характеристику точки зрения Б. М. Гаспарова, следует подчеркнуть, что сам автор весьма осторожно относится к крайним формам интертекстуального анализа, для которых «анализируемый текст служит скорее отправным пунктом, чем собственным предметом анализа» [Там же, с. 281]. Вот почему автор стремится в конечном счете сохранить в рамках своей теоретической системы «принцип единства и целостности» текста [Там же, с. 284]. Однако, преодолевая структуралистские представления о тексте как конструктивном целом, автор со своей стороны трактует принцип целостности текста весьма формально — с точки зрения *внешних границ* текста в процессе его функционирования. «Воспринять нечто как «текст», — пишет Б. М. Гаспаров, — значит воспринять это как феномен, имеющий внешние границы, заключенный в «рамку» [Там же, с. 284]. Не вступая в полемику с исследователем по этому вопросу, все же соотнесем эту точку зрения с другим мнением, также преодолевающим представления о тексте как конструктивном целом, но не на почве интертекстуальности, а на почве теории эстетической коммуникации. Согласно этому взгляду, свойство целостности присуще не тексту как таковому, а опосредуется и присваивается тексту феноменом *произведения*, трактуемым как событие художественной коммуникации [Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997].

Точке зрения Б. М. Гаспарова близки представления о мотиве К. А. Жолковского и Ю. К. Щеглова, наиболее полно развернутые авторами в совместной книге «Работы по поэтике выразительности» [Жолковский, Щеглов, 1996]. Взгляды исследователей роднит общий подход к мотиву как одному из основных средств интертекстуального анализа художественного повество-

вания (особенно отчетливо этот подход выражен в работах первого автора: [Жолковский, 1994]). Характерно, что в теоретических определениях А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов также фактически совмещают понятия мотива и лейтмотива в понятии «инвариантного мотива» ([Жолковский, Щеглов, 1996, с. 19]; см. также [Руднев, 1990]).

9.3. КАТЕГОРИЯ МОТИВА В СИСТЕМЕ СЮЖЕТНОЙ ПРАГМАТИКИ

В середине XX века представления о повествовательном мотиве претерпели существенные изменения в результате развития дихотомической теории, которая в значительной мере строилась с учетом основных постулатов структурной лингвистики. В конце столетия наступил новый поворот в понимании мотива — на этот раз на почве идей лингвистической прагматики.

В этой связи подчеркнем, что корреляция теории мотива и лингвистической методологии носит принципиальный характер: мотив как единица нарратива *типологически подобен* лингвистическому феномену слова, а сложные нарративные структуры, вырастающие на основе мотивики, — фабульное «предложение» и сюжетное «высказывание» — *типологически подобны* языковому предложению и речевому высказыванию.

Различение понятий предложения и высказывания уже переводит нас в область прагматического подхода. Существо этого подхода в лингвистике сводится к изучению не *языка как такового*, в его структуре и истории, а к изучению закономерностей *употребления языка в речи* с точки зрения коммуникативных стратегий порождения и восприятия смысла.

Существо прагматического подхода в нарратологии, применительно к теории повествовательного мотива, сводится к изучению закономерностей употребления языка мотивов в художественном повествовании с точки зрения ведущей стратегии эстетической коммуникации — цели порождения и восприятия художественного смысла (общая постановка прагматического подхода в литературоведении предложена в ключевой работе М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров» [Бахтин, 1979, с. 237—280] и в различных аспектах развита современными исследователями: [Лучников, 1989; Тюпа, 1995; Руднев, 1998; 2000а; 2000б]).

Прагматическому подходу в изучении повествовательного мотива стадияльно предшествует дихотомическая теория, как

лингвистической прагматике в целом предшествует структурная лингвистика. Ведь прежде чем ставить вопрос об употреблении языка в речи, нужно было разграничить сами понятия языка и речи и очертить их предметные области. Также и с мотивикой: прежде чем ставить вопрос о художественно заданном употреблении мотива в нарративе, нужно было принципиально разграничить собственно языковое (инвариантное) и речевое (вариантное) начало в структуре мотива.

Характерно, что именно в фольклористике — с ее вниманием к семантическим инвариантам нарратива и к фабульному языку повествовательной традиции в целом — оформилась дихотомическая теория мотива. Характерно и то, что прагматическая теория мотива оформляется в настоящее время в литературоведении — с его вниманием к процессам порождения и восприятия актуального и уникального художественного смысла в сюжетном нарративе.

В рамках структурно-семантического подхода выход в прагматику мотива обозначен уже в концепции Е. М. Мелетинского, который в рассмотренной выше работе «Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов» обращается к проблеме смыслового взаимодействия мотива и сюжета [Мелетинский, 1983]. В целом мотив для автора выступает важнейшим фактором «формирования смысла сюжетов» [Мелетинский, 1994, с. 51].

Элементы прагматического подхода наличествуют в интертекстуально ориентированной концепции Б. М. Гаспарова. Раскрытое исследователем явление «смысловой индукции», возникающей в результате смыслового взаимодействия мотивики *внутри* и *вне* текста, можно рассматривать как один из механизмов мотивного смыслопорождения в сюжетном нарративе [Гаспаров, 1994, с. 288—289].

Прагматической концепции мотива существенно близки и взгляды А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, что выражается в пристальном внимании к проблеме взаимодействия мотива и темы [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 19 и след.] и процессам смысловой актуализации мотива в художественном повествовании [Там же, с. 96].

Взаимодействию мотива и смыслового контекста сюжета посвящены работы Ю. В. Шатина. Привлекая аппарат дихотомиче-

ской теории мотива в ее расширенном варианте (мотив — мотиве́ма — алломотив), исследователь развивает идеи о ведущей роли художественного контекста произведения в формировании *сюжетного смысла* алломотива на основе мотиве́мы. «Вне контекста мотивы — это абстрактные единицы, смысл которых равен их лексическому значению без всякого намека на сюжетность» [Шатин, 1995, с. 6]. При этом самое понятие контекста исследователь трактует именно с позиции лингвистической прагматики, обращаясь к широко известной теории дискурсивных взаимодействий Т. ван Дейка [ван Дейк, 1989]. Как пишет Ю. В. Шатин, контекст представляет собой «взаимоналожение двух языковых пространств. Свойства одного — сигнализировать об ожиданиях природного, внетекстового мира, свойства другого — сигнализировать об ожиданиях искусственно построенного мира текста» [Шатин, 1995, с. 6.]. «Попадая в это двойное поле, — заключает автор статьи, — мотиве́ма теряет присущую ей абстрактно-внеконтекстуальную свободу, обрастает строго определенным набором и последовательностью функций, результатом чего и становится уникальная неповторимость алломотива» [Там же].

Ученый приходит к важным с точки зрения прагматики мотива выводам: «Исследованию значения любого мотива должно предшествовать исследование контекста, в котором он существует». И далее: «При описании конкретного алломотива следует учитывать не только архетипическое значение породившей его мотиве́мы, но и ближайшие контексты такого алломотива, поскольку тексты порождаются не только, а возможно, и не столько существующими системами художественных языков, сколько реально предсуществующими текстами» [Там же, с. 7].

Целостная концепция мотива представлена в цикле работ В. И. Тюпы [Тюпа, 1996а; 1996б; Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997 (первая глава монографии, написанная В. И. Тюпой)].

Прагматическая направленность этой концепции выражается в соотношении категории мотива с общей теорией эстетической коммуникации и связанными с этой теорией представлениями о *дискурсивном характере* сюжетного нарратива. В рамках этих представлений мотив выступает как коммуникативная основа сюжетного высказывания. Другой существенной чертой концепции автора, связывающей его взгляды уже с парадигмой поэтики, является трактовка мотива в системе *художественного*

целого литературного произведения. Это значит, что при всей существенности своих интертекстуальных свойств мотив обретает действительный статус *смыслового средоточия* только в системе и в контексте целостного сюжета.

Раскроем точку зрения исследователя более детально.

Отвечая идеям А. Н. Веселовского, В. И. Тюпа актуализирует такие представления ученого о мотиве, которые еще не в полной мере востребованы современной наукой, — как ни странно это может звучать по отношению к наследию признанного классика исторической поэтики. Мы имеем в виду актуализацию обозначенного А. Н. Веселовским *эстетического критерия* в трактовке семантической мотива (см. раздел 1.5). Мотив для В. И. Тюпы — это «единица художественной семантики». «Без эстетически значимой мотивики — нет и эстетического дискурса» [Тюпа, 1996а, с. 52; курсив наш. — И. С.]. Как уже было сказано в связи с характеристикой взглядов А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденаберг, идея эстетической значимости мотива выводит это понятие за пределы узкопредметной трактовки и связывает проблематику мотива с общими вопросами генезиса эстетического начала в фольклоре и литературе. Но еще большее значение идея эстетичности мотива приобретает в плане изучения мотивики художественной литературы нового времени, а именно на последнюю предметно ориентирована концепция В. И. Тюпы.

В центр этой концепции автор помещает и другую основополагающую идею современной теории мотива — идею *предикативности* мотива. Ранее эту идею формулировал Е. М. Мелетинский. В отличие от этого автора, В. И. Тюпа соотносит идею предикативности мотива не с теорией семантических ролей Ч. Филмора, а с теорией актуального членения речевого высказывания, разработанной представителями Пражского лингвистического кружка. «Категория мотива, — пишет В. И. Тюпа, — предполагает тема-рематическое единство» [Тюпа, 1996а, с. 53]. Речь идет о принципиальном свойстве мотива служить основой полноценного сюжетного *высказывания*, т. е. не только говорить об известном и принятом (что есть «тема»), но и сообщать о чем-то новом (что есть «рема»), а в плане сюжетосложения — *сдвигать сюжетную ситуацию через новое событие в новую ситуацию*. Тема-рематический принцип предикативности мотива В. И. Тюпа прямо соотносит и с двучленной моделью мотива (знаменитые «а + b») по А. Н. Веселовскому.

Смена корреляционной лингвистической теории приводит к важному следствию. Предикативность мотива у В. И. Тюпы приобретает характер не просто языкового и текстуального (семантико-синтаксического), но дискурсивного (смысло-речевого) свойства (об общих характеристиках дискурсивности см. в кн.: [Миловидов, 2000, с. 24—25]), и перестает сводиться к обязательному наличию в структуре мотива действия (как «сказуемого», или «предиката», по Е. М. Мелетинскому). Мотив (и его фабульный вариант тем более) может в явном виде не содержать действия, но при этом обнаруживать качество предикативности как двучленная тема-рематическая структура (хотя бы первый ее член — собственно тема — был только в неявной форме задан повествовательным контекстом). Тем самым свойство предикативности можно распространить не только на мотивы — действия (по классификации Б. Н. Путилова), но и на другие возможные типы мотивов, в том числе на вводимые Б. Н. Путиловым и Н. Д. Тмарченко *мотивы-ситуации* [Путилов, 1988, с. 140; Тмарченко, 1998, с. 38]. А главное — предикативность мотива, понимаемая как тема-рематическое единство, позволяет трактовать мотив не только в системе художественного языка, но и в прагматико-коммуникативном плане — в системе художественного дискурса литературы. Именно в этом плане прочитывается одно из ключевых суждений В. И. Тюпы по проблеме мотивики: «субсистема мотивов (произведения. — И. С.) ...есть высказывание о смысле художественного целого» [Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997, с. 47].

Существенно новые идеи вносит В. И. Тюпа и в представления о семантике мотива. Мы имеем в виду мысль о *континуальной природе* мотива как единицы художественной семантики — эстетически значимой и предикативной в своем существе. «В качестве семантической единицы, — пишет автор, — ...мотив гносеологически дискретен — вычленим и разложим на субмотивы, однако по своей онтологии он *континуален*. (...) Мотив — это феномен *филлиации* (расщепления) некоторого семантического поля (комплекса, «пучка мотивов»), выступающего в роли *субстрата*, и одновременно — противоположный феномен *агглютинации* (слипания) субмотивов, выступающих *субститутами* данного мотива». Таким образом, «в силу своей континуальности ...мотив семантически эквивалентен целому комплексу мотивов (субстрату), как и всякому своему субмотиву (субституту)» [Тюпа, 1996а, с. 53].

Идея континуальности семантики мотива позволяет уйти от однозначных представлений о жесткой структуре значения мотива, характерных для семиотически ориентированной фольклористики и отвечающих жестким семантическим моделям языка в духе структуральной лингвистики 1970-х годов (пожалуй, единственным исключением из этого правила выступили взгляды Б. Н. Путилова о «семантическом поле» мотива, продолжающем его непосредственное «языковое» значение [Путилов, 1992, с. 84; 1994, с. 181—182]).

10. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 7—9

Подытоживая в 6 разделе развитие теории мотива в отечественной науке первой трети XX столетия, мы выделяли четыре подхода в трактовке этого нарративного феномена: семантический (А. Н. Веселовский, А. Л. Бем, О. М. Фрейденберг), морфологический (В. Я. Пропп, Б. И. Ярхо), дихотомический (на стадии его формирования — А. Л. Бем, А. И. Белецкий и снова В. Я. Пропп) и тематический (Б. В. Томашевский, В. Б. Шкловский, А. П. Скафтымов).

Не повторяя определений и выводов, сформулированных в указанном разделе, отметим, что дихотомический принцип как таковой выступил основанием для синтеза семантического и морфологического подхода. Именно это обстоятельство способствовало развитию дихотомического принципа до уровня развернутой теории, представленной в отечественной нарратологии работами Н. Г. Черняевой, Б. Н. Путилова, Н. Д. Тamarченко и других фольклористов и литературоведов.

Следующим принципиальным шагом в развитии представлений о повествовательном мотиве явилось качественное развитие дихотомической концепции в направлении изучения *семантической структуры* мотива, понятого как единство инвариантного и вариантного начала. Этот поворот оказался возможным на методологической основе ведущего направления гуманитарной мысли 1960-х и 1970-х годов — семиотически ориентированного структурализма. Наиболее глубоким опытом такого рода явилась структурно-семантическая модель мотива, разработанная Е. М. Мелетинским. Показательно, что сам исследователь характеризует свою концепцию как попытку «синтеза подходов В. Я. Проппа и К. Леви-Строса» [Мелетинский, 1983, с. 121]. Концепция Е. М. Мелетинского привлекает своим общим «пафо-

сом» структурального семантизма — стремлением увидеть семантическую структуру мотива как иерархическую систему элементарных, но в то же время глубинных семантических сущностей, связанных логико-грамматическими отношениями нарратива и инвариантных по отношению к фабульным вариациям мотива. Развитая в рамках данной концепции идея *предикативности* мотива оказалась чрезвычайно продуктивной для понимания процессов семантического взаимодействия мотива и сюжета.

Современная фольклористика на качественно новом этапе развивает линию изучения повествовательного мотива в аспекте исторической поэтики. Самая проблема была поставлена еще А. Н. Веселовским, однако большинство последующих авторов сосредоточили свое внимание на вопросах общей теории мотива и проблемах «синхронного» анализа мотивной структуры фольклорного и литературного повествования. Капитальное исследование В. Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» также было направлено не на изучение реальной исторической эволюции сказочной мотивики, а на раскрытие ее мифо-ритуальной этимологии. В этом отношении работы современных исследователей С. Ю. Неклюдова и Н. А. Криничной выделяются из общего ряда пристальным вниманием к процессам *мотивообразования* и *эволюции мотивов* в ходе развития фольклорных жанров.

Тематический подход, разработанный в 1920-е годы представителями «формальной» школы, оказал существенное влияние на два новых направления, каждое из которых по-своему преодолевает структуральную трактовку мотива. Мы имеем в виду интертекстуальный и прагматический подходы в понимании мотива, развивающиеся в литературоведении последних десятилетий.

Само по себе понятие мотива, сопряженное с общими представлением о разнонаправленных смысловых связях произведения в рамках единой и принципиально открытой повествовательной традиции, оказывается весьма привлекательным для интертекстуального анализа. Вместе с тем, отказывая тексту в структурном начале (в традиционном понимании структуры как иерархии, функционально выстроенной вокруг некоей доминанты), теория интертекста выводит трактовку мотива за пределы его «классического» понимания как предопределенного повествовательной традицией элемента сюжетно-фабульного единства произведения. Теперь мотив — это смысловой элемент текста,

лишенного структуры и ставшего «сеткой». И сам мотив также оказывается лишенным своего структурного начала — теперь это не более чем смысловое «пятно» [Гаспаров, 1994, с. 30] внутри «сетки» текста и на «сетке» многих текстов.

Главная же трансформация представлений о мотиве заключается в следующем. Интертекстуальный подход, абсолютизируя аспект *спонтанных смысловых отношений* текста с другими текстами и помещая мотив как носитель смысла в центр такого рода отношений, тем самым разрывает коренную связь мотива с началом традиции, поскольку мотив сам становится *спонтанным явлением*, формирующимся в рамках той или иной «смысловой сетки» текстов и в направлении той или иной смысловой флуктуации. Общий итог парадоксален: понятие мотива в рамках интертекстуального анализа фактически становится избыточным и сливается с понятием лейтмотива.

Если интертекстуальная трактовка мотива выступает своего рода антитезой его структуральным моделям (как в свое время морфологический анализ выступил антитезой семантической концепции мотива), то прагматический подход предлагает новый синтез. Этот подход опирается на базовые представления о *семантической природе* мотива (берущие начало в трудах А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденаберг), учитывает представления о *семантической структуре* мотива (объективно идущие от работ А. Л. Бема, А. И. Белецкого, В. Я. Проппа и развитые до уровня теоретической модели Е. М. Мелетинским) и соотносит момент семантической структуры мотива с его *тематическим аспектом* (отвечая работам В. Б. Шкловского и Б. В. Томашевского). При этом принципиальная новизна прагматической концепции не сводится к названным основаниям и состоит в том, что понимание мотива и его семантической роли в нарративе рассматривается с точки зрения *актуального художественного задания и смысла произведения*. Таким образом, прагматический подход к традиционным вопросам нарратологии по поводу мотива — *что такое мотив? каково его значение? какова его структура?* и т. п. — добавляет новые вопросы: *зачем употреблен этот мотив? каков актуальный художественный смысл употребленного мотива? какова его коммуникативная интенция?* Нетрудно видеть, что прагматическая трактовка мотива оказывается наиболее адекватной изучению художественной литературы нового времени — литературы, призванной передавать не только коренные, затверженные тра-

дицией значения и парадигмы, но и актуальный смысл произведения как уникального «коммуникативного события» в эстетическом диалоге автора и читателя.

Обратим внимание на различные аспекты трактовки тематического начала мотива в рамках интертекстуального и прагматического подхода.

Интертекстуальный анализ актуализирует принципиальную связь *темы* и *смысла*. В общем случае, тема является как бы «остановленным» смыслом, это *резюме смыслового движения* нарратива (элементарная тема Б. В. Томашевского) и *итог смыслового развития* нарратива (интегральная тема В. Б. Шкловского). Поэтому мотив — как *семантический субстрат* смысла (подобно слову) — для интертекстуального анализа не отделим от темы — как *формы содержательной фиксации* этого смысла.

Прагматический подход, принимая и теоретически осваивая очерченное выше отношение динамики смысла и статики темы, актуализирует *коммуникативный аспект* темы и тем самым показывает уже ее *динамику*, привлекая коммуникативно соположенную теме категорию *темы*.

Экспликация понятийной парадигмы прагматики в целом помогает прийти к пониманию *коммуникативной природы* повествовательного мотива и к постулированию определяющей роли *предикативного начала* в семантической структуре мотива и его *предикативной функции* в повествовании.

Акцентирование связей прагматического и тематического подхода в понимании мотива ни в коем случае не означает игнорирования принципиального характера отношений между прагматическим и семантическим подходом. Фундаментальный характер этих отношений достаточно очевиден и без специальных комментариев. Собственно говоря, прагматика как таковая — это коммуникативно ориентированная семантика, поскольку самый *смысл*, в самом общем понимании этой категории, — это коммуникативно ориентированное и актуализированное *значение*. Связь прагматики и семантики в понимании мотива предельно глубоко проявлена именно в концепции В. И. Тютюпы.

Не повторяя характеристик этой концепции, укажем еще раз на существенный поворот в теории мотива, связанный с работами этого автора. Современная фольклористика, сосредоточившись на проблемах семантической структуры мотива и обоснов-

ванно возводя эту проблематику к основополагающим научным воззрениям А. Н. Веселовского, обошла вниманием другую ключевую идею классика исторической поэтики — идею *эстетической значимости* мотива как его *потенциальной художественности*. А между тем именно эта идея открывает возможность адекватного изучения мотивов в системе художественной литературы нового времени как литературы *эпохи личного творчества*, открывает возможность исследования мотивики с точки зрения «роли и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский, 1940, с. 493]. Переход от первой части формулы А. Н. Веселовского ко второй нельзя осуществить без осознания эстетической значимости мотива, и именно этот переход был осуществлен и теоретически обоснован В. И. Тюпой на методологической почве прагматического подхода.

Представления о художественном характере семантики мотива в настоящее время становятся определяющими и в литературоведческих исследованиях конкретной аналитической ориентации [Меднис, 1995, 1998; Печерская, 1995; Шатин, 1995; Тamarченко, 1998; Чумаков, 1998], а также в обобщающих трудах [Хализев, 1999; Краснов, 2001].

11. СОВРЕМЕННЫЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ РАБОТЫ В ОБЛАСТИ ТЕОРИИ МОТИВА

В отличие от развернутого выше аналитического исследования отечественной традиции трактовки повествовательного мотива, данный раздел является кратким и преимущественно библиографическим по своему характеру обзором ряда современных зарубежных работ в области теории мотива и мотивного анализа.

Для фольклористики середины XX века ключевой явилась трактовка мотива, предложенная классиком тематического изучения фольклорной повествовательной традиции С. Томпсоном. Определяя мотив как «наименьший элемент сказки, способный удерживаться в традиции» [Thompson, 1951. P. 415], ученый принципиально подчеркивал его *повествовательный* статус, указывая при этом на свойственный для мотива характер *необычности* его значения в нарративе [Thompson, 1955. P. 7—8].

В 1960-е и 1970-е годы зарубежная теория мотива развивалась в работах фольклористов и литературоведов в рамках се-

миотического подхода к изучению нарратива. Ведущим направлением, как и в отечественной традиции, выступила дихотомическая теория. Выше мы уже характеризовали работы американского ученого А. Дандеса [Dundes, 1962; Дандес, 1985] и болгарской исследовательницы Л. Парпуловой [Парпулова, 1976; 1978]. В порядке дополнения укажем на семиотическую трактовку мотива А. Греймаса и Ж. Курте, соотносящих мотив с понятиями «инварианта» и «функции» [Greimas, Courtès, 1970. P. 238], на статью известного литературоведа-семиотика Л. Долежеля «От мотивемы к мотиву» [Doležel, 1972] и на серию недавних работ о мотивике еврейского фольклора израильских ученых И. Эльштейна и А. Липскера [Elstein, 1992; Elstein, Lipsker, 1995], также опирающихся в своих представлениях о мотиве на принципы дихотомической теории. К. Бремон в статье «Бык — тайник (Трансформация одной африканской сказки)», опубликованной в переводе на русский язык в сборнике «Зарубежные исследования по семиотике фольклора» (М., 1985), также оставаясь в рамках дихотомической концепции, обращает внимание на явление *семантического синтеза* синтагматически близких мотивов [Бремон, 1985, с. 160—162].

Фундаментальная традиция изучения литературных тем и мотивов представлена в немецкой науке о литературе и связана с именами В. Кайзера [Kayzer, 1960], заложившего основы понимания феномена мотива как повторяющегося и семантически значительного элемента литературного повествования, Э. Френцель [Frenzel, 1966; 1992], Х. Деммриха и И. Деммрих [Daemrich, Daemrich, 1987; 1994], авторов капитальных справочников-словарей тем и мотивов западной литературы, Р. Грюбеля, автора монографии, посвященной сравнительному изучению фольклорной мотивики в славянских и европейских литературах [Grübel, 1995] (см. также рецензию: [Одинокоев, 1997]).

Тематическая концепция мотива («мотив как элементарная повторяющаяся тема») звучит и в современном американском литературоведении [Freedman, 1996]. Т. Зиолковски, автор ряда исследований по литературной тематике [Ziolkowski, 1983; 1998], прямо констатирует значительное повышение интереса к данной проблематике как в США, так и в европейской филологии. По мнению ученого, изучение литературной тематики отныне не сводится только к каталогизации тем и мотивов, а направлено на идентификацию наличия определенной темы или оп-

ределенного мотива в индивидуальном творчестве писателя с целью выявления его связей с повествовательной традицией. Обратим внимание, насколько созвучны мысли современного американского исследователя основополагающей установке исторической поэтики сюжетов и мотивов, провозглашенной столетием ранее А. Н. Веселовским. Мы специально выделили точку зрения Т. Зиолковски как созвучную целям и установкам и нашей работы.

В свете тенденции к развитию тематических исследований характерны сами названия новейших сборников научных трудов в этой области: «Возобновление тематических исследований» [The Return of Thematic Criticism, 1993], «Пересмотр тематических исследований» [Thematics Reconsidered, 1995]. При этом проблематика литературной тематики сочетается не только с семиотическим, но и с психологическим и когнитивным подходами [El-Shamy, 1997].

12. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Общий взгляд на развитие теории повествовательного мотива в ее отечественной традиции дает все основания говорить о том, что идеи и подходы классиков остаются актуальными для современной науки. Семантические и дихотомические представления о мотиве получили глубокую и разностороннюю трактовку в работах целого ряда фольклористов и литературоведов, в числе которых Г. А. Левинтон, Б. Н. Путилов, Н. Г. Черняева, С. Ю. Неклюдов, Н. А. Криничная, Н. Д. Тмарченко. Принципиальным шагом в развитии синтеза семантического и дихотомического подхода явилась структурно-семантическая модель мотива, разработанная Е. М. Мелетинским. Тематическая концепция мотива получила развитие в работах Г. В. Краснова. В последние годы в литературоведении идет активный поиск нового теоретического синтеза в понимании мотива. На стыке семантической и тематической концепции развиваются два новых подхода — интертекстуальный, представленный работами Б. М. Гаспарова, А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова, и коммуникативный, или прагматический подход, представленный работами В. И. Тюпы и Ю. В. Шатина.

Анализ современных концепций мотива и их отношения к теоретическому наследию отечественной нарратологии с очевидностью говорит о незавершенном, открытом характере тео-

рии повествовательного мотива. На это же указывает и развитие исследований в области литературной тематики и теоретических аспектов мотивного анализа в зарубежной науке. Таким образом, историография теории мотива на современном этапе переходит в его теорию, актуальным проблемам которой посвящены следующие главы этой книги.

МОТИВ В СИСТЕМЕ НАРРАТОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА

Ниже развернут анализ понятия мотива в системе категорий нарратологии, таких как повествование, событие и действие, персонаж и герой в их отношениях к фабуле и сюжету, хроно-топ, тема и лейтмотив.

1. МОТИВ И ПОВЕСТВОВАНИЕ

Наряду с событием, повествование (нарратив) является базовой категорией нарратологии. Мы прямо связываем данные понятия и трактуем повествование предельно просто: это, собственно, *изложение* событий (аналогичную трактовку см. в кн.: [Prince, 1988, с. 58]; см. также определение «повествования о событиях» у Ж. Женетта [Женетт, 1998. Т. 2, с. 183—186]; развернутая характеристика других подходов предложена в статьях [Ильин, 1996; Тamarченко, 1999]). Событие, в свою очередь, формируется в рамках повествования и представляет собой нарративную фиксацию определенного момента действия, существенного для определенной точки зрения (героя, повествователя, читателя) [Тюпа, 2002, с. 18—24].

Повествование линейно, и развертывается в виде некой последовательности событий. Понятие повествования не маркировано дополнительными признаками, в отличие от фабулы и сюжета, «эксцентричных по отношению друг к другу» [Тынянов, 1977, с. 325].

Фабула — это аспект повествования, взятый с точки зрения *причинно-следственных* и *пространственно-временных* отношений изложенных событий — т. е. отношений *смежности* [Якобсон,

1990, с. 114] (такое понимание фабулы отвечает также ее классическому определению Б. В. Томашевским [Томашевский, 1996, с. 180]. Сюжет — это аспект повествования, взятый с точки зрения отношений *со-* и *противопоставления* изложенных событий, т. е. отношений *сходства* [Якобсон, 1990, с. 114—115], в необходимом отвлечении от фабульных связей (ср.: [Шмид, 2003, с. 240; 243—244]). 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*.

Важно понимать, что ни фабула, ни сюжет не являются первичной реальностью нарратива — как исходного, явленного нам посредством текста изложения событий. Фабула и сюжет — это только два соотнесенных аспекта нарратива, конструируемых в процессе его интерпретации.

Динамическое соотношение фабулы и сюжета визуально можно представить в виде прямоугольного треугольника (рис. 1). Горизонтальный вектор АВ будет представлять повествовательное развитие фабулы, а расширяющиеся вертикальные сечения CD, C'D', C''D'' и т. д. — все нарастающий по мере развития повествования объем парадигматических сцеплений фабульных событий, т. е. собственно смысловой объем сюжета.

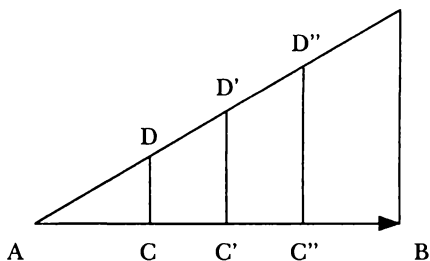


Рис. 1

$$CD < C'D' < C''D''$$

Но так дело обстоит с повествованием в сфере неканонических жанров. А в сфере канонических жанров — например, в волшебной сказке или в рыцарском романе — с самого начала фабула в общих чертах известна, предугадываема, и соответственно, очерчен, определен смысловой объем сюжета. В таком случае место треугольника займет прямоугольник (рис. 2), а в

плане читательской рецепции на первое место выйдет не первичная сюжетная интерпретация фабулы, а реактуализация сюжетного смысла уже известной фабулы. Это означает, что в канонических повествовательных жанрах оппозиция фабулы и сюжета в значительной степени ослаблена.

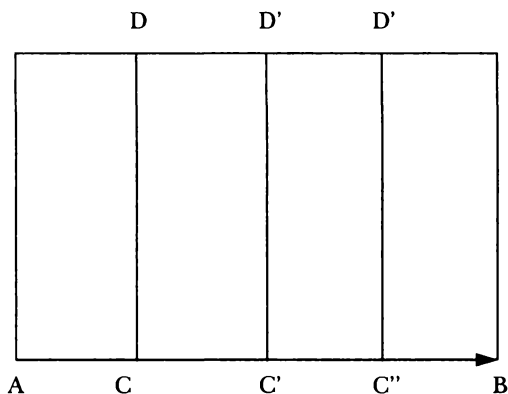


Рис. 2

$$CD = C'D' = C''D''$$

Повествование, взятое как таковое, а также в его фабульном и сюжетном аспектах, принадлежит не только сфере художественного дискурса. Повествовательным началом проникнуты практически все дискурсы культуры и общества, и конкретные нарративы различной дискурсивной природы облачаются в свои, определенные для данного дискурса фабульные и сюжетные формы [Тюпа, 2002]. Таким же образом для сферы художественного дискурса и, в частности, для художественной литературы, характерны свои фабульно-сюжетные формы повествования, отвечающие литературной традиции в целом и системе эстетических значений определенной эпохи [Егоров, Зарецкий, Гушанская и др., 1978].

Обратимся к вопросу об отношении повествования и мотива. Мотив *репрезентирован* событиями, которые суть единицы повествования. Иначе говоря, мотив есть *обобщение* событий. Следовательно, мотив есть единица обобщенного уровня повествования, т. е. собственно *языка* повествования. Сформулируем в окончательной форме: мотив — это *единица повествовательного языка*. Соответственно, как единица языка *художественного пове-*

ствования, мотив обретает определенные *фабульные* и *сюжетные* свойства и функции, — эти вопросы, ввиду их особенной важности, будут рассмотрены отдельно и подробно в следующей главе.

2. МОТИВ И СОБЫТИЕ

Проблема отношения понятий мотива и события в рамках общей системы теории повествования находится в центре внимания литературоведов и фольклористов. Признанием базовой связи этих понятий проникнуты труды А. Л. Бема, А. И. Белецкого, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, а в настоящее время — работы Е. М. Мелетинского, Н. Г. Черняевой, Н. Д. Тмарченко, Ю. В. Шатина.

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, А. П. Скафтымова, Б. Н. Путилова, С. Ю. Неклюдова, Г. В. Краснова, Б. М. Гаспарова.

Представляется, что вопрос об отношении мотива и события в системе повествования неотделим от более общего вопроса о *предикативных свойствах* мотива. Идея предиката, который трактуется в лингвистике как «конститутивный член суждения», как то, что высказывается, сообщается о субъекте [Арутюнова, 1990, с. 392], в косвенном виде заложена и в значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, определяя перспективу событийного развития действия.

2.1. ПРЕДИКАТИВНОСТЬ МОТИВА

Связь с моментом действия, собственно, и выступает принципиальной основой предикативности мотива в системе повествования. Е. М. Мелетинский прямо связывает мотивный предикат с понятием *действия*: «Структура мотива может быть уподоблена структуре предложения (суждения). Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. *Действие в мотиве является предикатом*, от которого зависят аргументы-актанты (агенс, пациенс и т. д.)»

[Мелетинский, 1983, с. 117; курсив наш. — И. С.]. Ученый приводит примеры мотивов мифологического происхождения, развернутые в соответствии с предложенной структурной моделью: «*Добывание*: герой (агенс) *извлекает* (предикат) пресную воду (объект) из брюха (источник) лягушки (хозяин); первопредок (агенс) *извлек* (предикат) оленей (объект) из озера (источник)» [Там же, с. 120; курсив наш. — И. С.].

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. Именно отношение «предикат-актант» как базисное отношение в семантической структуре мотива воплощается в конкретном повествовании в форме *события*.

Поэтому-то, собственно, предикатно-актантная структура мотива и является тождественной не просто структуре суждения, но структуре самого события — *рассказанного* в форме суждения. В центре события — персонаж (герой) рассказываемой истории [Рикер, 1995, с. 63]; однако непосредственным проводником и субстратом события выступает именно действие [Шатин, 1996б], совершенное героем или вызванное другими силами, — но всегда такое действие, которое становится сопричастным существенным сторонам *функционального целого* персонажа или *смыслового целого* героя (о различии персонажа и героя см. в следующем разделе). В семиотическом плане — это такое действие, которое приводит к *событийному переходу* персонажа (героя) «через границу семантического поля» в континууме художественного мира произведения [Лотман, 1970, с. 282].

К сказанному добавим, что событие, в отличие от мотива как аккумулятора действия, всегда конкретно и уникально в структуре повествования и в смысловом контексте всего произведения. Например, с точки зрения метаязыка описания корректно говорить о *мотиве убийства* в литературной традиции, и некорректно говорить о *событии убийства* — вне конкретного повествовательного контекста. В повествовательной литературе не существует события убийства вообще, а существует, например, событие убийства старухи-процентщицы в сюжете «Преступления и наказания».

Представления В. И. Тюпы о предикативной природе мотива помогают уяснить отношения мотива и события с другой сто-

роны. В отличие от Е. М. Мелетинского, В. И. Тюпа раскрывает свойство предикативности мотива не в аспекте связи мотива с моментом действия-предиката как его структурообразующего начала, а в аспекте *рематичности* мотива, т. е. его способности привносить в нарратив новую художественную информацию, необходимую для дальнейшего развития сюжета — через фабульное развертывание событий. «Категория мотива предполагает *тема-рематическое* единство (еще Веселовский отмечал двусоставность «формулы» мотива: $a + b$). Причем ведущая роль в этом единстве принадлежит предикативному компоненту (реме). «Быть сыном», например, составляет тематический компонент мотива блудного сына, а «быть блудным» — предикативный» [Тюпа, Ромодановская, 1996, с. 8].

Подходы Е. М. Мелетинского и В. И. Тюпы в трактовке предикативности мотива взаимонаправлены и по существу тождественны: если первый трактует предикативность мотива *изнутри* структуры повествования — с точки зрения *грамматики* его фабульного развития, то второй трактует это свойство мотива *извне* повествования как структуры — с точки зрения *прагматики* его сюжетно-смыслового развития в рамках коммуникативной функции художественного произведения в целом. При этом прагматическая трактовка также подразумевает определяющую роль действия в формировании самого свойства предикативности мотива. Ведь, в частности, «быть блудным» — это в конечном счете означает «*стать, оказаться* блудным», т. е. в результате тех или иных *действий* — таких, как уход из родительского дома, совершение странствий и др., — утратить прирожденные связи со своим социумом, стать отчужденным от него.

Таким образом, за мотивом как предикатом художественного повествования в любом случае потенциально обозначен комплекс возможных действий, соотносенных с тематическим целым мотива. Будучи синтезированы в нарративе с началом действующего лица, эти действия в своем фабульном развитии формируют событие.

Здесь мы переходим к рассмотрению смежного вопроса о связи мотива и персонажа (героя) через событийную сторону повествования.

3. МОТИВ И ПЕРСОНАЖ (ГЕРОЙ)

Формулировка заглавия раздела уже содержит вопрос: какого рода отношения релевантны для сферы мотивики — отношения с персонажами или с героями повествования — если, конечно, вслед за Б. В. Томашевским [Томашевский, 1996, с. 201—202] различать эти два понятия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта фабульного ряда повествования, т. е. того, кто *действует* или 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 *собственного смысла сюжета* и всего произведения в целом, а не только в плане развития фабулы. Другими словами, персонаж выступает как участник действия в фабуле, а герой — как участник событий в сюжете (ср. разделение Ю. М. Лотманом литературных персонажей на «подвижных» и «неподвижных» именно с точки зрения сюжетного развития [Лотман, 1970, с. 287—288]). При этом герой в «снятом виде» сохраняет качество персонажа, поскольку является участником фабульного действия.

Если при этом соотносить план мотивики в первую очередь с планом художественного смысла сюжета, то мы должны говорить именно о корреляции *мотива и героя* — такого героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному мотиву и через определенные действия совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом. Таков, в частности, Германн для сюжета и смысла «Пиковой дамы», в своем характерологическом целом определенно отвечающий семантике мотивного комплекса *испытания судьбы в изгнании*, на основе которого строится сюжет «Пиковой дамы». Будочник же как персонаж окажется соотнесенным не столько с уровнем мотивики, сколько с уровнем фабульных мотивировок (о различении мотива и мотивировки см. выше, в разделе 4.5. первой главы).

Характерная семантическая связь, и даже семантическое тождество героя и мотива в мифе раскрыта в фундаментальных трудах О. М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1997, с. 221—223]).

Древние и средневековые литературы также обнаруживают устойчивые связи героя и его мотивного репертуара, причем эти связи локализуются уже в рамках определенной жанрово-тематической традиции. Такова, например, традиция греческого романа (о мотивном комплексе героев греческого романа см.: [Бахтин, 1986, с. 121—290]). Характерный мотивный комплекс связан с героем христианского жития [Ключевский, 1988, с. 358—438]. Фиксированы тематические связи мотивики и героя в традиции древнерусского фабульного повествования (например, в традиции повестей о гордом царе [Ромодановская, 1985], повестей о заговоре человека с дьяволом [Журавель, 1996], повестей о купцах (см. наблюдения Д. С. Лихачева в кн.: [Истоки русской беллетристики, 1970, с. 525—536]) и т. д.). По существу, за характерными связями героя и мотива в средневековых литературах лежит более общая закономерность *предопределенной*, риторически заданной литературной тематики, — закономерность, описанная Д. С. Лихачевым в рамках концепции литературного этикета [Лихачев, 1979], а А. В. Михайловым — с точки зрения средневековой риторической парадигмы [Михайлов, 1994].

Литература нового времени, выходящая из сферы рефлексивной риторики и устанавливающая принципиально иное соотношение между моментами традиции и новации, вместе с тем далеко не всегда разрывает характерные тематико-семантические связи героя и мотива. Так, своими мотивными комплексами окружены герои сентиментализма [Топоров, 1995; Шатин, 1998], романтизма [Манн, 1976], и даже реализма (ср. характерные фигуры «маленького человека», «бедного студента», «купца-самодура» и др.).

4. МОТИВ И ХРОНОТОП

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

Так, *мотив встречи* в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий своей литературной жизни на-

столько сросся с характерными пространственно-временными признаками, что это позволило М. М. Бахтину говорить об особенной *хронотопичности* самого мотива. Применительно к этому 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 описанных выше связей между мотивом и персонажем. 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.

В целом можно говорить о двух сторонах пространственно-временной характеристики мотива, или о двух типах признаков — о признаках *фабульно* значимых, несущих в себе семантику «вещности» и *конкретности* фабульного действия, и признаках *сюжетно* значимых, выражающим актуальное *отношение* пространства и времени действия к предикату и актантам мотива.

В первой главе второй части, посвященной языку и модели аналитического описания мотива, мы подробно рассмотрим аспекты пространственно-временной характеристики — на примере семантической структуры мотива встречи.

5. МОТИВ И ТЕМА

В порядке вводных замечаний обратим внимание на характерный способ названия (а также 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], мотив *похищения* [Титова, 1996], мотив *погони* [Куляпин, 1996] и др. По своей семантической природе такие слова *предикативны*, и обозначают определенное действие, с которым семантически коррелирует соответствующий глагол или устойчивое глагольное выражение: *изме-*

на — изменять; уединение — уединяться, обретать одиночество; преступление — совершать преступление; наказание — наказывать; похищение — похищать; погоня — гнаться, бросаться в погоню и т. п. Очевидно, что способ названия мотива через предикативное слово сигнализирует об определяющем положении предикативного начала (и самого момента действия как носителя этого начала) в семантической структуре мотива.

Вместе с тем практика идентификации мотива допускает его обозначение через непредикативное слово. Можно встретить, например, такие обозначения, как мотив *пути* [Тюпа, 1996б], мотив *смерти* [Постнов, 1995], мотив *воды* [Меднис, 1995], мотив *пустыни* [Меднис, 1998], мотив *луны* [Янушкевич, 1995], мотив *чуда* [Якимова, 1998], мотив *театра* [Кузнецов, 1999], мотив *чистоты* [Краснов, 2000]. 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 разумеют *тему повествования*.

Неразличение мотива и темы 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 ряда концепций, подводящих тематические основания под понятие мотива. Таковы точки зрения Б. В. Томашевского, В. Б. Шкловского, А. П. Скафтымова, а в современной науке — Г. В. Краснова и В. Е. Ветловской.

В общем случае, тема является своего рода *остановленным смыслом* повествования в каждом его фабульно оформленном моменте [Жолковский, Щеглов, 1975, с. 143—144; с. 156; Хализев, 1999, с. 41]. Тема — это всякий *промежуточный смысловой итог* движения нарратива (элементарная тема Б. В. Томашевского) и тем более *окончательный смысловой итог* развития нарратива (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 [ван Дейк, 1989, с. 236]. Еще раз повторим: тема — это вербально зафиксированный смысл нарратива.

Мотив как носитель *семантического субстрата* смысла нарратива (подобно слову в речи) неотделим от темы — как *формы содержательной фиксации* этого смысла. С внешней стороны эта зависимость выражается в том, что тема разворачивается в нарративе посредством фабульно выраженных мотивов. Именно поэтому, как мы отмечали в разделе 6 первой главы, характерная (традиционная) тема требует разворачивания характерных (традиционных) мотивов [Путилов, 1975, с. 153—154; Гринцер, 1978, с. 30; Лорд, 1994, с. 83—84; Ветловская, 2002, с. 100—107]. Но и мотив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы — это не более чем чистая идея перемены. Взаимосвязь мотива и темы предельно ясно раскрывал Ю. М. Лотман: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» [Лотман, 1975, с. 142]. Отсюда и характерное неразличение самих понятий темы и мотива в практике литературоведческого анализа. Отсюда же стремление теоретиков подвести понятие темы под понятие мотива — как попытка на уровне теоретической конструкции преодолеть объективную двойственность самого феномена литературной тематики.

6. ЛИРИЧЕСКИЙ МОТИВ

Проблема отношения мотива и темы приводит нас к следующему проблемному узлу в теории мотива, который можно обозначить как вопрос о мотиве в лирике.

Специфика мотива в лирике во многом обусловлена существом лирического события, которое в своей природе отличается от события в среде эпического повествования. Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю. Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания» [Сюжетосложение в русской литературе, 1980, с. 159], иначе — дискретная динамика состояния лирического субъекта стихотворения (в данном контексте мы можем пренебречь тонкими градациями в статусе лирического субъекта — см. об этом: [Гинзбург, 1974; Корман, 1978; 1982; Бройтман, 1997; 1999]). Лирическое событие — это не внешнее и объективированное фабулой событие *происшествия* или *действия*, а внутреннее и субъективированное событие *переживания* [Левин, 1994, с. 66] и, что важно подчеркнуть, событие *непосредственно обращенное* к читателю как прямому участнику эс-

тетической коммуникации — а тем самым и соучастнику этого события.

В отчетливом виде эта особенная событийность представлена, например, в жанрах лирической миниатюры: состояние окружающего мира (как в самом широком смысле, так и в любом частном аспекте) актуализируется в восприятии лирического субъекта и субъективируется им. Происходит диалогическая встреча двух квази-личностных начал (лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия), что приводит к качественному изменению состояния самого лирического субъекта (о диалогизме как основе лирической событийности см.: [Бройтман, 1999; 2000]). В общем виде существо лирического события можно свести именно к последней формуле: это *качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл для самого лирического субъекта и эстетический смысл для обращенного к читателю лирического сюжета.*

Иным является и качество *связности* текста в лирике: оно основывается не на принципе *единства действия* (что характерно для фабульно организованного повествования), а на принципе *единства лирического субъекта* — при всех его качественных изменениях, т. е. при всей его внутренней событийности. Именно поэтому столь характерный для лирики *повтор* не разрушает, а укрепляет текст, поддерживая единство лирического субъекта, — в отличие от эпического повествования, которому прямые повторы противопоказаны, потому что нарушают единство действия.

Определив специфику лирического события, мы получаем достаточные основания для предметного разговора о специфике мотива в составе лирического текста. Представляется, что природа мотива в лирике в принципе та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит *предикативный аспект событийности* — однако при этом различается природа самой событийности в лирике и эпике.

Существенно иным в системе лирического текста является и *функциональное отношение* мотива и темы, и именно это отношение осознается как специфически лирическое. Всякий мотив в лирике исключительно тематичен, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно мотивна по своей природе, и мотивы как предикаты темы разворачивают ее через действие — конечно, применительно к лирическому субъекту. При

этом благодаря своей исключительной мотивности лирическая тема *перспективна*, в отличие от *ретроспективной* повествовательной темы. Это значит, что в лирике не столько мотивы в их конкретном выражении определяют тему (что характерно для эпического повествования), сколько сама тема выступает основанием для развертывания серии сопряженных с ней мотивов (о мотивном развертывании лирической темы см.: [Жирмунский, 1996, с. 412—414]). В последнем утверждении ключевую роль играет понятие *серии*: лирический текст — это не фабульная последовательность, а именно тематическая серия мотивов [Томашевский, 1996, с. 231—242].

Перспективностью лирической темы объясняется и ее эксплицитный характер: лирическая тема значительно чаще, нежели тема повествовательная, оказывается выраженной в явной словесной форме — либо в названии стихотворения, либо в самом тексте (поэтому применительно к лирике и говорят о «словесных темах» [Жирмунский, 1977, с. 30] и «ключевых словах» [Хализев, 1999, с. 268]). Повествовательная тема — как тема ретроспективная, как *результат*, а не *повод* для сочетания мотивов, — носит, как правило, имплицитный характер [Жолковский, Щеглов, 1975, с. 144.].

Таким образом, если в фабульном повествовании определяющим началом выступает мотивика, и тема подчинена мотиву, то в лирике преобладает значение тематического начала, и мотив подчинен теме.

В целом же лирическая тема принципиально и предельно *рематична* [Женетт, 1998. Т. 2, с. 361—362], и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом. По этой причине смешение или осознанное совмещение понятий темы и мотива в практике анализа лирического текста происходит еще регулярнее, нежели при мотивном анализе фабульного повествования.

Характерным примером такого совмещения понятий являются наблюдения, изложенные в Лермонтовской энциклопедии в статье «Мотивы поэзии Лермонтова» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 290—312]. В качестве мотивов здесь называются, как правило, лирические темы, характерные для творчества поэта: «свобода и воля», «одиночество», «странничество», «изгнанничество», «родина», «память и забвение», «обман», «мщение», «покой», «земля и небо», «сон», «игра», «путь», «время и

вечность» и др. По поводу некоторых автор вступительных замечаний к статье делает характерные оговорки: родина — это «тема», «наиболее приближающаяся к понятию мотива» [Щемелева, 1981, с. 291]; любовь — это «всепроницающая тема и один из универсальных мотивов в творчестве Лермонтова» [Там же]. Приведем еще одно высказывание автора, говорящее о фактическом совмещении понятий мотива и темы: «Особо в цикле мотивов выделены не индивидуально лермонтовские, но занимающие большое место в его творчестве т.н. вечные темы: время и вечность, любовь, смерть, судьба» [Там же].

Так, например, со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Узник» (1837 г.) авторы статьи связывают «мотив свободы», «мотив неволи» и «мотив одиночества» [Лермонтовская энциклопедия, 1981, с. 292—294]. Однако это не мотивы, а типичные темы, задающие общее движение и развитие лирического текста.

Между тем развертывание в этом тексте лирического действия (с опорой на определенную парадигму мотивов) и лирической событийности как таковой носит более сложный характер.

Покажем это на примере анализа данного стихотворения.

7. АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО МОТИВА

Для удобства восприятия приведем текст стихотворения:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.
Я красавицу младую
Прежде сладко поцелую,
На коня потом вскочу,
В степь, как ветер, улечу.

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком;
Черноокая далеко,
В пышном тереме своем;
Добрый конь в зеленом поле
Без узды, один, по воле
Скачет. Весел и игрив,
Хвост по ветру распутив.

Одинок я — нет отрады;
Стены голые кругом,
Тускло светит луч лампы
Умирающим огнем;
Только слышно: за дверями
Звучно-мерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

Ключевое событие стихотворения заключается в контрастной смене рефлексивных состояний лирического субъекта: от мечтательных переживаний на тему личной свободы через констатацию существующего положения неволи к осознанию глубокого одиночества. Таким образом, собственно тематическая сторона стихотворения (свобода, неволя и одиночество) в полной мере раскрыта в динамике его событийной стороны.

В развитии своей событийности стихотворение разворачивается как сравнительно простая, но содержательно отчетливая сюжетная структура: сюжет здесь — в образовании конфликта между сменяющимися состояниями лирического субъекта. Это открытый сюжет, поскольку конфликт остается неразрешенным. Тем самым текст обретает тематическую перспективу: к развернутой в стихотворении тематической оси «свобода — неволя — одиночество» вновь примыкает как потенциал тема свободы, к которой направлены устремления героя.

Уровень действия — внутренний по отношению к сюжетному уровню стихотворения. Характерное отличие лирического действия от действия эпического — в его принципиально расширенном модальном спектре. Оно разворачивается не только в рамках *действительного* — того, что произошло в прошлом или происходит сейчас, но и в рамках *возможного* — того, что *могло бы* или *может* произойти [Чумаков, 1999, с. 7]. Расширение модальных границ действия оказывается возможным за счет смены критерия связности текста, о чем мы говорили выше: этим критерием выступает принцип единства лирического субъекта. Именно переживания лирического субъекта связывают в единый узел действия различных модальностей — как это происходит и в стихотворении «Узник».

Вся первая строфа этого стихотворения представляет череду действий, относящихся к спектру модальности *возможного*: сна-

чала это модальность *желаемого* (Отворите мне темницу, / Дайте мне сиянье дня, / Черноглазую девицу, / Черногривого коня), затем модальность *воображаемого* (Я красавицу младую / Прежде сладко поцелую, / На коня потом вскочу, / В степь, как ветер, улечу). Следующие две строфы представляют действия и ситуации, относящиеся уже к спектру модальности *действительного*. При этом подчеркнем главное: действия и ситуации различных модальностей *равноправно и непосредственно выстраиваются в единую линию лирического текста* — чего не может быть в повествовательном тексте, где ввод действия возможной модальности всегда *опосредован* той или иной фабульной мотивировкой (сон, видение, мечты героя и т. п.) и в силу этого не может непосредственно включаться в основное течение действия.

Охарактеризовав модальный план лирического действия, обратимся к его тематико-семантическому анализу — и только здесь в явной форме обозначится вопрос о мотивной основе стихотворения.

Так, тема свободы развертывается в действии первой строфы через серийную вариацию семантически сопряженного с этой темой *мотива обретения* — обретения воли как таковой («отворите мне темницу, дайте мне сиянье дня»), своеобразных атрибутов свободного героя («черноглазую девицу, черногривого коня»), наконец, самой свободы действия («поцелую», «вскочу», «улечу»). В последнем варианте (обретение свободы действия) мотив обретения фактически переходит в самостоятельный и также сопряженный с темой свободы *мотив вольного движения* («в степь, как ветер, улечу»).

Вторая строфа тематически контрастирует с первой: ведущей здесь является тема неволи. Особенностью текста данной строфы является то, что тема неволи развертывается не через действие, а через серию статических ситуаций, тематически противопоставленных действиям первой строфы: «дайте мне сиянье дня» — «но окно тюрьмы высоко»; «отворите мне темницу» — «дверь тяжелая с замком» и т. д. Кроме того, в тексте данной строфы тематический контраст неволи и свободы формируется повторно: неволе узника противопоставляется свобода вольного коня (последние 4 строки). Образ последнего снава развертывается через вариации лирического действия, в основе которых лежит обозначившийся в конце первой строфы *мотив вольного движения*.

В тексте третьей строфы развертывается заключительный момент тематической триады стихотворения — тема вынужденного одиночества. Эта тема подытоживает динамику тематического развития стихотворения в целом и стабилизирует общий конфликт стихотворения, закрепляя этот конфликт в его неразрешимости. Тема одиночества также первоначально развертывается в плане статического описания — через серию ситуаций: одинок узник, «одинок» голые стены, «одинок» луч лампы, одинок и часовой, охраняющий узника. Однако образ последнего развернут уже в плане действия, которое в своих вариациях опирается на *мотив вынужденного, несвободного движения*, очевидным образом контрастирующий с антонимичным мотивом свободного движения в первых двух строфах. По существу, часовой также предстает узником, обреченным на свою несвободу, хотя и за пределами тюрьмы. Таким образом, в концовке строфы через мотив несвободного движения вновь актуализируется общая для всего стихотворения тема неволи. В целом третья строфа тождественна предыдущей в своей структуре: в обеих план статического описания точно в середине текста сменяется действием.

8. МОТИВ И ЛЕЙТМОТИВ

В литературоведческих работах наряду с термином «мотив» употребляется термин «лейтмотив». Что стоит за последним: терминологический повтор или же действительное различие релевантных признаков мотивики? Для начала обратимся к некоторым известным в науке трактовкам и определениям лейтмотива.

Отношение мотива и лейтмотива рассматривал Б. В. Томашевский: «Если (...) мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является сквозным, т. е. не вплетенным в фабулу, то его называют лейтмотивом» [Томашевский, 1996, с. 187 (текст примечания)]. Для правильного понимания этой точки зрения необходимо учитывать то, что собственно мотив ученый определял как элементарную повествовательную тему и не ассоциировал с мотивом, понятым таким образом: признак устойчивой повторяемости в нарративе. Поэтому фактически под лейтмотивом здесь понимается *повторяющаяся тема*. Существенное значение в определении Б. В. Томашевского несет и второй признак — «сквозной», *внефабульный* характер лейтмотива. Этот

признак приближает понятие лейтмотива в данной трактовке к нашему пониманию *лирической темы* (см. выше). Подытожим: лейтмотив для Б. В. Томашевского — это, по существу, лирическая тема.

Если учитывать семантические и коммуникативные отношения темы и смысла (см. выше, 5 раздел), то становится понятной глубинная связь тематической концепции мотива / лейтмотива Б. В. Томашевского и современной концепции лейтмотива, развернутой на почве идей интертекстуального анализа Б. М. Гаспаровым. Последний устанавливает за терминами «мотив» и «лейтмотив» практически одно и то же понятийное представление: «В роли мотива может выступать 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» [Гаспаров, 1994, с. 30]. Вместо термина «мотив» в данном определении с тем же правом может находиться и термин «лейтмотив», характерно обозначенный в самой заглавии цитируемой книги («Литературные лейтмотивы»). Здесь мотив (лейтмотив) — это же тема, но увиденная в ракурсе актуального смысла нарратива. При этом, как можно видеть, в определении акцентирован признак повтора лейтмотива в тексте.

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. Таковы трактовки И. В. Роднянской (лейтмотив — это «образный поворот, повторяющийся на протяжении всего произведения как момент постоянной характеристики какого-либо героя, переживания или ситуации» [Роднянская, 1967. Стлб. 101]), П. Г. Богатырева (лейтмотив как значимый повтор в пределах текста произведения [Богатырев, 1971, с. 432]), Г. В. Краснова («отличительными признаками лейтмотива считаются повторяемость того или иного образа («образного повтора») на протяжении всего произведения» [Краснов, 1980, с. 77; см. также: Краснов, 2001, с. 53]), Л. Н. Целковой («ведущий мотив в одном или многих произведениях писателя может определяться как лейтмотив» [Целкова, 1999, с. 207]).

Мы присоединяемся к этой традиции и добавляем следующий тезис: с точки зрения критерия повторяемости понятия мо-

тива 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.

9. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 1—8

Итак, что же такое мотив как повествовательный феномен?

Ставить вопрос об определении мотива вне определенного понятийного контекста было бы методологически неверно. Только в отношении к другим понятиям мы можем установить искомое. Поэтому корректной будет иная постановка вопроса: что такое мотив как повествовательный феномен в его отношении к другим нарратологическим категориям?

Разной в определениях мотива в литературоведении и фольклористике во многом вызван именно тем, что исследователи смотрят на мотив с различных точек зрения — с точки зрения темы, события, фабулы, сюжета и т. д., в результате чего приходят к различному пониманию мотива. При этом каждая трактовка оказывается по-своему верной, потому что мотив действительно связан со многими аспектами литературного повествования и онтологически, и функционально. Однако *системное определение* мотива можно построить только в его соотношении со всеми существенными понятиями нарратологии.

Заметим, что в наибольшей степени понимание мотива характеризуется многоаспектностью у основателя самой традиции теоретического изучения мотива — А. Н. Веселовского. Сошлемся на мнение Б. Н. Путилова: «Веселовский понимал мотив то как основную тему, реализуемую в сюжете в целом (мотив боя отца с сыном — тема ряда эпических сюжетов), то как устойчивое представление, которое дает жизнь сюжету либо какой-то его существенной части (превращение, богатырство, вера в чудовищ), то, наконец, как схематически выделяемый элемент сюжета (тот же бой отца с сыном — но уже как эпизод в повествовании) и — одновременно — как конкретная реализация его в тексте (поединок Ильи Муромца с Сокольниковом в былине)» [Путилов, 1992, с. 74].

Не повторяя сделанных выше наблюдений, попробуем обобщить их в виде последовательности взаимообусловленных отношений, которые позволяют построить системное определение мотива.

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

Отношение «мотив-событие», взятое как таковое, позволяет расширить представление о мотиве до уровня *структуры*. Основу мотивной структуры составляет *действие* и *актанты*, ассоциированные с данным действием.

Органически связанное с предыдущим отношение «мотив-действие» позволяет обнаружить такое базовое свойство мотива, как его *предикативность*.

Соотнесение мотива и хронотопа позволяет выявить в структуре мотива *пространственно-временные признаки* мотивного действия.

Сопоставление понятия мотива с представлениями о теме повествования приводит к идее *тематического наполнения* структуры мотива.

Соотнесение понятий мотива и героя выводит на уровень осмысления *эстетической значимости* мотива. Именно эстетический потенциал мотива, сопряженного в рамках определенного событийного ряда с персонажем 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 вообще нельзя выделить мотив как таковой, и самое большее, можно говорить о лейтмотивах этого текста.

Последние два сопоставления выводят нас за круг вопросов, которые были непосредственно рассмотрены в данной главе. Это сопоставления понятия мотива с основными категориями собственно *художественного* повествования — *фабулой* и *сюжетом*. Во всех деталях соотношение мотива с фабулой и сюжетом будет проанализировано в следующей главе, здесь же ограничимся краткими замечаниями по существу вопроса об определении самого понятия мотива.

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 отношение *значения* мотива как элемента языка повествовательной традиции и точного, определенного в плане художественной коммуникации *смысла* мотива в рамках сюжета конкретного произведения.

10. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ МОТИВА

Проведенные сопоставления в итоге позволяют сформулировать системное определение мотива: это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками.

МОТИВ В СИСТЕМЕ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПОДХОДА

В соответствии с классической триадой семиотического анализа [Моррис, 1983], рассмотрим мотив как единицу повествовательного языка, и следовательно, как *художественный знак* в аспектах его *семантики, синтактики и прагматики*.

1. СЕМАНТИКА МОТИВА

Семантика мотива будет рассмотрена с точки зрения двух подходов — дихотомического и вероятностного.

1.1. ДИХОТОМИЧЕСКИЙ ПОДХОД К СЕМАНТИКЕ МОТИВА

Дихотомическая теория различает две взаимосвязанные стороны мотива — *инвариантную* и *вариантную*.

Предшественниками дихотомической концепции мотива выступили А. Л. Бем, А. И. Белецкий и в особенности В. Я. Пропп. Именно понятие функции действующего лица, разработанное в «Морфологии сказки», в сочетании с дихотомическими идеями структурной лингвистики позволило фольклористам и литературоведам во второй половине XX столетия прийти к строгому различению инварианта и вариантов мотива. О приоритете В. Я. Проппа в становлении дихотомических идей в изучении фольклора и мифологии писали И. И. Ревзин, В. В. Иванов и В. Н. Топоров [Ревзин, 1975; Иванов, Топоров, 1975]. Предшественником дихотомической концепции мотива называет В. Я. Проппа и американский фольклорист А. Дандес, которому принадлежит заслуга теоретического оформления этой концепции [Dundes, 1962].

В современной литературе дихотомическую теорию мотива разрабатывает болгарская исследовательница Л. Парпулова, а также отечественные фольклористы Н. Г. Черняева и Б. Н. Путилов. Дихотомическая теория выступает существенным звеном представлений о мотиве в литературоведческих работах Н. Д. Тармарченко, Ю. В. Шатина, В. И. Тюпы (подробнее о становлении и содержании этой концепции см.: [Силантьев, 1998]).

Отдавая должное фундаментальному значению дихотомического подхода для общей теории мотива (см. раздел 7.3 первой главы), следует указать и границы применения данного подхода. Выступая в качестве оптимального основания для построения модели функционирования мотива, дихотомический подход оказывается явно недостаточным основанием для построения семантической модели мотива.

Продемонстрируем эту недостаточность, воспользовавшись образцами дихотомического описания мотивов волшебной сказки у В. Я. Проппа. Обратимся к характеристике 14-й функции [Пропп, 1928, с. 53—54].

1) *Функция* (по В. Я. Проппу), или *инвариант мотива*: «В распоряжение героя попадает волшебное средство».

2) *Виды функции* (по В. Я. Проппу), или *фабульные (позиционные) 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 образно-событийные (нарративные) 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: вариантные 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 (пункт 3 приведенного выше описания).

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? Здесь мы обнаруживаем слабость дихотомической теории, которая оказывается неспособной корректно и 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-й функции: «В распоряжение героя попадает волшебное средство». И сразу возникают возражения — разумеется, не против В. Я. Проппа, который и не ставил перед собой задачу полного 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 самый уровень обобщения вариантов мотива? Заметим, что обобщение мотивов волшебной сказки, принятое 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. Заметим, что на опасность утраты реальной семантики мотива при его обобщении аргументировано указывал и К. Леви-Строс в своей рецензии «Морфологии сказки» [Леви-Строс, 1985].

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 рам-

как дихотомического подхода, мы оказываемся в еще более сложной ситуации логического противоречия. На примере описания 14-й сказочной функции мы видели, 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 учтенная 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 сем. Но каковы, в таком случае, критерии и сами правила подобного отбора и включения?

1.2. ВЕРОЯТНОСТНЫЙ ПОДХОД К СЕМАНТИКЕ МОТИВА

Здесь — поворотный момент в наших рассуждениях, и мы бы хотели специально обратить на это внимание. 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 и преодолении другой теорией, более широкой в своей методологии и эвристике. 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 нам следует, как и в случае с дихотомическим подходом [Силантьев, 1998, с. 46—48], вновь обратиться к лингвистике, где вероятностный подход в целом развивался на основе дихотомических идей и получил свое теоретическое оформление в рамках тенденции, направленной на установление актуальных связей между системами языка и речи.

В отечественной науке вероятностный подход берет начало на рубеже 1950-х и 1960-х годов, когда развернула работу группа ленинградских лингвистов под руководством Н. Д. Андреева.

Суть подхода состояла в повороте от отвлеченного структурального моделирования языка к статистико-комбинаторному

анализу живой речи как актуального осуществления языка. Такой подход авторы концепции назвали *таутохронным* (от греч. *tauto* — «здесь», «тут»), т. е. *актуально-временным* — в противоположность синхронному и диахронному подходу. Понятие таутохронии заполнило существенную лакуну между синхронией и диахронией как двумя базовыми для лингвистики планами изучения языка. Ведь синхрония, по существу, *внеположена* актуальному времени, т. е. времени *процессов*, происходящих «здесь» и «теперь». Синхрония регистрирует язык как некую итоговую систему, *сложившуюся* на данный момент времени, но не как процесс, *идуший* в данный момент времени. Равным образом и диахрония, регистрируя *качественные стадии* в развитии и изменении языка, проходит мимо рече-языковых процессов количественного характера, происходящих в данный момент времени. (Обратим внимание на то, что сам Ф. де Соссюр, как основоположник данной парадигмы изучения языка, постоянно подчеркивал роль речевого начала в эволюции языка: «В речи источник всех изменений» [де Соссюр, 1999, с. 96]; «Факту эволюции всегда предшествует факт, или, вернее, множество сходных фактов в сфере речи» [Там же, с. 97]).

Таким образом, в центре внимания нового подхода оказались процессы непосредственного, «здесь» и «теперь» происходящего взаимодействия языка и речи. По мысли ленинградских лингвистов, именно в результате динамического равновесно-неравновесного взаимодействия с речью и формируется в действительности система языка. Как писал ведущий автор данной концепции Н. Д. Андреев, «в сознании говорящего присутствуют две системы: речи и языка. Не всякое изменение первой системы меняет вторую (язык. — *И. С.*), но любое изменение во второй должно сперва реализоваться как сдвиг в первой (т. е. в речи. — *И. С.*). Только то явление, чьи численные параметры в системе речи превосходят соответствующую пороговую величину, имеет шансы утвердиться как элемент языка» [Андреев, 1967, с. 25].

Н. Д. Андреев ввел в научный оборот ключевое понятие *вероятностного дифференциального признака*, который в конкретных речевых контекстах своего носителя «реализуется с определенной вероятностью, в общем случае не равной единице» [Там же, с. 66].

В 1970-х и 1980-х годах благодаря работам И. А. Стернина [Стернин, 1979; 1985] и М. В. Никитина [Никитин, 1983; 1988]

вероятностный подход получил развитие в лексической семантике, а именно этой дисциплине наиболее близка и в предметном, и в проблемном плане художественная семантика, и в первую очередь семантика повествовательного мотива.

М. В. Никитин понимает вероятностность в семантике как импликацию, или порождение одних семантических признаков другими — ядерными. При этом импликация может быть жесткой (если ядерный признак необходимо предполагает другой), сильновероятностной, маловероятностной и даже отрицательной. Отрицательный импликационал — это такая сема, которая несовместима с ядерными семемами значения слова. Например, совокупность ядерных сем слова «топор» с вероятностью, близкой к единице, порождает импликационалы «острый» и «тяжелый», которые входят в вероятностную оболочку семантики слова. Сравним степень корректности высказываний: «Тяжелый удар топором» и «Тяжелый удар карандашом». Второе высказывание семантически некорректно, поскольку признак тяжести является отрицательным импликационалом в системе вероятностного значения слова «карандаш».

Согласно концепции И. А. Стернина, семы лексического значения слова делятся на а) основные, составляющие ядро значения, б) производные от них, и в) случайные. Производные и случайные семы, как правило, являются вероятностными. В рамках концепции вероятностной семантики слова И. А. Стернину удалось построить целостную теорию речевого смысла слова как контекстной актуализации его вероятностного языкового значения. Так, в высказывании «Такой молодой, а носилки поднять не может» (пример И. А. Стернина. — *И. С.*) в речевом смысле слова «молодой» актуализируется вероятностная сема «сильный», имплицуруемая ядерными семемами данного слова.

Вероятностную модель процессов порождения и восприятия смысла в речевой коммуникации развивал выдающийся отечественный математик, лингвист и философ В. В. Налимов. Характеристика фундаментальной концепции этого автора заняла бы очень много места, поэтому ограничимся ссылкой на его основную работу в этом направлении: «Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков» ([Налимов, 1979]; см. также опыт философского обобщения вероятностного подхода в науке в работе: [Сачков, 1999]).

Вероятностный подход к изучению языковой семантики развивается и в зарубежной науке. Так, авторы «Общей риторики» — одного из ключевых современных исследований функционирования языка в литературе — описывают феномен вероятностной семантики слова с точки зрения риторической функции семантической избыточности языка в нарративе [Дюбуа, Эделин, Клинкаенберг и др., 1986, с. 76—77].

Таким образом, вероятностный подход в изучении языковой семантики складывается как устойчивое и перспективное научное направление — и как в особенности показывают работы В. В. Налимова, данное направление выходит за рамки собственно лингвистической проблематики и приобретает общесемиотический характер. Последнее обстоятельство для нас особенно существенно. Вероятностный подход — как и предшествующий ему подход дихотомический — оказывается достаточно универсальным и применимым к предметной области не только лингвистической, но и художественной семантики. А принцип типологического тождества предмета изучения, который нужно соблюдать при расширении предметного поля научной методологии, подсказывает нам, что в литературоведении предметом вероятностного подхода могут быть явления, возникающие и функционирующие *на стыке* художественной речи и художественного языка литературы. Но именно такова, как показывает логика дихотомического подхода, *дуальная природа* повествовательного мотива.

1.3. ВЕРОЯТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ СЕМАНТИКИ МОТИВА

Приступая к разработке вероятностной модели семантики мотива, подчеркнем принципиальный момент преемственности: исходным основанием этой модели выступает дихотомическая теория мотива. Вероятностная модель не отвергает дихотомическую, но качественно расширяет ее — применительно к проблеме системного значения мотива.

Обратим внимание и на ряд глубоких и точных наблюдений других ученых о неоднозначном, нежестком и диффузном характере семантики мотива. Эти наблюдения совершенно определенно отвечают проблематике вероятностного подхода.

Вот что, в частности, пишет Б. Н. Путилов: «Особо надо остановиться на семантических аспектах проблемы, связанной с категорией мотива. На уровне конкретного алломотива эти ас-

пекты лишь угадываются. Исследователь не может не ощущать того, что данный алломотив значит нечто большее, чем дает конкретный текст; возникает предположение о наличии скрытого смысла, подтекста. Отчасти он может прочитываться исходя из сюжета как целого. Но решающую роль в таком прочтении, а следовательно в проникновении в глубину его, играет соотнесение алломотива с мотивом как устойчивой семантической единицей и с другими алломотивами, входящими в то же самое семантическое поле. Обусловлено это тем, что мотивы не есть просто формульное обобщение повторяющихся сюжетных элементов или микроконструкций, обеспечивающие жизнь сюжетов. Мотивы характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни. Одни значения лежат словно бы на поверхности, легко обнаруживают себя, другие спрятаны в глубине. Значения могут сталкиваться, «мешать» одно другому, но могут и взаимодействовать, дополнять друг друга, накладываться одно на другое, создавая своеобразный семантический полифонизм» [Путилов, 1992, с. 84].

Наблюдения о диффузном характере семантического взаимодействия мотивов находим и в литературоведческих работах, например, в известной книге Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы» [Гаспаров, 1994]. Ю. В. Шатин также рассматривает проблему семантической диффузии мотивов в контексте связного фабульного повествования [Шатин, 1995].

Обращаясь к процитированным формулировкам Б. Н. Путилова, можно сказать, что предметом вероятностного подхода является природа и структура «повышенной, исключительной семиотичности» мотива, а целью — объяснение механизма «семантической полифонии» мотивики.

Первое положение, которое мы сформулируем, формально не выходит за пределы дихотомической теории мотива. Этот 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 (о предикатно-актантной структуре мотива см. выше, в разделе 2 второй главы).

Приведем развернутый пример, обратившись к одному из современных исследований литературной мотивики — разысканиям О. Д. Журавель в области древнерусских повестей о договоре человека с дьяволом [Журавель, 1996]. Одним из существенных итогов этого исследования является определение репертуара мотивов, характерных для фабул таких повестей. Замыкает данные фабулы финальный мотив, которому О. Д. Журавель дает название «завершение судьбы героя» («после разрыва с дьяволом») [Там же, с. 221—223]. Остановимся на этом весьма примечательном мотиве, и в качестве дополнительного материала привлечем наблюдения В. И. Тюпы, который обращался к исследованию О. Д. Журавель в связи с изучением мотивики уединения в русской литературе [Тюпа, 1998].

В интерпретации В. И. Тюпы этот финальный мотив формулируется как «воссоединение героя с миропорядком» [Там же, с. 54]. Данная формула — *воссоединение героя с миропорядком* — есть не что иное, как *функция*, или *семантический инвариант* мотива, который в повествовательной традиции древнерусской литературы может принимать широкий спектр различных *фабульных вариантов* [Журавель, 1996, с. 223].

Здесь мы переходим к определению второй составляющей в структуре значения 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.

Продолжим наш пример, основанный на исследовании О. Д. Журавель. Мотив «завершения судьбы героя» (это его *название*) как «воссоединения героя с миропорядком» (это его *функция*) в разных повестях может принимать различные *фабульные варианты*: «раздача богатства, полученного от дьявола», «исцеление героя», «благочестивая смерть», «уход в монастырь» и многие другие [Там же]. Семантический экстракт данных вариантов мотива — т. е. семы, непосредственно связанные с фабульными контекстами (*вариантные семы*), и составляют *оболочку*, или *периферию* семантического ядра мотива (его функции).

Переформулируем положение о двусоставности семантики мотива следующим образом: *в структуру системного значения мотива входит функция как его инвариантное семантическое ядро — и*

вариантные семы, образующие в своей совокупности семантическую оболочку мотива.

Как было показано выше, потенциал дихотомической теории мотива здесь исчерпывается, поскольку эта теория не может объяснить, *какие именно* варианты семы — как представители различных фабульных вариантов мотива — входят в его семантическую оболочку.

Второе ключевое положение, к развитию которого мы переходим, выводит нас за рамки дихотомической модели мотива в область вероятностной модели. Это положение таково: *вариантные семы, входящие в семантическую оболочку мотива, носят вероятностный характер.* Вероятность нахождения вариантной 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 вариантов сем, соотносящихся с различными вариантами мотива и находящихся между собой в отношениях частичной или полной содержательной дизъюнкции.

Нетрудно видеть, что понятие вероятностной семы соотносится с понятием вероятностного дифференциального признака, введенным Н. Д. Андреевым.

Нас не должно смущать то обстоятельство, что фабульных вариантов мотива может быть несколько, много, или очень много, и что в силу этого вариантная периферия семантики мотива, формирующаяся на основе вероятностного принципа, приобретает *виртуальный* характер.

Это не значит, что виртуальные 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 вариантов 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 *художественной значимостью* в данной фабульной реализации.

Обратимся еще раз к наблюдениям О. Д. Журавель о мотиве «завершения судьбы героя» и закончим наш пример — на этот

раз в форме «мысленного эксперимента». Предположим, что данный мотив (как момент фабулы о договоре человека с дьяволом) выражается в литературе определенного периода преимущественно в фабульном варианте «ухода в монастырь». Такая ситуация приведет к тому, что семантический экстракт образно-событийного содержания данного фабульного варианта мотива будет прочнее удерживаться в орбите его семантики — и ближе других к семантическому ядру мотива (функции). Однако стоит данному мотиву хотя бы один раз художественно значимо и дидактически убедительно реализоваться в фабульном варианте «благочестивой смерти», как и эта фабульная форма в своем семантически экстрагированном виде — в виде слабовероятностных вариантных сем — войдет в периферию значения данного мотива. Предположим, далее, что в повествовательной традиции последующего времени эстетически приоритетной и наиболее частотной для данного мотива окажется его фабульная реализация в форме «благочестивой смерти». Это приведет к тому, что семы именно этого варианта мотива приобретут качество высоковероятностных и займут место вблизи семантического инварианта в структуре значения мотива.

В общем случае механизм *вероятностной смены* ядерных и периферийных элементов семантической структуры мотива в достаточной степени соотносим с представлениями о взаимоотношения ядра и периферии в теории литературной эволюции Ю. Н. Тынянова [Тынянов, 1977, с. 255—281; имеются в виду широко известные статьи «Литературный факт» и «О литературной эволюции»] и представлениями о динамической модели семиотической системы Ю. М. Лотмана [Лотман, 2000, с. 543—556].

Общий вывод таков: именно *художественная речь* как реальный и данный нам в текстах континуум 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 повествовательном континууме художественной речи.

1.4. ПРОБЛЕМЫ НОМИНАЦИИ И ДЕФИНИЦИИ МОТИВА

Проблема вероятностной семантики мотива имеет не только теоретический интерес, но и прикладную сторону.

Речь идет о двух принципиальных вопросах, связанных с практикой составления указателей и словарей мотивов. Это вопросы *номинации* и *дефиниции* мотива. Первый вопрос можно сформулировать таким образом: исходя из какого принципа следует *называть* мотив на уровне метаописания? От ответа на этот вопрос зависит, каким образом будет структурировано мотивное поле словаря и, следовательно, какова будет структура этого словаря и количество его статей (см. об этом: [Тамарченко, 1998, с. 42]). Проблема дефиниции касается уже *состава* мотивной статьи и требует ответа на вопрос: исходя из какого принципа и в каком объеме следует *определять содержание* мотива в словарной статье?

Нетрудно видеть, что оба вопроса непосредственно затрагивают семантическую сторону мотива.

Вероятностная модель семантики мотива позволяет объединить проблемы номинации и дефиниции мотива в едином решении.

В практике классификации мотивов и составления указателей и словарей мотивики сложились два подхода, отвечающие двум полюсам в структуре мотивного значения, каким его видит вероятностная теория.

Один подход направлен в сторону номинации и дефиниции мотива в соответствии с его вариативной (фабульной) семантикой. Этот подход был разработан в фундаментальных трудах А. Аарне и С. Томпсона. Мы имеем в виду «Указатель сказочных сюжетов» [Aarne, Thompson, 1973] (особенно те случаи, когда сказочная фабула описывается по характерному мотиву или сводится как таковая к определенному мотиву) и указатель фольклорных мотивов С. Томпсона [Thompson, 1955—1958], а также многочисленные указатели и словари сюжетов и мотивов, составленные по системе и в традиции Аарне-Томпсона, в том числе на материале письменной литературы (детальный обзор этого направления и его библиографию см. в кн.: [Сравнительный указатель сюжетов, с. 6—12, с. 411—415]; см. также обзор Е. К. Ромодановской в работе: [Тюпа, Ромодановская, 1996, с. 8—15]). Существо этого подхода сводится к тому, что мотив называется и определяется в своем содержании по его наиболее представи-

тельными, характерным фабульным вариантам. Соответственно, ведущим принципом классификации мотивов и структурирования самих указателей здесь выступает тематический принцип. Данный подход поэтому назовем фабульно-тематическим, или вариантным.

С критикой фабульно-тематического подхода в отечественной науке выступали В. Я. Пропп и Е. М. Мелетинский, в зарубежной фольклористике — А. Дандес. Развитие альтернативного подхода непосредственно связано с именами указанных ученых. Этот подход направлен в сторону номинации и дефиниции мотива в соответствии с его инвариантной ядерной семьей — собственно функцией мотива. Такой подход имеет смысл назвать функционально-семантическим, или инвариантным.

Применение данного подхода исчерпывающе продемонстрировал В. Я. Пропп в «Морфологии сказки», в которой характерные для волшебной сказки мотивы были обобщены до уровня их инвариантных функциональных значений. Развивая этот подход, А. Дандес в 1960-х годах в аналогичном ключе описывал инвариантные компоненты мотивики сказок североамериканских индейцев [Дандес, 1985]. В новейшей научной литературе в сходном направлении ведут исследование и описание фольклорной мотивики представители школы Е. М. Мелетинского [Рафаева, 1998а; 1998б; 1998в]. Функционально-семантический, или инвариантный подход описания мотивики глубинных сюжетных структур повествовательной литературы отчетливо представлен и в работах В. И. Тюпы [Тюпа, 1997; 1998].

С точки зрения вероятностной модели, изолированное применение как фабульно-тематического, так и функционально-семантического подхода при описании мотива неизбежно приводит к потере той или другой существенной части мотивного значения. Обобщая значение мотива и редуцируя его до чистой функции, мы теряем богатство его вариантного фабульного содержания, которое вероятностным «шлейфом» сопровождает мотив в системе художественного языка и уплотняет, «овеществляет» его инвариантное значение. Это ситуация «единства без многообразия» [Гиршман, 1991, с. 70]. Игнорируя же функциональное значение мотива, мы теряем языковое единство его семантики и расщепляем единое семантическое целое мотива на ряд разобщенных фабульно-тематических схем. Это ситуация «многообразия без единства» [Там же].

Очевидно, что задача системного описания мотива с точки зрения вероятностной семантической модели необходимо требует *синтеза* обоих подходов. Во второй части книги мы предложим опыт такого синтеза: модель аналитического описания мотива на основе вероятностных принципов.

2. СИНТАКТИКА МОТИВА

Под синтактикой мотивов мы понимаем закономерности сочетания мотивов, точнее, их событийных реализаций в нарративе.

2.1. МОТИВ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ФАБУЛЕ

Если рассматривать знаковый феномен мотива в плоскости фабулы и сюжета как двух полюсов организации нарратива, то следует соотнести измерение синтактики мотива с уровнем фабулы как уровнем организации *тематически связного повествования*, а измерение прагматики мотива — с уровнем сюжета как уровнем организации *актуального смысла этого повествования*.

Постановку проблемы сочетаемости мотивов находим у А. Н. Веселовского, оценивавшего «схематизм сюжета» (т. е. его мотивную структуру) как «уже наполовину сознательный» — по сравнению со «схематизмом» самого мотива [Веселовский, 1940, с. 495]. С точки зрения различения сюжета и фабулы, ученый, по существу, говорит именно о схематизме фабулы — ср.: «Под сюжетом я разумею *тему*, в которой снуются разные положения-мотивы» [Там же, с. 500; курсив наш. — И. С.; см. также: с. 501, где автор применительно к авантюрному роману прямо говорит о «фабуле» как его мотивной схеме]. В целом для А. Н. Веселовского сознательный характер схематизма фабулы как устойчивого тематического сочетания мотивов является «актом творчества» в рамках повествовательной традиции — например, традиции народной сказки [Там же, с. 495].

Обозначенный А. Н. Веселовским фабульный «схематизм» мотивов народной сказки в ее волшебной разновидности, явился предметом изучения в «Морфологии сказки» В. Я. Проппа — несмотря на теоретическое непризнание исследователем самого понятия мотива.

По существу, всякий повествовательный жанр в рамках своей традиции и в пределах своего репертуара мотивов вырабатывает определенный фабульный «схематизм», иначе — определенную

мотивную структуру повествования. Мы обращали внимание на эту закономерность выше, в 3 разделе второй главы, опираясь на наблюдения М. М. Бахтина в отношении авантюрного романа [Бахтин, 1986, с. 121—290], В. О. Ключевского в отношении христианского жития [Ключевский, 1988, с. 358—438], Д. С. Лихачева [Истоки русской беллетристики, 1970, с. 525—536] и Е. К. Ромодановской в отношении древнерусской повести [Ромодановская, 1985].

Важно отметить, что на уровне семантических инвариантов мотивики (или, собственно, на уровне *функций*) фабульные «схемы» различных повествовательных жанров сами восходят к единому *повествовательному инварианту*, в основных чертах соотносимо с последовательностью функций волшебной сказки, как она была определена В. Я. Проппом. Об этом писали в широко известных работах А. Греймас и К. Бремон [Греймас, 1985; Бремон, 1983]. В отечественной литературе проблема повествовательного подобия литературных произведений и волшебной сказки на уровне семантических инвариантов мотивики рассматривалась в работах современных исследователей [Смирнов, 1972; Шайкин, 1974; Михалина, 1977; Алексидзе, 1979; Чалкова, 1985; Ромодановская, 1994; Тюпа, 1996в; Силантьев, 1999в]. И дело здесь не только в том, что многие повествовательные жанры литературы генетически восходят к структуре волшебной сказки, но и в том, что сама сказка представляет тот же самый повествовательный инвариант, носящий поэтому характер *нарративной универсалии* как фольклорной, так и литературной традиции (см. об этом: [Тюпа, 1996в]). Соответственно, и ряд ключевых функций (и, соответственно, *мотивов*), выделенных В. Я. Проппом на материале волшебной сказки, носит универсальный характер в рамках этого повествовательного инварианта: таковы функции вредительства, недостачи, отправки, испытания, борьбы, победы, ликвидации недостачи, возвращения, преследования, спасения и др.

2.2. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ СОЧЕТАЕМОСТИ МОТИВОВ

Семантическим факторам сочетания мотивов в мифологическом нарративе посвящены наблюдения Е. М. Мелетинского в статье «Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов»

[Мелетинский, 1983]. В качестве «элементарного механизма» сложения мотивов в нарративе мифа ученый определяет «суммирование однородных мотивов». На примере мотивов творения автор раскрывает эту формулу таким образом: «складываются либо предикаты (конкретные способы творения), либо агенсы (различные боги или культурные герои), либо объекты творения» [Там же, с. 121]. В терминах дихотомической теории мотива это положение можно переформулировать как последовательное событийное развертывание в нарративе семантических вариантов мотивного инварианта.

Другой элементарный механизм сюжетосложения, выделяемый Е. М. Мелетинским, еще более наглядно демонстрирует связь синтактики и семантики мотива и заключается «во введении нового мотива, дополнительного к исходному (<...>) и представляющего собой его известное отражение, преобразование» [Там же, с. 122].

Семантическое преобразование исходного мотива в дополнительный мотив в пределах единой фабульной синтагмы может проявляться в виде «зеркального инвертирования» мотива, при котором мотивный предикат получает семантически противоположное значение (например, смерть — воскресение); в виде «отрицательного параллелизма», когда значение исходного мотива выражается в «снятой» форме неудачного действия (например, творение — подражание); в виде «метафорического (метонимического) трансформирования исходного мотива» [Там же, с. 122—123].

Проблеме семантических факторов сочетаемости мотивов в эпическом нарративе посвящена работа Б. Н. Путилова «Мотив как сюжетобразующий элемент» [Путилов, 1975].

Показательна приверженность исследователя к семиотической трактовке феномена мотива. Мотив уподобляется слову (и шире — знаку) и рассматривается в парадигматическом и синтагматическом плане — в системе повествовательного «языка» фольклора (в котором мотивы выступают носителями системных значений эпического нарратива) и в системе повествовательной «речи» (в которой мотивы в конкретном фабульном контексте приобретают конкретное событийное содержание).

Следование семиотическому подходу позволяет ученому раскрыть специфику семантического поведения мотива на синтагматическом уровне — в составе эпической фабулы и в ряду смежных мотивов.

Б. Н. Путилов обращает внимание на семантическую связь мотивов в синтагме эпического нарратива: «Особенно характерно для эпического сюжетообразования наличие взаимозависимости (между постоянными) в некотором ряду мотивов. Имплицирующая сила какого-либо исходного мотива действует на определенном отрезке, затем она ослабевает или исчезает, появляется новый «порождающий» мотив, к которому примыкает новая серия и т. д.

Можно сказать, что эпический сюжет представляет собой сложную комбинацию не отдельных мотивов, а их серий, своеобразных блоков.

Мотив в эпическом произведении «живет» в составе «блока». В сюжете значимы не только мотивы, но и «блоки», и значение их не равно сумме значений входящих в них мотивов» [Путилов, 1975, с. 151—152].

Отсюда главный вывод: несвободная сочетаемость мотивов в нарративе приводит к их семантической диффузии. Мотивы оказываются синтагматически связанными и образуют семантически целостные блоки.

Отметим взаимосвязь наблюдений Б. Н. Путилова и Е. М. Мелетинского: по Б. Н. Путилову, «порождающий» мотив имплицирует серию, или блок семантически родственных мотивов — а самая импликация происходит в соответствии с закономерностями, обнаруженными Е. М. Мелетинским.

Обратим внимание и на то, что идея семантической импликации мотива и дальнейшее порождение серии связанных мотивов очень хорошо описывает специфику мотивного схематизма жанров традиционного, канонического повествования — будь то житие святого или роман приключений.

2.3. СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДИФФУЗИЯ МОТИВОВ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СИНТАГМЕ

Явление семантической диффузии мотивов в повествовательной синтагме можно последовательно описать с точки зрения вероятностного подхода.

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.

Прибегая к допустимой визуализации вероятностной модели, можно представить семантическую структуру мотива в виде некоего достаточно жесткого ядра — это собственно функция мотива, и мягкой, разрезающейся при удалении от ядра оболочки, — это периферийные варианты семы мотива. При этом виртуальность вариантных сем возрастает по мере их удаления от семантического центра мотива — или, что то же самое, по мере уменьшения их вероятностного веса в системе значения мотива.

Континуальный характер семантического поля мотивики обусловлен тем, что достаточно удаленные (и достаточно виртуальные) вариантные семы определенного мотива на уровне синтактики — т. е. 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 границы между мотивными значениями становятся нечеткими, а значения соседних мотивов диффундируют.

Кроме того, ядерные семы мотива с определенной долей вероятности могут имплицировать (порождать, предполагать) отдельные семы и целые семные ряды, связанные в мотивном репертуаре повествовательной традиции с другими мотивами (см. предыдущий раздел).

Приведем пример семантической диффузии и импликации мотивов, входящих в репертуар авантюрной мотивики.

В повествовательный канон авантюрного романа устойчиво входят три мотива, которые на уровне инвариантных функций можно сформулировать в следующем виде:

- A. Отправка в путешествие.*
- B. Столкновение с неожиданным препятствием.*
- C. Попадание во враждебную обстановку.*

Начальный мотив *A* может сочетаться как с мотивами *B* и *C* в отдельности, так и с последовательностью мотивов *B—C*.

В семантическую оболочку мотива *A* входят, как минимум, два виртуальных комплекса вариантных сем — расположим их по мере убывания вероятности их фабульной реализации.

- A 1. Морское плавание на корабле.*
- A 2. Переход через незнакомую местность (лес, горы, пустыню и т. д.).*

Отметим вариант *A1* как более вероятный.

Нетрудно видеть, что мотивы *B* и *C*, взятые в соответствующих фабульных вариантах *B1* и *C1*, практически сливаются своими периферийными семами с семантикой мотива *A* в варианте *A1*:

B1. Буря на море и кораблекрушение.

C1. Матросы на корабле во главе с капитаном оказываются разбойниками.

(Подвариант *C 1—1*, менее вероятный, — часть команды поднимает бунт против капитана корабля и захватывает его вместе с героем).

Таким образом, при совершенно определенном и жестком различии в своих функциях мотивы *A*, *B* и *C* граничат и даже пересекаются в своей вероятностной и континуальной вариантной семантике.

На основе сделанных наблюдений продолжим мысль Б. Н. Путилова о семиотическом подобии мотива и слова.

Дискретны и жестко противопоставлены на парадигматическом уровне художественного языка функции мотивов, но континуальны и диффузны на синтагматическом уровне художественной речи варианты оболочки мотивов. Оба начала — семантические по своей природе, но одно (жесткое и дискретное) есть начало, идущее от художественного языка, а другое (вероятностное и континуальное) есть начало, идущее от художественной речи. На пересечении этих начал и формируется мотив как предикат литературного повествования.

3. ПРАГМАТИКА МОТИВА

Выше мы указывали, что измерение синтактики мотива соотносимо с уровнем фабулы как уровнем организации *тематически связного повествования*, а измерение прагматики мотива — 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 валентности в нарративе рассматриваются с точки зрения *актуального художественного задания (интенции)* и *смысла сюжета и произведения в целом*. Поэтому к традиционным вопросам нарратологии по поводу мотива — *что такое мотив? какова его структура? каково его значение? каково его место в структуре нарратива?* — прагматический подход добавляет два новых вопро-

са: в чем состоит актуальный художественный смысл употребленного мотива и с какой художественной целью употреблен этот мотив?

Прагматика мотива является наименее разработанным аспектом его теории. Это обусловлено самой традицией изучения мотивики, берущей начало в фольклористике и компаративистике, и в силу этого сосредоточенной на исследовании повествовательных жанров фольклора, а также древних и средневековых литератур, в которых объективно преобладает фабульное, а не сюжетное начало (см. об этом выше, в разделе 1 главы 2). Поэтому достижения фольклористики и компаративистики в области изучения мотива связаны в первую очередь с аспектами его семантики и синтактики (для подтверждения этого тезиса достаточно указать 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 тематического субстрата сюжета. Самое же литературное творение воспринимается при этом не только на уровне *текста* как универсальной формы сохранения культурных значений эпохи, но и на уровне *произведения* как уникального в своем художественном смысле «коммуникативного события» — события в эстетическом полилоге автора, повествователя, героя и читателя [Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997, с. 28].

В свое время мы подробно останавливались на характеристике работ и идей В. И. Тюпы и Ю. В. Шатина, с которыми мы связываем разработку направления прагматики мотива в современном литературоведении. Учитывая полученные исследователями результаты, мы продолжим разговор о прагматике мотива. При этом в центре внимания окажутся обозначенные выше вопросы об отношении мотива к смысловому и интенциональному аспектам сюжета.

3.1. МОТИВ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К СМЫСЛОВОМУ АСПЕКТУ СЮЖЕТА

Мотив как таковой, в системном единстве своего обобщенного значения и в совокупности синтагматических валентностей, представляет собой *единицу повествовательного языка фольклор-*

ной и литературной традиции. Взятый на уровне своего системного языкового статуса, мотив находится вне состава тех или иных конкретных повествований. Поэтому говорить о том или ином мотиве как о *непосредственной составляющей* определенного повествовательного произведения так же некорректно, как говорить о лексеме (обобщенной единице лексического уровня языка) в составе конкретного в своих словоупотреблениях речевого высказывания.

На фабульном уровне мотив, будучи определен в семантических признаках и синтагматических валентностях, облекается в плоть непосредственного *действия* и взаимодействует с системой определенных *персонажей*, что, собственно, и выражается в формировании конкретного и уникального *события*. Именно событие является конечным выражением мотива в повествовании.

Так, исключительно широкий в своей повествовательной функции мотив «отправки» может войти в состав конкретного повествования только в структуре события — события, представляющего собой предикативное сочетание двух начал, — мотивного действия и персонажа: например, «Синдбад отправился в морское путешествие».

Развернутая выше последовательность репрезентаций мотива (собственно мотив — действие — событие) оказывается существенной для понимания процесса мотивообразования, если ее рассматривать в обратном направлении. Существо этого процесса заключается в том, что мотив в его системно-языковом единстве зарождается в континууме фабульного повествования в процессе семантизации и эстетизации событийного аспекта этого повествования.

Таким образом, мотивы репрезентированы в повествовании посредством событий. Как таковой, мотив находится как бы «за повествовательной фабулой» и соотносится с ней в плане семантики и синтактики действия и персонажа. Но так же и с сюжетом: мотив соотносится с ним не прямым образом, не как часть соотносима с целом, — мотив соотносим с сюжетом в плане *фрагматике* события, т. е. в плане того смысла, который обретает событие в сюжете. Здесь — отношение, в своем векторе обратное 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.

3.2. МОТИВ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К ИНТЕНЦИОНАЛЬНОМУ АСПЕКТУ СЮЖЕТА

Вслед за Б. Н. Путиловым мы неоднократно уподобляли мотив слову. Настал момент уточнить 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 — и тем самым инициатором *фабульного действия* — и в этом качестве он соотносим не просто с языковым словом, а со словом как носителем предикативности. Таковыми в языке являются глаголы (в явной форме), отглагольные существительные (в свернутой форме) и некоторые другие части речи.

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.

А. Р. Арутюнов и П. Г. Чеботарев, авторы «Каталога коммуникативных единиц», понимают под интенцией коммуникативную задачу, решаемую партнерами по коммуникации в процессе общения [Арутюнов, Чеботарев, 1993, с. 75]. Интенция — это цель, ради которой, собственно, и говорится высказывание или

реплика в диалоге [Там же, с. 76; о проблеме интенциональности в общем плане см.: Строссон, 1986; Серль, 1987].

Сюжетная интенция события, построенного на определенной мотивной основе, носит *ценностно-эстетический характер*, отвечая тем самым основной функции сюжета в системе эстетического дискурса произведения — функции развертывания художественного смысла (о взаимосвязи эстетической оценки и художественного смысла см.: [Фуксон, 1999, с. 108—123; 2000]).

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

Под *эстетическим целым* героя мы вслед за М. М. Бахтиным понимаем совокупность таких смыслов, которые поднимают литературный персонаж до уровня героя, ценностно завершенного и в этом отвечающего эстетическим запросам эпохи, в которой функционирует литературное произведение. Эта совокупность ценностных смыслов формируется в результате осмысления персонажа (в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах) как *деятеля* — в его сюжетно значимых поступках и ситуациях [Бахтин, 1979, с. 16—18; 121]. Поэтому если персонаж — это фигурант фабульного уровня произведения, то герой в своем ценностно-смысловом статусе отвечает сюжету произведения, сюжету как динамической системе художественных смыслов произведения.

Эстетическое целое героя как феномен художественного творчества в конечном итоге восходит к эпохальным эстетическим типам героики как «стратегиями оцельнения» героя [Тюпа, 1987; 2001, с. 154—169] и определенно носит исторический характер — одни эстетические целостности и образно воплощающие их литературные герои устаревают и уходят вместе со своими культурными эпохами, другие трансформируются и обретают новые ценностные очертания в рамках эстетических парадигм последующих эпох.

В случае с Раскольниковым событие убийства старухи-процентщицы, ставшее сюжетным высказыванием, сигнализирует о коренном изменении ценностно-смысловой природы героя — место *подпольного мыслителя* занимает *убийца*. (Эстетический феномен убийцы сложен и неоднозначен как в искусстве, так и в культуре в целом, и детальный анализ этого феномена отвлек бы нас от основной темы).

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

Все сказанное имеет прямое и принципиальное отношение к эстетической природе самого мотива. Функциональное включение мотива в уровень эстетических смыслов сюжета — через конструктивное включение в событийный уровень фабулы — обуславливает в конечном итоге и собственную эстетическую значимость мотива в системе художественного языка повествовательной традиции.

В семантическом отношении это означает, что в вероятностной структуре значения мотива формируется блок коннотативных эстетически значимых признаков как *результатирующих производных* прагматических смыслов мотива в его конкретных повествовательных реализациях.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ. МОТИВ И СИМВОЛ

Мотив — это знак, и мы неоднократно подчеркивали момент подобия мотива как знака повествовательного языка — слову как знаку естественного языка. Настало время для очередного уточнения этого подобия. Оно безусловно верно в плане функционирования мотива и слова в парадигматическом и синтагматическом измерениях рече-языкового пространства. Оно верно и в отношении семантической структуры мотива, которая подобна структуре слова с предикативной семантикой. Однако подобие мотива и слова не распространяется на онтологический аспект мотива как знака. Слово — это *первичный* знак по характеру отношения плана выражения к плану содержания. Мотив как знак художественного языка является *вторичным* культурным знаком. Это знак, в котором первичные *вариантные* семантические признаки, обусловленные непосредственными контекстами фабулы и сюжета, являются планом выражения для вторичных *инвариантных* семантических признаков, в своей совокупности составляющих функцию мотива. В этом можно видеть структурное сходство мотива как знака с *символом*, который также сочетает в себе два различных плана означаемого, одновременно и подобных друг другу и несводимых один к другому [Лотман, 2000, с. 240—250]. И наоборот, символ оказывается функционально близок мотиву в своей «сюжетогенной» функции [Там же, с. 220—239].

Поэтому мотив как знак вторичной семиотической природы в целом расположен в семантическом измерении, и значение мотива объединяет обе его знаковые стороны — и план содержания (функцию), и план выражения (вариантные семы).

В разделе 2.1 данной главы была раскрыта вероятностная модель отношений между знаковыми сторонами семантики мотива. Добавим к этому, что не только фабульные, но и сюжетные контексты релевантны в плане формирования вероятностной семантики мотива. Но если первые соотносимы с референтным аспектом мотивного значения (действие — актаны — пространственно-временные характеристики), то вторые связаны с коннотациями эстетического характера, сопровождающими референтное значение мотива. Эти коннотации, как указывалось в разделах 3.1—3.2, обусловлены сюжетными смыслами и интенциями, в поле которых попадает мотив в художественном повествовании.

Часть II

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА МОТИВА

МОДЕЛЬ И ЯЗЫК АНАЛИТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ МОТИВА

1. МОДЕЛЬ АНАЛИТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ МОТИВА

С опорой на теоретические положения, развернутые в первой части книги, сформулируем общие принципы аналитического описания мотива.

а) Как интертекстуальный повтор, мотив может быть подвергнут анализу только *в последовательности своих реализаций в системе определенного повествовательного ряда* — каким может быть ряд произведений определенного писателя, определенного жанра или определенной тематики, определенного художественного направления или эпохи, определенной литературы и повествовательной традиции в целом. Изолированный анализ мотива на основе его отдельно взятой событийной реализации (и даже в рамках повествования отдельно взятого произведения) противоречит интертекстуальной природе мотива.

б) Модель аналитического описания мотива должна охватывать *все аспекты его семиотической природы*: семантический (предикат, актанты, пространственно-временные характеристики мотива), синтаксический (фабульная препозиция и постпозиция мотива) и прагматический (сюжетный смысл и интенция мотива).

в) 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 ин-

вариантном началах, а также с учетом вероятностного веса вариантов мотива по отношению к его инварианту.

Подчеркнем еще раз, что *первичной единицей описания* при анализе мотива выступает не мотив как таковой (который является *обобщенной* единицей повествовательного языка), а его событийные реализации, или *события*, взятые в фабульно-сюжетных контекстах конкретных нарративов. Только на основе таких первичных данных мы можем составить обобщенное представление о мотиве.

С целью детальной разработки методов мотивного анализа в следующей главе мы предпримем попытку системного анализа событийных реализаций *мотива встречи* в повествовательном творчестве Пушкина. В связи с этим наши примеры, приводимые ниже по тексту данной главы, также взяты из пушкинских произведений.

Мотив встречи выбран как один из наиболее репрезентативных в плане онтологии и функционирования мотивики вообще.

Во-первых, это один из наиболее частотных и эстетически значимых мотивов, без которого, как правило, не обходится сложение фабулы любого повествовательного произведения. В системе повествовательной поэтики Пушкина мотив встречи также занимает ключевую роль (достаточно сказать, что в рамках проанализированного материала представлены 68 событийных реализаций мотива встречи).

Во-вторых, мотив встречи исключительно разнообразен в своих семантических, синтаксических и прагматических проявлениях, если рассматривать его в относительно широком ряду его событийных реализаций. Многообразные опыты Пушкина в области сюжетного повествования предоставляют достаточный материал для семиотического изучения данного мотива.

2. ЯЗЫК АНАЛИТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ МОТИВА

2.1. СЕМАНТИКА

2.1.1. ПРИЗНАКИ ПРЕДИКАТА

Как репрезентант мотива и собственно повествовательный феномен, *событие встречи* определяется двумя факторами:

а) *пересечением* событийных рядов повествования, представленных разными действующими лицами, или *актантами*;

б) *релевантностью*, или *значимостью* встречи для актантов этого события.

В соответствии с данными факторами, семантическое описание вариантов мотивного предиката встречи будет проведено в плоскости двух признаков — признака *событийного статуса* встречи и признака, *относящего* событие встречи к ее актантам.

Признаки событийного статуса описывают встречу как *случайную* (т. е. не инициированную ни одним из актантов встречи); *инициированную* (по крайней мере одним из актантов встречи, а если двумя, и особенно в рамках любовной фабулы, то перед нами будет устойчивый и относительно самостоятельный вариант свидания); *обычную*, т. е. происходящую в установленном порядке. Кроме того, признак событийного статуса встречи в принципе может быть *снятым*, *нейтрализованным*, *нерелевантным* в какой-либо конкретной повествовательной реализации мотива.

Признаки *отношения* описывают встречу как *ожидаемую*, *неожиданную*, *ситуативно неожиданную* (в последнем случае имеется в виду встреча, в принципе ожидаемая героями, 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*.

Признаки событийного статуса встречи и признаки отношения семантически тесно связаны друг с другом.

Так, признак *случайности* встречи, как правило, имплицитно подразумевает признак ее *неожиданности* для актантов (в «Капитанской дочке»: встреча Гринева и Зурина во время пугачевской войны). Признак *инициированности* встречи, соответственно, имплицитно подразумевает признак ее *ожидания* со стороны по крайней мере одного из актантов (в «Метели»: встреча Бурмина и Марьи Гавриловны в саду). Вместе с тем признак инициированности встречи *одним актантом*, как правило, бывает соотнесен с признаком неожиданности встречи *для других актантов* (в «Арапе Петра Великого»: встреча Густава Абрамыча и Валериана). Признак инициированности встречи актантами также может сопровождаться признаком неожиданности — но *ситуативной*, когда обстоятельства встречи были изменены обстоятельствами или хотя бы одним из актантов *в одностороннем порядке* (в «Арапе Петра Великого»: встреча Ибрагима и Петра на дорожной станции в Красном Селе). *Обычные* встречи, происходящие в установленном порядке

(привычные встречи на службе, на балах и т. п.), естественно, не являются неожиданными для их актантов («Гости съезжались на дачу»: встреча Минского и Вольской). Это ситуация *отсутствия*, или *нейтрализации* признака отношения. С другой стороны, возможен пограничный случай, когда полное отсутствие признака ожидания/неожиданности может сопровождать и *случайную* встречу, если актанты *не знакомы друг с другом* (в «Истории села Горюхина»: встреча героя с сочинителем Б.). Отсутствие признака (признаков) мы будем отмечать только в тех случаях, когда это отсутствие релевантно для предикативной семантики описываемого события встречи.

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, 1995, с. 167—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 (см. ниже).

2.1.2. ПРИЗНАКИ АКТАНТОВ

Мы выбрали термин «актант» в качестве исходного по той причине, что термины «персонаж» и «герой» уже являются понятийно нагруженными в системе нашего анализа. В общем виде под мотивным *актантом* мы понимаем потенциальное, заложенное в семантической структуре мотива действующее лицо, взятое, естественно, еще вне рамок оппозиции фабулы и сюжета.

Под *персонажем* понимается реализованный в нарративе актант, релевантный с точки зрения движения и развития фабулы [Тамарченко, 1997, с. 36—39; Чернец, 1999, с. 245—246]. Далее, под *героем* понимается реализованный в нарративе актант, релевантный с точки зрения смыслового развития сюжета. По ходу развития фабулы персонаж может становиться значимым для сюжета и тем самым обретать статус героя. И наоборот, герой по ходу движения фабулы может терять свою сюжетную значимость и фактически переходить в разряд персонажей (о различении персонажа и героя см. также § 3 раздел второй главы первой части).

Настало время сделать одно существенное терминологическое уточнение. Самое понятие актанта мы трактуем скорее в духе лингвистической традиции, идущей от Л. Теньера и Ч. Филмора (и которой также придерживается Е. М. Мелетинский [Мелетинский, 1983]), нежели в духе собственно нарратологической традиции, в рамках которой понятию актанта соположено понятие актора (А.-Ж. Греймас). Система актантов в сочетании с предикатом составляет основу семантической структуры мотива. В то же время понятия героя и персонажа, которыми мы оперируем на уровне на уровне конкретного, подвергаемого анализу события встречи, до известной степени соотносимы с понятием актора.

Итак, в соответствии с принятой схемой, при семантическом описании актантов мотива встречи мы будем в обязательном порядке указывать доминирующие статусные признаки актантов в нарративе — *персонаж, герой*.

Кроме того, в описание могут входить другие устойчивые семантические признаки актантов, важные для понимания их фабульной функции и сюжетного смысла, и в первую очередь в рамках события встречи. Как правило, такие функционально-смысловые характеристики обнаруживаются при *сопоставлении* актантов в ситуации встречи (например, в «Арапе Петра Велико-го»: Петр — *наставник*, Ибрагим — *воспитанник*). Таким образом, речь снова идет о *признаках отношения* — смыслового отношения актантов друг к другу.

2.1.3. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ПРИЗНАКИ

Общим проблемам художественного пространства и времени посвящена специальная литература [Лотман, 1970; Лихачев, 1979; Бахтин, 1986; Роднянская, 1987; Есин, 1999; а также сбор-

ники: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, 1974; Пространство и время в литературе и искусстве, [1987]. Нас этот предмет интересует исключительно в прикладном плане описания семантики мотива.

Как и при семантическом описании предиката встречи, при описании пространственного аспекта будут учитываться *статусные* признаки и признаки, *относящие* пространство встречи к ее актантам.

К первым 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, при совершении казни), *в сакральном 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, на захваченной земле), *в заточении* (в тюрьме, в трюме корабля, в яме). Мы привели здесь только основные виды 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), *благоприятным* (пространство хозяев, у которых гостит герой), «*чужим*» (пространство другого города или страны), *наполненным опасностями* (пространство бури, землетрясения, наводнения), *враждебным* (пространство неприятеля), *нейтральным* и т. д.

Конечно же, далеко не всегда пространство встречи имеет *актуальное отношение* ко всем актантам. Как правило, релевантным для семантики события встречи является только одно отношение, ориентированное на ведущего актанта встречи, — с

позиции которого смотрит на событие и читатель. При описании пространственно-временных характеристик мотива мы будем отмечать именно такие, *релевантные* значимости топоса встречи. Это позволит нам увидеть *актуальные смысловые оппозиции* внутри пространственной схемы события, что, в свою очередь, поможет более точно уяснить *самый смысл* события встречи в системе сюжета. Так, встреча Минского и Дуни в «Станционном смотрителе» происходит *дома* у Вырина, но в *чужом* пространстве для Минского (откуда поэтому он с легкостью *увозит* девушку), и напротив, встреча Вырина и Минского происходит *дома* у Минского, но в *чужом* для Вырина пространстве, откуда его *выставляют* с позором для его лет.

Временной аспект семантики мотива встречи в целом выражен не так отчетливо, как пространственный. Это происходит по той причине, что в повествовательной синтагме событие встречи, как правило, непосредственно сливается с последующими событиями *непосредственного взаимодействия* действующих лиц, такими как знакомство, свидание, беседа, поединок и т. п. Поэтому акцент фабульной и сюжетной значимости падает на временной аспект соседствующего 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 только 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 будем учитывать *статусные* признаки — и признаки, или значимости, *относящие* время встречи к ее актантам.

С точки зрения своего фабульного статуса встреча может быть *краткой* или *продолжительной*, а также *приуроченной* к определенному времени суток (*утренние* встречи, *вечерние* встречи, *ночные* встречи) и даже к определенному времени года.

В круг признаков отношения входят характеристики, относящие время встречи к ее актантам. Встреча может быть *быст-*

рой, мимолетной, мгновенной (и этот «миг», как правило, хочется продлить), или затянувшейся, когда время *останавливается* (в таком случае временное измерение встречи как бы материализуется во всей плотности его смыслового восприятия актантом).

Некоторые топосы, входящие в орбиту семантики мотива встречи, оказываются неразрывно связанными с определенными типами фабульного времени и образуют *хронотопы*. Таковы хронотопы *пути* (в дороге, на корабле, в поезде и пр.), *прогулки* (в лесу, в саду, у пруда и пр.), *охоты*, *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 [Бахтин, 1986, с. 134—140]. Даже топос *в гостях*, приобретая порой статус хронотопа, оказывается связанным с идеей движения — правда, движения «броуновского» типа.

Различные топосы и хронотопы в рамках события встречи могут пересекаться и образовывать разнообразные контаминации — так, встреча может произойти в каюте корабля (*в пути* и одновременно *в гостях* или *у себя*).

2.1.4. ПРАГМАТИЧЕСКАЯ ОРИЕНТАЦИЯ ПРИЗНАКОВ ОТНОШЕНИЯ

В целом признаки *отношения* предиката встречи и ее пространственно-временных характеристик к *актантам*, безусловно, носят ценностно-смысловой характер в свете восприятия актанта. При этом конкретные значения данных признаков, как правило, ориентированы на такого актанта, который является *ключевой фигурой* в самом событии встречи, и с которым поэтому в смысловом восприятии фабулы (т. е. собственно в сюжетном плане) солидарен читатель. Таким образом, можно говорить о том, что признаки отношения прагматически ориентированы и представляют собой связующее звено между семантикой и прагматикой события встречи в нарративе. Переходя на язык семиотики, признаки отношения как *ценностно-смысловые* признаки можно назвать *коннотациями*, связанными непосредственно с предикатом и пространственно-временными компонентами значения мотива встречи.

2.1.5. ДЕНОТАТИВНЫЙ ХАРАКТЕР СЕМАНТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ

В семантическом описании фабульных событий встречи мы ориентируемся на раскрытие собственно *денотативного* компонента семантики. Символические и мифологические компоненты семантики события мы учитываем в тех случаях, когда они действительно *актуализируются* сюжетным контекстом и в прямой форме влияют на прагматический смысл и интенции события, а тем самым попадают и в поле непосредственных коннотативных значений мотива. Ситуация здесь та же, что и в естественном языке: например, слово «ветер» в своем денотативном значении соотносится с определенным явлением природы, и в то же время имеет развитое мифологическое значение и еще более широкий спектр символических значений, специальное рассмотрение которых могло бы составить тему отдельной работы. В конкретных же речевых употреблениях важнейшим смыслообразующим фактором в отношении слова «ветер» является его собственно денотативное значение, тогда как мифо-символические соотношения актуализируются далеко не всегда, а только в определенных и достаточно специальных контекстах. (Конечно, ситуация кардинально меняется в системе стихотворного языка, однако это не наш случай — см. 1 раздел следующей главы).

2.2. СИНТАКТИКА

В разделе синтактики рассматривается 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.

Например, событие первой встречи Ибрагима и царя Петра предваряется рассказом о путешествии героя, о его возвращении из Парижа в Петербург, об остановке героя на дорожной станции в Красном Селе. Далее, событие встречи героев продолжается рассказом о прибытии Ибрагима в Петербург и о первых днях героя в российской столице.

Как и в разделе семантического описания, фабульное окружение события будет по возможности представлено в виде дихотомического соотношения вариантного и инвариантного компонентов. При этом в составе вариантного компонента будут учитываться релевантное событийное содержание фабульного ок-

ружения, а в составе инварианта — предикативная, или функциональная сторона этого событийного содержания. Таким образом, препозиция встречи Ибрагима и Петра в своем варианте может быть представлена как «возвращение героя из Парижа на родину в Петербург, остановка на дорожной станции», а в инварианте как «возвращение, остановка в дороге»; постпозиция — как «прибытие в Петербург; общение с царем; вхождение в круг придворных» и «прибытие; развитие отношений».

По поводу затронутой выше темы инвариантов и функций сразу оговоримся, что мы не ставим своей целью построение некой универсальной «морфологии» пушкинского повествования. Обращение к инвариантному началу фабульного действия, в том числе и фабульного окружения события, обусловлено одним из общих методологических условий мотивного анализа, а именно — безусловным следованием дихотомическому подходу. Более того, наша актуальная задача скорее направлена в обратную сторону — от инварианта к *вариантам*, к изучению вариантной стороны значения мотива. Кроме того, и эта задача важна не сама по себе, а только как одна из сторон комплексного семиотического описания пушкинского мотива встречи, т. е. не только семантического, но и синтаксического и, что самое важное, его прагматического аспекта.

Укажем также на определенное сходство некоторых наших формулировок инвариантов фабульного действия с формулировками «морфологических» функций В. Я. Проппа, таких как «вредительство», «отправка» и др. В этом нет ничего особенного, потому что мы проводим ту же самую операцию обобщения фабульного действия, и выше, в третьей главе первой части, мы прямо определяли со ссылкой на В. Я. Проппа, что семантическим инвариантом фабульного события и стоящего за ним мотива является именно *функция*, понимаемая как *предикативное отношение* актантов мотива (см. раздел 1.3 указанной главы). Кроме того, сходство инвариантов вызвано не только их общей логико-семантической природой, но и общностью природы *нарративной*. Дело в том, что определенная совокупность функций (из выделенных В. Я. Проппом на материале сказки) является *общей* для структуры повествования как такового. Это, в частности, функции, раскрывающие фабульные отношения героя и антагониста («исходная ситуация», «вредительство», «начинающееся противодействие», «борьба», «наказание»), функции «недостачи» и «ликвидации беды или недостачи» и др.

Еще одна наша оговорка касается уже самой проблемы *соотношения* инварианта и варианта. Это отношение в принципе является достаточно условным, и мы уже обращали на это внимание, когда давали характеристику нарративной концепции В. Я. Проппа. 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 также своего рода «внутренняя мера», если воспользоваться понятием, введенным в научный оборот Н. Д. Тамарченко [Тамарченко, 1985]. Это значит, что инвариант остается *инвариантом для определенного варианта* до тех пор, пока не теряется непосредственной семантической связи с ним. Так, в цепочке обобщений «любовь Гринева и Маши — любовь героев — отношения героев» в определении инварианта, по всей видимости, следует остановиться на среднем звене, иначе мы рискуем потерять семантическую специфику самой фабульной ситуации как таковой [Тамарченко, 1998, с. 42].

2.3. ПРАГМАТИКА

В разделе прагматики, самом свободном по стилю описания в нашей модели, будет обращено внимание на две важнейшие семиотические характеристики, которые приобретает событие, попадая в смысловое поле сюжета. Речь идет, собственно, о сюжетном смысле события и его сюжетной интенции (см. разделы 3.1—3.2 третьей главы первой части).

В дополнение к сформулированным в указанных разделах положениям о сюжетном смысле и интенции добавим следующее: смысл и интенция *противоположны* друг другу с точки зрения вектора развития сюжета. Напомним, что 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 ты *прочитал*; или *услышал*, *узнал* и т. п.? В этих глагольных формах отчетливо просматривается перфектное значение, сигнализирующее одновременно о *наличии* результата и *актуальности* этого результата. Таким образом, понятие смыс-

ла 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, дальнейшее развитие смыслового целого героя (ср. у Л. Я. Гинзбург о различии документального и художественного замысла: «Биографический, вообще документальный замысел ретроспективен, результативен — этим он отличается от художественного замысла и вымысла» [Гинзбург, 1987, с. 84]). 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, оцельняющим и завершающим его в ценностном отношении. Именно поэтому смысл этого суждения мы называем *эстетическим целым* героя.

Так, событие встречи Ибрагима и Петра Великого на ямской заставе в Красном Селе в сюжетном отношении выражает смысл *глубокой перемены* в жизни Ибрагима, который из светского *персонажа* любовных историй превращается собственно в *героя* — сподвижника великого государственного человека. Сюжетный смысл события, как это часто бывает, граничит с его интенцией: ее можно связать с эстетической перспективой развития героя как *деятеля*, которому предназначено внести серьезный вклад в государственные дела России — несмотря на маргинальную для сословного российского общества позицию героя как *иностранца* (подробнее см. в следующей главе).

Обратим внимание на то, что собственно семантический аспект знаковой структуры событийной реализации мотива также наделен прагматической значимостью — его передают семантические признаки, которые мы выше называли признаками *отношения* (значимость события встречи, ее топоса и времени для актанта, а также значимость самого актанта для сюжета). По ходу аналитического описания мотива встречи мы обязательно будем отмечать моменты соотношения семантики и прагматики его событийных реализаций — особенно это касается пространственно-временных признаков.

Например, в семантической структуре события встречи Ибрагима и Петра сюжетно (прагматически) значимым оказывает-

ся временной аспект события: встреча разворачивается как *продолжительная*, что соответствует временному характеру хронотопа пути, и что позволяет в ходе события развернуть описание строящейся столицы и подчеркнуть тем самым интенцию эстетического развития героя (см. выше).

В необходимых случаях в разделе прагматики, а также в прагматических ремарках, относящихся к семантическому аспекту пространственно-временных характеристик, мы будем раскрывать специфику *фабульной значимости* события встречи.

Так, в семантической структуре события встречи Гринева с незнакомцем на дороге во время метели временной аспект, также входящий в состав хронотопа пути, оказывается фабульно значимым: встреча разворачивается как продолжительная, что позволяет фабульно мотивировать и развернуть ситуацию «вещего» сна героя.

3. ИЗБЫТОЧНОСТЬ И СХЕМАТИЧНОСТЬ АНАЛИТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ МОТИВА

Проблема избыточности описания прямо связана с другой, гораздо более важной проблемой *формальной корректности* самих процедур семиотического описания мотивных реализаций. Критерий формальной корректности заключается в том, что каждый из элементов описания должен содержать не просто какие-либо *достаточные*, но все *необходимые* для его идентификации признаки. В силу этого взятые в *своей совокупности* элементы описания неизбежно пересекаются в своем содержании, и описание в целом становится семиотически *избыточным*.

В нашем случае это приводит к тому, что в семантическом описании предиката встречи мы вынуждены указывать ее актантов; в описании пространственно-временных признаков — вновь упоминать о некоторых свойствах предиката (уже описанного выше); в описании синтактики события встречи — снова вводить представления об актантах и т. д.

Имеет место и собственно стилистическая избыточность: с целью удовлетворения все того же критерия формальной корректности аналитического описания мы вынуждены *повторять* некоторые термины и формулировки как внутри отдельно взятого описания события, так и в ряду описаний в целом. При этом мы *принципиально не прибегаем к какой-либо специальной сим-*

волике, учитывая тот известный факт, что читатель, как правило, непросто воспринимает всякую внутреннюю, придуманную автором символику и обозначения. Введение символических обозначений оправдано только в том случае, когда они являются общепризнанной частью научного языка, как это имеет место, например, в формальной логике.

Несколько слов о схематизме модели описания. Схематизм как таковой в той или иной мере неизбежен и даже необходим, поскольку мы в целом следуем традициям структурно-семиотического подхода. Однако обратим внимание на важный момент. Разворачивая схематизм аналитического описания мотива встречи в его семантическом и синтаксическом аспектах, мы будем постоянно *преодолевать* этот схематизм в обращениях к прагматической стороне мотива, в обращении к аспекту «эстетически имманентного» в литературе [Смирнов, 2001, с. 226]. И в этом заключается *главный методологический смысл* нашего анализа, поскольку это анализ мотива в системе *художественного* повествования — т. е. такого повествования, в котором устанавливается *первенство сюжетного начала над фабульным*. Оговоримся, однако, что и на стадии анализа прагматики мотива наше описание также сопровождается определенной избыточностью — однако уже не *формальной*, а собственно *интерпретационной*, или *смысловой* (в общем плане о проблеме избыточности в интерпретации художественного произведения см.: [Егоров, 2001]).

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В порядке заключения обозначим общую перспективу предприняемого анализа и выскажем некоторые предварительные соображения о процедурах обобщения результатов этого анализа.

Определив в ходе анализа *дихотомически соотносенные* признаки семантики, синтактики и прагматики *событийных реализаций* мотива встречи, мы рассмотрим полученный массив вариантов данных с точки зрения их *частотных характеристик*.

Это позволит, во-первых, построить вокруг семантического инварианта мотива вероятностное распределение его вариантов семантических признаков — и тем самым создать целостную *модель семантики* мотива встречи. Во-вторых, это позволит построить вероятностное распределение *фабульно-событийных* контекстов мотива и тем самым получить достаточно полное

представление о *нарративной сочетаемости* мотива встречи с другими мотивами. В-третьих, это позволит учесть вероятностную картину прагматических смыслов и интенций, связанных с мотивом встречи — и тем самым получить развернутые представления о *сфере эстетических коннотаций*, сопровождающих этот мотив.

Зачем все это нужно? Чтобы представить исчерпывающую картину *виртуального целого* мотива встречи как целостного элемента повествовательного языка — но в узусе его *вероятностного воплощения* в пушкинском повествовании.

МОТИВ ВСТРЕЧИ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В нашем анализе мы ограничимся *прозаическими* художественными произведениями Пушкина, фабулы которых содержат события встречи. Повествование, заключенное в лирическую форму («Евгений Онегин» и др.), закономерным образом сопровождается развитой лирической событийностью (см. об этом во второй главе первой части). Мотивный анализ лиро-эпического повествования представляет собой отдельную и весьма сложную задачу.

Наш выбор носит далеко не случайный характер. Художественная 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 освоении репертуара *сюжетов* и *мотивов* [Ромодановская, Дарвин, 1999, с. 81—83], 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 нарратива, но и с точки зрения исторической поэтики русской литературы, поскольку дает материал для дальнейшего изучения проблемы преемственности в русской литературе XIX века и жизни пушкинского наследия в творческих системах русских писателей

(конечно же, эти направления как таковые не могут входить в круг непосредственных задач нашего анализа, который только представит определенный *материал* для подобных интерпретаций и обобщений).

Мы будем принимать во внимание как законченные произведения, так и незавершенные тексты (*но заключающие в своей смысловой перспективе завершающее начало произведения*), что особенно важно с точки зрения системности мотивного анализа. Таким образом, будут проанализированы событийные реализации мотива встречи в следующих произведениях: «Повести Белкина», «Пиковая Дама», «Капитанская дочка» (в том числе т.н. «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 нашего анализа попадут прозаические произведения, в полной мере удовлетворяющие критерию *художественной вымышленности*, и поэтому за рамками анализа останутся такие «пограничные» произведения, как «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» (о специфике нарратива «Путешествия» см.: [Тынянов, 1968, с. 192—208]) или исторические сочинения, для которых также характерны развитые, но специфические формы нарративности [Петрунина, Фридендер, 1974, с. 118—123; Худошина, 1991; 2000; Бетеа, 1996].

В виду необходимости дальнейшей систематизации и обобщения полученных наблюдений мы расположим эти данные в порядке, соответствующем модели описания мотива, предложенной выше.

Самый ход и описание анализа могут показаться достаточно формальными, однако это в полной мере соответствует задаче системного описания всех реализаций мотива встречи в художественном повествовании писателя — и *сюжетно значимых*, т. е. несущих художественный смысл и интенцию, и *фабульно-функциональных*, т. е. мотивирующих развитие действия как такового. Только таким образом мы сможем собрать необходимые данные для дальнейшего их обобщения и сведения в *единое виртуальное целое* мотива. Справедливости ради заметим, что полностью функциональных, исключительно фабульных реализаций мотива встречи в пушкинском повествовании практически нет:

события встречи, как правило, оказываются существенным для сюжета и для формирования эстетического образа героя.

Подчеркнем также, что анализ *отдельного мотива* произведения, хотя и взятого в составе конкретных фабульных синтагм и в рамках конкретных сюжетных контекстов, принципиально не равен нарративному анализу *произведения в целом*. Это различные углы зрения. Мы сознательно ограничиваем себя рамками анализа *одного мотива* — мотива *встречи* — и поэтому не предлагаем целостного нарративного анализа пушкинской прозы, различные подходы к которому представлены в широком ряде работ фундаментального характера [Виноградов, 1999; Бочаров, 1974а; Петрунина, 1987; Гей, 1989; Хализев, Шешунова, 1989; Дебрецени, 1996; Шмид, 1998 и др.]. Наша задача принципиально другая — изучить функциональные и семиотические характеристики *одного мотива* в рамках *сверх-текстовой повествовательной целостности*, в данном случае — в повествовательном творчестве Пушкина. При этом важно отметить, что семантические и синтаксические особенности мотива встречи, а также его сюжетные смыслы и интенции, проявляющиеся в фабульных и сюжетных контекстах рассмотренных произведений, конечно же, *не равны* общему смысловому целому данных произведений, — однако *соотносятся* с этим целым и учитывают его.

2. «АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО»

2.1. ВСТРЕЧА ИБРАГИМА И ПЕТРА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, ситуативно неожиданная для одного из них (Ибрагим). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Ибрагим, герой, воспитанник — Петр, герой, наставник. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, в России, на дорожной станции в Красном Селе — «родное» и в то же время чужое для Ибрагима пространство (амбивалентность топоса сюжетно значима — см. ниже раздел прагматики). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа пути, и что позволяет в ходе события развернуть описание «новорожденной столицы» (10; здесь и далее цитаты из прозаических сочинений Пушкина даются по изданию: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений (М.; Л., 1937—1959). Т. 8. Ч. 1. Ро-

маны и повести. Путешествия. М.; Л., 1948. Цифра обозначает страницу). Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: возвращение Ибрагима из Парижа в Петербург; остановка на дорожной станции в Красном Селе. Инвариант: пребывание героя в пути; возвращение в родные места (на родину, еще *неродную* для героя); остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: приезд Ибрагима в Петербург; дальнейшее общение с Петром, вхождение в круг придворных. Инвариант: прибытие (появление); развитие деловых отношений героя в обществе.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл. Событие первой встречи Ибрагима с Петром в Красном Селе необходимо и всецело обусловлено развитием фабулы как таковой. В то же время оно содержательно выходит за пределы фабулы и на сюжетном уровне отмечается такими смыслами, как возобновление глубоких и судьбоносных отношений героя с великим государственным деятелем, приобщение героя-иноземца к судьбам великой страны, предошущение героем своей загадочной судьбы в загадочном для него обществе. С этим сюжетно-смысловым рядом отчетливо контрастирует открывающая повествование фабульная линия любовных приключений Ибрагима в Париже. На сюжетно-смысловом уровне эта линия действует как своеобразный «минус-прием»: события парижской жизни героя определенно не вносят в сюжет — и в судьбу самого Ибрагима — сколько-нибудь существенного смысла и только растрачивают душевные силы и деятельностный потенциал героя.

Сюжетная интенция события встречи царя и его воспитанника в плоскости эстетических значений отвечает раскрытым выше сюжетным смыслам. Эту интенцию в данном случае можно связать с эстетической перспективой развития героя как *государственного деятеля*, которому предназначено внести серьезный вклад в дела России — и это несмотря на вдвойне маргинальный для сословного российского общества статус героя как *иноземца* и как «*арапа*» (амбивалентный характер топоса события определенно коррелирует с данной интенцией). Синтактика события уже в явной форме развивает его интенцию: «Он (Ибрагим. — И. С.; вскоре после встречи с Петром; курсив наш. — И. С.) увидел, что *новый образ жизни, ожидающий его, деятельность и посто-*

янные занятия могут оживить его душу, утомленную страстями, праздностию и тайным унынием. Мысль *быть сподвижником великого человека и совокупно с ним действовать на судьбу великого народа* возбудила в нем в первый раз благородное чувство честолюбия» (12).

Забегая вперед, заметим, что последующие реализации мотива встречи в романе обозначат существенно иные сюжетные интенции и повернут сложение эстетического целого героя в русло завершения его *личной судьбы*, в то время как первоначальная интенция становления героя как сподвижника Петра и государственного деятеля будет значительно ослаблена. Здесь, собственно, и заключено *прагматическое противоречие* сюжета, которое не позволило создать эстетически целостный образ героя — и тем самым завершить роман как таковой.

2.2. ВСТРЕЧА ИБРАГИМА И КОРСАКОВА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним актантом, неожиданная для другого актанта (Ибрагим). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Ибрагим, герой — Корсаков, персонаж, приятель Ибрагима по парижской жизни. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в кабинете — «свое» пространство (для Ибрагима). Временной аспект сюжетно значим (см. в разделе прагматики): встреча быстрая, как бы второпях. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Ибрагим дома работает с деловыми бумагами. Инвариант: пребывание героя дома; занятия делами. *Постпозиция.* Вариант: Ибрагим получает письмо от графини Д. Инвариант: получение важных известий.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл. В рассказ о встрече приятелей вкраплено описание Корсакова как человека легкомысленного, поверхностного, и в этих чертах сюжетно противоположного глубокому и возвышенному в своей натуре Ибрагиму: «он (Корсаков. — *И. С.*) перевернулся на одной ножке и выбежал из комнаты» (14; курсив наш. — *И. С.*). Временной аспект встречи, которая происходит быстро и как бы *второпях*, соответствует образу поверхностного Корсакова и подчеркивает противоположение Корсакова обстоятельному Ибрагиму. В этом противоположении — *героя и персонажа, образа жизни и образа времяпрово-*

ждения, и заключен, как представляется, сюжетный смысл данной встречи (по мнению Г. М. Фридендера, и принцип композиции романа в целом [Фридендер, 1983, с. 70]).

Интенция встречи отчетливо просматривается, если принять во внимание сопряженное событие получения героем письма от его парижской возлюбленной. Общая интенция этого событийного сочетания в сложном эстетическом целом героя акцентирует компоненту его личной судьбы и ее *нерешенности* в незнакомой герою стране и чужом для него обществе, в котором он занимает маргинальную позицию «иноземца-арапа» и в котором ему *не суждено* быть счастливым. Как мы уже указывали, с развитием событий данная интенция будет приобретать все более важное значение для сюжета романа в целом.

2.3. ВСТРЕЧА ИБРАГИМА И НАТАЛЬИ ГАВРИЛОВНЫ НА АССАМБЛЕЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов (Натальей Гавриловной), неожиданная для другого (Ибрагима). *Инвариант:* встреча. *Актанты.* Вариант: Ибрагим, герой — Наталья Гавриловна, героиня. *Инвариант:* герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в обществе, на ассамблее — нейтральное пространство. Временной аспект сюжетно значим (см. в разделе прагматики): продолжительность встречи и самый момент ее завершения процессуально совпадают с течением менуэта: «Ибрагим протанцевал с нею менуэт и отвел ее на прежнее место» (18). *Инвариант:* в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Ибрагим посещает петровскую ассамблею. *Инвариант:* пребывание в обществе. *Постпозиция.* Вариант: знакомство с Натальей Гавриловной. *Инвариант:* знакомство.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи Ибрагима и Натальи Гавриловны достаточно очевиден: с этого фабульного момента сюжет произведения в явной форме отвечает намеченной ранее интенции (см. предыдущие разделы) и резко поворачивает к линии разрешения *личной судьбы* главного героя, царского «арапа», — но не без участия его попечителя Петра.

На языке жанровых определений можно сказать, что роман уходит из эпопейного русла, в котором он мог бы развиваться,

сосредоточившись на личности и деяниях Петра и его сподвижников, — в русло анекдотическое, в котором история главного героя Ибрагима показана как некий *казус* быта и нравов петровской эпохи. Сам же Петр в русле этой анекдотической тенденции развития романа также приобретает казусные черты, которые в обилии рассыпаны по тексту — см., например, реакцию Корсакова: «государь престранный человек; вообрази, что я застал его в какой-то холстяной фуфайке, на мачте нового корабля, куда принужден я был карабкаться с моими депешами» (14). В этом отношении образ Петра I, как он представлен в романе, в достаточной мере укладывается в анекдотическую традицию предшествующего времени [Никанорова, 1996а; 1996б; 1998].

Сюжетная интенция события развивает и одновременно конкретизирует интенцию предыдущей встречи героя с Корсаковым: перед нами разворачивается, пусть пока еще весьма неясная, перспектива развития любовного сюжета и возможного завершения личной судьбы героя в счастливом браке. Обратим внимание на редкий и эффективный фабульный прием: в своем временном аспекте встреча процессуально отнесена к *музыкальному целому* менуэта, чем также подчеркивается перспектива возможного сложения *целостных* отношений между героями. Кроме того, самый жанр менуэта как медленного и церемонного танца подчеркивает *серьезный, обстоятельный* характер возможных взаимоотношений героев.

2.4. ВСТРЕЧА ИБРАГИМА И НАТАЛЬИ ГАВРИЛОВНЫ ВО ВРЕМЯ ЕЕ БОЛЕЗНИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним актантом, неожиданная для другого актанта (Натали Гавриловны). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Ибрагим, герой — Наталья Гавриловна, героиня, объявленная невеста героя. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском доме, в спальне героини — «свое» пространство (для Натали Гавриловны); «желанное» (для Ибрагима). Временной аспект сюжетно значим (см. в разделе прагматики): встреча кратковременная и схожая тем самым со смутными снами в забытии Натали Гавриловны. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Ибрагим находится в гостях у Ржевских. Инвариант: пребывание в гостях (и одновременно

менно в доме героини, что является актуальным топосом фабульной ситуации). *Постпозиция*. Вариант: Наталья Гавриловна узнает Ибрагима. Инвариант: узнавание.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл данного события скорее соотнесен с Натальей Гавриловной, нежели с главным героем. Это естественно, поскольку самый фокус встречи сосредоточен на невесте, а не на женихе. Именно для нее эта встреча является неожиданной и неиницированной, т. е. настоящей сюжетной встречей. И теперь уже для нее, а не для главного героя, повествование обретает характер ее *личной истории*. Героиня сталкивается с неизбежностью замужества с «черным дьяволом» (25) — «арапом» Ибрагимом. Уже самый топос встречи и ее ближайшего фабульного окружения — *дом, спальня героини* — символизирует будущее замужество Натальи Гавриловны (появление жениха в покоях невесты вообще характерно для традиции повествовательного развертывания любовной темы). На это же указывает и синтактика события: героиня, еще не пришедшая в себя после долгого забвения, *узнает* Ибрагима — а всякое узнавание неизбежно *сближает* героев в рамках фабульной ситуации. И все это — на фоне незабытой любви героини к стрелецкому сироте Валериану.

Сюжетная интенция события встречи также ориентирована на героиню романа и заключается в эстетически значимой перспективе замужества по принуждению родителей и жизни в браке без любви. Временной аспект встречи подчеркивает эту интенцию: встреча прерывается очередным забвением Натальи Гавриловны, что говорит о внутреннем сопротивлении героини самой ситуации в целом (такого рода сопротивление, несогласие невесты также характерно для традиции развертывания любовной темы). Вообще, эстетика этой интенции исключительно «женская» по своему смыслу, и ее литературная история могла бы составить предмет отдельного и очень интересного исследования гендерного характера.

2.5. ВСТРЕЧА ГУСТАВА АБРАМЫЧА И ВАЛЕРИАНА

СЕМАНТИКА. *Предикат*. Вариант: встреча, инициированная одним актантом, крайне неожиданная для другого актанта (Густава Абрамыча). Инвариант: встреча. *Актанты*. Вариант: Густав Абрамыч, персонаж, наставник — Валериан, герой, вос-

питанник. Инвариант: персонаж — герой. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: дома, в «каморке» (33) — «свое» пространство (для Густава Абрамыча), «свое» и в то же время чужое (для Валериана). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препопозиция*. Вариант: Валериан возвращается со службы в дом Ржевских. Инвариант: возвращение в родные места (в уже *неродной* для героя дом). *Постпозиция*. Отсутствует. На сюжетном уровне это отсутствие понимается как значащая пауза, как своего рода «конец первой части», позволяющий свободно развернуться целому спектру сюжетных интенций событий возвращения героя и его встречи со стариком шведом (см. раздел прагматики).

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл. Встреча старика шведа и Валериана знаменует возвращение молодого человека — любименного Наташи, и тем самым появление *соперника* в русле развивающейся любовно-авантюрной интриги. Царь Петр и судьбы России становятся не особенно нужны. Предполагая дальнейшее возможное развитие событий, можно ожидать, что роль Петра теперь — быть своего рода «богом из машины», появляющимся, чтобы направить развитие фабулы в определенное, заданное сюжетным смыслом русло.

В свете формирующейся сюжетной позиции Валериана как *соперника* Ибрагима просматривается и другой сюжетный смысл события встречи, соотнесенный с линией отношений Петра и Ибрагима как *наставника* и *воспитанника*: в сюжете появляется семантически оппозиционная пара *наставника*-шведа и *воспитанника*-Валериана. Обратим особое внимание на то, как фабула на уровне топоса встречи подчеркивает семантический оппозитивный параллелизм фигур Ибрагима и Валериана: Ибрагим возвращается в Петербург — на *неродную* родину; Валериан возвращается *домой* — но в *неродной* дом Ржевских. Незаконченность романа не позволяет сюжетно развиваться этой оппозиции.

Интенция события встречи старого шведа и Валериана достаточно очевидна, и она касается эстетического целого Ибрагима, Наташи и появившегося юноши как героев разворачивающейся любовной драмы. Очевидным образом эта интенция про-

тивоположна интенции предыдущей встречи Ибрагима и Наташи и направлена на развитие сюжетных линий любовного соперничества, выбора невестой жениха и др. В каком направлении развивалась бы фабула романа, оказавшаяся в поле противоречивого влияния сформировавшихся сюжетных интенций? Следуя логике любовно-авантюрного стереотипа, можно предположить, к примеру, побег невесты из под венца с возлюбленным, возможный поединок Валериана с Ибрагимом и т. п. Последовал бы автор этой логике, или бы противопоставил ей эстетическую перспективу более сложной коллизии, сумев *сюжетно*, а не только *фабульно* включить в нее царя Петра, — этот вопрос остался открытым.

2.6. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 2.1—2.5

Данное обобщение, как и ряд последующих, носит предварительный характер и имеет целью отметить некоторые особенности употребления мотива встречи в романе «Арап Петра Великого».

Применительно к области семантики мотива подчеркнем такие признаки, как незапланированный и неожиданный характер встреч в романе. На этом, собственно, и строится сцепление событий в фабуле романа. Это говорит о глубоко авантюрном характере повествования романа. Однако эта авантюренность не внешняя, понятая как господство случая и приключений, а внутренняя, глубинная, авантюренность как движущий механизм развития романной фабулы. Это авантюренность в смысле определений М. М. Бахтина, развернутых им в анализе поэтики Ф. М. Достоевского [Бахтин, 1963].

Авантюрная семантика мотива встречи оказывается глубоко связанной с его прагматикой в рамках сюжета романа. Принципиальным моментом для развития сюжета в романе является то, что опорные сюжетные смыслы и интенции, связанные с героем, раскрываются в плоскости незапланированного и неинициированного развития событий, — и тем самым развиваются *не как предпринятые* героем, а как *данные* ему. Таким образом, ведущие семантические признаки мотива встречи в событийных вариантах романа сами облекаются в плоть осязаемого прагматического смысла, суть которого можно выразить характерной романной формулой: *жизнь Ибрагима в петровской России складывается как его судьба*.

3. «ГОСТИ СЪЕЗЖАЛИСЬ НА ДАЧУ...»

3.1. ВСТРЕЧА МИНСКОГО И ВОЛЬСКОЙ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Минский, герой — Вольская, героиня. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в обществе, на светском приеме — нейтральное пространство (для Минского), чужое (для Вольской). Временной аспект сюжетно значим: встреча продолжительная и затянувшаяся — «Вольская вдруг заметила зорю и поспешно оставила балкон, где она около трех часов сряду находилась наедине с Минским» (38). Инвариант: в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Минский находится на светском приеме. Инвариант: пребывание в обществе. *Постпозиция.* Вариант: осуждение Вольской светскими дамами. Инвариант: осуждение.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи молодых людей, на первый взгляд, достаточно очевиден: перед нами завязка любовного романа. Именно так толкуют отношения Минского и Вольской участники светского раута. Между тем последующее развитие фабулы существенно осложняет сюжетный смысл события. На более высоком, синтагматически ориентированном уровне *сочетания событий* встречи и завершения вечера смысл происходящего проясняется репликой героя: «Она занята; я просто ее наперсник или что вам угодно. Но я люблю ее от души — она уморительно смешна» (39). Перед нами развитие отношений дружбы между мужчиной и женщиной — но такой дружбы, которая незаметно для ее участников может с большой долей вероятности перерасти в более глубокие отношения.

Интенции события, соответственно, задают перспективы развития ценностных контуров героев встречи. Минский — молодой повеса, которого скорее забавляют отношения с героиней («она уморительно смешна» (39)); Вольская — эмоциональная натура, и порывы страстей могут сделать ее несчастной. Таким образом, перед нами формируются в своих эстетических образах герой — как светский «человек без свойств», весь без «личностного» остатка погруженный в светскую суету, и героиня — как человек, не вписывающийся в светский стандарт жизни

(временной аспект встречи, в частности, говорит об этом — героиня не замечает времени и непозволительно долго беседует с Минским; ср. также оценку со стороны: «Она ведет себя непростительно. Она может не уважать себя сколько ей угодно, но свет еще не заслуживает от нее такого пренебрежения» (38)). Топос встречи также не отвечает ценностным запросам Вольской: это «чужое» героине пространство. Соответственно, герой может оказаться смешным, а героиня обещает стать трагичной фигурой. Все это — эстетические стереотипы, достаточно банальные по своей сути, — и вместе с тем могущие стать целостным основанием глубокой романной коллизии («Анна Каренина» Л. Н. Толстого). Дальнейшее развитие фабулы, по ходу которой читатель узнает о замужестве героини, о ее достаточно формальных отношениях с супругом, о ее разобщении со светским обществом, направляет развитие эстетического целого героини именно в обозначенное выше русло романной коллизии, которая способна повернуть судьбы героев. Подтвердим сказанное цитатой из текста: «Вероятно, если б он (Минский. — И. С.) мог вообразить бури его ожидающие, то отказался б от своего торжества, ибо светский человек легко жертвует своими наслаждениями и даже тщеславием лени и благоприличию» (40).

4. «РОМАН В ПИСЬМАХ»

4.1. ВСТРЕЧА ЛИЗЫ И ВЛАДИМИРА В ДЕРЕВНЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, запланированная одним актантом, крайне неожиданная для другого актанта (Лизы). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Лиза, героиня — Владимир, герой, влюбленный в героиню. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в гостях, на званном обеде (на именинах *** в поместье ***) — нейтральное пространство. Временной аспект сюжетно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа «в гостях», и что вместе с тем приводит к душевному напряжению героини — она была «хуже чем не здорова» (51). Инвариант: в гостях.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Лиза присутствует на именинах в соседском именье. Инвариант: пребывание в гостях. *Постпозиция.* Вариант: краткий, но важный для Лизы и Влади-

мира разговор, ведущий к развитию любовных отношений между ними. Инвариант: развитие любовных отношений.

ПРАГМАТИКА. В своем сюжетном смысле событие встречи Лизы и Владимира близко рассмотренному в предыдущем разделе («Гости съезжались на дачу...»): в обоих случаях встреча героев передает смысл завязки любовных отношений. Отличие же заключается в том, что оба героя «Романа в письмах» отдают себе отчет в серьезности и глубине развивающихся между ними отношений. «Я приехал по одному делу, от которого зависит счастье моей жизни» (51), — говорит Лизе Владимир. Серьезность этой немой и затянутой встречи изматывает и героиню: Лиза «была хуже, чем не здорова» (51).

Интенции события встречи Лизы и Владимира также близки интенциям предыдущего сюжета. Владимир — светский человек, гвардейский офицер, добывающийся расположения приглянувшейся красавицы. Его эстетическая перспектива развивается как бы параллельно перспективе Минского. Сказанное еще в большей степени относится к героине, которая, подобно Вольской, по-своему не вписывается в стандарты светской жизни, что выражается в ее глубоком осознании своего неравного положения в свете, в ее нежелании развивать отношения с Владимиром в Петербурге и в ее отъезде в деревню. Последующие размышления Лизы соответствуют эстетическому целому драматической героини, теряющей призрачное счастье по причине неравного положения: «Он добьется моей любви, моего признания, — потом размыслит о невыгодах женитьбы, уедет под каким-нибудь предлогом, оставит меня, — а я... Какая ужасная будущность!» (51). В ответе подруги мы находим аналогичные оценки героини: «Ты имеешь дар смотреть на вещи Бог знает с какой стороны. Ты напрашиваешься на несчастье — берегись наклепать его» (52).

4.2. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 3—4.1

В фабулах обоих отрывков представлены достаточно близкие в своей семантике и прагматике реализации мотива встречи. Особенно показательны сходения в области прагматики, позволяющие говорить о том, что в обоих повествованиях представлены сюжеты с эстетически подобной перспективой своего развития — сюжеты любовного романа, в котором героиня тяго-

теет к *трагическому* полюсу эстетической образности, а герой — к *комическому*, что и составляет ведущую эстетическую коллизию.

5. «ИСТОРИЯ СЕЛА ГОРЮХИНА»

5.1. ВСТРЕЧА С СОЧИНТЕЛЕМ Б.

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: герой — сочинитель Б., персонаж, лично незнакомый герою, но вызывающий у него восхищение как «сочинитель» (130). Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в обществе, в кондитерской лавке — нейтральное пространство. Временной аспект фабульно значим: встреча прервана уходом незнакомца, и герой хотел бы продлить ее, поэтому бросился вдогонку за «сочинителем». Инвариант: в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: герой находится в кондитерской лавке. Инвариант: пребывание в обществе. *Постпозиция.* Вариант: герой узнает незнакомца благодаря репликам молодых людей в лавке. Инвариант: узнавание.

ПРАГМАТИКА. Это очень интересный событийный вариант встречи с точки зрения взаимодействия всех семиотических аспектов мотива — семантики, синтактики и прагматики. Представленное событие само по себе является семантически неполным, недостаточным, потому что увидеть незнакомца за столиком в кофейной — это еще не встреча. Однако последующее развитие фабулы — разговор о незнакомце за соседним столиком как о *сочинителе* Б. — влечет за собой своего рода регрессивную семантизацию анализируемого фабульного момента. Этот момент становится собственно *событием* — и событием *встречи* для героя, поскольку герой теперь знает, что сосед по столику — это сочинитель Б., и поскольку для героя сочинитель является чрезвычайно важной и значимой фигурой. Таким образом, синтактика мотива регрессивно наполняет семантику его событийной реализации в данной фабуле — *но посредством прагматического фактора сюжетного смысла*, говорящего о значимости незнакомца для героя. Происходит своего рода «узнавание», и именно событие узнавания придает случившемуся статус *встречи* — повторим, встречи для героя повести, но не для господина Б.

Интенции события этой «односторонней» встречи отвечают перспективе развития эстетического целого героя как молодого литератора, еще только пробующего перо, грезящего об успехе и совсем неизвестного публике. Однако дальнейшее движение фабулы (приезд героя в деревню, находка «записок» и «летописей» (133) села Горюхина) не способствует сюжетному развитию образа героя как дерзающего литератора со столичными амбициями. Перед нами в итоге предстает деревенский затворник, посвящающий свою жизнь незамысловатым литературным упражнениям — переложению «летописи» села Горюхина. Последняя интенция, конечно же, находится за пределами прагматического смысла события встречи героя с Б. Вместе с тем она говорит об эстетических вариациях образа провинциального писателя с «романическим воображением», в полной мере воплощенного в рамочном сюжете «Повестей Белкина».

6. «ПОВЕСТИ БЕЛКИНА»

6.1. «ВЫСТРЕЛ»

Встреча рассказчика с графом Б*** и его супругой не носит характер сюжетного события — это не более чем фабульная мотивировка, ведущая к рассказу графа о подлинном событии сюжета, — его встрече с Сильвио спустя много лет после их совместной службы.

6.1.1. ВСТРЕЧА СИЛЬВИО И ГРАФА Б***

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним актантом, крайне неожиданная для другого актанта (графа). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Сильвио, герой, антагонист — граф Б***, герой, антагонист. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в усадьбе, в кабинете — «свое» пространство (для графа); чужое (для Сильвио). Временной аспект сюжетно значим: встреча в абсолютном измерении предельно краткая — и вместе с тем ощутимо затянутая Сильвио (см. в разделе прагматики). Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: прогулка графа в окрестностях усадьбы, возвращение домой. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция.* Вариант: возобновление дуэли между графом и Сильвио. Инвариант: антагонизм.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл события встречи с графом формулирует сам Сильвио в беседе с рассказчиком истории: «Посмотрим, так ли равнодушно примет он (граф Б***. — И. С.) смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» (70). Здесь мы сталкиваемся со случаем, когда *собственно от героя* исходит развитие его сюжета. Подчеркнем — не *фабулы*, которая определяется квази-объективным ходом событий (Сильвио получает письмо с долгожданными известиями), и которая поэтому носит внешний характер по отношению к герою, — а именно *сюжета*, как эстетически значимого осмысления фабульных событий и интериоризации этого смысла в структуре эстетического целого героя. Герой сам формирует завязку сюжета, отказываясь от выстрела на дуэли и *осмысляя* свой отказ в свете будущего развития сюжетной коллизии («Посмотрим, так ли равнодушно...» и т. д.). Далее, герой добивается встречи со своим обидчиком через много лет и повторно не завершает дуэль роковым выстрелом, потому что уже разрешил коллизию своего сюжета *эстетически*: граф далеко *не так* равнодушно ожидает смерти перед дулом пистолета Сильвио, как в первый раз. Таким образом, Сильвио *ценностно* развенчивает своего антагониста. При этом он нарочно затягивает встречу и ситуацию дуэли, так что время и самая судьба графа как бы *останавливаются* в точке «неустойчивого равновесия» между жизнью и смертью. Собственно, только этого — развязки своего сюжета — и добивался Сильвио, тем самым эстетически завершая и самого себя как *героя этого сюжета*. Обратим внимание на то, что сюжетная самостоятельность Сильвио подчеркивается и видимым отсутствием автора (в полном смысле этого слова): история записана Белкиным со слов современника, но не участника событий — некоего «подполковника И. Л. П.» (61).

По отношению к Сильвио событие встречи подчеркнуто *лишено* интенционального плана — ведь Сильвио, отомстив графу, исчерпывает себя как литературный герой, исчерпывает тем самым и свою эстетическую перспективу. Характерно, что далее никакого развития героя уже не происходит — он погибает в сражении (как впоследствии встретит никчемную смерть эстетически исчерпавший себя Печорин; ср. о Сильвио как герое «трагических противоречий» в кн.: [Гиршман, 1991, с. 102—103]).

Вместе с тем другая и вполне определенная интенция события встречи направлена на графа Б***. Попадая в сферу дейст-

вия сюжета Сильвио, граф как фабульный персонаж также приобретает черты сюжетного героя. Характерно, что само острие встречи направлено именно на графа — ведь это для него встреча является предельно неожиданной и судьбоносной, поскольку ставит вопрос жизни и смерти. Интенцию, направленную на формирование этого персонажа как сюжетного героя, можно выразить следующей формулой: событие встречи приводит графа к испытанию его собственного прошлого, эстетическим образом которого выступает безупречный молодой офицер, безразличный к опасности и стоявший когда-то перед пистолетом Сильвио, «выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки» (70). Теперь же граф вынужден пройти *через временную потерю самого себя* — ведь в него, *прошлого*, все-таки *выстрелил* Сильвио, но *выстрелил в настоящем*, т. е. попытался уничтожить графа как героя его собственного прошлого, как эстетический образ прошлого (ср.: [Резяпкина, 2000]). «Я доволен, — говорит Сильвио, — я видел твое смятение, твою робость, я заставил тебя выстрелить по мне, с меня довольно» (74). Графа Б*** в статусе сюжетного героя спасает только его окончательная решимость принять смертельный выстрел от Сильвио перед лицом молодой жены.

Таким образом, эстетически значимый поединок героев в итоге снова заканчивается не в пользу Сильвио: он унижает графа и наслаждается его робостью, однако граф как персонаж остается самим собой и даже несколько выигрывает, приобретая в итоге статусные черты сюжетного героя; Сильвио же становится ничтожен в своей бессмысленной мстительности и опустошающей ненависти [Гей, 1989, с. 48; Шмид, 1998, с. 34].

6.2. «МЕТЕЛЬ»

6.2.1. ВСТРЕЧА БУРМИНА И МАРЬИ ГАВРИЛОВНЫ У ПРУДА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, в сильной степени ожидаемая обоими актантами. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Бурмин, герой, влюбленный — Марья Гавриловна, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на прогулке, у пруда под ивою — «свое» пространство (для Марьи Гавриловны), «желанное» (для Бурмина). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответ-

ствуует временному характер хронотопа «на прогулке», и что позволяет в ходе события фабульно развернуть историю Бурмина. Инвариант: на прогулке.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: прогулка Бурмина и Марьи Гавриловны в саду. Инвариант: пребывание на прогулке. *Постпозиция.* Вариант: признание Бурмина в любви Марье Гавриловне. Инвариант: развитие любовных отношений.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи очевиден и прост: признание в любви. Однако не прост авторский замысел, подводящий читателя и героев к раскрытию тайны фабулы. Поэтому можно сказать, что смысл встречи *нарочито* упрощен и очевиден, и передается стилистическими средствами «романтического риторизма» [Виноградов, 1999, с. 622], — чтобы не нарушить стереотипных читательских ожиданий счастливой, но банальной развязки.

Интенции события вторят его смыслу. Марья Гавриловна — «у пруда, под ивою, с книгою в руках, и в белом платье», «настоящая героиня романа» (85). Бурмин — «объявил, что искал давно случая открыть ей свое сердце, и потребовал минуты внимания» (85) и т. д. Перед нами разворачивается стереотипная перспектива счастливой развязки «любовного романа» в духе «литературных образцов, уже давно сошедших со сцены и для читателя 1830-х г. безнадежно устаревших» [Вацууро, 1994, с. 36]. Даже речь героев подчеркнута банальна: «Я вас люблю, — сказал Бурмин, — я вас люблю страстно...» А «Марья Гавриловна покраснела и наклонила голову еще ниже» (85). Все направлено на развитие — подчеркнем, что это *обманный прием* — ожиданий банальной счастливой развязки. Чтобы не перейти от анализа мотива встречи к анализу сюжета новеллы в целом, к сказанному добавим только одно: конечно же, последующие реплики героев моментально разрушают перспективу счастливой развязки и переводят сюжет в состояние острой коллизии — достаточно очевидной, чтобы давать ее отдельную характеристику.

6.2.2. ВСТРЕЧА БУРМИНА И МАРЬИ ГАВРИЛОВНЫ В ЦЕРКВИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, исключительно неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Бурмин, герой, незнакомец, случайный про-

езжий — Марья Гавриловна, героиня, незнакомка, невеста, ожидающая жениха. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: в сакральном месте, в церкви, ночью — «желанное» и одновременно «отчужденное» пространство (для Марьи Гавриловны, потому что венчание делается *украдкой и ночью*), нейтральное для Бурмина. Временной аспект фабульно значим: встреча краткая — и прерванная героем — ведь в противном случае пришлось бы объясняться сразу, а не через несколько лет! Инвариант: в сакральном месте.

СИНТАКТИКА. *Препозиция*. Вариант: возвращение Бурмина в полк, метель, потеря дороги и блуждания в поисках пути; в церкви Бурмина принимают за другого. Инвариант: пребывание в пути; буря; потеря дороги; блуждания в поисках пути; героя принимают за другого. *Постпозиция*. Вариант: венчание Бурмина и незнакомки. Инвариант: вступление в брачные отношения.

ПРАГМАТИКА. Уже самая композиция новеллы самым существенным образом воздействует на сюжетный смысл события. Обратим внимание на то, что фабульный контекст события (в частности, описание метели) повторяется дважды: сначала в описании блужданий Владимира, затем в рассказе Бурмина. Пониманию смысла события способствует и реплика героя: «Я женат уже четвертый год и не знаю, кто моя жена, и где она, и должен ли свидеться с нею когда-нибудь!» (85). Поэтому читательская интерпретация события идет практически *вперед* самого рассказа об этом событии. Случайное и поэтому нелепое венчание с незнакомкой в незнакомой церкви — «непонятная, непростительная ветреность» (86), как сам Бурмин отзывается о своем поступке. Кажется, что самая метель произвела эту жестокую для всех участников действия нелепость. Таким образом, общий смысл события можно выразить следующей формулой: это *нелепая и жестокая жизненная ошибка*, которую герои совершают в результате случая, с одной стороны, и «непростительной ветрености», с другой стороны.

Интенции этого события обозначены на уровне развернутой синтагмы: метель — блуждания — встреча — ложное узнавание — венчание — расставание и утрата героями друг друга. Перед нами художественно характерный и в то же время уникальный случай слияния в *одном эстетическом целом* образов героев и динамического образа самой стихии — снежной бури, —

и это эстетическое целое мы можем определить в терминах авантюрной традиции. Ведь речь идет о существенной роли случая в судьбе именно тех героев, которые *не избегают* случайностей в своей жизни. Соответственно, интенция события заключается в перспективе последующих поворотов в жизни героев этой авантюрной ситуации — поворотов случайных, и в то же время закономерных в своей тенденции *завершения* судеб героев. Поэтому-то фабула и завершается классическим, восходящим к начальной романной традиции авантюрным пуантом: героини-супруги встречаются по прошествии многих лет и *узнают* друг друга. Смысловой парадокс сюжета при этом заключается в том, что *непростительная ошибка* прощается герою — «судьба награждает Бурмина как раз за его очаровательную ветренность» [Шмид, 1998, с. 82].

6.3. «ГРОБОВЩИК»

6.3.1. ВСТРЕЧА ГРОБОВЩИКА И САПОЖНИКА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: гробовщик, герой — немец-сосед, персонаж, незнакомец. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в новом доме — «свое», но еще «не обжитое», а потому «чужое» пространство (для гробовщика). Временной аспект сюжетно значим (см. раздел прагматики): встреча продолжительная и несколько затянутая. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: гробовщик осваивается в новом доме. Инвариант: пребывание дома, занятия делами. *Постпозиция.* Вариант: знакомство с гостем, соседом-сапожником. Инвариант: знакомство.

ПРАГМАТИКА. Событие практически не наделено сюжетным смыслом и выступает в роли фабульной мотивировки — оно мотивирует последовавшее от сапожника приглашение в гости. Сюжетная интенция, тем не менее, присутствует, и она весьма характерна — это интенция развития эстетического образа героя как обитателя ремесленного квартала, окруженного такими же, как и он, *героями простых судеб и незамысловатого быта, героями из жизни «простых вещей»* [Берковский, 1962, с. 306]. Об ус-

тойчивости этого обстоятельного мира говорит и временная характеристика встречи — продолжительной и церемонной по своей форме. Фактор времени в этой церемонности играет ведущую роль: нельзя просто так пригласить нового соседа в гости и уйти — нужно обстоятельно поговорить о делах и о жизни.

Особенную значимость эстетика простых судеб и незамысловатой, но обстоятельной жизни приобретает в русской литературе последующего десятилетия, в частности, в традиции физиологического очерка [Дарвин, 1998, с. 174].

Обратим внимание на то, что оксюморонный прагматический смысл *топоса* встречи косвенно задает интенцию последующего мистического развития сюжета. Еще не обжитый, новый дом — это, по наблюдениям В. Шмида, домовина, «дом-гроб» [Шмид, 1998, с. 47—50]. В доме-гробу и происходит встреча с покойниками.

6.3.2. ВСТРЕЧА С СОСЕДЯМИ. ВСТРЕЧА С ПОКОЙНИКАМИ

Оба события образуют контрастную оппозицию как в системе фабулы — на уровне семантики и синтактики, так и в системе сюжета — на уровне прагматики, поэтому рассмотрим их параллельно.

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная всеми актантами / встреча, инициированная в шутку одним из актантов (гробовщиком) = в действительности неинициированная, исключительно неожиданная для него. Инвариант: встреча / встреча. *Актанты.* Вариант: гробовщик, герой — соседи по кварталу, персонажи, незнакомцы / гробовщик, герой — персонажи, знакомые герою (но покойники!). Инвариант: герой — персонажи / герой — персонажи. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в гостях, на званном обеде, в доме сапожника — чужое пространство (для гробовщика) / дома, в новом доме, в гостиной — «свое»-чужое пространство (для гробовщика). Временные аспекты встреч: продолжительная и фабульно значимая, что соответствует временному характеру хронотопа «в гостях» — «гости разошлись поздно» (92), и что позволяет фабуле мотивировать поворот к столь странному развитию событий / сюжетно значимая — быстрое развитие и внезапное завершение встречи с мертвецами, потому что хозяин «лишился чувств» (94), словно и сам присоединился к мертвецам. Инвариант: в гостях / дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: гробовщика приглашает в гости сосед-сапожник / гробовщик приглашает в гости похороненных им покойников. Инвариант: героя приглашают в гости / герой приглашает в гости. *Постпозиция.* Вариант: гробовщик знакомится с гостями-соседями по кварталу / гробовщик узнает в своих гостях похороненных им покойников. Инвариант: знакомство / узнавание.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл обоих событий раскрывается с опорой на их семантические и синтаксические противопоставления. Тот факт, что Адриану все приснилось (привиделось), не снимает художественной реальности происшедшего. Это такой же «необъявленный» сон-видение [Бочаров, 19746, с. 223], как и сон Германна в «Пиковой даме». Если же это так, то в новелле противопоставлены миры и собственно эстетические позиции живых и мертвых. Кто же тогда Адриан — медиум, посредник между мирами живых и мертвых? Да, именно так, потому что он *гробовщик*, и его прямая профессиональная задача — провожать мертвых в их мир.

Однако эти противопоставления важны не сами по себе — в противном случае сюжет новеллы приобрел бы подчеркнuto мифологический характер. Оппозиция живого и мертвого разворачивается как *актуальное событие*, как *встреча*, — и, что важно подчеркнуть, в самой *обыденной* обстановке, в мире *обывателей* — там, где меньше всего ожидаемы жизненная глубина и острота необычного [Шатин, 19966, с. 6—11; Руднев, 20006, с. 94]. Однако тем самым событие встречи с мертвыми («встречи жизни и смерти» [Гиршман, 1991, с. 94]) раскрывает коренную и вездесущую амбивалентность бытия и непосредственную связь жизни с ее оборотными сторонами. В этом, по нашему мнению, и заключается глубинный сюжетный смысл события.

В то же время рассматриваемое событие отчетливо *интенционально*, потому что направлено на придание *особенной эстетической ценности* миру обыденного и повседневного, — как миру, который оказывается непосредственно граничащим с миром необычайного. И проявляется это необычайное в настоящем мире так непосредственно и легко [Гей, 1989, с. 18], словно ломается тонкая корочка льда, — стоит только полушутя (но в душе *всерьез*, и поэтому до некоторой степени *перформативно* — ср.: [Якобсон, 1987, с. 170—171]) сказать об этом вслух, как это сде-

лал гробовщик Адриан. Таким образом, интенция рассматриваемых событий направлена не на героя новеллы — потому что собственно *поступающего героя* в сюжете и нет — а на мир обычного в целом. Заметим, что в свете окончательных смыслов сюжета усиленное звучание приобретает и интенция первой встречи-знакомства гробовщика с немцем-сапожником — напомним, речь идет об интенции развития эстетического образа обитателей ремесленного квартала, своеобразных *героев повседневности*.

6.4. «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ»

6.4.1. ВСТРЕЧА РАССКАЗЧИКА С ДУНЕЙ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: рассказчик, персонаж — дочь смотрителя, героиня. Инвариант: персонаж — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дорожной станции (для рассказчика) и одновременно дома, в родительском доме (для Дуни) — соответственно, нейтральное пространство (для рассказчика) — «свое» (для героини). Временной аспект сюжетно значим: встреча продолжительная, что отвечает временному характеру хронотопа пути и позволяет развернуть образ Дуни и соотнести его со смысловым планом сюжета блудного сына. Инвариант: в пути — дома. Двойственность топоса вызвана двояким характером его организации в системе событий встречи: формально главенствует точка зрения рассказчика (отсюда хронотоп пути), однако образ Дуни настолько ощутим, что ее точка зрения также оказывается существенной в формировании топоса (отсюда топос дома).

СИНТАКТИКА. *Предпозиция.* Вариант: путешествие рассказчика, остановка на дорожной станции. Инвариант: пребывание в пути; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: знакомство с Дуней. Инвариант: знакомство.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи с молодой девушкой прозрачен и прост: путник, едущий по своим надобностям, наблюдательный и вдумчивый, встречает в пути, на дорожной станции, милую и красивую девушку, живущую с одиноким отцом. Эта девушка и оказывается в фокусе сюжета — «такая ра-

зумная, такая проворная, вся в покойницу мать» (98), по словам ее отца. Ее образ, как символ красоты и совершенства, контрастно вписанный в картину обыденной жизни, и является воплощенным смыслом встречи и самого сюжета на начальном этапе его развития.

Напротив, интенциональный аспект встречи и знакомства с девушкой открыт и оборачивается прямым вопросом и для повествователя, и для читателя — вопросом о судьбе героини в этом захолустном *уголке*, и в то же время *на дороге* (а именно так организуется пространственно-временная схема события). Здесь, как нигде, хронотоп пути сливается с мотивом встречи, — и этот семантический синтез таит в себе взрывоопасный потенциал сюжетности.

Перспективы развития сюжета, еще не вполне ясные для читателя, косвенно обозначены синтаксической *интерпозицией* события встречи, включающей нарочито обстоятельное описание и рассматривание рассказчиком картинок из «истории блудного сына» (99). Впоследствии, по ходу горестного рассказа старика-смотрителя о судьбе дочери, произойдет своего рода *смысловая индукция*, и вводная сцена своим содержанием ответит актуальному сюжетному смыслу «блудной дочери» [Гей, 1989, с. 39—40, 112—113; Дебрецени, 1996; Тюпа, 2001, с. 137—149].

6.4.2. ВСТРЕЧА РАССКАЗЧИКА И ВЫРИНА НЕСКОЛЬКО ЛЕТ СПУСТЯ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: рассказчик, персонаж — смотритель, герой. Инвариант: персонаж — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дорожной станции — нейтральное пространство (для рассказчика) и «отчужденное» (для Вырина). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что отвечает временному характеру хронотопа пути, и что позволяет фабульно развернуть рассказ Вырина о судьбе дочери. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препопозиция.* Вариант: путешествие рассказчика, остановка на дорожной станции. Инвариант: пребывание в пути; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: беседа с Выриным, изложение истории Дуни. Инвариант: получение новых сведений.

ПРАГМАТИКА. Событие в своем сюжетном смысле очевидно контрастирует с рассмотренным выше по своей эмоциональной и ценностной тональности: там — красота и гармония простой жизни, здесь — одиночество, печаль, разобщение, отсутствие красоты и гармонии: «на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение» (100), а сам Вырин превратился в «хилого старика» (100). Самый топос события по сравнению с первой встречей утратил качество *дома* — даже для его хозяина Вырина, которому теперь все безразлично.

Таким образом, если смыслом первой «рамочной» встречи является *обнаружение* в простой и обыденной жизни начала подлинной красоты и совершенства, воплощенного в образе молодой девушки, то противоположным смыслом второй, замыкающей фабульную рамку встречи является *утрата* этого начала — как для героя, так и для окружающего героя мира обыденной жизни.

Интенция события развивает интенцию предыдущей встречи: по сюжету становится ясно, что в жизни и судьбе отца и дочери произошли необратимые изменения, и эстетически настроенное воображение рисует обобщенный образ некоей жизненной драмы. Дальнейший рассказ стационарного зрителя разрешает загадочность сюжета.

6.4.3. ВСТРЕЧА ДУНИ И МИНСКОГО

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дуня, героиня — проезжий гусар, персонаж. Инвариант: героиня — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дорожной станции — «чужое» пространство (для гусара). Заметим, что для героини признаки топоса встречи в данном случае *нейтрализованы*. Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что отвечает временному характеру хронотопа пути, и что позволяет фабульно развернуть события заболевания и задержки Минского. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: путешествие Минского, остановка на дорожной станции. Инвариант: пребывание в пути; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: болезнь Минского. Инвариант: задержка.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи Дуни и Минского прост и функционален — встреча знаменует собой начало сюжета «блудной дочери». Заставляет задуматься отмеченная в описании семантики события нейтрализация пространственных признаков для Дуни Выриной: это позволяет героине *непротиворечиво с точки зрения фабульных мотивировок* «сорваться» с родного места — ведь оно уже является для нее скорее пространством дороги, нежели домом. Таким образом, общий смысл события можно выразить в следующей формуле: самая *дорога*, как некая неуправляемая стихия, вторгается в *дом* Вырина — и в сюжет произведения. Сам же Минский выступает скорее как представитель этой стихии, чем полноценный герой. Смысловая недостаточность Минского очевидна и не позволяет ему занять позицию сюжетного героя.

Интенция встречи также очевидна и характерна: фабульное схождение двух героев — молодого гусара и милой красавицы-героини — уже предполагает перспективу развития сюжетной линии любовного увлечения, возможно, мимолетного и пустякового, а возможно, способного повернуть судьбы героев. Кстати, на уровне сюжетного смысла о взрывном варианте развития событий сигнализирует и *неожиданное* для всех заболевание проезжего гусара — также *неожиданно* оказавшееся на поверку простым обманом.

6.4.4. ВСТРЕЧА ВЫРИНА И МИНСКОГО

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (Минского). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Вырин, герой — Минский, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, на квартире Минского в Петербурге, в кабинете — «чужое» и «недружелюбное» пространство (для Вырина). Временной аспект сюжетно значим (см. раздел прагматики): встреча кратковременная и незавершенная, потому что Вырина выпроводили. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: приезд Вырина в Петербург, появление на квартире Минского. Инвариант: прибытие (появление). *Постпозиция.* Вариант: Вырина выпроваживают из дома Минского. Инвариант: героя изгоняют, неудача.

ПРАГМАТИКА. Встреча Вырина и Минского углубляет сюжетный смысл драмы одинокого отца и одновременно развивает тему обмана, намеченную при первой встрече Лизы и Минского: как символ обмана, здесь появляются деньги, которые Минский засовывает Вырину за рукав. Показательно, что эстетический образ старика-смотрителя оказывается несовместимым с темой обмана, связанной с Минским: *он выбрасывает деньги*, а когда возвращается, чтобы их подобрать, *деньги исчезают*. Топос встречи Вырина и Минского также противоречив: с точки зрения фабулы, сопряженной с позицией Минского, — это семантическое пространство *дома*, с точки зрения сюжета, сопряженного с позицией Вырина, — это прагматически «чужое» и «недружелюбное» пространство. Временной аспект встречи говорит о том же: событие прервано, Вырина выпроводили — и сюжет обнаруживает таким образом *несовместимость* героя с миром Минского.

Интенция встречи с Минским развертывает в сюжете перспективу эстетического развития образа Вырина как трагического неудачника, ставшего жертвой собственной простоты. Показательно, что образ Дуни как героини, так ярко обозначившийся в начале сюжета, постепенно стирается и блекнет, — она, по существу, становится фабульным статистом в неравном поединке простоты и обмана, некоей *принадлежностью*, словно бы *вещью* в отторгающем Вырина мире Минского.

6.4.5. ВСТРЕЧА ВЫРИНА И ДУНИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, крайне неожиданная для другого актанта (Дуни). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Вырин, герой — Дуня, героиня, его дочь. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, на квартире Дуни в Петербурге, в гостиной — «чужое» и «недружелюбное» пространство (для Вырина). Временной аспект в своем сюжетном смысле *тождественен* предыдущему случаю: встреча кратковременная и незавершенная — Вырина снова выпроводили. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: появление Вырина на квартире у Дуни. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция.* Вариант: Вырина выпроваживают из квартиры Дуни. Инвариант: героя изгоняют, неудача.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл и интенции этого события те же, что и в предыдущем случае: это развитие темы жизненной неудачи Вырина, а также темы обмана, соотнесенной с образом Минского. Смысловая противоречивость топоса встречи сохраняется; равным образом сохраняется и сюжетная значимость временного аспекта встречи как прерванного события (см. предыдущий случай). Если учесть неудачную попытку Вырина повторно встретиться с Минским, то можно говорить о возникновении своего рода кумулятивного эффекта в развитии эстетического образа Вырина как одинокого отца, *потерявшего дочь*. Заметим, что в финале повести безысходная ситуация Вырина инвертирована: героиня, пришедшая на кладбище, выступает теперь как дочь, *потерявшая отца*. И теперь уже она приходит к отцу *домой* — на кладбище. Эта сцена символизирует еще одну *несостоявшуюся встречу*, и становится ясно, что вся фабула повести наполнена несостоявшимися встречами — а, по существу, и несостоявшимися судьбами своих героев.

6.5. «БАРЫШНЯ-КРЕСТЬЯНКА»

6.5.1. ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА ЛИЗЫ И АЛЕКСЕЯ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанга (Алексея). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Лиза, героиня — Алексей, герой. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на границе, в роще между имениями отцов Лизы и Алексея — пространство нейтральное для героев, но чреватое происшествиями и опасностями, как пространство любой *границы*. Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на границе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Лиза переодевается крестьянкой, чтобы неузнанной встретиться с Алексеем. Инвариант: переодевание; героиня выдает себя за другую. *Постпозиция.* Вариант: Лиза и Алексей познакомились и расстались, договорившись о новой встрече. Инвариант: знакомство.

ПРАГМАТИКА. Встреча выполняет функцию фабульной мотивировки, открывая активное действие новеллы. Интенции собы-

тия направлены на формирование эстетического целого героини как натуры целостной и в то же время многогранной, способной в своей природной душевной широте и находчивости предстать перед молодым барином простой крестьянкой. Подчеркнем, что именно данная эстетическая перспектива позволяет в полной мере развиться авантюрному действию произведения. Интенция события соответствует и амбивалентный характер топоса *границы*, в рамках которого произойдет череда встреч героев.

6.5.2. ВТОРАЯ ВСТРЕЧА ЛИЗЫ И АЛЕКСЕЯ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, в сильной степени ожидаемая обоими актантами. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Лиза, героиня, влюбленная — Алексей, герой, влюбленный. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на границе, в роще между имениями отцов Лизы и Алексея — «желанное» пространство (для героев). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на границе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: после долгих колебаний Лиза является на встречу. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция.* Вариант: Лиза и Алексей расстаются, договорившись о новой встрече, что ведет к развитию их отношений. Инвариант: развитие любовных отношений.

ПРАГМАТИКА. В событии этой встречи начинает просматриваться определенный сюжетный смысл, указывающий, в соответствии с общим глубоко авантюрным строем произведения, на принципиально несводимую к личным намерениям героев широту и незапланированность поворотов самой жизни, в том числе и *жизни души* самих героев. Лиза хотела положить конец своей авантюре — а кончилось все обещанием о новых встречах. Алексей же «не мог понять, каким образом простая деревенская девчонка в два свидания успела взять над ним истинную власть» (116).

Интенция события направлена на создание перспективы развития сюжета серьезных любовных отношений героев: спустя два месяца «Алексей был уже влюблен без памяти, и Лиза была не равнодушнее, хотя и молчаливее его. Оба были счастливы настоящим и мало думали о будущем» (117).

6.5.3. ВСТРЕЧА ПОМЕЩИКОВ БЕРЕСТОВА И МУРОМСКОГО

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Берестов, персонаж, антагонист — Муромский, персонаж, антагонист. Инвариант: персонаж — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на границе, в роще между именьями Берестова и Муромского — пространство нейтральное для героев, однако, как и в предыдущих случаях, чреватое происшествиями и опасностями (собственно, здесь и происходит беда — падение Муромского с лошади). Временной аспект встречи фабульно значим: встреча продолжается по причине падения Муромского и его вынужденного посещения усадьбы Берестова, что позволяет фабуле мотивировать дальнейшее развитие отношений недавних антагонистов. Инвариант: на границе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Берестов и Муромский выезжают на охоту и прогулку. Инвариант: пребывание на прогулке. *Постпозиция.* Вариант: Берестов и Муромский примиряются друг с другом. Инвариант: примирение.

ПРАГМАТИКА. Функциональная нагрузка этого поворотного для развития фабулы события очевидна, и мы не будем на этом останавливаться. Обратим внимание на другое: глубинный смысл события встречи помещиков удивительным образом совпадает со смыслом предыдущих встреч Лизы и Алексея. Этот смысл заключен, как мы указывали выше, в принципиальной несводимости жизненной событийности к личным намерениям и позициям действующих лиц новеллы. Закоренелые недруги в одночасье становятся приятелями — и находятся поводы для новых встреч. Как и в случае с молодыми героями, их отцы устанавливают отношения, встречаясь *на границе* — собственно, в *зоне повышенной событийности*.

Сюжетная интенция события не выражена, однако событие несет существенную фабульную нагрузку. Расширение круга действующих лиц одновременно ведет к потенциальному сужению фабулы: развитие отношений между отцами влюбленных неизбежно должно привести к встречам героев уже не на границе, а в более определенной обстановке, исключающей переодевание и обман. Однако и у себя дома, куда приглашены Берестовы, героиня находит способ скрыть свой двойной облик

«барышни-крестьянки» за густым слоем английских белил мисс Жаксон.

6.5.4. ВСТРЕЧА ЛИЗЫ И АЛЕКСЕЯ В ИМЕНИИ МУРОМСКОГО

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Лиза, героиня, неузнанная — Алексей, герой. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в гостях, на званном обеде, в усадьбе Муромского — нейтральное пространство (для героя). Временной аспект фабульно значим (см. раздел прагматики): встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа «в гостях». Инвариант: в гостях.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Лиза переодевается и притворяется, чтобы Алексей не узнал в ней свою подругу. Инвариант: переодевание; героиня выдает себя за другую. *Постпозиция.* Вариант: Алексей не узнает Лизу. Инвариант: неузнавание.

ПРАГМАТИКА. Обратим внимание на прием «обратного» переодевания, который не только несет очевидную функциональную нагрузку в системе фабулы, но и поддерживает сквозной для сюжета смысл некоей *оборотности*, или *переменности* бытия в системе художественного мира произведения. Несколько забега вперёд, заметим, что этот смысл является сквозным и ключевым для всей художественной системы «Повестей Белкина».

Интенция события в своих основных чертах совпадает с интенцией первой встречи Лизы и Алексея — это развитие эстетического целого героини как натуры целостной и многогранной, способной на авантюрные действия, такие как переодевание, притворство и невинный обман. Время встречи как *продолжительное* дает возможность героине в полной мере проявить свои способности перевоплощения; хронотоп «в гостях» объективно способствует отстраненному поведению Лизы — жеманясь и притворяясь, она находится как бы *в гостях* в своем собственном доме.

Последующие встречи Лизы и Алексея в роще на границе имений происходят по модели предыдущих (6.5.2) и только усиливают уже определенные смысловые и интенциональные аспекты сюжета в целом.

Подчеркнем, что параллельно в фабуле развивается событийный ряд встреч и дружеских отношений помещиков Берестова и Муромского, фабульно мотивирующий и помещающий в определенный смысловой контекст *событие завершающей встречи* Лизы и Алексея — завершающей, собственно, и фабулу произведения.

6.5.5. ВСТРЕЧА ЛИЗЫ И АЛЕКСЕЯ В ПРИЛУЧИНЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, исключительно неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Лиза, героиня, влюбленная — Алексей, герой, влюбленный. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в усадьбе Муромского, в гостиной — «свое» пространство (для героини), «чужое» (для героя). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетоно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: появление Алексея в усадьбе Муромских. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция.* Вариант: узнавание Лизы-Акулины. Инвариант: узнавание.

ПРАГМАТИКА. Сюжетная функция и интенция события заключаются в его смысловом и ценностном завершении: влюбленные неожиданно и в то же время окончательно обретают друг друга. Дальше — счастье и совсем другая история (другая в своей возможной фабуле и своем сюжете).

В порядке сквозных наблюдений над динамикой *топического начала* семантики мотива обратим внимание на то, как резко и динамично меняется смысл топоса встречи относительно героя сюжета: в начале встречи это «чужое» пространство (в соответствии с принятыми нами условными наименованиями) — в итоге встречи, после сцены узнавания, это «желанное» пространство дома, в котором обитает любимая девушка.

В плане взаимосвязи фабульного и сюжетного начала в повествовании новеллы отметим, что событие последней встречи героев новеллы завершает повествование именно с сюжетной стороны, т. е. в смысловом и ценностном отношении, в то время как собственно фабульная развязка (свадьбы и т. п.) перспективно

выходит за рамки повествования, о чем свидетельствует и сам повествователь: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку» (124).

6.6. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 6.1—6.5

В семантической структуре мотива встречи в большинстве его употреблений в нарративах цикла актуализирован признак *неожиданности* происходящего — т. е. самой встречи или ее последствий.

В плане синтактики мотив характеризуется максимальной *результативностью* — почти всегда после встречи происходит что-либо существенное для движения фабулы и развития сюжета.

В плане прагматики — и это самое важное — с мотивом встречи в сюжетах цикла устойчиво связывается идея необъяснимой человеческим разумом *переменности* бытия — как «организирующего живую жизнь начала» [Гей, 1989, с. 19]. Эта идея зарождается в «Выстреле», развивается в «Метели» в образе «ветрености» [Шмид, 1998, с. 70—75], ужасным образом проявляется в «Гробовщике», оборачивается драматической стороной в «Станционном смотрителе» и приходит к умиротворению в «Барышне-крестьянке». Это некий «универсальный закон, повелевающий счастьем и несчастьем людей по какой-то своей, не сразу понятной (а может быть, и вовсе не рациональной) логике» [Маркович, 1989, с. 76]. Согласно этому закону, все, что касается человека и его судьбы — доброе и злое, шутовское и серьезное — оказывается переплетенным. Является ли это качество собственно амбивалентностью? Это не такой простой вопрос, но попробуем на него ответить так: *являлось бы*, если бы не осязаемый момент *телеологичности*, вносимый в развитие сюжетов цикла тем самым «универсальным законом», который мы бы назвали *эстетическим законом* сложения судьбы литературного героя. Ведь соглашаемся же мы с итогами повестей цикла — даже в близком к трагическому варианте «Станционного смотрителя»!

Возвращаясь к вопросу о специфике мотива встречи в цикле, подчеркнем, что сам по себе прагматический смысл переменности человеческого бытия, сопряженный с мотивом, конечно же, связан и с семантическим признаком неожиданности происходящего, и с синтаксическим свойством результативности событий, основанных на мотиве встречи.

7. «РОСЛАВЛЕВ»

7.1. ВСТРЕЧА ПОЛИНЫ И ГОСПОЖИ ДЕ СТАЛЬ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Полина, героиня — де Сталь, персонаж, заезжая знаменитость. Инвариант: героиня — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском доме, в гостиной — в обществе (на светском приеме) — «чужое» пространство (для Полины), «нейтральное» пространство (для госпожи де Сталь). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома — в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: госпожа де Сталь появляется на приеме в доме Полины. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция.* Вариант: между Полиной и де Сталь завязываются дружеские отношения. Инвариант: развитие дружеских отношений.

ПРАГМАТИКА. Смысл встречи заключается в фокусировке повествования на Полине: она переходит из положения фабульного персонажа в положение героини сюжета произведения. Смущение и негодование героини по поводу неискренности и тупости московского света приобретают в становящейся смысловой панораме сюжета характер *поступка* — что и становится замеченным проницательной госпожой де Сталь. Заметим, что даже пространство собственного дома становится для Полины, и соответственно, для смысловой перспективы сюжета «чужим», когда героиня отстраняется и смотрит на светское собрание глазами госпожи де Сталь.

Интенция события направлена на становление эстетического образа героини как живой, непосредственной, подлинной натуры, находящейся тем самым в личностной оппозиции к окружению — мертвенному, посредственному, неестественному свету. «В образе Полины Пушкин (...) утверждает путь мыслящей и чувствующей личности» [Петрунина, Фридендер, 1974, с. 117].

7.2. ВСТРЕЧА ПОЛИНЫ И СИНЕКУРА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Полина, героиня — Сине-

кур, герой, пленный французский офицер. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: дома, в родительском имении — «свое» и «родное» пространство (для Полины), «чужое» (для героя). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция*. Вариант: Синекур попадает в плен и помещен в усадьбу отца Полины. Инвариант: пленение. *Постпозиция*. Вариант: Полина становится очень внимательна к пленнику. Инвариант: развитие дружеских отношений.

ПРАГМАТИКА. По существу фабулы, перед нами целая череда встреч Полины и Синекура, о которых в тексте рассказывается в достаточно обобщенном виде. Смысл этих встреч примерно тот же, что и встречи героини и мадам де Сталь: подчеркивается внимание Полины к глубокому и умному собеседнику, несмотря на его двусмысленное положение в доме героини (в *чужом* доме) как пленника. Таким образом, неподдельное внимание Полины к пленнику подчеркивает ее собственную глубину и оригинальность.

Основная интенция встреч героини и пленника ведет к развитию «романического» сюжета. На поверхностном фабульном уровне ее угадывает подруга Полины, от лица которой ведется рассказ: «В плену у неприятеля раненый Рыцарь влюбляется в благородную владельницу замка, трогает ее сердце, и наконец получает ее руку» (157). С интенцией «романического» сюжета связан и процесс постепенного обретения Синекуром смыслового статуса героя этого сюжета. Этому способствует и внимание к нему героини, и его независимое поведение, и его глубокие высказывания. Любопытно, что герой сам корректирует «романическую» интенцию встреч, как она была выражена устами рассказчицы: «Нет, сказал мне Синекур, княжна видит во мне врага России, и никогда не согласится оставить свое отечество» (157). Между тем эстетическое ожидание «романического» сюжета возрастает, особенно после известия о гибели ее жениха на войне. Каков был бы этот сюжет, и на какой фабуле он был бы основан — не на той ли фабуле, которую А. Л. Бем определил через формулу «любовь чужеземки к пленнику» [Бем, 1919, с. 227]?

8. «РОМАН НА КАВКАЗСКИХ ВОДАХ»

8.1. ВСТРЕЧА КАТЕРИНЫ ПЕТРОВНЫ И ПАРАСКОВЬИ ИВАНОВНЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Катерина Петровна, персонаж, подруга — Парасковья Ивановна, персонаж, подруга. Инвариант: персонаж — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, у Катерины Петровны, в гостиной — «свое» пространство (для Катерины Петровны). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: приготовления Катерины Петровны к отъезду на Кавказ. Инвариант: пребывание дома; приготовления к отправке. *Постпозиция.* Вариант: прощание дам. Инвариант: прощание.

ПРАГМАТИКА. Встреча в целом носит служебный характер — она открывает фабулу. Другое дело, что в рамках этой встречи в пространстве действия появляется дочь Катерины Петровны Маша, с которой, благодаря репликам встречающихся дам, начинает связываться интенция развития все того же «романического» сюжета с возможной любовной завязкой на Кавказе, и соответственно, с романтически окрашенной кавказской тематикой возможных нападений горцев, похищений и т. п.

9. «ДУБРОВСКИЙ»

9.1. ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО И КУЧЕРА АНТОНА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дубровский, герой — кучер, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дорожной станции — нейтральное пространство. Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что отвечает временному характеру хронотопа пути. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Дубровский возвращается из полка, останавливается на дорожной станции. Инвариант:

пребывание в пути; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: Дубровский приезжает в родное имение. Инвариант: возвращение в родные места.

ПРАГМАТИКА. Событие носит служебный характер, является звеном в фабульной цепи и мотивирует осведомленность молодого Дубровского о состоянии дел в Кистеневке — кучер по дороге рассказывает герою о всех бедах. Сюжетный смысл события — в зарождении основного конфликта молодого Дубровского и Троекурова.

Сюжетная интенция события сосредоточена в разработке эстетического образа Дубровского-сына как мстителя за поруганную честь отца. Продолжительность встречи способствует формированию на фабульном уровне соответствующей субъективной интенции героя.

9.2. ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО С ОTCОМ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, сильной степени ожидаемая обоими актантами. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дубровский, герой — его отец, герой. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском имении, в «зале» (175) — «свое» и «родное» пространство (для Дубровского). Временной аспект сюжетно значим (см. в разделе прагматики): встреча краткая и незавершенная, по причине ухудшения состояния Дубровского старшего. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: появление Дубровского в родительском имении. Инвариант: прибытие (появление). *Постпозиция.* Вариант: болезненное потрясение Антона Гавриловича от встречи с сыном. Инвариант: болезнь.

ПРАГМАТИКА. Событие развивает сюжетный смысл и интенцию предыдущей встречи. Незавершенный характер встречи подчеркивает сюжетный смысл надвигающихся на героя жизненных утрат и лишений и поворотов в судьбе героя.

9.3. ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО И ТРОЕКУРОВА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (Дубров-

ского). Инвариант: встреча. *Актанты*. Вариант: Дубровский, герой, антагонист — Троекуров, герой, антагонист. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: дома, в родительском имении — «свое» и одновременно «отчужденное», практически «чужое» пространство (для Дубровского). Временной аспект встречи сюжетно значим (см. раздел прагматики): встреча краткая и незавершенная — Дубровский изгоняет Троекурова. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция*. Вариант: появление Троекурова в усадьбе Дубровских. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция*. Вариант: молодой Дубровский демонстративно не принимает соседа. Болезненное потрясение Антона Гавриловича от визита Троекурова и его кончина. Инвариант: антагонизм; болезнь, смерть.

ПРАГМАТИКА. С точки зрения фабулы, встречи Дубровского и Троекурова как таковой не происходит — герои обмениваются репликами через слуг. Между тем с точки зрения сюжета этот краткий диалог через третьих лиц имеет принципиальное значение как событие, означающее наступление окончательного раздора между героями.

Интенция встречи с Троекуровым и последующих событий развивает интенцию предыдущих встреч. Напомним: это развитие эстетического образа Дубровского-сына как мстителя не только за поруганную честь отца, но и за его смерть.

Обратим внимание на прагматический смысл топоса встречи: пространство дома с потерей отца становится окончательно утраченным для героя, собственно «чужим», отсюда и поджог усадьбы. Краткость и прерывность встречи с Троекуровым в смысловом плане противопоставлена временному аспекту предыдущей встречи героя с отцом: если там подчеркивается быстрая и не зависящая от героя перспектива утраты самих жизненных устоев человека и дворянина, то здесь — решительная позиция героя противостоять Троекурову, прежде всего в ценностном отношении. Это тот случай, когда этическая позиция приобретает эстетическое значение, когда становится важной не перспектива возмездия, а самый факт противостояния не знающему пределов злу. Впоследствии, как мы увидим, Дубровский укрепляется в этой собственно эстетической позиции и *прощает*

Троекурова, одерживая тем самым и *этическую* победу в своем противостоянии антагонисту.

9.4. ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО И ФРАНЦУЗА-УЧИТЕЛЯ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дубровский, герой — учитель, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дорожной станции — «свое» пространство (для Дубровского). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Дубровский в своих скитаниях останавливается на дорожной станции. Инвариант: пребывание в пути; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: Дубровский выдает себя за француза-учителя. Инвариант: герой выдает себя за другого.

ПРАГМАТИКА. Событие раскрывает фабульную загадку Дефоржа. Обратим внимание на интенцию события, которая направлена на формирование эстетического целого Дубровского как *авантюрного героя*, загадочного разбойника, склонного к перевоплощениям. Немаловажно, что самый топос *дороги*, обычно нейтральный в его отношении к литературным героям, становится для Дубровского как *разбойника с большой дороги* «своим» пространством.

9.5. ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО И МАРЬИ КИРИЛЛОВНЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, в сильной степени ожидаемая обоими актантами. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дубровский, герой, влюбленный — Марья Кирилловна, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на прогулке, в беседке у ручья в саду Троекурова — «свое» пространство (для Марьи Гавриловны), «чужое» (для Дефоржа-Дубровского), глубокий вечер. Временной аспект фабульно значим: встреча краткая и прерванная по причине опасности, угрожающей Дубровскому. Инвариант: на прогулке, вечером.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Дубровский передает Марье Кирилловне записку с просьбой о встрече. Инвариант: назначение встречи. *Постпозиция.* Вариант: Дубровский раскрывает Марье Кирилловне свое имя и признается ей в своих чувствах. Инвариант: раскрытие имени; развитие любовных отношений.

ПРАГМАТИКА. Событие несет совершенно отчетливую фабульную нагрузку: оно объясняет героине тайну имени и личности Дефоржа, а также мотивирует исчезновение Дефоржа-Дубровского из имения Троекурова. Кроме того, встреча символизирует развитие любовных отношений между героями.

Соответственно, интенция события направлена на формирование эстетического целого Дубровского как героя влюбленного и благородного в своем чувстве. Выясняется, что только высокие чувства к Марье Кирилловне остановили героя в его стремлении к мести Троеурову, а затем повлекли прощение героем помещика.

9.6. ВТОРАЯ ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО И МАРЬИ КИРИЛЛОВНЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами и в сильной степени ожидаемая (классический случай встречи-свидания). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дубровский, герой, влюбленный — Марья Кирилловна, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на прогулке, в беседе у ручья в саду Троекурова — «свое» пространство (для Марьи Гавриловны), «чужое» и «враждебное» (для Дубровского), ночью. Временной аспект сюжетно значим: встреча продолжительная, и «летающее» время как таковое продлевает ее; когда уже нечего сказать, герои молчат, но остаются вместе. Инвариант: на прогулке, ночью.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: от Дубровского передают Марье Кирилловне записку с просьбой о встрече. Инвариант: назначение встречи. *Постпозиция.* Вариант: Дубровский предлагает девушке защиту от грозящего ей брака с князем. Инвариант: предложение защиты; развитие любовных отношений.

ПРАГМАТИКА. Встреча является ключевой в плане дальнейшего развития фабулы. В плане сюжетного смысла она сигнали-

зирует об окончательном определении отношений героев. Затянутый характер встречи говорит о том же: отношения героев перешли из внешнего плана *устанавливающего понимание говорящего* во внутренний план *понимающего молчания*.

Совпадая с сюжетным смыслом, интенция события продолжает интенцию предыдущей встречи в формировании перспективы развития любовного, и уже конкретнее — *любовно-авантюрного* сюжета. Другая интенция связана с формированием эстетического целого героини как молодой и невинной красавицы, отдаваемой по воле жестокого отца замуж за старика. Обе интенции образуют напряженное сюжетогенное сочетание.

9.7. ТРЕТЬЯ И ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА ДУБРОВСКОГО И МАРЬИ КИРИЛЛОВНЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, в сильной степени ожидаемая обоими актантами и в то же время ситуативно неожиданная для одного из актантов (Марья Кирилловны). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Дубровский, герой, влюбленный — Марья Кирилловна, героиня, влюбленная в героя, и вместе с тем супруга князя. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на лесной дороге — «чужое» и чреватое происшествиями и опасностями пространство (для Марья Кирилловны), «свое» (для Дубровского). Временной аспект фабульно значим (см. раздел прагматики): встреча краткая и прерванная отказом героини следовать за Дубровским. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препопозиция.* Вариант: Марья Кирилловна с князем Верейским после венчания направляются в имение князя. Инвариант: пребывание в пути. *Постпозиция.* Вариант: отказ Марья Кирилловны последовать за Дубровским. Инвариант: отказ героини следовать за героем; расставание.

ПРАГМАТИКА. Интенции этой встречи резко расходятся с прежним любовно-авантюрным направлением сюжета. Дубровский в своем сюжетном амплуа авантюрного разбойника стремится продолжить это направление, предлагая Марье Кирилловне *освобождение* от нелюбимого мужа и *побег*. Однако героиня в своем смысловом и ценностном развитии преодолевает ставшие для нее *эстетически узкими* рамки авантюрного сюжета и

неожиданно для всех (для героя, для читателя, да и для автора, наверное) нарушает логику развития авантурной фабулы и отказывается следовать за Дубровским. Таким образом, в рамках данного события героиня преодолевает сложившийся было эстетический образ *авантурной героини* и является в образе совсем иных смысловых и ценностных очертаний — близких по своему существу к образу Татьяны Лариной. Примечательно, что смысловое отношение героев к топосу лесной дороги диаметрально расходится — для Дубровского это «свое», для героини — «чужое» место. Таким образом, встречи как *авантурного события* не происходит — об этом сигнализирует и ее *пферванный* характер. Обрывается авантурная фабула романа как таковая. Вместе с тем событие встречи героев в лесу приносит с собой принципиально новый сюжетный смысл, объединяя в его сфере фабульно расходящиеся жизненные пути Дубровского и Марьи Кирилловны, — это смысл *драматического завершения* судеб героев. Этот общий эстетический итог сюжета не может нарушить и то обстоятельство, что оба героя, Марья Кирилловна и Дубровский, остались живы — чтобы доживать свои жизни.

9.8. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 9.1—9.7

В своих семантических, синтаксических и прагматических характеристиках фабульные реализации мотива встречи в «Дубровском» носят, пожалуй, наиболее *авантурный* и *однозначно* авантурный характер по сравнению с другими пушкинскими прозаическими произведениями [Оксман, 1985, с. 153]. Авантюристичность повествования в целом влечет за собой то, что в этом произведении сюжет практически не выходит за рамки фабулы. Чтобы пересказать «Дубровского», достаточно убрать описания и явные диалоги, и при этом фабульный ряд останется практически нетронутым — по той причине, что он не испытывает явно-прямого смыслового воздействия пересказываемого сюжета. В этом отношении произведение весьма нехарактерно для повествовательного творчества Пушкина, которое все сверхфабульно и сюжетно. Здесь, по-видимому, заключена причина столь быстрого свертывания и самой фабулы, как не подкрепленной соответствующим смысловым развитием сюжета.

Другой причиной стремительного фабульного завершения романа является, как мы указывали выше, резкая смена интенций мотива встречи в сцене захвата Дубровским кареты князя в

лесу. Героиня отказывается от побега с Дубровским, чем нарушает закономерное развитие авантюрной фабулы. Тем самым смысловой центр повествования переносится на сюжетное начало, и в его смысловом центре оказывается уже не герой, *разбойник* Дубровский, а героиня — Марья Кирилловна, *супруга князя Верейского*, несчастливая, но верная своему мужу. Однако эстетическая переориентация сюжета происходит слишком поздно, и фабула романа заходит в тупик: герой его слишком авантюрен и по своей событийной форме, и по смысловому существу, чтобы явиться героем драматического сюжета княгини Марьи Верейской [Петрунина, Фридендер, 1974, с. 81—82].

10. «ЕГИПЕТСКИЕ НОЧИ»

10.1. ВСТРЕЧА С НЕЗНАКОМЦЕМ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (Чарского). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Чарский, герой — незнакомец, герой. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в кабинете — «свое» пространство (для Чарского). Временной аспект двойственен: событие чуть было не прервалось по причине сухого и раздраженного приема Чарского. По существу, в момент психологического перелома в отношениях героев встреча словно начинается заново, и теперь перед нами время, сюжетно *отнесенное* уже не к Чарскому, а к бедному незнакомцу: «Чарский выслушал его со вниманием» (266). В целом время временной аспект процессуально совпадает с самим событием. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Чарский дома пишет стихи. Инвариант: пребывание дома; занятия делами. *Постпозиция.* Вариант: Чарский вызывается помочь незнакомцу. Инвариант: оказание помощи.

ПРАГМАТИКА. Основная функция события — приведение в движение самой фабулы, завязкой которой становится решительное намерение Чарского ввести итальянца в круг столичного света. На уровне сюжетного смысла событие относит читателя к устойчивым эстетическим представлениям о бедном художнике, униженном своим положением, — в его противопоставлении

богатому и тщеславному Чарскому, стесняющемуся самого рода поэтических занятий, притом что итальянец застал его за сочинением стихов.

Интенция события направлена на разработку эстетического целого одаренного, но пребывающего в нищете художника. Чарский становится причастен к этой интенции, принимая деятельное участие в судьбе «импровизатора» (266). Вместе с тем сам «dandy» (266), как то позволяет сказать эстетическая перспектива, обозначенная интенцией события, скорее уходит на второй план и становится помощником подлинному герою разворачивающегося повествования — «бедному кочующему артисту» (266). О том же говорит и сюжетная ориентация временного аспекта встречи на незнакомца.

Дальнейший анализ смысловой и интенциональной стороны взаимодействия фабулы и сюжета пушкинского отрывка, как бы он не был интересен, уже выходит за рамки нашего анализа.

11. «ПИКОВАЯ ДАМА»

11.1. ВСТРЕЧА ГРАФИНИ И ГРАФА СЕН-ЖЕРМЕНА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами, в сильной степени ожидаемая одним из актантов (графини). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: графиня Анна Федотовна, героиня — граф Сен-Жермен, персонаж. Инвариант: героиня — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, на квартире, в гостиной — «свое» пространство (для графини). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: графиня проигрывает большую сумму денег. Инвариант: героиня попадает в трудное положение. *Постпозиция.* Вариант: Граф Сен-Жермен сообщает графине тайну трех карт. Инвариант: получение важных сведений.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи графини и Сен-Жермена вызывает ключевые для произведения представления о вмешательстве потусторонних сил в человеческую судьбу. Дальнейшее обсуждение рассказа Томского в кругу друзей по-

рождает сюжетную интригу тайны трех карт: «Как! — сказал Нарумов, — у тебя есть бабушка, которая угадывает три карты сряду, а ты до сих пор не перенял у ней ее кабалистики? — Да, черта с два! — отвечал Томский...» (229).

Интенция события соответствует его сюжетному смыслу и направлена на формирование эстетической перспективы сюжета решения судьбы героя при вмешательстве магического начала — путем баснословного выигрыша в карты по магическому рецепту графа Сен-Жермена. Заметим, что в ближайшей нарративной перспективе этот сюжет на анекдотическом уровне обыгрывается два раза: в рассказе о выигрыше самой графини и в рассказе о выигрыше Чаплицкого.

11.2. БЕЗМОЛВНЫЕ ВСТРЕЧИ ЛИЗЫ И ГЕРМАННА

В данном разделе речь идет о безмолвном, но сюжетно значимом общении Лизы и Германна — еще незнакомого героине и простаивающего часами около ее окон. Это не встречи в полном и формальном смысле слова, но пограничные формы общения и взаимодействия героев, близкие по своим семиотическим характеристикам к встречам. Попробуем описать эти безмолвные встречи в нашем формате.

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (Лизы) и в то же время в сильной степени ожидаемая ей. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Лиза, героиня — Германн, герой, незнакомец. Инвариант: героиня — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: Безмолвное общение героев происходит на пространственной оси между комнаткой Лизы и улицей под ее окнами. По существу, встречи происходят *между* двумя устойчивыми и явными топосами — городской улицей и домом. Соответственно, для Лизы пространство встреч — «свое», в которое вторгается «чужое» — в лице Германна и самой улицы; для последнего же пространство встреч — изначально «чужое» и более того, «отстраненное», поскольку *отстранение* входит в сами намерения героя — *использовать* Лизу для достижения другой цели. Временной аспект сюжетно значим: встреча продолжительная (Германн простаивает часами под окнами Лизы), чем подчеркивается сильнейшая заинтересованность Германна в реальных встречах с Лизой. Инвариант: *между* улицей и домом.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Лиза обычным образом проводит свои дни дома. Инвариант: пребывание дома. *Постпозиция.* Вариант: незнакомец передает Лизе письмо. Инвариант: получение важных известий.

ПРАГМАТИКА. Появления Германна перед окнами Лизы носят характер полноценного фабульного события, к тому же определенно мотивирующего передачу Германном любовного письма Лизе.

Череду безмолвных встреч героев сопровождает усиливающаяся интенция возможного развития любовного сюжета, и передача письма фабульно оформляет эту линию развития сюжета произведения. Германн сопровождается в этих событиях интенцией, обозначающей его, настойчивого и таинственного незнакомца, *в романтическом виде*, — однако только для ничего не ведающей Лизы. Но не для читателя, который по воле повествователя знает о Германне все. Поэтому параллельно с сюжетом Лизы (обозначенным любовно-романтическими интенциями) развивается авантюрный сюжет Германна — с интенцией героя, *испытывающего судьбу в игре и способного пойти на все* ради окончательного разрешения этой игры в судьбу-рулетку — с судьбой-роком (о глубоких связях «Пиковой дамы» с авантюрной повествовательной традицией см.: [Тамарченко, 1973]; ср. также наблюдения В. Шмида о преодолении в образе Германна литературного «стереотипа расчетливого немца»: [Шмид, 2000, с. 95]).

11.3. «ВСТРЕЧА» GERMANNA С ДОМОМ ГРАФИНИ

«Пиковая дама», как никакое другое произведение Пушкина, наполнена своеобразными событийными «призраками» встреч. В качестве такого «призрака» выступает, в частности, ситуация, в которой герой неожиданно оказывается перед домом графини. «Чей это дом? — спросил он у углового будочника. — Графини ***, — отвечал будочник. — Германн затрепетал» (236).

Обнаруживший себя на улице перед домом графини (*на городской улице, в чужом месте* — характерный топос Германна, как и впоследствии Раскольникова), герой тем самым обнаруживает себя готовым на авантюру и по сути дела, встречается с самим собой как *дейтелем*, решившимся на игру и испытание. Это встреча с самим собой.

Не будем описывать эту «встречу» в полном семиотическом формате, отметим только явно неожиданный для Германна характер «встречи» с домом.

В плане прагматики интенция этого события полностью совпадает с описанной шагом ранее: перед нами герой, готовый испытать себя и свою судьбу в игре.

11.4. ВСТРЕЧА ГЕРМАННА И ГРАФИНИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним актантом, полностью неожиданная для другого актанта (графини). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Германн, герой, незнакомец — графиня Анна Федотовна, героиня. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в доме героини, в ее спальне — «свое» пространство (для графини), «чужое» (для Германна). Временной аспект фабульно значим (см. раздел прагматики): встреча краткая и прерванная событием смерти графини. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Германн проникает в дом графини. Инвариант: появление героя. *Постпозиция.* Вариант: графиня умирает от неожиданности и испуга, увидев наставленный на нее пистолет Германна. Инвариант: смерть героини.

ПРАГМАТИКА. Это одна из ключевых встреч в новелле — и в фабульном, и в сюжетном отношении. Оказавшись в темном доме, Германн поворачивает не к Лизе, а в кабинет графини, — и этим неожиданно и резко поворачивает развитие фабулы, решительно направляя ее к развязке. *Но развязки не происходит* — герою не дано узнать тайну трех карт, потому что графиня умирает, испугавшись наставленного на нее пистолета.

На фоне фабулы, зашедшей в тупик, сюжет, напротив, получает интенсивное развитие. Во-первых, Германн обдуманно и решительно обманывает Лизу, используя ее доверчивость и открытость для достижения своей цели. Во-вторых, Германн становится причиной смерти старухи. Тем самым герой дважды нарушает нравственный закон, и в этом заключается сюжетный смысл события встречи и главное сюжетное противоречие новеллы.

Интенция встречи с графиней также носит ключевой характер для развития всего повествования новеллы — и в фабуль-

ном, и в сюжетном аспектах. Из рамок события Германн выходит другим человеком — преступившим нравственный закон. «Я готов взять грех ваш на свою душу» (241—242), — говорит Германн графине, но обретает *свои* грехи.

Таким образом, на место дерзающего авантюриста приходит *преступник*, что в интенциональном плане приводит к существенно иной эстетической перспективе развития сюжета. Именно нравственное противоречие героя в конечном итоге приводит к провалу фабульной интриги Германна и его личностному краху — в финале новеллы Германн, по существу, перестает быть сюжетным *героем*, поскольку вместе с нравственным целым он утрачивает и свое эстетическое целое: перед нами оказывается безнадежный сумасшедший. Слова Томского о трех злодействах Германна оказываются пророческими: два нам уже известны, а третье состоит в том, что герой губит самого себя. В этом специфика «Пиковой дамы»: новелла в финале лишается своего героя, поскольку он сам лишается *статуса* героя [Силантьев, 1996].

11.5. ВСТРЕЧА GERMANNA И ЛИЗЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициирована обоими актантами, ожидаемая и одновременно ситуативно неожиданная для одного из актантов (для Лизы). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Германн, герой — Лиза, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в комнатке Лизы — «свое» пространство (для героини), «чужое» (для Германна). Временной аспект сюжетно значим: встреча продолжительная, затянувшаяся и тем самым тягостная для обоих героев (для Германна, потому что ему больше нечего делать в доме графини; для Лизы — по причине ее глубокого разочарования в Германне). Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Германн встречается с графиней, она умирает. Инвариант: смерть героини. *Постпозиция.* Вариант: Германн и Лиза расстаются после окончательного объяснения. Инвариант: расставание.

ПРАГМАТИКА. Встреча в смысловом отношении практически завершает фабульную линию Лизы, которая в результате своей жизненной ошибки оказывается в душевном тупике, в ситуации

безысходности и раскаяния. Дальше — ничего, кроме обморока на похоронах графини и сухих слов эпилога о ее замужестве.

Интенция события тайной и столь неожиданной в своих итогах встречи с Германном знаменует развитие еще одной эстетической перспективы сюжета — речь идет о перспективе сложения образа Лизы как героини, обманутой в своих ожиданиях жестоким и беспринципным человеком [Одинокое, 1983, с. 61]. Данная интенция содержательно коррелирует с интенцией предыдущей встречи героя с графиней — с интенцией Германна как преступника. Примечательно, что топоры встреч Германна с графиней и Лизой полностью совпадают в своей семантике: для Германна это одинаково «чужое» пространство, и это также говорит о том, что для героя нет особой разницы между этими встречами.

11.6. ВСТРЕЧА ГЕРМАННА И ПРИЗРАКА ГРАФИНИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним актантом, крайне неожиданная для другого актанта (Германна). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Германн, герой — графиня, героиня, призрак. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, на квартире Германна, в спальне — «свое» пространство (для героя), «чужое» (для графини). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Германн находится дома. Инвариант: пребывание дома. *Постпозиция.* Вариант: Германн узнает тайну трех карт. Инвариант: получение важных сведений.

ПРАГМАТИКА. Событие встреч с призраком неожиданно дает толчок фабуле: Германн знает тайну трех карт и свободен действовать в своей игре. Сюжетный смысл события противоположен его фабульной функции, потому что фактически Германн как сюжетный герой *уже проиграл*. Смысл предыдущих событий совершенно однозначно говорит об этом. Итак, становится актуальным то самое противоречие фабулы и сюжета новеллы, о котором мы говорили выше: сюжет находит свое разрешение за счет фабулы.

Интенция события непосредственно связана с дальнейшим развитием сюжета, который становится отныне сюжетом только одного Германна (графиня умерла, Лиза перестала быть сюжетным героем). Пройдя через все внешние (авантюрные) и внутренние (нравственные) препятствия, герой готов испытать судьбу в игре — и, как можно видеть в финале, проигрывает свою игру. При этом он проигрывает не деньги, а самого себя: «Германн сошел с ума» (252).

Таким образом, интенция встречи с призраком направлена на сужение смыслового целого героя до образа игрока, и далее — до образа жалкого сумасшедшего.

11.7. «ПИКОВАЯ ДАМА ПРИЩУРИЛАСЬ И УСМЕХНУЛАСЬ»

Обратим внимание на детали завершающего пуанта новеллы — в момент, когда Германн совершает элементарную карточную ошибку, «обдергивается» (251) и проигрывает: «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... — Старуха! — закричал он в ужасе» (251). И несколько ранее — на похоронах графини, когда Германн наклонился над ее телом в гробу: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (247).

В этих сценах наличествуют несомненные черты событийности, и в своих свойствах они семиотически связаны с мотивом встречи. В своем роде это тоже событийные «двойники» встречи, в своей прагматике говорящие о неусыпном внимании некоей таинственной силы, стоящей за графиней, к персоне Германна.

С другой стороны, эти призрачные события можно трактовать как неожиданные для Германна встречи с его собственной совестью, которой он когда-то пренебрег.

11.8. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 11.1—11.7

В «Пиковой даме» мотив встречи в его событийных реализациях является ведущим фактором развития фабулы и ключевым узлом сюжетообразования. Характерный для мотива встречи семантико-синтаксический фабульный потенциал, о котором писал М. М. Бахтин [Бахтин, 1986, с. 134], усилен в нарративе новеллы ярко выраженным прагматическим аспектом: встречи в романе своим событийным содержанием энергично продвигают фабулу

и одновременно своим актуальным смыслом и интенциями развивают сюжет произведения. Это приводит к тому, что именно в семиотическом пространстве событий встреч концентрируется основной художественный смысл новеллы. И именно в пространстве встреч завязывается отмеченное выше противоречие между самими сюжетом и фабулой, когда торможение зашедшей в событийный тупик фабулы (старуха умирает — Германн не узнает тайну) *динамически компенсируется* интенсивным развитием сюжета (Германн нарушает нравственный закон — его ждет возмездие). Сюжетное развитие новеллы вновь дает толчок для развития фабулы: чтобы прийти к своему окончательному краху, Германну нужно *сыграть*, а сыграть он может только *владея тайной трех карт*. И тогда фабула возрождается в мистическом плане: призрак сообщает герою тайну.

Все, что происходит после, также является своего рода призраком действительных событий, и *уже* является, по существу, *сумасшествием* героя. Но все это потому, что самая фабула после события смерти графини выступает только невольным отражением карающего героя *смысла сюжета*.

12. «МАРЬЯ ШОНИНГ»

12.1. ВСТРЕЧА С МОЛОДЫМ ЧЕЛОВЕКОМ В ЗОЛОТЫХ ОЧКАХ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Марья Шонинг, героиня — молодой человек, персонаж, незнакомец. Инвариант: героиня — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на городской улице — «чужое» пространство (для героини). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на улице.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: похороны отца и распродажа имущества Шонинг. Инвариант: трудное положение. *Постпозиция.* Вариант: молодой человек предлагает Марье Шонинг помощь. Инвариант: предложение помощи.

ПРАГМАТИКА. Событие мимолетной встречи Марьи Шонинг с незнакомцем мы включили в канву нашего анализа только затем, чтобы показать, насколько мощный фабульный потенциал несет мотив встречи как таковой. Самая описанная в отрывке

встреча, может быть, не значит ровно ничего — об этом, скорее всего, говорит и отказ девушки воспользоваться услугами молодого человека. Однако, находясь в позиции эстетически воспринимающего субъекта (читателя), мы невольно ожидаем от этого события *смысла* и соответственного *развития фабулы*. В воображении немедленно рисуются некие сюжетные контуры, отвечающие характерным интенциям мотива: что молодой человек *примет участие* в судьбе девушки, оказавшейся *на улице*, что между героями возникнет *взаимность* и т. д. И это при том, что реально ничего не рассказано: текст обрывается именно на этом месте. Однако все равно возникают эстетические ожидания сюжета: может быть, молодой человек догонит девушку, и она уже не откажется от его участия, или, может быть, они *неожиданно* встретятся вновь, а может быть, девушка устроится горничной в богатый дом, а молодым хозяином окажется именно этот юноша *с золотыми очками*, и т. п. Мы видим, как мотив организует вокруг себя смысловое и ценностное поле, как не дает рассыпаться неоконченному повествованию, как прочерчивает своими интенциями перспективы развития сюжета.

13. «В 179* ГОДУ ВОЗВРАЩАЛСЯ Я...»

13.1. ВСТРЕЧА ГЕРОЯ И ХОЗЯЕВ ДЕРЕВНИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: молодой человек, герой — барыня и ее дочь, персонажи, незнакомцы. Инвариант: герой — персонажи. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, в деревне около дорожной станции — нейтральное пространство (для героя). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа пути, и что позволило бы, в случае завершения текста, развиваться фабуле *вопреки* планам героя — но *в связи* со встречей. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: возвращение героя в родное имение; остановка на дорожной станции по причине поломки брички. Инвариант: пребывание в пути; возвращение в родные места; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: ремонт брички затягивается, герой вынужден остаться на ночевку в ближайшем имении. Инвариант: задержка.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл. Происходящее несет на себе знаки существенного поворота в судьбе героя. На это явственно указывает сюжетное сопоставление трех несвязанных фабульными мотивировками и потому незапланированных героем и неожиданных для него событий: остановки героя на станции, пушечного выстрела, встречи и знакомства с хозяевами деревни. Встреча как таковая и самый мотив, лежащий в основе этого фабульного события, и выступают средоточием этого актуального сюжетного смысла — предощущения *поворота* в судьбе героя. Подчеркнем, что в явной форме мотив встречи приобретает этот смысл именно на сюжетном уровне, т. е. на уровне *смысловых сопоставлений* фабульных событий «вынужденной остановки» — «неожиданного пушечного выстрела» — «неожиданной встречи». Особенно специфична здесь роль «выстрела» — события исключительно сюжетного по своему смыслу и прагматической роли и не несущего никакой прямой фабульной нагрузки. Это событие — символ неких дальнейших перемен.

Интенции события встречи в данном сюжете связаны с двумя перспективами эстетического развития героя. Первая перспектива в общем виде сводится к эстетическому целому влюбленного молодого человека. Вторая — к эстетическому целому героя неожиданной в своих поворотах судьбы. Синтактика события (задержка в дороге) также говорит о возможном развитии любовного сюжета: вспомним, что случилось в результате «задержки» героя в «Станционном смотрителе».

Интересные предположения относительно возможного развития эстетического целого героя этого отрывка (и его сюжета в целом) делает В. И. Тюпа в статье «Традиционность нового (текстопорождающая мотивика пушкинского наброска)» [Тюпа, 1999]. Определяя отрывок как «увертюру неосуществленного романного сюжета», автор выстраивает его отношение к завершенным сюжетам русского романа: «отголосок его явственно слышится в романной судьбе Пьера Безухова, как, впрочем, и в общей коллизии «Войны и мира» [Там же, с. 36]. Нетрудно видеть, что Пьер Безухов в полной мере отвечает обозначенному выше эстетическому целому влюбленного и испытывающего превратности судьбы героя.

14. «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

14.1. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ЗУРИНА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — Зурин, персонаж, игрок. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дорожной станции — пространство, чреватое происшествиями и опасностями (для Гринева). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа пути, и что позволяет фабульно развернуть ситуацию проигрыша. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев направляется на службу, останавливается на дорожной станции. Инвариант: пребывание в пути; остановка в дороге. *Постпозиция.* Вариант: Гринев знакомится с Зуриным и проигрывает ему. Инвариант: знакомство; неудача.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл этой *первой* в жизни юноши встречи и первого самостоятельного знакомства довольно прост и заключается в раскрытии таких черт в образе героя, как его неискушенность и доверчивость. Словом, мы теперь знаем, что наш герой — «простак». Фабульный итог этого испытания обобщается крупным проигрышем и «безмолвным раскаянием» (285) героя.

Интенция события также просматривается достаточно отчетливо: героя-простака ждут дальнейшие испытания [Руднев, 2000б, с. 118] — и в первую очередь испытания *в дороге*. Таким образом, уже событие первой встречи в фабуле определяет своей интенцией развитие сюжета героя как *сюжета испытаний* [Петрунина, Фридендер, 1974, с. 120].

14.2. ВСТРЕЧА С ВОЖАТЫМ НА ДОРОГЕ ВО ВРЕМЯ МЕТЕЛИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — вожатый, персонаж, незнакомец, помощник. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, на дороге — пространство, чреватое происшествиями и опасностями для героя (Гри-

нева). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа пути, и что позволяет фабульно развернуть ситуацию сна героя. Инвариант: в пути.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: разыгралась метель, Гринев и его спутники потеряли дорогу. Инвариант: пребывание в пути; буря; потеря дороги; блуждания в поисках пути. *Постпозиция.* Вариант: вожатый доводит Гринева и его спутников до жилья. Инвариант: оказание помощи.

ПРАГМАТИКА. В своем сюжетном смысле это событие одновременно и развивает смысл предыдущей встречи, и противопоставляется ей. Юного героя в его жизненной неискушенности и доверчивости может встретить не только непорядочность и обман, но и бескорыстная помощь.

В соответствии с сюжетным смыслом данного события, интенциональные аспекты сюжета ценностно уравниваются: да, героя ждут испытания, но их исход *не предопределен*, и начала удачи и неудачи, помощи и обмана, справедливости и несправедливости одинаково участвуют в судьбе героя.

И. П. Смирнов справедливо видит в системе сюжетных смыслов романа проявления сказочной семантики: персонажей, попадающих на пути героя-*простака*, можно интерпретировать с точки зрения системы сказочных *помощников и вредителей* [Смирнов, 1972].

14.3. МИСТИЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА С «МУЖИКОМ С ЧЕРНОЙ БОГОДОЮ»

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, крайне неожиданная для одного из актантов (Гринева). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — мистический персонаж-оборотень, мужик-«посаженный отец» (289) героя и одновременно кровавый злодей с топором. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительской усадьбе, в спальне отца — «родное» пространство (для Гринева) и одновременно «отчужденное» и «враждебное», находящееся во власти непонятной и недоброй силы. Временной аспект фабульно значим: событие прервано, что позволяет в едином временном плане совместить видение и реальность — встречи с крова-

вым мужиком и мужиком-вожатым (см. раздел прагматики). Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: разыгралась метель, Гринев и его спутники потеряли дорогу, неожиданное возвращение героя в родное имение. Инвариант: пребывание в пути; буря; потеря дороги; блуждания в поисках пути; возвращение в родные места. *Постпозиция.* Формально отсутствует, потому что сон-видение прерывается. В действительности — в *фабульной действительности* — непосредственно за видением героя следует его прибытие на постоялый двор, где героя в первый раз разглядывает незнакомца-вожатого — *мужика с «черной бородой» и «живыми большими глазами»* (290; курсив наш. — И. С.).

ПРАГМАТИКА. Мало того, что фабула своим объективные развитием и сюжетным смыслом говорят об испытаниях, ожидающих Гринева, — так ему и самому снится сон-видение, которое сам герой ретроспективным взглядом называет *пророческим* — ведь в образе «мужика с черной бородой» (289) ему приснился сам Пугачев.

Разберемся в семантических деталях динамического образа этого «мужика». Все начинается с известия матушки Гринева о том, что его родной отец — Андрей Петрович — лежит при смерти и желает с ним попрощаться. Между тем под пологом оказывается мужик, который весело поглядывает на героя. Таким образом, перед нами своего рода *оборотень*, сумевший *зачаровать* матушку: это, говорит она, «твой посаженный отец» (289). Но посаженный отец дворянина не может быть *мужиком*, стало быть, это не только *оборотень*, но и *самозванец*. При этом он веселый и ласковый — и в то же время это кровавый злодей, машущий топором и убивающий людей. Значит, это *преступник*.

Влияние амбивалентной стихии веселого «мужика» распространяется и на *топос* события, пространство гриневского дома становится *отчужденным* — как впоследствии пространство Белогорской крепости.

Итак, смысловой маятник сюжета снова качнулся в сторону знака угрозы: встреча, пусть и мистическая, в форме видения, с амбивалентным оборотнем-самозванцем-преступником ничего хорошего не сулит. И несмотря на это, интенция видения-встречи говорит о возможном и существенном участии этого мужика-оборотня в судьбе героя.

Фабула романа совмещает видение Гринева с образом вожака-того, — мужика с «черной бородою» и «живыми большими глазами», — выведшего героя и его спутников из метели к постоялому двору. Сюжетный смысл этого совмещения заключается в слиянии интенций «реальной» фабульной встречи и встречи-видения в плане единой художественной реальности [Тамарченко, 2000]: героя ждут испытания амбивалентного характера, и странным образом в них может принять участие этот человек.

14.4. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА С ГЕНЕРАЛОМ В ОРЕНБУРГЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — генерал, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в обществе, на приеме у начальствующего лица — нейтральное пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев прибывает в Оренбург. Инвариант: прибытие (появление). *Постпозиция.* Вариант: Гринев направляется в отдаленную Белогорскую крепость. Инвариант: отправка в путь.

ПРАГМАТИКА. Событие выполняет исключительно служебную функцию — непосредственно продолжает фабулу и мотивирует отставку героя в отдаленную военную крепость для прохождения службы.

Сюжетная интенция встречи задает эстетическую перспективу развития героя как молодого офицера, прозябающего в одиночестве и скуке в далеком и всеми забытом месте службы.

Данная интенция контрастирует с субъективной оценкой героя (которая развернута в самом начале 3-й главы романа), однако своеобразно продолжает интенциональный план предыдущих встреч, настраивающих развитие сюжета на тему приключений и испытаний героя. Теперь герою предстоит испытание одиночеством и однообразной службой.

14.5. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ВАСИЛИСЫ ЕГОРОВНЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — супруга капи-

тана, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: дома, в гостиной — пространство, благоприятное для героя (Гринева). Временной аспект фактуально значим (см. раздел прагматики): встреча продолжительная, затянутая распросами капитанши. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препопозиция*. Вариант: Гринев прибывает в Белогорскую крепость. Инвариант: прибытие (появление). *Постпозиция*. Вариант: Гринева определяют жилье, он обустраивается в крепости. Инвариант: герой обосновывается на новом месте.

ПРАГМАТИКА. В смысловом и интенциональном планах встреча Гринева с «капитаншей» (295) сопряжена с предыдущей встречей героя с генералом в Оренбурге и также контрастирует с развернутой смысловой палитрой сюжета в целом: герой, последовательно претерпевавший искушения и приключения дорожного путешествия, оказывается в забытой Богом «деревушке, окруженной бревенчатым забором» (294), называемой Белогорской крепостью, в обществе со «старым инвалидом» (295), «старушкой в телогрейке» (295) и «кривым старичком в офицерском мундире» (295). «И вот в какой стороне осужден я был проводить мою молодость!» (296) — восклицает герой несколько позже.

Значима и замена топоса: вместо «общественного места», куда к капитану Миронову должен явиться Гринев по прибытии в крепость, он попадает в *деревенский дом* с его теплой и благоприятной атмосферой, в котором всем заправляет капитанская жена Василиса Егоровна. В полной мере развернуть эту сцену помогает временная протяженность встречи.

Единственным штрихом, выделяющимся из общей картины этой однообразной жизни, выступает упоминание о *дуэлянте* Швабрине — эта деталь вновь заставляет вспомнить о линии испытаний героя как основной интенции сюжета. Отсутствие прямой интенции события существенно расширяет спектр возможных поворотов в дальнейшем развитии сюжета.

В порядке общих замечаний еще раз, теперь уже перспективно, обратим внимание на *топос* встречи — дом капитана Миронова. В семантическом плане данный топос по мере развития сюжета романа сочетает в себе признаки дома *добрых хозяев* (куда Гринева приглашают на обеды), *родительского дома* (конечно, для Маши и — постепенно — для самого Гринева) и одновременно

дома, в котором живет возлюбленная героя. Богат и спектр прагматических значений этого топоса, становящегося для героев «своим», «благоприятным», «желанным», и в то же время «отчужденным», «чужим» и т. д. (см. ниже).

Подчеркивая таким образом ключевые смыслы ряда сюжетно значимых встреч героя, данный топос и сам становится предметом описания с ярко выраженным сюжетным смыслом *утраты*. В начале главы «Незванный гость» Гринев, придя после штурма крепости в комендантский дом, словно встречается с самим домом: «Полный тревожными мыслями, я вошел в комендантский дом... Все было пусто; стулья, столы, сундуки были переломаны; посуда перебита; все растаскано. Я взбежал по маленькой лестнице, которая вела в светлицу, и в первый раз отроду вошел в комнату Марьи Ивановны. Я увидел ее постелю, перерытую разбойниками...» и т. д. (327). Напомним, что выше мы уже сталкивались с аналогичным случаем — «встречей» Германна с домом графини.

14.6. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ШВАБРИНА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — Швабрин, герой. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, на квартире — «свое» пространство. Временной аспект фабульно значим (см. раздел прагматики): встреча прервана приглашением прийти на обед к капитану. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев находится дома и собирается на службу. Инвариант: пребывание дома. *Постпозиция.* Вариант: Гринева зовут на обед к коменданту крепости. Инвариант: приглашение в гости.

ПРАГМАТИКА. Фабульная функция события состоит во введении в действие нового героя; сюжетный смысл — в появлении героя, *равного* Гриневу — по возрасту, воспитанию, положению и интересам; сюжетная интенция — в развитии смыслового целого Швабрина как *возможного соперника* нашего героя в тех или иных действиях, ситуациях, перипетиях и возможных коллизиях сюжета. Фабула при этом развивается стремительно: встреча Гринева и Швабрина прерывается, чтобы дать ход параллельной линии развития отношений Гринева и Маши.

14.7. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И МАШИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, обычная. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — Маша, героиня. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в гостях, на званном обеде у Мироновых — «свое» пространство (для Маши), благоприятное для героя (Гринева). Временной аспект фабульно значим (см. раздел прагматики): встреча продолжительная, что соответствует временно-му характеру хронотопа «в гостях». Инвариант: в гостях.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев является на обед к Мироновым. Инвариант: пребывание в гостях. *Постпозиция.* Вариант: Гринев отправляется к Швабрину и проводит у него весь день. Инвариант: развитие приятельских отношений.

ПРАГМАТИКА. Фабульная функция события опять же заключается во введении в действие новой героини — юной дочери Мироновых, этому же способствует и продолжительный характер встречи; сюжетный смысл — в появлении потенциальной возлюбленной, невесты и жены героя.

Интенция события очевидна и состоит в перспективе развития любовного сюжета, при этом с возможным соперником, если учитывать интенцию предыдущей встречи героя со Швабриным.

Прагматические смыслы топоса, ориентированные на героя и героиню, также стремятся к совпадению: «свой» для героини — «благоприятный» для героя.

Вместе с тем синтактика события еще ничего не говорит о возможном развитии общей сюжетной линии Гринева и Маши: Гринев после обеда у Мироновых отправляется к Швабрину и проводит к нему весь день.

14.8. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ШВАБРИНА НА ДУЭЛИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча Гринева и Швабрина (признак крайнего ожидания встречи релевантен для героя). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой, антагонист — Швабрин, герой, антагонист. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на границе (именно так можно интерпретировать пространство у реки — за пределами жилья, но еще в пределах обитаемого места; сама река также является символом границы) — пространство, чреватое

происшествиями и опасностями. Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на границе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: ссора со Швабриным из-за Маши. Инвариант: антагонизм. *Постпозиция.* Вариант: Гринев ранен Швабриным. Инвариант: вредительство.

ПРАГМАТИКА. Смысл этой краткой и решительной встречи можно выразить просто и значимо для дальнейшего развития действия: Гринев оказывается *достойным соперником* Швабрину; Швабрин же показывает свое вероломство, нарушая этику дуэли, а значит, и отношения благородного соперничества вообще. Эти замечания могут показаться достаточно тривиальными, однако они сделаны с единственной целью: обратить внимание на то, что в интенциональном плане указанные смыслы окажут сильнейшее влияние на развитие сюжетных отношений Гринева и Швабрина и на разрешение сюжетной коллизии романа в целом.

В целом событие встречи-дуэли интенционально обозначает перспективу развития сюжета любовного соперничества.

14.9. ВСТРЕЧА С МАШЕЙ ПОСЛЕ РАНЕНИЯ НА ДУЭЛИ И ЗАБЫТЬЯ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, неожиданная для одного из актантов (Гринева). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой, влюбленный — Маша, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском доме, в гостиной — «свое» пространство (для Маши), «благоприятное» и «желанное» пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: ранение и беспамятство Гринева. Инвариант: трудное положение. *Постпозиция.* Вариант: Гринев делает Маше предложение. Инвариант: развитие любовных отношений.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл события тривиален: перед нами разворачивается любовный сюжет Гринева и Маши. Фор-

мула смысла классична: герой признается героине в любви и делает ей предложение. Сопутствующий смысл говорит нам о душевной простоте и чистоте намерений юных героев романа. Интенция события также очевидна и направлена на дальнейшее развертывание любовного сюжета.

14.10. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И МАШИ ПОСЛЕ ПОЛУЧЕНИЯ ПИСЬМА ОТ РОДИТЕЛЕЙ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (героини). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой, влюбленный — Маша, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском доме, в гостиной, «свое» пространство (для Маши), «отчужденное» (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием, и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев получает от отца письмо с отказом благословить его брак с Машей. Инвариант: получение важных известий; неудача. *Постпозиция.* Вариант: отказ Маши выходить за Гринева без благословенья его родителей. Инвариант: отказ героини вступить в брак с героем.

ПРАГМАТИКА. Ближайший смысл события для развития сюжета заключается в возникновении препятствий браку героев.

Интенция любовного сюжета, напротив, только укрепляется, и отказ родителей Гринева в смысловой системе сюжета влюбленных воспринимается как *испытание*, что отвечает и генеральной сюжетной интенции романа как *истории испытаний* героя. Интенциональный аспект события распространяется и на Машу, соотнося эстетическое целое героини с такими ценностными смыслами, как следование воли родителей, покорность судьбе и Божьей воле.

14.11. ВСТРЕЧА ОФИЦЕРОВ КРЕПОСТИ У КОМЕНДАНТА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, неожиданная для всех актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: офицеры, персонажи — Гринев, герой. Инвариант: персонажи — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в обществе,

на приеме у начальствующего лица — нейтральное пространство. Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев по требованию является к Миронову. Инвариант: появление (прибытие). *Постпозиция.* Вариант: Миронов сообщает о бунте Пугачева. Инвариант: получение важных известий.

ПРАГМАТИКА. Смысл события встречи, совмещенной с событием получения известий о начале пугачевского бунта, состоит в резком расширении масштаба сюжета: за личной историей героя встает широкий фон исторических событий.

Интенция события прямо соотносится со сквозной интенцией сюжетной линии Гринева, которого, как мы знаем, ждет испытание.

14.12. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ПУГАЧЕВА В ЗАХВАЧЕННОЙ БЕЛОГОРСКОЙ КРЕПОСТИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча (обратим внимание, что нейтрализованы практически все семантические признаки предиката). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой, антагонист — Пугачев, герой, антагонист, и вместе с тем помощник (милует = спасает Гринева от смерти). Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на улице, на крепостной площади — пространство «отчужденное» и «враждебное» (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на улице.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Крепость захвачена Пугачевым, Гринев захвачен в плен. Инвариант: пленение. *Постпозиция.* Вариант: Пугачев помиловал Гринева. Инвариант: помилование.

ПРАГМАТИКА. Бросаются в глаза отчетливые смысловые связи этого события с первой встречей Гринева с Пугачевым на пути в Оренбург. Пугачев выводит Гринева и спутников к постоялому двору и, возможно, *спасает* героя от гибели в зимней буре;

здесь же, на крепостной площади, и в самом деле *спасает* героя от публичной казни. Сюжетный параллелизм событий продолжится, если мы примем во внимание «внутреннее событие» первой встречи героя с Пугачевым — его сон-видение. И там, и здесь повторяется мотив целования «ручки» (289; 325) (заметим, что в обоих случаях герой решительно отказывается это сделать). И здесь же содержится ключ к пониманию фабульной функции и сюжетного смысла фигуры Пугачева по отношению к нашему герою: он одновременно и «посаженный отец» (в видении — 289), и государь-«батюшка» (в сцене помилования — 325), *отечески дарующий* как бы еще одну жизнь Гриневу.

Все эти сопоставления актуализируют уже обозначенную в сюжете интенцию, связанную с фигурой Пугачева как героя, выполняющего амбивалентную роль «антагониста-помощника» в судьбе Гринева.

14.13. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА С ПУГАЧЕВЫМ В КОМЕНДАНТСКОМ ДОМЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, крайне ожидаемая другим (Гриневым). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — Пугачев, герой, помощник (отпускает героя на свободу). Оба с глубоким интересом относятся друг к другу. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском доме Маши, в гостиной, *однако этот дом захвачен и разграблен* (см. упоминавшееся нами описание «встречи» Гринева с опустевшим домом Мироновых, развернутое в начале главы «Незванный гость») — «желанное» пространство (для Гринева), в то же время — *в гостях у врага* (у Пугачева на пиру!), значит, пространство встречи одновременно «отчужденное» и «враждебное» для героя (налицо амбивалентный характер топоса). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа «в гостях», и что позволяет фабульно мотивировать ситуацию сюжетно значимого разговора Пугачева и Гринева с глазу на глаз. Инвариант: дома — в гостях.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев узнает в Пугачеве мужика-вожатого. Инвариант: узнавание. *Постпозиция.* Вариант: Пугачев отпускает Гринева. Инвариант: освобождение.

ПРАГМАТИКА. Событие выражает один из основных смысловых поворотов сюжета романа. В своем личностном поединке с Пугачевым Гринев впервые предстает как герой, перехватывающий инициативу действия в свои руки: своей искренностью и мягкой прямоотой он принуждает Пугачева, по существу, сознаться перед ним в самозванстве. Показательно в этом смысле и *узнавание* Гриневым Пугачева: молодой офицер узнает в «государе-батюшке» *мужика-вожатого*. Пугачев признает нравственное превосходство Гринева, и именно это служит причиной его окончательного освобождения из пугачевского плена (см. иную точку зрения в статье: [Макогоненко, 1985, с. 215]).

Соответственно, интенция события ориентирована на развитие сюжетных отношений Гринева и Пугачева как *равных партнеров* действия [Жолковский, 2000, с. 112]. Отныне Гринев в тех испытаниях, которые встретятся на его жизненном пути, предстанет как *модератор* событийного процесса, а не как его пассивный участник, которого автор передвигает «по шахматному полю своей повести» [Прянишников, 1963, с. 19]. Но и Пугачев теперь будет полагаться на оценку Гринева и в какой-то мере станет *зависимым* от него.

Сюжетному повороту в позициях Гринева и Пугачева в полной мере отвечает предельно амбивалентный характер топоса этой и предыдущей встречи героев.

14.14. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА С УРЯДНИКОМ ВО ВРЕМЯ ВОЕННОЙ СТЫЧКИ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для одного из актантов (Гринева). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — урядник, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на границе (между городом и территорией, охваченной бунтом), в поле за городскими стенами — «враждебное», чреватое происшествиями и опасностями пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на границе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев участвует в боевой вылазке против пугачевцев. Инвариант: участие в военных

действиях. *Постпозиция*. Вариант: урядник передает Гриневу письмо от Маши. Инвариант: получение важных известий.

ПРАГМАТИКА. Встреча носит служебный характер и мотивирует получение героем письма от героини.

В событии просматривается и определенный сюжетный смысл. Он имеет характерный для пушкинского авантюризованного повествования эстетический профиль и раскрывает идею ближайшего соседства в жизни ее полярных начал. Гринева рискует жизнью, участвуя в стычках с пугачевцами, но только таким образом он получает известия от Маши и оказывается способным деятельно участвовать в событиях своей судьбы.

Интенция события направлена на актуализацию в сюжете любовно-этической коллизии, выражаемой треугольником «Гринева — Маша — Швабрин».

14.15. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ПУГАЧЕВА В БЕРДСКОЙ СЛОБОДЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат*. Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (Пугачева). Инвариант: встреча. *Актанты*. Вариант: Гринева, герой — Пугачев, герой, помощник (помогает Гриневу в его просьбе). Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: на вражеской территории, и в то же время в гостях, во «дворце» (346) Пугачева в Бердской слободе во время очередного пьяного застолья, — пространство «враждебное» и одновременно «благоприятное» для Гринева (снова налицо амбивалентный характер топоса). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует временному характеру хронотопа «в гостях», и что позволяет фабульно раскрыть череду угрожающих Гриневу перемен в настроениях пугачевской компании относительно его участи (и в этом отношении временной аспект вполне отвечает амбивалентному характеру топоса встречи). Инвариант: на вражеской территории — в гостях.

СИНТАКТИКА. *Преппозиция*. Вариант: Гринева отправляется к Пугачеву просить защиты Маши от Швабрина. Инвариант: оказание помощи. *Постпозиция*. Вариант: Гринева и Пугачев расстаются до утра; Гринева запирают в избе. Инвариант: задержка.

ПРАГМАТИКА. Интенция встречи с Пугачевым, как и предыдущей встречи с урядником, направлена на актуализацию лю-

бовного сюжета Гринева и Маши и сюжетного противостояния Гринева и Швабрина.

В сюжетном отношении событие встречи до предела обнажает смысл отношений Гринева и Пугачева — отношений, которые развиваются помимо и вопреки фабульной ситуации. Напомним, что пугачевские «енаралы» (350) требуют пытки и казни Гринева, а впоследствии и официальные власти также возьмут героя под стражу к дознанию. Таким образом, отношения героев не вписываются ни в фабульную ситуацию пугачевщины, ни в ситуацию екатерининского дворянства. *Это равные, партнерские отношения*: «Мы с его благородием старые приятели», — говорит Пугачев (350). Гринева в силу этих отношений оказывается между этими мирами, и именно поэтому он способен стать, как мы подчеркивали выше, *модератором* романной фабулы произведения (и снова амбивалентность топоса сопровождает этот промежуточный статус героя). Но и Пугачев в общении с Гриневым также начинает понимать свою, если так можно выразиться, «семантическую избыточность» по отношению к миру пугачевщины, который он олицетворяет [Худошина, 1997]. Этот момент особенно усиливается в прагматическом содержании следующей встречи, к описанию которой мы переходим.

14.16. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ПУГАЧЕВА (В ПУТИ К БЕЛОГОРСКОЙ КРЕПОСТИ)

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная обоими актантами. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринева, герой, «приятель» — Пугачев, герой, «приятель», помощник. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в пути, и в то же время на вражеской территории, по дороге к Белогорской крепости — пространство «враждебное» и в то же время «благоприятное» для Гринева как «давнего приятеля» (350) Пугачева (здесь тот же амбивалентный характер топоса, что и при других встречах Гринева и Пугачева). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответствует характеру хронотопа пути, и что позволяет фабульно мотивированно (в пути!) развернуть ситуацию долгой беседы героев. Инвариант: в пути — на вражеской территории.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринева и Пугачев направляются в Белогорскую крепость. Инвариант: отправка в

путь. *Постпозиция*. Вариант: герои прибывают в крепость. Инвариант: прибытие (появление).

ПРАГМАТИКА. Смысл утренней встречи героев непосредственно соотнесен со смыслом предыдущей встречи и развивает его. С точки зрения своей сюжетной значимости это событие занимает одно из важнейших мест в романе, наряду с рассмотренной выше встречей Пугачева и Гринева в разграбленном доме Мироновых. Тогда, напомним, Пугачев признал внутреннюю независимость Гринева и вытекающую отсюда самостоятельность его личностной позиции и поэтому обращался с ним как с равным, не прибегая к своей нелепой маске «государя»-самозванца. Теперь, на пути в Белогорскую крепость, Пугачев тем более открывается Гриневу, раскрывая себя не просто как самозванца, а как отчаянного и глубокого авантюриста, с «каким-то диким вдохновением» (353) рассказывая героя сказку старой калмычки об орле и вороне. И вновь Гринев обнаруживает нравственное превосходство, отрицая и разрушая *эстетику* разбойного авантюризма Пугачева *этической* оценкой (вот что пишет об этом Н. К. Гей: «У Пушкина центром его мира является в определенном смысле одно большое событие, не личность Гринева в жизненном развитии, а статус личности, личные качества в ценностных морально-нравственных потенциях» [Гей, 1989, с. 211]; об этическом статусе Гринева см. также в кн.: [Есаулов, 1995, с. 45—60]).

Ведущая интенция события развивает интенцию предыдущий встречи героя и Пугачева (напомним, это актуализация любовного сюжета Гринева и Маши и сюжетного противостояния Гринева и Швабрина). Вместе с тем в рамках рассматриваемого события зарождается и принципиально новая интенция, которая окажет существенное влияние на сюжет в целом: это интенция развития сюжетной линии Пугачева как великого авантюриста, *предвидящего свой крах*. Герой не строит иллюзий и относительно своего окружения («Они воры» — 352), и относительно итога своего ужасного предприятия («Для меня не будет помилования» — 353).

14.17. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ШВАБРИНА

СЕМАНТИКА. *Предикат*. Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, крайне неожиданная для другого актанта

(Швабрина). Инвариант: встреча. *Актанты*. Вариант: Гринев, герой, антагонист — Швабрин, герой, антагонист. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: на вражеской территории, в захваченной Белогорской крепости, в комендантском доме — «свое», и в то же время «отчужденное» и «враждебное» пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на вражеской территории.

СИНТАКТИКА. *Препозиция*. Вариант: Гринев и Пугачев приезжают в Белогорскую крепость. Инвариант: прибытие (появление). *Постпозиция*. Вариант: герои разыскивают Машу. Инвариант: поиски.

ПРАГМАТИКА. В отношении сюжетного смысла событие можно понимать как знак возмездия, которое начинает угрожать Швабрину отовсюду — со стороны *совести* (Гринев, Маша), со стороны *силы* (Пугачев) и со стороны *долга* (государство).

Интенция события направлена на развитие сюжетного антагонизма между Гриневым и Швабриним. В дальнейшем развитии фабулы этот антагонизм сыграет свою существенную роль (мы имеем в виду клеветнические показания на Гринева, которые Швабрин дал на допросах следственной комиссии). Другая интенция этой встречи, естественно, продолжает поддерживать тональность любовного сюжета Гринева и Маши.

Топос встречи подчеркивает и обостряет обе интенции — это вновь дом капитана Миронова, сопровождаемый всеми отмеченными выше коннотациями, связанными с сюжетной линией Гринева.

14.18. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И МАШИ

СЕМАНТИКА. *Предикат*. Вариант: встреча, инициированная одним актантом, крайне неожиданная для другого актанта (Маши). Инвариант: неожиданная встреча. *Актанты*. Вариант: Гринев, герой, влюбленный — Маша, героиня, влюбленная. Инвариант: герой — героиня. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: на вражеской территории, в захваченной Белогорской крепости, и одновременно *дома*, в родительском доме героини, в спальне («светлице» — 354) героини — «свое», и даже «желанное»

(в перспективе встречи Гринева с Машей), и в то же время «отчужденное» и «враждебное» пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на вражеской территории — дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: герои находят Машу. Инвариант: обнаружение. *Постпозиция.* Вариант: Пугачев освобождает Машу. Инвариант: освобождение.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл встречи касается в первую очередь героини романа и события ее освобождения. Маша, как и Гринев, окончательно приобретает своего рода статус прошедшей испытания *героини* и становится на равную смысловую позицию с героем романа. Дальнейшее развитие встречи Гринева и Маши говорит не только о *равенстве*, но и о *единстве* этой позиции героев: «Милая Марья Ивановна!» — говорит Гринев, — «Я почитаю тебя своею женою. Чудные обстоятельства соединили нас неразрывно: ничто на свете не может нас разлучить» (358). Заметим, что в последний раз актуализируется сюжетно значимый топос *дома* героини, увиденный в свете коннотаций любовного сюжета героев.

Интенции события в общих чертах совпадают с интенциями предыдущей встречи (антагонизм Гринева — Швабрина; любовный сюжет Гринева и Маши). Обратим на это внимание. Именно единство интенциональной стороны фабулы (в данном случае событийной цепочки встреч «Гринев — Пугачев», «Гринев — Швабрин», «Пугачев, Гринев — Маша») обеспечивает стремительное и направленное развитие сюжета (в данном случае, сюжетной линии Гринева и Маши).

Сопутствующая интенция события касается развития эстетического целого героини как стойкой и твердой натуры, способной противостоять невзгодам и несправедливостям. Именно эта интенция окажется наиболее существенной в плане благополучного завершения фабулы романа (героиня, как мы знаем, добьется у императрицы помилования героя).

14.19. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ЗУРИНА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Ва-

риант: Гринев, герой — Зурин, персонаж, приятель. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: в пути, в дороге — пространство, чреватое происшествиями и опасностями (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: в пути (обратим внимание, что первая встреча Гринева и Зурина также происходит в пути).

СИНТАКТИКА. *Препозиция*. Вариант: Гринева задерживают гусары из отряда Зурина. Инвариант: пребывание в пути, задержка. *Постпозиция*. Вариант: Зурин узнает Гринева и освобождает его и Машу. Инвариант: узнавание; освобождение.

ПРАГМАТИКА. Встреча Гринева и Зурина влечет за собой новый и необходимый фабульный поворот — Гринев остается в отряде гусар, а Маша вместе с Савельичем отправляются к родителям Петра Андреевича.

Смысл встречи Гринева и Зурина снова отсылает нас к теме испытаний героя и превратностей случая. Офицер императорской армии, рискующий жизнью и именем в стане бунтовщиков, и «государев кум» (360), которому снова угрожает смертельная опасность. И совершенно неслучайно этот поворот случая сопровождается новым появлением, казалось бы, проходного фабульного персонажа Зурина — ведь последний, как *игрок*, сам воплощает начала игры и слепого случая.

Интенция события снимает актуальность любовной линии сюжета Гринева и переводит направление сюжета в его основное русло: герою суждено преодолеть последние испытания, выпавшие на его долю в эпоху пугачевщины — арест, дознание, напрасные обвинения, томительное заключение, освобождение.

14.20. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ЗУРИНА В ДЕНЬ ОТЪЕЗДА ГЕРОЯ В ОТПУСК

СЕМАНТИКА. *Предикат*. Вариант: встреча, инициированная одним из актантов, неожиданная для другого актанта (Гринева). Инвариант: встреча. *Актанты*. Вариант: Гринев, герой — Зурин, персонаж. Инвариант: герой — персонаж. *Пространственно-временные признаки*. Вариант: дома, на квартире Гринева — «свое» пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: приготовления Гринева к отъезду в отпуск. Инвариант: пребывание дома; приготовления к отправке. *Постпозиция.* Вариант: Зурин сообщает Гриневу о его розыске; Гринева задерживают. Инвариант: задержка.

ПРАГМАТИКА. Сюжетный смысл события находится в смысловом русле, заданном как событием предыдущей встречи Гринева и Зурина, так и смысловой доминантой всего сюжета романа — это смысл принципиальной *переменности* бытия, расширяющей сущностные границы человеческой жизни до пределов судьбы человека. В рамках пушкинского художественного повествования данный смысл носит интертекстуальный характер — в частности, мы отмечали его в качестве смысловой доминанты «Повестей Белкина» (см. разделы 6.1—6.6).

Интенция события в сильнейшей степени развивает перспективу сюжета испытаний главного героя романа — Петра Гринева. В этой связи обратим внимание на характерные предчувствия, которые посещают героя при появлении Зурина: «Что-то кольнуло меня в сердце. Я испугался, сам не зная чего» (364). Эти детали, в свою очередь, отражают финальный виток сюжета романа как сюжета испытаний Гринева. Пройдя через них, он завершит себя как романного героя.

14.21. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ШВАБРИНА В ТЮРЬМЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, крайне неожиданная для одного из актантов (Гринева). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринева, герой, антагонист — Швабрин, герой, антагонист. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в заточении, в тюрьме — «чужое» и «враждебное» пространство (для Гринева). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием. Инвариант: в заточении.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринева заключен под стражу. Инвариант: заключение. *Постпозиция.* Вариант: Швабрин оговаривает Гринева. Инвариант: вредительство.

ПРАГМАТИКА. Встреча важна с точки зрения окончательного завершения сюжетной перспективы и смыслового целого Швабрин — как не только бесчестного человека, но и изменника, за-

служивающего самого сурового наказания. В то же время смысл события имеет непосредственное отношение и к главному герою романа: своим молчанием на следствии относительно Маши Гринева связывает в неразрывный узел обе стороны своего сюжетного бытия (и своего смыслового целого, что по отношению к литературному герою *одно и то же*) — линию жизненных испытаний и линию высокого отношения к героине. Этим благородным молчанием и самопожертвованием ради честного имени возлюбленной Гринева еще раз подтверждает свое нравственное право выступать *судьей происходящего* (за что, собственно, признавал его и Пугачев) и свой эстетический статус *главного героя романа*.

Вместе с тем интенция встречи со Швабриным и последующих событий окончательного осуждения Гринева направлена явно не в сторону благополучного разрешения сюжета. Это интенция сюжетного развития героя как честного и благородного, но оклеветанного и несправедливо осужденного и лишенного тем самым того заветного счастья, к которому он так настойчиво и бескомпромиссно стремился на протяжении всей фабулы романа. В рамках любовного сюжета Гринева и Марьи Мироновой событие встречи развивает интенцию, направленную на развитие эстетического целого героя, жертвующего своим счастьем ради сохранения доброго имени возлюбленной. Соответственно, интенциональный план события распространяется и на смысловое целое героини — и последующее описание пребывания Марьи Ивановны в доме Гринева достаточно очевидно рисует нам перспективу несбывшегося счастья героини.

Противоположную и столь необходимую для фабулы интенцию поворота сюжета к благополучному разрешению коллизий вносит следующее событие — встречи Маши и Екатерины Второй.

14.22. ВСТРЕЧА МАШИ И НЕЗНАКОМОЙ ДАМЫ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Маша, героиня — незнакомая дама, персонаж, помощница. Инвариант: героиня — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на прогулке, в саду в Царском Селе — пространство, чреватое происшествиями (для Маши). Временной аспект фабульно значим: встреча продолжительная, что соответ-

ствуует временному характеру хронотопа «на прогулке», и что позволяет фабульно развернуть ситуацию долгой беседы Маши и незнакомки. Инвариант: на прогулке.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Маша приехала в Царское Село просить императрицу за Гринева. Инвариант: оказание помощи. *Постпозиция.* Вариант: дама знакомится с содержанием Машиной просьбы и обещает помочь. Инвариант: оказание помощи.

ПРАГМАТИКА. Встреча заключает в себе фабульную загадку: кто эта дама, и почему она столь осведомлена о событиях и персоналиях пугачевской истории, и почему она столь определенно высказывается по поводу Машиной просьбы. Первое и естественное предположение — эта дама занимает высокое положение при дворе и вхожа к императрице.

Сюжетный смысл события состоит в том, что инициатива Марьи Ивановны вносит равновесие в финальные движения сюжета. Не менее важно и то, что Маша становится *равной* Гриневу не только в своей стойкости к испытаниям, но и в способности *воздействовать* на события, становиться их деятельным посредником, иначе говоря, выступать *модератором* сюжета.

Интенция события, очевидно, направлена на *благополучное завершение* сюжета, который на финальной стадии повествования можно трактовать как сюжет общей судьбы героев — Петра Гринева и Марьи Мироновой.

14.23. ВСТРЕЧА МАШИ И ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним актантом, крайне неожиданная для другого актанта (Маши). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Маша, героиня — Екатерина, персонаж, помощница. Инвариант: героиня — персонаж. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: в обществе, на приеме у императрицы (начальствующего лица) — «благоприятное» пространство (для Маши). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: в обществе.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Машу по повелению императрицы вызывают во дворец. Инвариант: появление (при-

бытие). *Постпозиция*. Вариант: Маша узнает Екатерину. Императрица выносит прощение Гриневу и его освобождают. Инвариант: узнавание; освобождение.

ПРАГМАТИКА. Обратим внимание на разрешение фабульной загадки предыдущей встречи: в императрице Маша узнает свою недавнюю собеседницу.

Смысл события непосредственно продолжает смысловую линию предшествующей встречи и заключается в окончательном ценностном утверждении инициативы Маши и разрешении основной коллизии истории героев.

По существу, именно Маша становится протагонистом в заключительной части романа — и самое его название становится *сюжетно осмысленным*. При этом линия действия Маши повторяет, если так можно выразиться, *фабульные жесты* линии действия Гринева. Герой в начале романа встречается с незнакомцем-помощником — а впоследствии «*государем*» Пугачевым, и следуют сцены *узнавания* и *помилования* героя. Маша подобным же образом встречается с незнакомкой-помощницей — а затем *государыней* Екатериной, и действие также сопровождается сценами *узнавания* и *помилования* героя. Разница только в том, что Маша встречается с *настоящей* государыней, а Гринева — с *самозванцем*. В определенном смысле встречи Маши с императрицей Екатериной *компенсируют* встречи Гринева с Пугачевым — хотя бы с точки зрения установления некоего общезначимого для ценностной системы романа баланса *самозванства* и *подлинности* (ср.: [Бетеа, 1996, с. 148—149]). Заметим, что в рамках этой же ценностной оппозиции выстроены и отношения самого Гринева с Пугачевым, который ценит молодого офицера именно за *подлинность* его натуры — тогда как самого «государя» окружают «*воры*» (352).

Интенция события носит типично романский характер благополучного завершения сюжета героя и героини. Выстраивается перспектива благополучной семейной жизни героев, за пределами которой остаются испытания, через которые героям было суждено пройти ради обретения своего счастья. Это банальная, но абсолютно закономерная с точки зрения романной эстетики развязка сюжета.

14.24. ВСТРЕЧА ГРИНЕВА И ПУГАЧЕВА ПЕРЕД ЕГО КАЗНЬЮ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для одного из актантов (Пугачева). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Гринев, герой — Пугачев, герой. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: на улице, на площади — «чужое» пространство. Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: на улице.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Гринев в толпе присутствует на казни Пугачева. Инвариант: пребывание на улице. *Постпозиция.* Вариант: Пугачев узнает Гринева перед казнью. Инвариант: узнавание.

ПРАГМАТИКА. Интенция события заново расширяет сузившуюся было эстетическую перспективу сюжета: рядом с завершившейся любовной историей снова становится самая эпоха. Смысл же последнего в романе события — в завершении удивительной истории исповедальных отношений великого авантюриста и великого грешника — и человека, который единственный *простил* Пугачева (и именно поэтому их прагматическая перспектива совпадает), и которого самая эпоха избрала своим *судьей*, вложив ему в уста главную оценку произошедшего: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!» (364).

Вообще, заметим, что событие встречи Гринева и Пугачева перед его казнью является одним из самых искусных достижений пушкинской повествовательной поэтики. Событие незримо, но глубоко *осмысленно* встает в оппозицию к событию встречи Гринева и Пугачева на площади в Белогорской крепости: и там и здесь это *улица* и *площадь*, и там и здесь *при народе*, но там Пугачев *милует* Гринева, а здесь Гринев *прощает* Пугачева. Событие *прощения* — и *прощания* героев — становится центральным в этом эпизоде [Худошина, 1997, с. 125], и самая казнь героя, по существу, лишается своей событийности и становится сюжетно незначимой.

14.25. ПРОПУЩЕННАЯ ГЛАВА

14.25.1. ВСТРЕЧА БУЛАНИНА С РОДИТЕЛЯМИ И МАРЬЕЙ ИВАНОВНОЙ

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, инициированная одним из актантов и ситуативно неожиданная для него, крайне неожиданная для других (родителей, Марьи Ивановны). Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Буланин, герой — его родители, персонажи и Марья Ивановна, героиня. Инвариант: герой — персонажи и героиня. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском имении — пространство для Буланина «родное», и в то же время «отчужденное» и «враждебное» (деревня охвачена бунтом). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Буланин приезжает в родное имение. Инвариант: возвращение в родные места. *Постпозиция.* Вариант: Буланин освобождает родителей и Марию Ивановну. Инвариант: освобождение.

ПРАГМАТИКА. Основная интенция события заключается в движении сюжета к благополучной развязке и перспективе воссоединения родителей с сыном и счастливой жизни героя в браке с героиней. Это было бы классическое романное завершение сюжета. Другая интенция соотносится с фабульной задержкой: герои снова оказываются запертыми в «анбаре» (378), а в перспективе угрожает нагрянуть давний враг Буланина Швабрин.

14.25.2. ВСТРЕЧА БУЛАНИНА И ШВАБРИНА

СЕМАНТИКА. *Предикат.* Вариант: встреча, случайная, неожиданная для обоих актантов. Инвариант: встреча. *Актанты.* Вариант: Буланин, герой, антагонист — Швабрин, герой, антагонист. Инвариант: герой — герой. *Пространственно-временные признаки.* Вариант: дома, в родительском имении — «родное» и в то же время «отчужденное» и «враждебное» пространство (для Буланина). Временной аспект встречи процессуально совпадает с самим событием и поэтому фабульно и сюжетно не обозначен. Инвариант: дома.

СИНТАКТИКА. *Препозиция.* Вариант: Буланин и его родные оказываются взаперти в «анбаре». Инвариант: заточение. *Постпозиция.* Вариант: Буланина освобождает Гринев с гусарами. Инвариант: освобождение.

ПРАГМАТИКА. Основная интенция события еще в большей мере заключается в движении сюжета к его окончательному завершению. Смысл события также очевиден и окончателен: герои воссоединились, им ничто и никто не угрожает. Таким образом, любовный сюжет героя и героини исчерпывает себя.

14.26. ОБОБЩЕНИЕ РАЗДЕЛОВ 14.1—14.25

Как и в «Пиковой даме», в «Капитанской дочке» мотив встречи выступает одним из основных факторов построения фабулы и одним из ведущих узлов смыслообразования в сюжете романа. Все ключевые повороты фабульного действия (в том числе моменты завязки и развязки) либо непосредственно вызваны событиями встреч героев и персонажей романа, либо опосредованы этими событиями (см. также наблюдения Ю. Г. Оксмана об определяющей роли встреч в формировании завязки в проектах романа о Шванвиче: [Оксман, 1985, с. 156]).

Равным образом на события встреч опирается практически весь комплекс художественных смыслов сюжета романа и, в частности, три основные смысловые линии сюжета — испытания героя, любовная история героя и его отношения с Пугачевым.

Самое смысловое и эстетическое целое Гринева и Марьи Ивановны как героев романа формируется в прагматическом поле событий встреч, которые словно пунктиром пронизывают фабулу романа. Это достаточно очевидный тезис по отношению к Гриневу, однако и Маша как полноценная сюжетная героиня окончательно раскрывается в финале романа именно в смысловом пространстве встреч с императрицей.

Обратимся к пропущенной главе.

Если рассматривать события встреч (и вообще всю событийную канву главы) в системе фабулы всего романа, то становятся достаточно понятными *внутренние*, собственно *нарратологические* причины исключения этой главы.

В главе развернута цепь бурных событий и перипетий героев: бунт крестьян в родном имении Буланина, задержание его родителей и невесты, их освобождение Буланиным — и немед-

ленное повторное задержание и появление злодея Швабрина — и, наконец, окончательное освобождение героев Гриневым (т. е. Зуриным).

В плане сюжетного смысла — обретения героями друг друга и счастья друг с другом — события встреч и глава в целом должны были бы стать финальными в составе романа, *с точки зрения любовного сюжета героя и героини*. О том же говорит и интенция сюжетного финала — ведь нельзя же, с точки зрения романной эстетической формулы завершения судьбы героев, *дважды* приходиться к одному и тому же состоянию счастья и благополучия! Однако общая система сюжета романа, как мы могли в этом убедиться выше, не сводится только к сюжетной линии перипетий героя и героини. Эстетическое целое героя романа (да и героини тоже) оказалось бы незавершенным, если бы его сюжетное развитие прекратилось вместе с развязкой любовно-авантюрной коллизии. Оборвалась бы на полутоне сюжетная линия *испытаний* героя, несущих на себе отпечаток не столько личного авантюризма, сколько знак причастности к движению самой исторической эпохи. Появившись в романе, данная глава — как *завершающая* в своем сюжетном смысле и своих интенциях — заняла бы крайне *противоречивое* положение и в системе фабулы, и в системе сюжета, потому что отрицала бы их дальнейшее движение и развитие.

15. ОБОБЩЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ АНАЛИЗА МОТИВА

В соответствии с предложенной в предыдущей главе моделью аналитического описания мотива мы рассмотрели 68 полных событийных реализаций *мотива встречи* в пушкинском прозаическом повествовании (несколько неполных или условных — таких как «встреча» Германна с домом графини (раздел 11.3) — мы не будем принимать во внимание). Опираясь на общие принципы мотивного анализа, развернутые в той же главе и учитывающие дихотомический и вероятностный аспекты повествовательного мотива, перейдем к типологическому обобщению полученных данных. При этом частотные показатели семантических, синтаксических и прагматических параметров мотива будут указываться в процентном отношении к общему числу рассмотренных вариантов мотива (с округлением до целого числа).

15.1. СЕМАНТИКА

15.1.1. ПРЕДИКАТ

Инвариант: *встреча*.

Варианты:

Инициализированная (35 случаев — 52%), в том числе: а) одним из актантов (24 случая — 36%); б) всеми актантами (11 случаев — 16%). *Случайная* (18 случаев — 26%). *Обычная*, проходящая в установленном порядке (9 случаев — 13%). *Немаркированная* (6 случаев — 9%).

Неожиданная (40 случаев — 59%), в том числе: а) для одного из актантов (27 случаев — 40%), при этом *крайне неожиданная* (13 случаев — 19%); б) для всех актантов (9 случаев — 13%), при этом *крайне неожиданная* (2 случая — 3%); в) *ситуативно неожиданная* для одного из актантов (4 случая — 6%). *В сильной степени ожидаемая* (11 случаев — 16%), в том числе: а) одним из актантов (5 случаев — 7%); б) всеми актантами (6 случаев — 9%). *Немаркированная* (17 случаев — 25%).

Обратим внимание на ошутимое преобладание встреч *инициализированных* и *неожиданных* (в том числе *крайне неожиданных*). В рамках этой модели мотивного предиката оба семантических признака ориентированы преимущественно на *одного из актантов* встречи (24 и 27 случаев соответственно, т. е. 36% и 40%). Это *встреча*, *инициализированная* одним из актантов и *неожиданная* для *другого*. 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»); первая встреча Лизы и Алексея («Барышня-крестьянка»); встреча Германна и графини («Пиковая дама»); встреча Гринева и Пугачева в Бердской слободе и встреча Маши и императрицы Екатерины («Капитанская дочка») и многие другие (о ключевой роли принципов внезапности и неожиданности в пушкинском повествовании как таковом см. в кн.: [Гей, 1989. 101]).

На втором и менее значимом месте находятся *случайные* встречи (18 случаев — 26%), в половине случаев *неожиданные* для обоих актантов встречи (9 случаев — 13%). Такова, например, встреча Бурмина и Марьи Гавриловны в церкви («Метель»); встреча помещиков Берестова и Муромского в роще на границе между имениями («Барышня-крестьянка»); встреча Дубровского

и француза-учителя на дорожной станции («Дубровский»); первая встреча Гринева и Пугачева на дороге во время метели («Капитанская дочка») и другие.

Меньше всего встреч, происходящих в установленном порядке, или *обычных*, как мы называли их выше. Заметим, что такие встречи в пушкинском повествовании, как правило, не несут определяющей смысловой нагрузки в системе сюжета. Их функция в первую очередь фабульная — они мотивируют другие события, либо сцепляют их по принципу смежности. Примеры: встреча Катерины Петровны и Парасковьи Ивановны («Роман на кавказских водах»); встреча Дубровского и кучера Антона («Дубровский»); встреча Гринева с военным комендантом Оренбурга («Капитанская дочка»).

Сделанные наблюдения в целом позволяют сделать вывод о том, что ведущей семантической конструкцией предиката встречи в пушкинском прозаическом повествовании выступает *встреча, инициализованная одним из актантов и неожиданная для другого актанта*.

Это наблюдение, в свою очередь, 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 критерий художественного вымысла (см. 1 раздел данной главы). Речь идет о существенном качестве героев пушкинского повествования — их принципиальной *активности* в среде фабульного действия [Шмид, 1998, с. 102]. Активная поступательная позиция героев приводит к *совмещению* вектора движения фабулы и вектора развития сюжета в системе нарратива. Это значит, что фабула разворачивает событийные условия и ситуации — но продвигает ее далее своим действием-*поступком* именно герой, как представитель сюжетного начала нарратива.

Признак *ожидания* встречи, также достаточно весомо представленный в пушкинской традиции употребления мотива встречи (11 случаев — 16%) и формально противоположный признаку *неожиданности*, на деле также указывает на доминирование активного начала героя в процессе развертывания фабулы. События *ожидаются* — значит, они находятся в сфере активного *действия* героев.

Для сравнения заметим, что при условии преобладания в пушкинских нарративах *случайных* встреч мы не имели бы осно-

ваний для сделанных выше утверждений. Перед нами был бы вполне *авантюрный мир* господства случая, мир, в котором герой, по словам М. М. Бахтина, является не более чем «чистой функцией приключений и походов» [Бахтин, 1963, с. 136]. Пожалуй, только «Метель» и вторая глава «Капитанской дочки» в полной мере демонстрируют господство случая — и характерно, что в обеих ситуациях подлинным *модератором* фабулы выступает сама стихия — *метель* [Юртаева, 2000, с. 193—195], подобно тому как в греческом авантюрном романе модератором фабулы выступает *морская буря*.

15.1.2. АКТАНТЫ

Изложенные выше наблюдения и выводы могут быть подтверждены и 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. почти в 4 раза реже. Напомним, что количество встреч, в явной форме *иницированных* 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 мотивом убийства, или мотивом измены, или мотивом преследования, за каждым из которых стоят более или менее устойчивые смысловые и образные представления об актанте убийства, измены, преследования и др. Пожалуй, с достаточной определенностью (конечно, применительно к исследованным нарративам) можно сказать только о таких общих

семантико-эстетических типах «героя встречи», как «молодой герой (героиня), вступающий в жизнь» (таких в пушкинском событийном пространстве мотива встречи 41%), и «влюбленные герои» (таких 32%). Приведенные данные убедительно свидетельствуют о соответствующих тенденциях разработки в пушкинской прозе любовной темы и темы «сложения личности», или «воспитания героя» (см. об этом подробнее в разделе 15.3, посвященном анализу прагматических характеристик мотива).

Гораздо более определен мотив встречи в своих пространственно-временных признаках, к характеристике которых мы переходим.

15.1.3. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ПРИЗНАКИ

Применительно к «Повестям Белкина» Н. К. Гей пишет, что «кристаллизирующим моментом целого выступает образно-семантическое поле «дома», «родного очага», соотношения дома и бездомности и близких им типологически образований» [Гей, 1989, с. 110]. Наши наблюдения относительно ведущего топоса мотива встречи в пушкинском повествовании подтверждают тезис ученого.

Встречи *дома* составляют 30 случаев, т. е. 44% всех рассмотренных событий встреч. При этом внутри самой группы *встреч дома* конкретные семантические признаки распределяются следующим образом: встречи *в родительском доме (усадьбе, имении)* — 13 случаев, т. е. 43% от всего количества событий в группе; *в собственном доме (усадьбе, имении)* — 6 случаев, т. е. 20%; *на квартире* (как правило, снимаемой героем и поэтому несущей отпечаток *временного жилья*) — также 6 случаев, т. е. 20%; признак *нейтрализован* — 5 случаев, т. е. 17%. *Внутри дома* топосы встреч семантически маркированы следующим образом: *в гостиной* — 11 случаев, т. е. 37%; *в спальне* — 5 случаев, т. е. 17%; *в кабинете* — 4 случая, т. е. 13%; *в комнате* — 2 случая, т. е. 6%; *немаркированы* — 8 случаев, т. е. 27%. Таким образом, релевантными для семантической структуры мотива в рамках топоса *дома* являются следующие наиболее частотные признаки (расположим их в соответствии с их встречаемостью): *в родительском доме, в собственном доме, на квартире* — и *в гостиной, в спальне, в кабинете*.

Встречи *в пути* составляют 12 случаев, т. е. 18% всех рассмотренных событий встреч. Внутри группы *встреч в пути* конкретные семантические признаки распределяются следующим обра-

зом: встречи на дорожной станции — 7 случаев, т. е. 58%; встречи собственно на дороге — 4 случая, т. е. 33%; и (всего одна) встреча в имени близ дорожной станции — 9%. Очевидно, что релевантными для семантической структуры мотива в рамках хронотопа в пути являются первые два наиболее частотных семантических признака — на дорожной станции и собственно на дороге.

Встречи в обществе составляют 7 случаев, т. е. 10% всех рассмотренных событий встреч. Внутри группы семантические признаки распределяются таким образом: встречи на светском приеме и на приеме у начальствующего лица — по 3 случая, т. е. по 43%; оставшийся признак в кондитерской лавке занимает 14% (1 случай). Таким образом, релевантными для семантической структуры мотива в рамках топоса в обществе можно считать два наиболее частотных семантических признака — на светском приеме и на приеме у начальствующего лица.

Следующая группа — встречи в рамках хронотопа в гостях (9%, или 6 случаев). Внутри группы два конкретных семантических признака распределяются весьма просто: встречи на званном обеде — 4 случая (66%); встречи на застольях — 2 случая (34%) (правда, застолья эти весьма своеобразны — речь идет о пьяных пугачевских «пирах», невольным участником которых становится Гринев). По-видимому, релевантным признаком для семантической структуры мотива можно считать первый — на званном обеде.

Встречи на границе составляют 5 случаев, т. е. 7% рассмотренных событий встреч. Внутри группы семантические признаки распределяются следующим образом: встречи в роще — 60% (3 случая); у реки и в поле — по 20% (соответственно, по одному случаю). Релевантными для семантической структуры мотива в рамках топоса на границе можно считать все три признака.

Настал момент вспомнить об общей закономерности статистических операций: достоверность выводов, сделанных на их основе, уменьшается при сокращении абсолютного количества рассматриваемых случаев (здесь — реализаций того или иного признака в семантической структуре топоса мотива). Так, невозможно с достаточной достоверностью строить выводы относительно последних двух признаков топоса на границе — у реки и в поле, поскольку фактически они реализованы в рассмотренных текстах только по одному разу. На помощь приходит другой критерий, важность которого мы подчеркивали в третьей главе первой

части при построении вероятностной модели семантики мотива. Мы имеем в виду *художественную значимость* семантического признака — ту значимость, которая может *перевесить* относительно небольшое частотное значение этого признака и тем самым придать ему более существенное положение в семантической структуре мотива в целом. Так, несомненно, повышенное эстетическое звучание имеет признак *у реки*, связанный с ключевым событием встречи *у реки* и последовавшей дуэли Гринева и Швабрина (добавим, что этот признак приобретает и символическое значение, если события романа, вслед за И. П. Смирновым, интерпретировать в рамках семантической структуры волшебной сказки).

Встречи *на улице* также составляют 5 случаев, т. е. 7% рассмотренных событий встреч. Внутри группы семантические признаки распределяются следующим образом: встречи *на городских улицах* — 60% (3 случая); *на площади* — 40% (2 случая). Релевантными для семантической структуры мотива в рамках топоса *на улице* можно считать оба признака.

Встречи в рамках хронотопа *на прогулке* составляют 4 случая, т. е. 6% рассмотренных событий встреч. При этом внутри группы семантические признаки распределяются следующим образом: встречи *в саду, в беседке и у ручья* — по 50% (по 2 случая на каждый признак); *у пруда и под ивою* — по 25% (соответственно, по одному случаю). По-видимому, релевантными для семантической структуры мотива в рамках хронотопа *на прогулке* можно считать первые три признака.

Обратим внимание на ощутимо *избыточный* частотный вес признаков хронотопа *на прогулке*: в сумме они дают 200% (т. е. не 4, а как бы 8 случаев), что, на первый взгляд, противоречит здравому смыслу. Однако в этом нет противоречия. Дело в том, что в семантических рамках событий встречи *на прогулке* реализованы сразу *несколько* признаков *в одном ряду*. Так, Дубровский и Марья Кирилловна два раза встречаются на прогулке в троекуровской усадьбе — и оба раза а) *в саду*, б) *в беседке*, в) *у ручья* одновременно. Иными словами, это три характеристики *одного конкретного* хронотопа, но при этом они делегируют в виртуальное семантическое пространство мотива *три различных*, хотя и близких в своей коннотативной семантике признака — «в саду», «в беседке» и «у ручья». Именно поэтому каждый из этих признаков приобретает частотный вес 50%, что в сумме дает 150%. В

конечном же счете в таких ситуациях важна не абсолютная частота признака, а относительная — по сравнению с частотой других признаков, находящихся в альтернативной позиции.

Ситуация семантической избыточности достаточно характерна для различных уровней структуры мотива, что в полной мере отвечает семиотическому характеру мотива как единицы повествовательного языка — *избыточного*, как всякого языка вообще. (Как мы увидим ниже, в еще большей степени семантической избыточности подвержены признаки отношения топоса мотива к актантам).

Встречи на вражеской территории составляют 4 случая, т. е. 6% рассмотренных событий встреч. При этом внутри группы семантические признаки распределяются следующим образом: встречи на захваченной противником территории (в том числе в Белогорской крепости) — 75% (2 случая); в ставке противника — по 25% (по одному случаю). Релевантным для семантической структуры мотива в рамках топоса на вражеской территории можно считать первый признак.

Последние два топоса, представленные каждый в рамках одного события встречи (примерно 1,5% для каждого топоса), — это в сакральном месте (в церкви) и в заточении (в тюрьме). Сравнительно малый частотный вес обоих топосов, по крайней мере, дает некоторые основания для констатации того, что свобода является необходимым состоянием героя в мире пушкинского повествования. Это герой, непременно обладающий личной свободой, и герой, увиденный и представленный в повествовании вне рамок строгой церковной жизни.

Таким образом, пространство встреч в системе пушкинского прозаического повествования представлено следующими топосами и хронотопами (расположим их в порядке частотного убывания и с учетом наиболее характерных семантических признаков): дома, 30 случаев — 44% (в родительском доме, в собственном доме, на квартире — и в гостиной, в спальне, в кабинете); в пути, 12 случаев — 18% (на дорожной станции, на дороге); в обществе, 7 случаев — 10% (на светском приеме и на приеме у начальствующего лица); в гостях, 6 случаев — 9% (на званном обеде); на границе, 5 случаев — 7% (в роще, у реки, в поле); на улице, 5 случаев — 7% (на городских улицах, на площади); на прогулке, 4 случая — 6% (в саду, в беседке, у ручья); на вражеской территории, 4 случая — 6% (на захваченной противником территории); в

сакральном месте, 1 случай — 1,5% (в церкви), в заточении, 1 случай — 1,5% (в тюрьме).

Обратим внимание, что в сумме получается 110%. Здесь проявляется все то же закономерное с точки зрения системы повествовательного языка свойство избыточности мотива в его нарративных реализациях — в данном случае избыточности *топико-семантической*: дело в том, что некоторые события сочетают в своей семантической структуре два и более топоса (дома — в гостях; дома — в обществе и т. п.). Как правило, 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: в то время 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 прагматическое 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 одновременно пространство *дома* его возлюбленной Маши, «желанное» и «обожаемое», в котором все вещи и детали обстановки и быта дороги сердцу героя, — и в то же время это хронотоп *в гостях*, и более конкретно — в гостях у *врага* (у Пугачева *на пиру*), значит, это пространство встречи одновременно «отчужденное» и «враждебное» герою. Двойственный и по своей сути амбивалентный характер носят и топосы последующих встреч Гринева и Пугачева.

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».

Принципиально возможна и ситуация *недостаточной* семантической определенности топоса встречи. Таковы рассмотренные выше безмолвные встречи Лизы и Германна, когда ни один из героев не пересекает границ своего топоса — *дома* и *улицы* — и тем не менее их отношения от встречи к встрече развиваются. Как мы показывали выше, эти встречи происходят, по существу, *между* топосами улицы и дома.

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 частотный вес и, соответственно, вероятностное значение таких комплексов в семантической структуре мотива существенно повышается. Так, комплекс *дома — в гостях — в обществе* имеет совокупный частотный вес 63% (43 случая); комплекс *в пути — на границе — на вражеской территории* — 31% (21 случай); комплекс *на прогулке — на улице* — 13% (9 случаев).

Чтобы подчеркнуть важность последнего заключения, сравним, основываясь на интуитивных вероятностных представлениях, распределение топических характеристик мотива встречи в нарративах Пушкина и Достоевского. В повествовательных мирах 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. Впрочем, такого рода сопоставления, какими бы интересными и полезными они не были, должны составлять предмет отдельного исследования.

Переходя к анализу прагматически ориентированных *признаков отношения* топоса к актантам, отметим еще более выраженную тенденцию таких признаков объединяться в комплексы по принципу прагма-семантических со- и противопоставлений.

Так, первый и наиболее существенный комплекс образуют такие признаки отношения, как *свое* (23 случая — 34%) — *чужое* (20 случаев — 29%) — *свое-чужое* (5 случаев — 7%) — *свое-отчужденное-враждебное* (1 случай — 1,5%) — *свое-желанное-отчужденное-враждебное* (1 случай — 1,5%). Суммарный частотный вес комплекса составляет 73% (50 случаев).

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 свидетельствует и непосредственное слияние данных признаков в единое и целостное отношение топоса встречи к ее актанту (актантам): 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 — как мы отмечали выше, это служит смысловым основанием для столь неожиданного в фабульном плане поступка героя — поджога родного дома. Особенно сложный характер сочетание признаков отношения приобретает в прагма-семантической структуре событий встречи Гринева с Пугачевым, а впоследствии со Швабриным в доме Мироновых в захваченной Белогорской крепости, где «свое» и «желанное» пространство становится «отчужденным» и «враждебным».

В целом рассмотренный комплекс признаков отношения, опирающийся на оппозицию «свое-чужое», является наиболее универсальным и отвечает генеральной смыслообразующей тенденции сюжета, которую Ю. М. Лотман раскрывал в формуле сюжетного события как перехода героя и действия в целом «через границу семантического поля» [Лотман, 1970, с. 282]. Об актуальности проблематики «своего-чужого» в литературе говорит недавно вышедший и специально посвященный этой теме сборник трудов «Литературный текст: проблемы и методы исследования. V. «Свое» и «чужое» в художественном тексте» [Тверь, 1999].

К рассмотренному комплексу примыкают два глубоких в своем ценностном содержании, хотя и малочастотных комплекса признаков отношения: а) *родное* (2 случая — 3%) — *отчужденное* (3 случая — 4,5%) — *родное-отчужденное* (3 случая — 4,5%) — *родное-чужое* (1 случай — 1,5%); б) *желанное* (4 случая — 6%) — *желанное-отчужденное* (2 случая — 3%). Суммарный частотный вес обоих комплексов составляет 22,5% (15 случаев).

Очевидно, что первый комплекс признаков связан с эстетическим целым пушкинского героя в его подчеркнуто явном отношении к родным местам и отчуждению от дома (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 прагма-семантической структуре топоса таких событий. 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» — 289), 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.

Другой существенный комплекс образуют такие признаки отношения, как *нейтральное* (15 случаев — 22%) — *чреватое опасностями и происшествиями* (9 случаев — 13%) — *враждебное* (8 случаев — 12%) — *недружелюбное* (2 случая — 3%) — *благоприятное* (4 случая — 6%) — *враждебное-благоприятное* (2 случая — 3%). Суммарный частотный вес комплекса составляет 59% (40 случаев).

Данный комплекс признаков отношения отвечает повествованию преимущественно *авантюрного* характера и эстетическому целому героя, испытывающего *приключения*, преодолевающего *препятствия*, претерпевающего *испытания* (см. подробнее в разделе 15.3, посвященном прагматике мотива). Весьма 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.

В завершение раздела кратко охарактеризуем семантику *временного аспекта* мотива встречи в его событийных реализациях, рассмотренных выше.

Первое место по частоте занимают встречи, временной аспект которых процессуально совпадает с самим событием (28 случаев — 41%). При этом общая тенденция состоит в некотором увеличении числа таких встреч по мере жанрового и тематического развития пушкинской прозы. Особенно много встреч, время которых *не замечается*, в «Капитанской дочке». Все это, как представляется, говорит о процессе гармонизации пушкинского повествования, о развитии в этом повествовании той *внутренней меры* (Н. Д. Тамарченко) фабульного начала — той *меры*, согласно которой фабула, оставаясь совершенно отчетливой и событийно сложенной, вместе с тем перестает доминировать в нарративе и как бы уходит на второй план, освобождая первые позиции для сюжета и его смысловой динамики [Шмид, 1996, с. 17—21]. Особенно характерно это «легкое дыхание» фабулы для «Капитанской дочки».

С другой стороны, когда это действительно *необходимо* для продвижения фабулы или развития сюжета — временной аспект встречи существенно и значимо расходится с нормальной и поэтому ожидаемой протяженностью события.

Так, *продолжительные* встречи занимают 23 случая (34%). В подавляющем большинстве (18 случаев — 26%) временной аспект таких встреч соотносится с тем или иным *хронотопом*, охватывающим данные события и *протяженным* по своей собственной временной природе. С хронотопом *в пути* продолжительные встречи сочетаются 9 раз (13%), с хронотопом *в гостях* — 6 раз (9%), с хронотопом *на прогулке* — 3 раза (4%).

Третью группу составляют встречи кратковременные и *префранные, незавершенные* в своем отношении к актантам события (15 случаев — 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 *затянутость* 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 Зурина, ситуацию кошмарного сна-видения Гринева, ситуацию ключевой для сюжета романа беседы Гринева и Пугачева. Нередко продолжительность встречи позволяет фабульно мотивировать изложение героем какой-либо истории, в свою очередь фабульно значимой: Вырин рассказывает о судьбе дочери, Бурмин рассказывает Марье Гавриловне о случае в деревенской церкви, кучер рассказывает Дубровскому младшему о бедах его отца, Маша Миронова рассказывает знатной даме в Царском Селе о невинности Гринева.

Кратковременные и, как правило, *прерванные* встречи, напротив, нередко выступают прямыми препятствиями для развития фабулы. Так, в «Истории села Горюхина» встреча прервана уходом «сочинителя Б.» (130) — и тем самым прервана самая фабульная линия возможных отношений героя и «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, также приводит повествование в фабульный тупик, выход из которого оказывается возможен только в мистическом плане.

Фабульное значение маркированных во временном отношении встреч достаточно понятно. Если топос события, как правило, обнаруживает свою *сюжетную* значимость, то временной аспект события в первую очередь *фабульно* значим, и это естественно, поскольку именно фабула — как *последовательность* событий — разворачивается во времени. Напротив, сюжет, как *система* смыслов, как смысловая «картина», находится вне актуального фабульного времени, и топические признаки события оказываются для него существеннее.

Сказанное не означает того, что временной аспект событий встречи не может нести сюжетно значимой нагрузки. Среди рассмотренных нами встреч, маркированных по временному при-

знаку (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* события к его актантам, и такие встречи воспринимаются как *затянувшиеся*. Такова, например, встреча Минского и Вольской: «Вольская *вдруг* заметила зарю и *поспешно* оставила балкон, где она *около трех часов сряду* находилась наедине с Минским» (38; курсив наш. — И. С.). 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).

Вызывает интерес временной аспект встречи Ибрагима с Натальей Гавриловной на ассамблее: это встреча-танец, и событие процессуально сопряжено с *музыкальным целым менюэта*, что в интенциональном плане способствует развитию сюжетной перспективы возможного сложения *целостных* и *гармоничных* отношений между героями.

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 развертывания образа главного героя, глубокой и обстоятельной натуры. Наталья Гавриловна при встрече с Ибрагимом лишается чувств — и прерванность встречи говорит о внутреннем сопротивлении героини сложившейся ситуации в целом. Вырина выпроваживают дважды, и тем самым прерываются его встречи с Минским и самой Дуней, — сюжет таким образом обнаруживает принципиальную смысловую несовместимость героя с миром Минского.

Совершенно особенное место занимает встреча Сильвио и графа Б*** — предельно краткая (в своем абсолютном измере-

нии) и в то же время ошутимо *затянутая* Сильвио (*затянувшаяся* для графа). Выше мы показывали, что эта характеристика прямо связана 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.

15.2. СИНТАКТИКА

Как и при описании компонентов семантической структуры, *фабульное окружение* мотива встречи можно представить в виде ряда семантико-синтаксических комплексов, в рамках которых объединены и соотнесены друг с другом достаточно близкие событийные контексты препозиции и постпозиции мотива.

15.2.1. ПРЕПОЗИЦИЯ

Наиболее значимый препозиционный синтаксический комплекс мотива встречи связан с представлениями об *отправке* актанта (актантов) *в путь* и *пребывании в пути* (34 случая, т. е. 50%, в том числе: *приготовления к отправке* и *самая отправка в путь* — 3 случая, т. е. 4,5%; *пребывание в пути* — 13 случаев, т. е. 19%; *остановка в дороге, задержка, буря, потеря дороги и блуждания в поисках пути* — 18 случаев, т. е. 26%).

Обратим внимание на ошутимое преобладание событий *остановки, задержки* и т. д., прерывающих установившееся течение фабулы и подводящих действие к поворотной точке встречи, как правило, незапланированной и неожиданной для путешествующего героя (см. выше раздел 15.1.1).

К данному комплексу примыкает комплекс фабульных контекстов, также связанных с идеями движения и пути, но акцентирующих внимание на *прибытии* или *появлении* актанта (актантов) встречи на «арене» фабульного действия (19 случаев, т. е. 28%; в том числе собственно *прибытие (появление)* — 13 случаев, т. е. 19%, и *возвращение в родные места* — 6 случаев, т. е. 9%).

Вообще, мы разделяем представления о *прибытии* и *появлении* довольно условно — и не столько в плане различия возможных точек зрения на событие (прибытие героя — с точки зрения самого героя, а появление героя — с точки зрения окружающих), сколько в плане логико-семантического различия (и в определенной мере следуем здесь за «логикой художественного

пространства», предложенной В. П. Рудневым [Руднев, 2000б, с. 104—105 и след.]: *прибытие* предполагает путешествие героя *издалека* (прибытие Ибрагима в Петербург; прибытие Гринева в Оренбург), *появление* же предполагает действие героя *в местном масштабе* (появление Алексея в усадьбе Муромских; появление Германна в доме графини). Оба представления часто сливаются в семантике одного события — например, прибытие Вырина в Петербург и его появление на квартире Минского. Еще чаще семантические различия между обоими представлениями нейтрализуются (если только не становятся значимыми в прагматическом плане сюжета). Поэтому все случаи мы обозначали двойственным образом: *прибытие (появление)*, когда герой действительно прибывает издалека, и *появление (прибытие)*, когда герой является к месту события, действуя в местном масштабе. Признание такого рода формальной двойственности представлений о *прибытии-появлении* актанта позволило нам сохранить действительное функциональное единство данного фабульного контекста.

Таким образом, в целом с представлениями о *пребывании* героя *в пути* и *прибытии (появлении)* героя связаны 53 случая препозиции из общего числа 68 (т. е. подавляющее большинство — 78%), что позволяет говорить об этом синтаксическом комплексе как *ведущем препозиционном контексте* мотива встречи. Сказанное не противоречит тому, что ведущим топосом самих встреч, как было установлено выше, является топос *дома* (30 случаев — 44%). Дело в том, что топос встречи как таковой — это, как правило, *статическая* смысловая точка в *динамическом* пространстве фабульного действия. Характерный случай — ямская станция на большой дороге. Другой пример: прибытие Вырина в чреватый событиями, и поэтому фабульно *динамический* Петербург, и появление его на квартире Минского — в *статическом* топосе, наполненном смыслами, чуждыми Вырину, и *чужом* для него в прагматическом плане. (Добавим, что событие встречи Вырина и Минского синтаксически также замыкается действием, во всех своих аспектах связанным с идеей *движения*: Вырина *прогоняют*, он *выходит* вон из дома и *бросает* деньги Минского, *возвращается* было за ними, однако их *подхватывает* прохожий и *уносится* прочь на пролетке и т. д.).

Входящее в состав данного комплекса обобщенное событие *возвращения* героя *в родные места* — на родину, домой, в родное имение — чрезвычайно близко к событию прибытия героя. По

существу, это и есть *прибытие*, но конкретизированное по признаку *возвращения* (т. е. указания на то, что ранее герой здесь постоянно находился, проживал, или родился и вырос и т. п.) и по признаку *топоса* — как *прибытия в родные места* героя. Поэтому *прибытие* и *возвращение* в родные места семантически соседствуют. Вместе с тем это событие не следует смешивать с *обыденным возвращением* героя домой после службы, прогулки и т. п. (как граф Б*** возвращается домой после прогулки и встречает Сильвио). Это же обобщенное событие служит связующим звеном между синтаксическим комплексом *пребывания в пути* — *прибытия* и комплексом *пребывания* героя дома.

В третьей главе первой части работы рассматривался вопрос о семантической диффузии событий (и стоящих за ними мотивов), соседствующих в фабульной синтагме. Событие *возвращения домой* хорошо иллюстрирует действие этой закономерности: не только область семантической периферии, но и семантическое ядро, т. е. собственно *функция* события (и соответственно, мотива) становится полем взаимодействия семантически независимых, но синтаксически валентных функций *прибытия* и *пребывания дома*.

Комплекс препозиционных контекстов, связанных с представлениями о непосредственном *пребывании* актанта (актантов) до события *встречи дома*, значительно уступает предыдущему в своей частотности — 12% (8 случаев).

В порядке сквозных наблюдений над связями мотивной семантики и синтактики заметим следующее. К событийным контекстам *пребывания дома* непосредственно примыкают три синтагматически связанных с ними случая *занятия* героя *делами* (Ибрагим работает с деловыми бумагами, когда его навещает Корсаков, гробовщик осваивается в новом доме, когда его посещает сосед-сапожник, Чарский пишет стихи, когда приходит незнакомец-«импровизатор»). Поэтому в результате действия семантической диффузии препозиционный комплекс *пребывания дома* частично — но *неизбежно* — обогащается семантическими представлениями, связанными с ситуацией *существенной занятости* героя.

Примерно такое же положение в частотной картине препозиционных фабульных контекстов мотива *встречи* занимает комплекс, частично противопоставленный в своей семантике как *идее путешествия*, так и *идее пребывания дома*. Это представлен-

ный девятью случаями (13,5%) комплекс фабульных контекстов, связанных с идеей *локального пребывания* актанта (актантов) встречи *вне дома*, т. е. *в обществе* (3 случая, т. е. 4,5%), *в гостях* (также 3 случая, т. е. 4,5%), *на прогулке* (2 случая, т. е. 3%), *на улице* (1 случай, т. е. 1,5%).

Рассмотренные выше препозиционные событийные контексты являются достаточно нейтральными в плане *фрагматике* самого мотива встречи. Это значит, что события, репрезентирующие данные контексты, слабо прогнозируют самое 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 это приводит к тому, что подобные препозиционные контексты являются наиболее подходящими для *пуантированных*, т. е. неожиданных и поворотных в своем сюжетном смысле событий встреч. Сквозная новеллистичность пушкинской прозы находит свое отражение в этой особенности синтактики мотива встречи.

Следующие три препозиционных синтаксических комплекса, напротив, маркированы более прагматически, нежели семантически. Это значит, что событие встречи, развертывающееся в данных препозиционных контекстах, *фрагматически* ориентировано, *задано* в значительно большей степени. 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.

Так, десятью случаями (15%) представлен комплекс фабульных контекстов, безотносительных к представлениям о пути и доме, но связанных с прагматически маркированными идеями *характерного состояния, ситуации, события* или *цепи характерных событий*, в рамках которых оказался или с которыми соприкоснулся актант (актанты) встречи. Как правило, такие ситуации и

события, будучи выраженные фабульно, сами опираются на устойчивый и широкий мотивный потенциал повествовательной традиции. В наших случаях это: *участие в военных действиях* (1 случай — 1,5%), *заточение или заключение* (2 случая — 3%), *пленение* (2 случая — 3%), *трудное положение* (3 случая — 4,5%), *неудача* (1 случай — 1,5%), *смерть* (1 случай — 1,5%).

Исключительный интерес вызывает следующий комплекс фабульных контекстов, связанных с представлением об *информационном сдвиге* в фабульной ситуации, существенном для актанта (актантов) встречи (ср.: [Руднев, 2000б, с. 98—99]). Таких случаев в проанализированных нарративах оказалось 8 (12%), в том числе *получение важных известий или новых сведений* (1 случай — 1,5%), *узнавание* (1 случай — 1,5%), *обнаружение* (1 случай — 1,5%), *переодевание* (2 случая — 3%), *герой выдает себя за другого* (2 случая — 3%), *героя принимают за другого* (1 случай — 1,5%).

Последний из препозиционных синтаксических комплексов мотива встречи связан с идеей *определенных действий, существенных* для актанта встречи или в прямой форме *иницированных* им. Этот комплекс представлен 6 случаями (9%), в числе которых *оказание помощи* (2 случая — 3%), *назначение встречи* (2 случая — 3%), *приглашение в гости* (2 случая — 3%).

И только одним событием представлен фабульный контекст, связанный с идеей *определенных отношений, существенных* для актанта (актантов) встречи или в прямой форме *иницированных* им. В нашем случае это отношение *антагонизма* Гринева и Швабрина, предвещающее их встречу-дуэль.

15.2.2. ПОСТПОЗИЦИЯ

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

Так, 22 случаями (32%) представлен комплекс фабульных контекстов, связанных с идеей развития или прекращения *определенных отношений, существенных* для актанта встречи или в прямой форме *иницированных* им: *знакомство* (6 случаев — 9%), *развитие деловых отношений героя* (1 случай — 1,5%), *развитие дружеских (приятельских) отношений* (2 случая — 3%), *развитие любовных отношений* (6 случаев — 9%), *вступление в брачные отношения* (1 случай — 1,5%), *отказ героини вступить в брак с героем* (1 случай — 1,5%), *отказ героини следовать за героем* (1 случай — 1,5%),

примирение (1 случай — 1,5%), *осуждение* (1 случай — 1,5%), *антагонизм* (2 случая — 3%). Напомним, что в препозиции этот комплекс представлен только *одним* случаем (1,5%) — развитием антагонизма Гринева и Швабрина, предваряющим их встречу-дуэль.

Комплекс фабульных контекстов, связанных с идеей *определенных действий, существенных* для актанта (актантов) встречи или в прямой форме *иницированных* им, представлен 18 случаями (26%): *приглашение в гости* (1 случай — 1,5%), *предложение помощи* (1 случай — 1,5%), *предложение защиты* (1 случай — 1,5%), *оказание помощи* (3 случая — 4,5%), *поиски* (1 случай — 1,5%), *освобождение* (6 случаев — 9%), *помилование* (1 случай — 1,5%), *вредительство* (2 случая — 3%), *изгнание* (2 случая — 3%). В препозиции данный комплекс представлен только 6 случаями (9%).

Шестнадцатью случаями (24%) представлен в постпозиции комплекс фабульных контекстов, связанных с представлением об *информационном сдвиге* в фабульной ситуации, существенном для актанта (актантов) встречи: *получение важных известий или новых сведений* (6 случаев — 9%), *узнавание* (7 случаев — 10%), *неузнавание* (1 случай — 1,5%), *герой раскрывает свое имя* (1 случай — 1,5%), *герой выдает себя за другого* (1 случай — 1,5%). В препозиции — 8 случаев (12%).

Шестью случаями (9%) представлен комплекс фабульных контекстов, связанных с идеей *характерного состояния, ситуации, события или цепи характерных событий*, в рамках которых оказался или с которыми соприкоснулся актант (актанты) встречи: *неудача* (2 случая — 3%), *болезнь* (2 случая — 3%), *смерть* (2 случая — 3%). В препозиции этот комплекс представлен 10 случаями (15%).

Таким образом, в целом *прагматически маркированные* синтаксические комплексы постпозиции представлены 62 случаями (91%). 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. Иначе говоря, если прагматичность препозиции заключается в том, что в поле сюжетного смысла и интенции препозиции *предугадывается* смысл события встречи, то здесь ситуация обратная: постпози-

тивные события в их прагматике *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.

Так, комплекс *фабульных контекстов*, связанных с представлениями об *отправке* актанта (актантов) встречи *в путь* и его *пребывании в пути*, выражен всего 8 случаями (12%), в числе которых *расставание* (2 случая — 3%), *прощание* (1 случай — 1,5%), *отправка* (1 случай — 1,5%), *задержка* (4 случая — 6%). Для сравнения: в препозиции мотива этот комплекс представлен 34 случаями (50%).

Комплекс *фабульных контекстов*, сосредоточенных на событиях *прибытия (появления)* актанта встречи на «арене» *фабульного действия*, представлен всего 2 случаями (3%). В препозиции — 13 случаев (19%).

Событийный контекст, связанный с представлениями о *пребывании* актанта (актантов) встречи *дома* или с непосредственным *отношением* актанта (актантов) встречи *к дому*, представлен только одним случаем (1,5%), достаточно периферийным в своей семантике: речь идет о Гриневе, *обосновывающимся на новом месте* в Белогорской крепости. В препозиции — 8 случаев (12%).

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

Суммарная частота *препозиционных фабульных контекстов*, *релевантных* с точки зрения синтактики мотива встречи, составляет 80 случаев (118,5%); суммарная частота *постпозиционных контекстов* составляет 73 случая (107%). Избыточность синтаксического окружения мотива вызвана именно тем, что при анализе учитывались, по возможности, все релевантные *фабульные контексты* мотива. Например, *фабульный контекст пребывания героя в пути* может как таковой предвещать встречу, а может сочетаться с контекстом *остановки в дороге* (Минский останавливается в доме Вырина; Гринев по пути в Оренбург останавливается на дорожной станции), или с контекстом *вынужденной задержки* (так, Гринева и Машу задерживают гусары из отряда Зурина) и т. д. Такого рода сопряженные контексты и создают в частотную избыточность синтаксического окруже-

ния мотива, что, конечно же, не противоречит, а только подтверждает системно-языковой статус мотива как *поливалентной повествовательной единицы*.

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 *хронотопически 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.

15.3. ПРАГМАТИКА

15.3.1. СЮЖЕТНЫЙ СМЫСЛ

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

Ведущий тематико-смысловой комплекс такого рода можно определить через достаточно универсальную формулировку: *«мир в его изменчивом и событийно продуктивном состоянии»*.

Данный комплекс реализован в 17 случаях (25%) и раскрывается через следующие формулы, последовательно связанные одна с другой весьма отчетливой «логикой смысла»:

Коренная и вездесущая переменность и амбивалентность бытия (встречи Лизы и Алексея в роце на границе между имениями и на обеде у Муромских, где Лиза предстает притворщицей, «Барышня-Крестьянка») и *непосредственная связь жизни с ее оборотными, в том числе потусторонними сторонами, вмешивающимися в жизнь героя* (встреча гробовщика Адриана с покойниками, «Гробовщик», встреча графини и графа Сен-Жермена, Германа

и призрака графини, «Пиковая дама», встреча Гринева и мужика-оборотня в сне-видении, «Капитанская дочка»).

Ближайшее, непосредственное соседство в жизни ее полярных начал приводит к тому, что героя в его жизненном поиске может встретить не только *непорядочность и обман* (первая встреча Гринева и Зурина, «Капитанская дочка»), но и *бескорыстная помощь и участие, вплоть до спасения героя от гибели* (встреча Гринева и мужика-вожатого, встреча Гринева и Пугачева в захваченной Белогорской крепости, встреча Гринева и казачьего урядника, «Капитанская дочка»).

О чреватой событиями переменности жизни говорят красота и совершенство, которые можно неожиданно обнаружить в обыденной жизни (первая встреча повествователя с Выриными, «Станционный смотритель»), — но об этом же говорит и то, что обретенную красоту и совершенство можно также неожиданно утратить, и без этих начал мир героя становится опустошенным и бессмысленным (вторая встреча повествователя с Выриным, «Станционный смотритель»). В общем случае широта и незапланированность перемен и поворотов жизни как таковой, принципиально несводимой к личным намерениям и действиям героя, расширяет сущностные границы жизни героя до пределов его судьбы (встреча Берестова и Муромского на границе между имениями, последняя в составе фабулы встреча Лизы и Алексея в ее имении, «Барышня-крестьянка», встреча Гринева и Василисы Егоровны после прибытия в Белогорскую крепость, встреча Гринева и офицеров с капитаном Мироновым перед нашествием Пугачева, встреча Гринева и Зурина, когда последний объявляет герою о его аресте, «Капитанская дочка»).

Охарактеризованный тематико-смысловой комплекс задает последующие линии развития смысловых аспектов прагматики мотива, и прежде всего актуализирует тему *личной судьбы* героя. Эту тему в ее различных смысловых актуализациях можно представить в виде следующей последовательности формул: *предошущение поворота в судьбе героя* (встреча Ибрагима и Натальи Гавриловны на ассамблее, «Арап Петра Великого», встреча Дубровского с умирающим отцом, «Дубровский», встреча Марии Шонинг и незнакомого молодого человека, «Мария Шонинг», встреча молодого человека с хозяевами имения, «В 179* году возвращался я...»); *предошущение самим героем своей непростой судьбы* (встреча Ибрагима и Петра в Красном Селе, «Арап Петра Великого») и

приобщение героя к судьбам великой страны (там же). Общий частотный вес этого комплекса невелик — 6 случаев (9%), однако следует иметь в виду, что в неявной форме смыслы *перемен в судьбе героя* заложены и в прагматике событий предыдущего комплекса. Не менее важно и то, что данные смыслы раскрываются в различных конкретных формах в последующих тематико-смысловых комплексах, описываемых такими общими формулами, как *испытания героя и личностные итоги испытаний, развитие или качественная перемена статуса героя, любовная история героя*.

Комплекс *испытаний героя и личностных итогов испытаний* раскрывается в следующих формулах: *герой (героиня) претерпевает испытания достойным образом* (встреча Гринева и Швабриным на дуэли, встреча Гринева и Маши в захваченной Белогорской крепости и освобождение героини из под власти Швабрина, «Капитанская дочка»), *испытание героя через превратности случая* (встреча Гринева и Зурина во время пугачевской войны, «Капитанская дочка»), *героиня оказывается в душевном тупике, в ситуации безысходности и раскаяния* (встреча Германна и Лизы, «Пиковая дама»), *герой обнаруживает свое коварство* (встреча Гринева и Швабриным на дуэли, «Капитанская дочка»), *герой преступает нравственный закон* (встреча Германна и графини, «Пиковая дама»), *героя постигает возмездие, герой терпит жизненный крах* (встреча Гринева и Швабрина в Белогорской крепости при освобождении Маши, «Капитанская дочка», встреча Германна и призрака графини, «Пиковая дама»), *окончательное завершение сюжетной перспективы и смыслового целого героя* (встреча Гринева и Швабрина в следственной тюрьме, «Капитанская дочка»). Общий частотный вес этого комплекса — 9 случаев (13,5%).

Тематико-смысловой комплекс *развития или перемены статуса героя (персонажа)* раскрывается в следующих формулах: *переход персонажа в положение героя (героини) сюжета* (встречи Полины с госпожой де Сталь и Синекуром, «Рославлев»); *герой (героиня) становится модератором сюжета, т. е. неотъемлемым героем-посредником в системе фабульного действия* (встреча Гринева и Пугачева в разграбленном комендантском доме в Белогорской крепости, встреча Маши и незнакомой дамы в саду в Царском Селе, «Капитанская дочка»); *герой (героиня) преодолевает свой сложившийся эстетический образ и предстает в существенно иных смысловых и ценностных очертаниях* (встреча Дубровского и Марьи Кирилловны в лесу: героиня преодолевает сюжетный образ

авантюрной героини и является в смысловых и ценностных очертаниях, близких по своему эстетическому существу к образу Татьяны Лариной, «Дубровский»); герой (героиня) становится протагонистом (встреча Маши и императрицы Екатерины, «Капитанская дочка»); герой подтверждает свое нравственное право и свой ценностно-смысловой статус протагониста (встреча Гринева и Швабрина в следственной тюрьме, встреча Гринева и Пугачева перед его казнью, «Капитанская дочка»). Общий частотный вес этого комплекса — 8 случаев (12%).

Тематико-смысловой комплекс любовной истории героя особенно примечателен тем, что его смысловые формулировки, взятые в совокупности, достаточно полно отвечают обобщенной схеме любовного сюжета как такового: появление героини как возможной возлюбленной героя (первая встреча Гринева и Маши на обеде у Мироновых, «Капитанская дочка»). Развитие дружбы между героем и героиней — такой дружбы, которая может перерасти в любовные отношения (встреча Вольской и Минского на светском приеме, «Гости съезжались на дачу...»). Развитие любовных отношений (встреча Лизы и Владимира на именинах в деревне, «Роман в письмах»; первая встреча Дубровского и Марьи Кирилловны в усадьбе Троекурова, «Дубровский»). Кульминация любовных отношений — герой признается героине в любви, делает героине предложение (встреча Бурмина и Марьи Гавриловны в саду, «Метель»; вторая встреча Дубровского и Марьи Кирилловны в усадьбе Троекурова, «Дубровский»; встреча и объяснение Гринева и Маши после дуэли, «Капитанская дочка»). Появление соперника (встреча Валериана и Густава Абрамыча, «Арап Петра Великого», встреча и знакомство Гринева и Швабрина, «Капитанская дочка»). Возникновение препятствий браку героев (встреча Гринева и Маши после получения Гриневым письма от родителей, «Капитанская дочка»). Герой выручает из беды героиню (встреча Буланина и Маши в захваченном родительском имении Буланиных, «пропущенная глава» «Капитанской дочки»). Воссоединение влюбленных героев (встреча Буланина и Маши в захваченном родительском имении, «пропущенная глава» «Капитанской дочки»; неожиданная встреча Лизы и Алексея в усадьбе Муромских, «Барышня-крестьянка»). В рамках данной темы звучат и смыслы с отрицательной оценкой: неизбежность нежеланного замужества (встреча Ибрагима и Натальи Гавриловны после ее болезни, «Арап

Петра Великого»); *заключение случайного брака, что впоследствии осознается героями как нелепая и жестокая жизненная ошибка* (встреча Бурмина и Марьи Гавриловны в деревенской церкви, «Метель»). Общий частотный вес этого комплекса достаточно велик — 14 случаев (21%).

Рассмотренные тематико-смысловые комплексы, так или иначе связанные с идеей *переменности жизни как фактора судьбы героя*, в системе прагматики мотива встречи сопровождаются двумя смежными и в свою очередь взаимосвязанными комплексами, которые можно охватить формулировками «*противопоставление героев*» и «*взаимодействие героев*».

Тематико-смысловой комплекс «*противопоставление героев*» раскрывается в следующих формулах: *герой-простак противопоставлен пройдохе* (первая встреча Гринева и Зурина, «Капитанская дочка»); *герой сопоставляет себя с кумиром* (встреча автора записок о селе Горюхине с сочинителем Б., «История села Горюхина»); *глубокий и возвышенный по своей натуре герой противопоставлен поверхностному и легкомысленному персонажу* (встреча Ибрагима и Корсакова, «Арап Петра Великого»); *бедный и талантливый герой противопоставлен богатому и тщеславному* (встреча Чарского и незнакомца, «Египетские ночи»); *герои находятся в равных, партнерских отношениях* (встреча Гринева и Пугачева в Бердской слободе, «Капитанская дочка»); *герои находятся в отношениях соперничества* (встреча Валериана и Густава Абрамыча, «Арап Петра Великого», встреча Гринева и Швабрина на дуэли, «Капитанская дочка»); *герои находятся в отношениях глубокой смысловой и ценностной несовместимости* (встречи Вырина с Минским и Дуней в Петербурге, «Станционный смотритель»). Общий частотный вес этого комплекса — 8 случаев (12%).

И последний тематико-смысловой комплекс, охватываемый формулой «*взаимодействие героев*», включает в себя следующие смыслы: *развитие глубоких и судьбоносных отношений героя с великим человеком* (встреча Ибрагима при возвращении с Петром, «Арап Петра Великого»); *актуальное противоречие героев — развитие конфликта между героями-антагонистами* (встречи Дубровского с кучером, с умирающим отцом, с Троекуровым, «Дубровский», встреча Гринева и Швабрина на дуэли, «Капитанская дочка»); *герой развенчивает антагониста в его смысловом и ценностном целом* (встреча Сильвио и графа Б***, «Выстрел»);

герой обнаруживает свое нравственное превосходство перед антагонистом (встречи Гринева и Пугачева, «Капитанская дочка»). Общай частотный вес этого комплекса такой же: 8 случаев (12%).

15.3.2. СЮЖЕТНЫЕ ИНТЕНЦИИ

Напомним, что интенция фабульного события — это перспектива его сюжетного развития, перспектива эстетическая в своей значимости, в конечном счете направленная на сложение эстетического целого героя (см. подробнее раздел 3.2 третьей главы первой части и раздел 2.3 первой главы второй части). 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, разворачиваются в соответствующих модальностях *возможного, предполагаемого*.

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

Интенции, формирующие эстетический образ *событийно продуктивного в своей изменчивости мира*, представлены следующим рядом:

Интенция, направленная на придание *особенной эстетической ценности* миру обыденного и повседневного — как миру, который оказывается *непосредственно граничащим с миром необычайного*, и это соседство в целом оказывается чреватых событиями для героя (встреча гробовщика с покойниками, «Гробовщик»). Очень близка к этой интенции другая — направленная на формирование образа *мира, в котором судьба героя может решиться посредством вмешательства магического начала и потусторонних сил* (встреча графини и графа Сен-Жермена в Париже, «Пиковая дама»).

Третья интенция этого ряда направлена на принципиальное *расширение эстетического горизонта мира* и представлена событием последней встречи Гринева и Пугачева перед его казнью: рядом с завершившейся личной историей героя становится самая эпоха.

Еще одна интенция этого ряда уже непосредственно граничит с интенциональным комплексом, эстетическим предметом

которого является *личная судьба героя*: это интенция, развертывающая перспективу *последующих поворотов в жизни героев — поворотов случайных, и в то же время закономерных в своем стремлении к завершению судеб героев* (встреча Бурмина и Марьи Гавриловны в деревенской церкви, «Метель»).

Таким образом, общий частотный вес этой группы интенций сравнительно невелик — всего 4 случая (6%), однако следует обратить внимание на весомое положение приведенных выше *событий встреч* в общей смысловой системе соответствующих произведений.

Интенциональный комплекс *личной судьбы героя* представлен тремя случаями (4,5%) и, по существу, одной и центральной интенцией сюжетной перспективы *глубокого поворота в судьбе героя (героини)* (встреча Минского и Вольской, «Гости съезжались на дачу»; встреча повествователя с Дуней Выриной, «Станционный смотритель»; встреча молодого человека с хозяевами имения, «В 179* году возвращался я...»).

Малая степень представленности этого интенционального комплекса — только кажущаяся, потому что в реальности сюжетной прагматики данная интенция выражается в более конкретных значениях, к характеристике которых мы переходим, — в интенциональных значениях *испытания героя, развития или переменны статуса героя, любовной истории героя*.

Интенциональный комплекс испытаний героя также представлен одной и центральной интенцией, направленной собственно на развитие *сюжета испытаний героя (героини)* (первая встреча Гринева с Зуриным, встреча Гринева с комендантом Оренбурга, встреча Гринева и Маши после получения письма от родителей Гринева, встреча Гринева и других офицеров с капитаном Мироновым перед нашествием Пугачева, встреча Гринева и Маши в захваченной Белогорской крепости, встреча Гринева и Зурина под Оренбургом, последняя встреча Гринева и Зурина), при этом исход испытаний *не предопределен*, и начала удачи и неудачи, помощи и обмана, справедливости и несправедливости одинаково участвуют в судьбе героя (встреча Гринева с мужиком-вожатым), вплоть до событий в полной мере *амбивалентного характера* (встреча Гринева и мужика-оборотня во сне-видении).

Общий частотный вес данной группы составляет 9 случаев (13%). Подчеркнем, что мы выделяем только такие интенции

сюжета испытания, которые выражены в явной форме, — при том, что момент испытания как таковой, безусловно, наличествует в прагматическом плане многих других событий пушкинских нарративов — например, в прагматике события встречи-дуэли Гринева и Швабрина, или в прагматике события встречи Гринева и Пугачева на площади в захваченной Белогорской крепости.

Интенциональный комплекс *развития* или *перемены сюжетного статуса героя* представлен наиболее разнообразно.

Романтически ориентированная интенция, развивающая эстетическое целое героя как *непризнанного и одинокого художника*, выражена двумя событиями (3%) — встречей героя и сочинителя Б. в кондитерской лавке («История села Горюхина»; здесь событие выстраивает перспективу сюжета героя как молодого литератора, еще только пробующего перо, грезящего об успехе и совсем неизвестного публике) и встречей Чарского и незнакомца («Египетские ночи»; вариант сюжета одаренного, но пребывающего в безвестности и нищете художника). Характерно, что обе перспективы опровергаются последующим сюжетным развитием нарративов: молодой герой успокаивается в своих стремлениях и становится деревенским отшельником, чей эстетический образ нарочито снижен по сравнению с образом, заданным первоначальной интенцией; итальянец-«импровизатор» оказывается приземленным скрягой, что также разрушает его первоначальный эстетический образ.

Интенция, направленная на развитие эстетического целого героя как *государственного деятеля, которому предназначено внести существенный вклад в дела страны*, выражена событием встречи Ибрагима и Петра в Красном Селе («Арап Петра Великого»).

Своего рода антитезой предыдущим, «высоким» в своем ценностном содержании интенциям выступает интенция, направленная на развитие эстетического образа *героя повседневности*, окруженного такими же, как и он, *героями простых судеб и незамысловатого быта* (встреча гробовщика и сапожника, «Гробовщик»).

Ряд интенций направлен на *развитие* или *изменение внутреннего статуса личности* героя и, соответственно, на актуализацию его *сюжетной значимости*.

Открывает этот ряд интенция, ведущая к *преодолению героем своего маргинального положения*, как в плане социальных, так и в плане личных отношений, — положения героя-иностранца, кото-

рому не суждено занять в чужом обществе социально значимое положение и роль (встреча Ибрагима и Петра в Красном Селе), и которому не суждено быть лично счастливым в чужой стране (встреча Ибрагима и Корсакова, «Арап Петре Великого»).

Одна из центральных интенций в этом ряду направлена на формирование эстетического целого героя (героини) как *натуры целостной* и в то же время *многогранной, способной в своей природной душевной широте и находчивости на действия, выходящие за рамки повседневных ожиданий* (первая встреча Лизы и Алексея в роще на границе между имениями, встреча Лизы и Алексея на званном обеде у Муромских, «Барышня-крестьянка»). Именно данная эстетическая перспектива позволяет в полной мере развиться авантюрному действию в случае его фабульной обусловленности. Оговоримся также, что как и в ситуации с интенцией сюжета испытания, мы фиксируем только те случаи, в которых данная интенция выражена в явной форме, — при том, что она, безусловно, наличествует в прагматическом плане многих других событий встреч пушкинских фабул.

Другая интенция этого ряда направлена на становление эстетического образа героини как *живой, непосредственной, подлинной натуры, находящейся тем самым в личностной оппозиции к окружению* — мертвенному, посредственному, неестественному свету (встреча Полины и г-жи де Сталь на приеме, «Рославлев»).

К этому же ряду относится интенция, направленная на развитие героя как *модератора, или сюжетно необходимого героя-посредника в системе фабульного действия* (встреча Гринева и Пугачева в доме коменданта Миронова, в захваченной Белогорской крепости, «Капитанская дочка»). Это в принципе одна из основных *сюжетообразующих* интенций, и очень важно, что она нашла свое явное выражение в прагматике пушкинского мотива встречи.

В целом интенциональный ряд, направленный на *развитие или изменение внутреннего статуса личности героя*, представлен 6 случаями (9%).

Большой интерес вызывают интенции сюжетной *авантюризации* героя. Такова, в частности, интенция, направленная на развитие эстетического целого героя, *испытывающего судьбу в игре* и способного пойти на все ради окончательного разрешения этой игры в *судьбу-рулетку* — с *судьбой-роком* (безмолвные встречи Германна и Лизы, «встреча Германна с домом графини», встреча

Германна с призраком графини, «Пиковая дама»).

Центральными для данного ряда являются следующие интенции:

Интенция, направленная на формирование эстетического целого Дубровского как *авантюрного героя* — загадочного разбойника, *склонного к перевоплощениям* (встреча Дубровского и учителя-француза на дорожной станции, «Дубровский»).

Интенция развития сюжетной линии Пугачева как *великого авантюриста, предвидящего свой крах* (встреча Гринева и Пугачева по пути в Белогорскую крепость, «Капитанская дочка»).

Интенции *авантюризации* героя представлены 5 случаями (7%).

С данным интенциональным рядом граничит интенция, направленная на развитие эстетического образа *героя-преступника* и сюжетной перспективы его *личностного краха* (это интенция ключевой встречи Германна и графини, «Пиковая дама»).

Интенциональный комплекс *развития* или *перемены сюжетного статуса героя* замыкают интенции *сюжетной драматизации* героя (героини), представленные 7 случаями (10%). Таковы интенции, направленные на сложение эстетического целого героя в *трагикомическом* ключе (встреча повествователя и Вырина несколько лет спустя первой встречи, встреча Вырина и Минского в Петербурге, встреча Вырина и Дуни в Петербурге, «Станционный смотритель»; встреча Минского и Вольской «Гости съезжались на дачу»). Таковы же, с другой стороны, интенции, реализованные событиями встреч в «Дубровском» и направленные на формирование эстетического целого героя как *мстителя* (встреча Дубровского с кучером, встреча Дубровского с отцом, встреча Дубровского и Троекурова в Кистеневке).

В целом интенциональный комплекс *развития* или *перемены сюжетного статуса героя* представлен 23 случаями (34%).

Интенции, задающие *развитие любовного сюжета*, можно расположить примерно в той же последовательности, что и сюжетные смыслы мотива, относящиеся к любовной теме:

Перспектива *любовного увлечения, возможно, мимолетного и пустякового, а возможно, способного повернуть судьбы героев* (встреча Дуни и Минского, «Станционный смотритель»).

Перспектива *возможного развития* или *актуализации сюжета глубоких любовных отношений* (встреча Ибрагима и Натальи Гавриловны на ассамблее, «Арап Петра Великого»; вторая встреча

Лизы и Алексея в роще на границе между именьями, «Барышня-крестьянка»; безмолвные встречи Германна и Лизы, «Пиковая дама»; первая встреча Гринева и Маши, встреча Гринева и Маши после ранения и забвения героя, встреча Гринева и Маши после получения письма от родителей Гринева, встреча Гринева и казачьего урядника под Оренбургом, встреча Гринева и Пугачева в Бердской слободе, встреча Гринева и Швабрина в захваченной Белогорской крепости, последующая встреча Гринева и Маши, «Капитанская дочка»). Данная интенция может быть сопровождена ярко выраженной *авантюрной темой*: такова перспектива развития сюжета «любви чужеземки к пленнику» (формула А. Л. Бема [Бем, 1919, с. 227]; встреча Полины и Синекура, «Рославлев»); перспектива развития сюжета с возможной любовной завязкой на Кавказе — и соответственно, с авантюрно окрашенной кавказской тематикой возможных нападений горцев, похищений, и т. п. (встреча Катерины Петровны и Парасковьи Ивановны, «Роман на кавказских водах»); перспектива развития собственно любовно-авантюрного сюжета (вторая встреча Дубровского и Марьи Кирилловны в саду, «Дубровский»). Таким образом, общий частотный вес данной интенции составляет 13 случаев (19%).

Перспектива развития или актуализации сюжетной линии *любовного соперничества* (встреча Валериана и Густава Абрамыча, «Арап Петра Великого»; первая встреча Гринева и Маши, встреча Гринева и Швабрина на дуэли, встреча Гринева и Пугачева по пути в Белогорскую крепость, встреча Гринева и Маши в захваченной Белогорской крепости, «Капитанская дочка»). Общий частотный вес данной интенции составляет 5 случаев (7%).

Перспектива *благополучной развязки любовного сюжета* как сюжета общей судьбы героев (встреча Бурмина и Марьи Гавриловны в саду, «Метель»; встреча Маши и незнакомой дамы в саду в Царском Селе, последующая встреча Маши и императрицы Екатерины, «Капитанская дочка»; встреча Буланина и Маши в захваченном родительском имении, последующая встреча Буланина и Зурина, «пропущенная глава»). Общий частотный вес данной интенции составляет 5 случаев (7%).

Интенции, связанные с любовной темой, в ряде случаев сфокусированы не на сюжете как таковом, а на герое (героине) и поэтому в первую очередь направлены на формирование их собственного эстетического целого в рамках сюжета произведения.

Интенции такого рода довольно отчетливо распадаются на две группы. Первая связана с *героем* и представлениями о его утверждающей роли в общей смысловой конструкции любовного сюжета, вторая группа связана с *героиней* — как началом пассивным и страдающим.

Итак, первая группа:

Интенция развития эстетического целого героя как *влюбленного молодого человека* («В 179* году возвращался я...»).

Интенция, направленная на формирование эстетического целого героя, *влюбленного и благородного в своем чувстве, способного ради любви подавить чувства мести и простить врага* (первая встреча Дубровского и Марьи Кирилловны в саду, «Дубровский»).

Интенция, направленная на развитие эстетического целого героя как *жертвующего своим счастьем ради сохранения доброго имени возлюбленной* (встреча Гринева и Швабрина в следственной тюрьме, «Капитанская дочка»).

Интенция, направленная на формирование эстетического целого героя, *оказывающего героине существенную помощь*, что в конечном счете должно привести к развитию собственно любовного сюжета (встреча Марии Шонинг с молодым человеком, «Мария Шонинг»).

Общий частотный вес данной группы составляет 4 случая (6%).

Вторая группа:

Перспектива развития сюжетной линии *несчастливого замужества героини по принуждению родителей и жизни в браке без любви* (встреча Ибрагима и Натальи Гавриловны после ее болезни, «Арап Петра Великого»).

Интенция развития эстетического образа героини как *идеальной (в духе Домостроя) женщины, следующей воле родителей и покорной судьбе и Божьей воле* (встреча Гринева и Маши после получения письма от родителей Гринева, «Капитанская дочка»).

Интенция развития эстетического целого героини как *молодой и невинной красавицы, отданной по воле родителей замуж за старика* (вторая встреча Дубровского и Марьи Кирилловны в саду, «Дубровский»).

Интенция, направленная на сложение образа героини, *обманутой в своих ожиданиях жестоким и беспринципным человеком*

(встреча Германна и Лизы после смерти графини, «Пиковая дама»).

Интенция, ведущая к развитию сюжетной линии *несбывшегося счастья* героини (встреча Гринева и Швабрина в следственной тюрьме, «Капитанская дочка»).

Интенция, развивающая эстетическое целое героини, *теряющей призрачное личное счастье по причине неравного положения* (встреча Лизы и Владимира на именинах в деревне, «Роман в письмах»).

Общий частотный вес данной группы составляет 6 случаев (9%).

В порядке частного наблюдения обратим внимание на общую частотность обозначенных выше интенций в «Капитанской дочке» — пространство встреч романа буквально пронизано тематикой и эстетическими смыслами любовного сюжета (см. также: [Краснов, 2001, с. 84—85]).

В целом же интенциональный комплекс *любовного сюжета* представлен 34 случаями (50%). При этом можно констатировать, что интенции мотива в рамках любовной темы выражены далеко не так отчетливо, как его сюжетные смыслы, и это понятно, поскольку интенциональный план *перспективен* (в отличие от *ретроспективного* смыслового плана) и задает только общие и наиболее вероятные контуры развития сюжета и героя в рамках сюжета.

Последний и сравнительно немногочисленный интенциональный комплекс *сюжетного противопоставления и взаимодействия героев* представлен следующими интенциями:

Интенция, направленная на развитие сюжетных отношений героев как *равных партнеров* действия (встреча Гринева и Пугачева в доме коменданта Миронова, «Капитанская дочка») — отношений, в рамках которых возможна *бескорыстная помощь*, даже со стороны *противника* (встреча Гринева и Пугачева на площади в захваченной Белогорской крепости, «Капитанская дочка»).

Другая интенция определяет *прямой сюжетный антагонизм* героев — в наших случаях речь идет о Гринева и Швабрине (встреча Гринева и Пугачева в Бердской слободе, встреча Гринева и Швабрина в захваченной Белогорской крепости, «Капитанская дочка»).

Частотный вес данной группы невелик и составляет 4 случая (6%).

15.3.3. СМЫСЛОВОЙ И ИНТЕНЦИОНАЛЬНЫЙ ПЛАНЫ МОТИВА В ЦЕЛОМ

Сравнение смыслового и интенционального аспектов прагматики мотива встречи соотносится с проведенным выше противопоставлением 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 пушкинских нарративах (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 смыслового 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 *деятеля* и в конечном итоге — с точки зрения его *личной судьбы*. Учитывая, что сюжетная интенция мотива по определению носит ценностный характер по отношению к герою, выстраивает его эстетическое целое, мы можем заключить, что последнее наблюдение указывает на *романный эстетический потенциал* самого мотива встречи в системе пушкинского прозаического повествования [Силантьев, 1997, с. 127].

16. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ВЕРОЯТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ МОТИВА И ОБЪЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНФОРМАЦИИ

Несмотря на неизбежные, хотя и небольшие повторы, изложим основные наблюдения, которые в своей совокупности пред-

ставят искомое *виртуальное целое* мотива встречи, взятого в узусе его воплощения в пушкинском художественном повествовании.

16.1. СЕМАНТИКА

16.1.1. ПРЕДИКАТ — ВСТРЕЧА

Признаки событийного статуса.

Инициированная (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 события к актантам.

Неожиданная (59%), в том числе: а) для одного из актантов (40%), 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* (25%).

16.1.2. АКТАНТЫ

Актанты в статусе *сюжетного героя* (78%), в том числе *герои* (55%), *героини* (23%). Актанты в статусе *фабульных персонажей* (22%).

С достаточной определенностью можно назвать такие семанτικο-эстетические типы героев «пушкинских встреч», как «*молодой герой, вступающий в жизнь*» (41%), и «*влюбленный герой*» (32%).

16.1.3. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ПРИЗНАКИ

Пространственные характеристики — топосы и хронотопы.

Дома (44%) (в родительском доме, в собственном доме, на квартире — и 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).

Признаки отношения топоса к актантам встречи.

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

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%.

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

Временные характеристики.

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

16.2. СИНТАКТИКА

16.2.1. ПРЕПОЗИЦИЯ

Отправка в путь и пребывание в пути (50%, в том числе приготовления к отправке и самая отправка в путь — 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 пребывание вне дома* (13,5%, в том числе в обществе — 4,5%, в гостях — 4,5%, на прогулке — 3%, на улице — 1,5%). *Характерное состояние, ситуация, событие* или *цепь характерных событий*, в рамках которых *оказался* или с которыми *соприкоснулся* актант 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%).*

16.2.2. ПОСТПОЗИЦИЯ

Определенные отношения, существенные для актанта встречи или в прямой форме инициированные 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 вступать 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 инициированные 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 актант встречи (9%, в том числе неудача — 3%, болезнь — 3%, смерть — 3%). 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%).

16.3. ПРАГМАТИКА

16.3.1. СЮЖЕТНЫЙ СМЫСЛ

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, 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 и бессмысленным — 1,5%; в общем случае широта и незапланированность перемен и поворотов жизни как таковой, принципиально несводимой к личным намерениям и действиям героя, расширяет существенные 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 самим героем своей непростой судьбы — 1,5%, приобщение героя к судьбам великой страны — 1,5%).

Комплекс *испытаний героя и личностных итогов испытаний* (13,5%, в том числе: герой (героиня) претерпевает испытания достойным образом — 3%, испытание героя через превратности случая — 1,5%, героиня оказывается в душевном тупике, в ситуации безысходности и раскаяния — 1,5%, герой обнаруживает свое коварство — 1,5%, герой преступает нравственный закон — 1,5%, героя постигает возмездие, герой 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 (героини) сюжета — 3%, герой (героиня) становится модератором сюжета, т. е. сюжетно необходимым героем-посредником в системе фабульного действия — 3%, герой (героиня) преодолевает свой сложившийся эстетический образ и предстает в существенно иных смысловых и ценностных очертаниях — 1,5%, герой (героиня) становится протагонистом — 1,5%, герой подтверждает свое нравственное право и свой ценностно-смысловой статус протагониста — 3%).

Тематико-смысловой комплекс *любви и 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%, воз-

никновение 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%, герои находятся 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%).

16.3.2. СЮЖЕТНЫЕ ИНТЕНЦИИ

Интенции, формирующие эстетический образ *событийно продуктивного в своей изменчивости мира* (6%, в том числе: интенция, направленная на придание особенной эстетической ценности миру обыденного и повседневного — как миру, который оказывается непосредственно граничащим с миром необычайного, и это соседство в целом оказывается чреватым событиями для героя — 1,5%; интенция, направленная на формирование образа мира, в котором судьба героя может решиться посредством вмешательства магического начала и потусторонних сил — 1,5%; интенция, направленная на принципиальное расширение эстетического горизонта мира — 1,5%; интенция, развертывающая перспективу последующих поворотов в жизни героев — поворотов случайных, и в то же время закономерных в своем стремлении к завершению судеб героев — 1,5%).

Интенциональный комплекс *личной судьбы героя* (4,5%; представлен одной и центральной интенцией сюжетной перспективы глубокого поворота в судьбах героя (героини).

Интенциональный комплекс *испытаний героя* также представлен одной и центральной интенцией, направленной собственно на развитие сюжета испытаний героя (героини) (13%).

Интенциональный комплекс *развития или перемены сюжетного статуса героя* (34%, в том числе: интенция, развивающая эстетическое целого героя как непризнанного и одинокого художника — 3%; интенция, направленная на развитие эстетического целого героя как государственного деятеля, которому предназначено внести существенный вклад в дела страны — 1,5%; интенция, направленная на развитие эстетического образа героя повседневности, окруженного такими же, как и он, героями простых судеб и незамысловатого быта — 1,5%; ряд интенций, направленных на развитие или изменение внутреннего статуса личности героя и, соответственно, на актуализацию его сюжетной значимости — 9%; ряд интенций, ориентированных на сюжетную авантюризацию героя — 7%; интенция, направленная на развитие эстетического образа героя-преступника и сюжетной перспективы его личностного краха — 1,5%; интенции сюжетной драматизации героя (героини) — 10%).

Интенциональный комплекс, задающий *развитие любовного сюжета* (50%, в том числе: перспектива любовного увлечения, возможно, мимолетного и пустякового, а возможно, способного повернуть судьбы героев — 1,5%, перспектива возможного развития или актуализации сюжета глубоких любовных отношений — 19%, перспектива развития или актуализации сюжетной линии любовного соперничества — 7%, перспектива благополучной развязки любовного сюжета как сюжета общей судьбы героев — 7%, интенции, связанные с героем и представлениями о его утверждающей роли в общей смысловой конструкции любовного сюжета — 6%, интенции, связанные с героиней — как началом пассивным и страдающим — 9%).

Интенциональный комплекс *сюжетного противопоставления и взаимодействия героев* (6%, в том числе: интенция, направленная на развитие сюжетных отношений героев как равных партнеров действия — 1,5%, отношений, в рамках которых возможна бескорыстная помощь, даже со стороны противника — 1,5%, интенция, определяющая прямой сюжетный антагонизм героев — 3%).

16.4. ОБЪЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНФОРМАЦИИ

Оставим теперь *единственные* — но *наиболее вероятные* признаки семиотической структуры мотива — и получим его *предельно упрощенный* вариант в рамках системы прозаического повествования Пушкина.

Ниже представлен этот вариант мотива.

Это встреча, как правило, инициированная одним из актантов и неожиданная для другого актанта. Ведущий статус самих актантов встречи — это статус сюжетного героя, при этом чаще всего это герой молодой, вступающий в жизнь, влюбленный. Ведущим топосом встречи выступает топос дома (чаще всего встреча происходит в родительском доме, усадьбе, имении). При этом топос встречи чаще всего является для героев «своим» пространством. Ведущей временной характеристикой встречи, как правило, выступает признак процессуального совпадения времени встречи с самим событием встречи. Ведущее фабульное окружение мотива в препозиции связано с идеей пребывания героя в пути (отправка в путь, пребывание в пути, прибытие-появление). Ведущее окружение мотива в постпозиции связано с идеей отношений, существенных для героя или в прямой форме инициированных им, — чаще всего это знакомство или развитие любовных отношений. Сюжетный смысл «пушкинских» встреч чаще всего сигнализирует об идее мира в его изменчивом и событийно продуктивном состоянии, о том, что широта и незапланированность перемен и поворотов этого мира, принципиально несводимая к личным намерениям и действиям героя, расширяет сущностные границы жизни героя до пределов его судьбы. При этом встречи героев в мире пушкинского повествования, как правило, ориентируют дальнейшее развитие сюжета в любовном плане — в перспективе возможного развития или актуализации глубоких любовных отношений между героями.

Приведенная характеристика может показаться пусть не бесспорной, однако достаточно полной — по крайней мере, читателю, не знакомому с нашей работой. Мы же, напротив, обратим внимание на то, что *познавательный (информативный) потенциал вероятностно упрощенной модели мотива резко уменьшился*. Чтобы убедиться в этом, достаточно бегло просмотреть разделы 16.1—16.3, а лучше раздел 15 данной главы. Наш тезис состоит в том, что вероятностная модель мотива, наполненная полученными на основе конкретного и методологически выстроенного анализа

данными, не нуждается в упрощении, ибо ее кажущаяся сложность — это реальная насыщенность художественной информацией о мотиве, о его семантике, синтактике и прагматике. Это насыщенность такой информацией, которая может оказаться полезной в самых различных интерпретациях прозаического творчества Пушкина.

ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытожим полученные результаты.

Историографически изучена теория повествовательного мотива в отечественном литературоведении и фольклористике, с обращением в необходимых случаях к контекстам зарубежных исследований.

Общий взгляд на развитие теории мотива дает все основания говорить о том, что идеи и подходы классиков русской филологии остаются актуальными для современной науки. Семантические и дихотомические представления о мотиве, основы которых заложены в трудах А. Н. Веселовского, А. Л. Бема, А. И. Белецкого, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, получили глубокую и разностороннюю трактовку в работах современных фольклористов и литературоведов, в числе которых Г. А. Левинтон, Б. Н. Путилов, Н. Г. Черняева, Н. А. Криничная, С. Ю. Неклюдов, Н. Д. Тмарченко. Принципиальным шагом в развитии синтеза семантического и дихотомического подхода явилась структурно-семантическая модель мотива, разработанная Е. М. Мелетинским.

Тематическая концепция мотива, развернутая в трудах Б. В. Томашевского и В. Б. Шкловского, получила современное развитие в работах Г. В. Краснова и В. Е. Ветловской.

В последние годы в литературоведении идет активный поиск нового теоретического синтеза в понимании мотива, его природы и функций в повествовании. На стыке семантической и тематической концепции развиваются новые подходы — интертекстуальный, представленный работами Б. М. Гаспарова, А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова, и коммуникативный, или прагматический подход, представленный работами В. И. Тюпы и Ю. В. Шатина.

Анализ современных концепций и их отношения к теоретическому наследию отечественной науки говорит о незавершенном, открытом характере теории повествовательного мотива. На

это же указывает и развитие исследований в области литературной тематики и теоретических аспектов мотивного анализа в современной зарубежной науке. Поэтому историография теории мотива на современном этапе переходит в его актуальную теорию.

Повествовательный мотив рассмотрен в системе основных нарратологических категорий, таких как собственно повествование, событие и действие, персонаж и герой в их отношениях к фабуле и сюжету, хронотоп, тема, лейтмотив. Это позволило изучить существенные свойства мотива и его функциональные отношения внутри структуры художественного повествования, а также разработать системное определение понятия мотива. Согласно этому определению, мотив представляет собой эстетически значимую повествовательную единицу, интертекстуальную в своем 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 признаками.

С учетом современных достижений теории мотива в литературоведении и фольклористике, и особенно в области дихотомических представлений о мотиве, а также с опорой на методологию лингвистики и семиотики предложена вероятностная модель функционирования мотива как виртуально целостной единицы повествовательного языка, вариативно реализующейся в повествовательной речи фольклорных и литературных произведений.

С точки зрения семиотического подхода рассмотрены аспекты семантики, синтактики и прагматики мотива. В рамках вероятностной модели установлены отношения между инвариантным значением мотива и его вариантной семантикой. Раскрыты связи между семантическим уровнем мотива и особенностями его сочетаемости в нарративе; исследован континуальный и диффузный характер семантического взаимодействия мотивов в повествовательной синтагме. В плане прагматики сформулированы понятия сюжетного смысла и сюжетной интенции мотива, особенно важные для понимания роли и места мотива в художественной литературе, в повествовательной системе которой преобладает смыслопорождающее начало сюжета, а фабула выполняет роль его тематического субстрата.

Отвечая разработанным в первой части теоретическим положениям, во второй части исследования развернуты принципы анализа мотивики в системе художественного повествования.

Как интертекстуальный повтор, мотив может быть подвергнут корректному анализу только в последовательности своих реализаций в определенном повествовательном ряду — каковым может быть ряд произведений определенного писателя, ряд произведений определенного жанра или тематики, определенного направления или эпохи, определенной литературы и повествовательной традиции в целом. Изолированный анализ мотива на основе его отдельно взятой событийной реализации (и даже в рамках повествования отдельно взятого произведения) противоречит самой интертекстуальной природе мотива.

Модель аналитического описания мотива должна охватывать все аспекты его семиотической природы: семантический (предикат, актанты, пространственно-временные признаки мотива), синтаксический (препозиционные и постпозиционные событийные контексты мотива) и прагматический (сюжетные смыслы и интенции мотива).

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 вероятностного веса вариантов мотива по отношению к его инварианту.

Отвечая предложенной модели, язык аналитического описания мотива включает семантический уровень, в том числе описание предиката, системы актантов и пространственно-временных характеристик мотива, синтаксический уровень, в том числе описание препозиционных и постпозиционных событийных контекстов мотива, прагматический уровень, в том числе описание сюжетных смыслов и интенций мотива в рамках конкретных сюжетных ситуаций.

В соответствии с моделью и языком аналитического описания мотива предложен анализ мотива встречи в системе художественной прозы Пушкина. Полученные в результате анализа семантические, синтаксические и прагматические данные, с учетом их вариантных и вероятностных характеристик, типологически обобщены и представлены в виде виртуального знакового целого мотива встречи, взятого в узусе его воплощения в рамках

пушкинской художественной прозы. Насыщенность полученных результатов конкретной и вариативной художественной информацией может служить материалом для различных интерпретационных исследований прозаического творчества Пушкина.

Ближайшей перспективой продолжения исследования может выступить сопоставительный мотивный анализ повествовательного творчества различных писателей и эпох, проведенный в плане исторической поэтики, и конкретно — с точки зрения проблемы литературной преемственности и развития тематики и художественной семантики, сферы которых и репрезентирует мотив как элемент повествовательного языка. В книге «по касательной» была затронута проблема лирического мотива. Теоретический анализ лирического мотива может выступить предметом отдельного исследования, тем более что сам феномен лирического мотива проявляет себя не только собственно в лирике, но и в эпике и драме. Исключительно интересным и важным в плане исторической поэтики может стать изучение процессов генезиса повествовательных мотивов в художественном повествовании литературы нового времени. Еще одна проблема, своей предметной стороной выходящая за пределы данного исследования и литературоведения как такового, заключается в функционировании 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

- Алексидзе, 1979 — *А. Д. Алексидзе*. Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV в. Тбилиси, 1979.
- Алфавит, 2002 — Алфавит: Филологический сборник. Смоленск, 2002.
- Андреев, 1967 — *Н. Д. Андреев*. Статистико-комбинаторные методы в теоретическом и прикладном языковедении. Л., 1967.
- Арутюнов, Чеботарев, 1993 — *А. Р. Арутюнов, П. Г. Чеботарев*. Справочник «Интенции диалогического общения и их стандартные реализации» (Проект «Банки методических данных»: каталог коммуникативных единиц, интенции) // Русский язык за рубежом. 1993. № 5—6. С. 75—82.
- Арутюнова, 1990 — *Н. Д. Арутюнова*. Предикат // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 392.
- Бальбуров, 1998 — *Э. А. Бальбуров*. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 6—20.
- Бараг, Березовский, Кабашников, Новиков, 1979 — *Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков*. О систематизации сюжетов сказок восточных славян и сравнительном их изучении // Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 3—28.
- Бахтин, 1963 — *М. М. Бахтин*. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин, 1975 — *М. М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин, 1979 — *М. М. Бахтин*. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бахтин, 1986 — *М. М. Бахтин*. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Белецкий, 1964 — *А. И. Белецкий*. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
- Белов, 1972 — *С. В. Белов*. Статья А. Бема о традициях Пушкина в творчестве Достоевского // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 106—107.

- Бем, 1919 — *А. Бем*. К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. 1918. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 225—245.
- Берковский, 1962 — *Н. Я. Берковский*. Статьи о литературе. М., 1962.
- Бетеа, 1996 — *Д. М. Бетеа*. Славянское дарение, поэт в истории и «Капитанская дочка Пушкина» // Петербургский сборник. Вып. 2. Автор и текст. СПб., 1996. С. 132—149.
- Блохина, 2002 — *Н. А. Блохина*. Мифема Дон Жуана в романе Г. Гессе «Нарцисс и златоуст» // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 2002. С. 252—269.
- Богатырев, 1971 — *П. Г. Богатырев*. Функции лейтмотивов в русской былине // *П. Г. Богатырев*. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 432—449.
- Бочаров, 1974а — *С. Г. Бочаров*. Поэтика Пушкина. М., 1974.
- Бочаров, 1974б — *С. Г. Бочаров*. О смысле «Гробовщика» // Контекст—1973. М., 1974. С. 196—230.
- Брагинская, 1987 — *Н. В. Брагинская*. Анализ литературных мотивов у О. М. Фрейденаберг // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 746. Тарту, 1987. С. 115—119.
- Бремон, 1983 — *К. Бремон*. Структурное изучение повествовательных текстов В. Проппа // Семиотика. М., 1983. С. 429—435.
- Бремон, 1985 — *К. Бремон*. Бык-тайник (Трансформация одной африканской сказки) // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 145—166.
- Бройтман, 1996 — *С. Н. Бройтман*. Комментарий // *Б. В. Томашевский*. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 306—332.
- Бройтман, 1997 — *С. Н. Бройтман*. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997.
- Бройтман, 1999 — *С. Н. Бройтман*. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141—152.
- Бройтман, 2000 — *С. Н. Бройтман*. Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 165—170.
- Вацуру, 1994 — *В. Э. Вацуру*. Записки комментатора. СПб., 1994.
- Ведерникова, 1970 — *Н. М. Ведерникова*. Мотив и сюжет волшебной сказки // Филологические науки. 1970. № 2. С. 57—65.
- Веселовский, 1940 — *А. Н. Веселовский*. Историческая поэтика. Л., 1940.
- Ветловская, 2002 — *В. Е. Ветловская*. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. СПб., 2002.

- «Вечные» сюжеты русской литературы, 1996 — «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996.
- Виноградов, 1963 — *В. В. Виноградов*. Сюжет и стиль. М., 1963.
- Виноградов, 1999 — *В. В. Виноградов*. Стиль Пушкина. М., 1999.
- Гаспаров, 1994 — *Б. М. Гаспаров*. Литературные лейтмотивы. М., 1994.
- Гей, 1989 — *Н. К. Гей*. Проза Пушкина. Поэтика повествования. М., 1989.
- Гинзбург, 1974 — *Л. Я. Гинзбург*. О лирике. Л., 1974.
- Гинзбург, 1987 — *Л. Я. Гинзбург*. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
- Гиршман, 1991 — *М. М. Гиршман*. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991.
- Греймас, 1985 — *А. Греймас*. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 77—88.
- Гринцер, 1978 — *П. А. Гринцер*. Стилистическое развертывание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978.
- Дандес, 1985 — *А. Дандес*. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 184—193.
- Дарвин, 1998 — *М. Н. Дарвин*. Мужское и женское в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина (о некоторых особенностях построения цикла) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 172—187.
- Дебрецени, 1996 — *П. Дебрецени*. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1996.
- ван Дейк, 1989 — *Т. А. Ван Дейк*. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
- Дюбуа, Эделин, Клинкаенберг и др., 1986 — *Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкаенберг и др.* Общая риторика. М., 1986.
- Женетт, 1998 — *Ж. Женетт*. Фигуры: В 2-х т. М., 1998.
- Жирмунский, 1977 — *В. М. Жирмунский*. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жирмунский, 1996 — *В. М. Жирмунский*. Введение в литературоведение. СПб., 1996.
- Жолковский, 1994 — *А. К. Жолковский*. «Блуждающие сны» и другие работы. М., 1994.
- Жолковский, 2000 — *А. Жолковский*. Очные ставки с властителем (Вальтер Скотт — Пушкин — Толстой — Искандер) // Дискурс.

- Коммуникативные стратегии культуры и образования. М., 2000. С. 112—113.
- Жолковский, Щеглов, 1975 — *А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов*. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учен. зап. Тартуского гос. унта. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 143—167.
- Жолковский, Щеглов, 1996 — *А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов*. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
- Журавель, 1996 — *О. Д. Журавель*. Сюжет о договоре человека с дьяволом. Новосибирск, 1996.
- Егоров, 2001 — *Б. Ф. Егоров*. Проблема избыточности в интерпретации художественных произведений // Критика и семиотика. Вып. 3—4. Новосибирск, 2001. С. 172—174.
- Егоров, Зарецкий, Гушанская и др., 1978 — *Б. Ф. Егоров, В. А. Зарецкий, Е. М. Гушанская, Е. М. Табориская, А. М. Штейнгольд*. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Вып. 5. Рига, 1978. С. 11—21.
- Есаулов, 1995 — *И. А. Есаулов*. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.
- Есин, 1999 — *А. Б. Есин*. Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 47—62.
- Иванов, Топоров, 1975 — *В. В. Иванов, В. Н. Топоров*. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В. Я. Проппа. С. 44—76.
- Иванов, 1998 — *Вяч. Вс. Иванов*. Из прошлого семиотики, структурной лингвистики и поэтики // Очерки истории информатики в России. Новосибирск, 1998. С. 310—340.
- Ильин, 1996 — *И. П. Ильин*. Нарративная типология // Современное зарубежное литературоведение. М., 1996. С. 61—74.
- Ингарден, 1999 — *Р. Ингарден*. Очерки по философии литературы. Благовещенск, 1999.
- Истоки русской беллетристики, 1970 — Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970.
- Ключевский, 1988 — *В. О. Ключевский*. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1988.
- Кожин, 1964 — *В. В. Кожин*. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С. 408—485.
- Корман, 1978 — *Б. О. Корман*. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978.
- Корман, 1982 — *Б. О. Корман*. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

- Краснов, 1980 — *Г. В. Краснов*. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 69—81.
- Краснов, 1997 — *Г. В. Краснов*. Сюжет, сюжетная ситуация // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Коломна, 1997. С. 47—49.
- Краснов, 2000 — *Г. В. Краснов*. Сюжетные мотивы «Пиковой дамы» в «Преступлении и наказании» // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 161—164.
- Краснов, 2001 — *Г. В. Краснов*. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001.
- Криничная, 1987 — *Н. А. Криничная*. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987.
- Криничная, 1988 — *Н. А. Криничная*. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. Л., 1988.
- Криничная, 1990 — *Н. А. Криничная*. Указатель типов, мотивов и элементов преданий. Петрозаводск, 1990.
- Криничная, 1991 — *Н. А. Криничная*. Предания Русского Севера. СПб., 1991.
- Кузнецов, 1999 — *И. В. Кузнецов*. Мотив театра как циклообразующее начало в сборнике новелл Вл. Сирина «Возвращение Чорба» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 3. Литературное произведение — сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. С. 198—207.
- Куляпин, 1996 — *А. И. Куляпин*. Мотив погони в творчестве В. М. Шукшина // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 145—149.
- Левин, 1994 — *Ю. И. Левин*. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62—72.
- Левинтон, 1975 — *Г. А. Левинтон*. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сб. ст. в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 303—319.
- Леви-Строс, 1985 — *К. Леви-Строс*. Структура и форма. Размышления над одной работой Владимира Проппа // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 9—34.
- Лермонтовская энциклопедия, 1981 — Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
- Лихачев, 1979 — *Д. С. Лихачев*. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
- Лотман, 1970 — *Ю. М. Лотман*. Структура художественного текста. М., 1970.

- Лотман, 1975 — Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского гос. унта. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 120—142.
- Лотман, 1992 — Ю. М. Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 224—242.
- Лотман, 2000 — Ю. М. Лотман. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). СПб., 2000.
- Лорд, 1994 — А. Б. Лорд. Сказитель. М., 1994.
- Лосев, 1994 — А. Ф. Лосев. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
- Лосев, 1995 — А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.
- Лучников, 1989 — М. Ю. Лучников. Литературное произведение как высказывание. Кемерово, 1989.
- Макогоненко, 1985 — Г. П. Макогоненко. Исторический роман о народной войне // А. С. Пушкин. Капитанская дочка. Л., 1985. С. 200—232.
- Манн, 1976 — Ю. В. Манн. Поэтика русского романтизма. М., 1976.
- Маркович, 1989 — В. В. Маркович. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 13. Л., 1989. С. 63—87.
- Матезиус, 1967 — В. Матезиус. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 239—245.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы, 1996 — Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1. От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы, 1998 — Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы, 1999 — Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 3. Литературное произведение: сюжет и мотив. Новосибирск, 1999.
- Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы, 2002 — Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4. Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002.
- Медведев (Бахтин), 1993 — П. Н. Медведев (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. М., 1993.

- Меднис, 1995 — *Н. Е. Меднис*. Мотив воды в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 79—89.
- Меднис, 1998 — *Н. Е. Меднис*. Мотив пустыни в лирике Пушкина // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 163—172.
- Мелетинский, 1976 — *Е. М. Мелетинский*. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мелетинский, 1983 — *Е. М. Мелетинский*. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 115—125.
- Мелетинский, 1986а — *Е. М. Мелетинский*. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 25—52.
- Мелетинский, 1986б — *Е. М. Мелетинский*. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Мелетинский, 1994 — *Е. М. Мелетинский*. О литературных архетипах. М., 1994.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал, 1969 — *Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал*. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 236. Тарту, 1969. С. 86—135.
- Миловидов, 2000 — *В. А. Миловидов*. От семиотики текста к семиотике дискурса. Тверь, 2000.
- Михайлов, 1994 — *А. В. Михайлов*. Поэтика барокко: завершение риторической традиции // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326—391.
- Михалина, 1977 — *А. А. Михалина*. «Гистория о Франце Мемзонзилюсе» и ее отношение к фольклору // Материалы Всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс». Филология. Новосибирск: НГУ, 1977. С. 125—135.
- Моррис, 1983 — *Ч. У. Моррис*. Основания теории знаков // Семиотика. М., 1983. С. 37—89.
- Мукаржовский, 1975 — *Я. Мукаржовский*. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты // Труды по знаковым системам. Вып. 7. Тарту, 1975. С. 243—295.
- Налимов, 1979 — *В. В. Налимов*. Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков. М., 1979.
- Никанорова, 1996а — *Е. К. Никанорова*. Сюжет «император и аббат» в сборнике анекдотов о Петре Великом И. И. Голикова // Мате-

- риалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 1. От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 103—112.
- Никанорова, 1996 — *Е. К. Никанорова*. Мотив бури на море в анекдотах и преданиях о Петре I // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 18—29.
- Никанорова, 1998 — *Е. К. Никанорова*. Испытание чуда в анекдотах и преданиях о Петре I // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 75—93.
- Никулина, 2002 — *Н. А. Никулина*. Мотивная структура романа-эссе Д. С. Мережковского «Иисус Неизвестный». Автореф. дисс. канд. филол. наук. Тюмень, 2002.
- Неклюдов, 1984 — *С. Ю. Неклюдов*. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С. 221—229.
- Никитин, 1983 — *М. В. Никитин*. Лексическое значение слова (структура и комбинаторика). М., 1983.
- Никитин, 1988 — *М. В. Никитин*. Основы лингвистической теории значения. М., 1988.
- Одинокоев, 1983 — *В. Г. Одинокоев*. «И даль свободного романа...». Новосибирск, 1983.
- Одинокоев, 1997 — *В. Г. Одинокоев*. Рецензия на кн.: Грюбель Р. Сирены и кометы. Аксиология и история мотивов русалки и кометы в славянских и других европейских литературах: Славянские литературы. Франкфурт-на-Майне, 1995 // Гуманитарные науки в Сибири. Серия филологическая. 1997. № 4. Новосибирск, 1997.
- Оксман, 1985 — *Ю. Г. Оксман*. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // *А. С. Пушкин*. Капитанская дочка. Л., 1985. С. 145—199.
- От мифа к литературе, 1993 — От мифа к литературе: Сб. в честь семидеятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993.
- Парпулова, 1976 — *Л. Парпулова*. За съдържанието термина мотив във фолклористика // Български фолклор. 1976. № 3—4. С. 61—70.
- Парпулова, 1978 — *Л. Парпулова*. Наблюдения върху отношенията между мотива и морфологическата функция в повествователния фолклор // Български фолклор. 1978. № 2. С. 21—29.
- Петрунина, Фридендер, 1974 — *Н. Н. Петрунина, Г. М. Фридендер*. Над страницами Пушкина. Л., 1974.
- Петрунина, 1987 — *Н. Н. Петрунина*. Проза Пушкина: пути эволюции. Л., 1987.
- Печерская, 1995 — *Т. И. Печерская*. Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) // Роль традиции в лите-

- ратурной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 62—69.
- Постнов, 1995 — *О. Г. Постнов*. Мотив смерти в стихотворении А. С. Пушкина «Череп» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 69—78.
- Пропп, 1928 — *В. Я. Пропп*. Морфология сказки. Л., 1928.
- Пропп, 1986 — *В. Я. Пропп*. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Пространство и время в литературе и искусстве, 1987 — Пространство и время в литературе и искусстве / Под ред. Ф. П. Федорова. Даугавпилс, 1987.
- Прянишников, 1963 — *Н. Е. Прянишников*. Записки словесника. Оренбург, 1963.
- Путилов, 1975 — *Б. Н. Путилов*. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141—155.
- Путилов, 1988 — *Б. Н. Путилов*. Героический эпос и действительность. Л., 1988.
- Путилов, 1992 — *Б. Н. Путилов*. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. СПб., 1992. С. 74—85.
- Путилов, 1994 — *Б. Н. Путилов*. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
- Рафаева, 1998а — *А. В. Рафаева*. Исследование семантических структур традиционных сюжетов и мотивов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.
- Рафаева, 1998б — *А. В. Рафаева*. Мотив параллелизма персонажей и его место в сюжете волшебной сказки // Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1998. № 6. С. 19—29.
- Рафаева, 1998в — *А. В. Рафаева*. Полуавтоматический анализ волшебных сказок в компьютерной системе СКАЗКА // Труды международного семинара Диалог'98 по компьютерной лингвистике и ее приложениям: В 2 т. Казань, 1998. Т. 2. С. 701—706.
- Ревзин, 1975 — *И. И. Ревзин*. К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В. Я. Проппа. М., 1975. С. 77—91.
- Резяпкина, 2000 — *Н. А. Резяпкина*. Проблема вины героя в повести А. С. Пушкина «Выстрел» // Культура и текст. Пушкинский сборник. СПб.; Барнаул, 2000.
- Рикер, 1995 — *П. Рикер*. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995.
- Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, 1974 — Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л., 1974.

- Роднянская, 1967 — *И. В. Роднянская*. Лейтмотив // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Стб. 101—102.
- Роднянская, 1987 — *И. В. Роднянская*. Художественное время и художественное пространство // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. Стб. 148.
- Роль традиции в литературной жизни эпохи, 1995 — Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995.
- Ромодановская, 1985 — *Е. К. Ромодановская*. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII—XIX веков. Новосибирск, 1985.
- Ромодановская, 1994 — *Е. К. Ромодановская*. Русская литература на пороге Нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994.
- Ромодановская, Дарвин, 1999 — *Е. К. Ромодановская, М. Н. Дарвин*. Пушкин и современное гуманитарное знание // Н. Л. Добрецов. Академия наук и Сибирь. Е. К. Ромодановская, М. Н. Дарвин. Пушкин и современное гуманитарное знание. Доклады на торжественном заседании Общего собрания Сибирского отделения РАН, посвященном 275-летию РАН и 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина, состоявшемся 21 мая 1999 г. Новосибирск, 1999. С. 74—87.
- Руднев, 1988 — *В. Руднев*. Прагматика художественного высказывания // Родник. 1988. № 11—12.
- Руднев, 1990 — *В. Руднев*. Структурная поэтика и мотивный анализ // Даугава, 1990. № 1.
- Руднев, 2000а — *В. Руднев*. Введение в прагматическую лингвистику «Винни Пуха» // Винни Пух и философия обыденного языка. М., 2000. С. 11—48.
- Руднев, 2000б — *В. Руднев*. Прочь от реальности. М., 2000.
- Рыбальченко, 2002 — *Т. Л. Рыбальченко*. Мотив костра в современной прозе // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 4. Сюжеты и мотивы русской литературы. Новосибирск, 2002. С. 235—261.
- Сачков, 1999 — *Ю. В. Сачков*. Вероятностная революция в науке (вероятность, случайность, независимость, иерархия). М., 1999.
- Сегре, 1993 — *Ч. Сегре*. Две истории о друзьях-«близнецах». К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе: Сб. в честь семидесятилетия Е. М. Мелетинского. М., 1993. С. 187—197.
- Серль, 1987 — *Дж. Р. Серль*. Природа интенциональных состояний // Философия, логика, язык. М., 1987. С. 96—126.
- Силантьев, 1996 — *И. В. Силантьев*. Жанровый смысл сюжета «Пиковой дамы» А. С. Пушкина // Дискурс—2'96. Новосибирск, 1996. С. 104—106.

- Силантьев, 1997 — *И. В. Силантьев*. Романские сюжеты в литературе Древней Руси // *Arbor Mundi* — Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры. № 5. М., 1997. С. 125—143.
- Силантьев, 1998 — *И. В. Силантьев*. Дихотомическая теория мотива // *Гуманитарные науки в Сибири*. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46—54.
- Силантьев, 1999а — *И. В. Силантьев*. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999.
- Силантьев, 1999б — *И. В. Силантьев*. Семантическая структура повествовательного мотива // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Вып. 3. Литературное произведение — сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. С. 10—28.
- Силантьев, 1999в — *И. В. Силантьев*. От героя сказки к герою романа // *Традиция и литературный процесс*. Новосибирск, 1999. С. 373—376.
- Силантьев, 2001 — *И. В. Силантьев*. Мотив в системе художественного повествования. Новосибирск, 2001.
- Скафтымов, 1924 — *А. П. Скафтымов*. Поэтика и генезис былин. Очерки. М.; Саратов, 1924.
- Скафтымов, 1972 — *А. П. Скафтымов*. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
- Смирнов, 1972 — *И. П. Смирнов*. От сказки к роману // *Труды отдела древнерусской литературы*. Л., 1972. Т. 27. С. 284—320.
- Смирнов, 2001 — *И. П. Смирнов*. Смысл как таковой. СПб., 2001.
- де Соссюр, 1999 — *Ф. де Соссюр*. Курс общей лингвистики. М., 1999.
- Сравнительный указатель сюжетов, 1979 — *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка*. Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979.
- Стернин, 1979 — *И. А. Стернин*. Проблемы анализа структуры значения слова. Воронеж, 1979.
- Стернин, 1985 — *И. А. Стернин*. Лексическое значение слова в речи. Воронеж, 1985.
- Строссон, 1986 — *П. Ф. Строссон*. Намерение и конвенция в речевых актах // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 17. М., 1986. С. 130—150.
- Суханек, 1998 — *Л. Суханек*. Мотив измены в творчестве Лимонова // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы*. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 208—222.
- Сюжетосложение в русской литературе, 1980 — *Сюжетосложение в русской литературе*. Даугавпилс, 1980.

- Тамарченко, 1973 — *Н. Д. Тамарченко*. Пушкин и «неистовые» романтики // Из истории русской и зарубежной литературы XI—XX вв. Кемерово, 1973. С. 58—77.
- Тамарченко, 1985 — *Н. Д. Тамарченко*. Реалистический тип романа. Кемерово, 1985.
- Тамарченко, 1994 — *Н. Д. Тамарченко*. Мотив // *Н. Д. Тамарченко, Л. Е. Стрельцова*. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. М., 1994. С. 229—231.
- Тамарченко, 1997 — *Н. Д. Тамарченко*. Система персонажей // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Колонна, 1997. С. 36—39.
- Тамарченко, 1998 — *Н. Д. Тамарченко*. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38—48.
- Тамарченко, 1999 — *Н. Д. Тамарченко*. Точка зрения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 425—432.
- Тамарченко, 2000 — *Н. Д. Тамарченко*. «Вещий сон» и художественная реальность у Пушкина и Достоевского // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000. С. 331—346.
- Титова, 1996 — *Л. В. Титова*. Мотив похищения соломоновой жены в древнерусской литературе // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 97—102.
- Томашевский, 1931а — *Б. В. Томашевский*. Теория литературы. Поэтика. М., 1931.
- Томашевский, 1931б — *Б. В. Томашевский*. Краткий курс поэтики. М.; Л., 1931.
- Томашевский, 1996 — *Б. В. Томашевский*. Теория литературы. Поэтика / Вступ. ст. *Н. Д. Тамарченко*; коммент. *С. Н. Бройтмана* при участии *Н. Д. Тамарченко*. М., 1996.
- Топоров, 1995 — *В. Н. Топоров*. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995.
- Тынянов, 1968 — *Ю. Н. Тынянов*. Пушкин и его современники. М., 1968.
- Тынянов, 1977 — *Ю. Н. Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Тюпа, 1987 — *В. И. Тюпа*. Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987.
- Тюпа, 1991 — *В. И. Тюпа*. В поисках исторической эстетики (Уроки *М. М. Бахтина*) // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. Кемерово, 1991. С. 20—31.

- Тюпа, 1995 — В. И. Тюпа. Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 206—216.
- Тюпа, 1996а — В. И. Тюпа. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс — 2'96. Новосибирск, 1996. С. 52—55.
- Тюпа, 1996б — В. И. Тюпа. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 97—113.
- Тюпа, 1996в — В. И. Тюпа. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 16—23.
- Тюпа, 1997 — В. И. Тюпа. Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // *Ars Interpretandi*. Сб. ст. к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 108—119.
- Тюпа, 1998 — В. И. Тюпа. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49—55.
- Тюпа, 1999 — В. И. Тюпа. Традиционность нового (текстопорождающая мотивика пушкинского наброска) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 3. Литературное произведение — сюжет и мотив. Новосибирск, 1999. С. 29—36.
- Тюпа, 2001 — В. И. Тюпа. Аналитика художественного. М., 2001.
- Тюпа, 2002 — В. И. Тюпа. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. Новосибирск, 2002. С. 5—31.
- Тюпа, Ромодановская, 1996 — В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская. Словарь мотивов как научная проблема // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 3—15.
- Тюпа, Фуксон, Дарвин, 1997 — В. И. Тюпа, Л. Ю. Фуксон, М. Н. Дарвин. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. Кемерово, 1997.
- Успенский, 1995 — Б. А. Успенский. Семиотика искусства. М., 1995.
- Уэллек, Уоррен, 1978 — Р. Уэллек, О. Уоррен. Теория литературы. М., 1978.
- Филмор, 1981 — Ч. Филмор. Дело о падеже // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 10. М., 1981. С. 369—495.
- Фрейденберг, 1988 — О. М. Фрейденберг. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216—237.
- Фрейденберг, 1997 — О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М., 1997.

- Фридлиндер, 1983 — *Г. Фридлиндер*. Литература в движении времени. М., 1983.
- Фуксон, 1999 — *Л. Ю. Фуксон*. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Кемерово, 1999.
- Фуксон, 2000 — *Л. Ю. Фуксон*. Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения. Автореф. дисс. докт. филол. наук. Екатеринбург, 2000.
- Хализев, 1999 — *В. Е. Хализев*. Теория литературы. М., 1999.
- Хализев, Шешунова, 1989 — *В. Е. Хализев, С. В. Шешунова*. Цикл А. С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989.
- Худошина, 1991 — *Э. И. Худошина*. История «Пугачева» и «Капитанская дочка» (к вопросу об интертекстуальных связях у Пушкина) // Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991. С. 86—91.
- Худошина, 1997 — *Э. И. Худошина*. О «нравственной высоте» образа Пугачева у Пушкина // *Arg Interpretandi*. Сб. ст. к 75-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997. С. 120—125.
- Худошина, 2000 — *Э. И. Худошина*. «История Пугачева»: итоги и проблемы изучения // Дискурс. Коммуникативные стратегии культуры и образования. М., 2000. С. 97.
- Чалкова, 1985 — *Т. Ф. Чалкова*. О структуре и жанровой специфике Повести о царице и львице // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 100—112.
- Чернец, 1999 — *Л. В. Чернец*. Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 245—251.
- Черняева, 1980 — *Н. Г. Черняева*. Опыт изучения эпической памяти (на материале былин) // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С. 101—134.
- Чудаков, 1967 — *А. П. Чудаков*. Мотив // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967. Стлб. 995.
- Чумаков, 1998 — *Ю. Н. Чумаков*. Фуражка Сильвио // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 141—148.
- Чумаков, 1999 — *Ю. Н. Чумаков*. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999.
- Целкова, 1999 — *Л. Н. Целкова*. Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 202—208.
- Шайкин, 1974 — *А. А. Шайкин*. «Повесть о Дмитриии Басарге и о сыне его Борзосмысле» и народная сказка // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1974. Т. 29. С. 218—223.

- Шатин, 1995 — Ю. В. Шатин. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 5—16.
- Шатин, 1996а — Ю. В. Шатин. Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 29—40.
- Шатин, 1996б — Ю. В. Шатин. Событие и чудо // Дискурс—2'96. Новосибирск, 1996. С. 6—11.
- Шатин, 1998 — Ю. В. Шатин. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 56—63.
- Шешунова, 1986 — С. В. Шешунова. О системе мотивов «Повестей Белкина» как цикла // Болдинские чтения. Горький, 1986. С. 151—160.
- Шкловский, 1929 — В. Б. Шкловский. О теории прозы. М., 1929.
- Шмид, 1996 — В. Шмид. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: Повести Белкина. СПб., 1996.
- Шмид, 1998 — В. Шмид. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.
- Шмид, 2000 — В. Шмид. Немцы в прозе Пушкина // Дискурс. Коммуникативные стратегии культуры и образования. М., 2000. С. 95.
- Шмид, 2003 — В. Шмид. Нарратология. М., 2003.
- Щемелева, 1981 — Л. М. Щемелева. Вступительные замечания к статье «Мотивы поэзии Лермонтова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 290—291.
- ван дер Энг, 1993 — Я. ван дер Энг. Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла. СПб., 1993. С. 195—209.
- Юртаева, 2000 — И. А. Юртаева. Мотив метели и проблема этического выбора в повести Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 193—203.
- Якимова, 1998 — Л. П. Якимова. Мотив чуда в романе Л. Леонова «Пирамида» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 223—239.
- Якобсон, 1987 — Р. О. Якобсон. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987. С. 145—180.
- Якобсон, 1990 — Р. О. Якобсон. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110—132.

- Янушкевич, 1995 — *А. С. Янушкевич*. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53—61.
- Ярхо, 1969 — *Б. И. Ярхо*. Методология точного литературоведения (набросок плана) (Отрывки) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 236. Тарту, 1969. С. 515—526.
- Ярхо, 1984 — *Б. И. Ярхо*. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст — 1983. М., 1984. С. 197—237.
- Aarne, Thompson, 1973 — *A. Aarne, S. Thompson*. The Types of the Folktale // Folklore Fellows Communications. № 184. Helsinki, 1973.
- Dundes, 1962 — *A. Dundes*. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. Vol. 75. 1962. P. 95—105.
- Daemmrich, Daemmrich, 1987 — *H. S. Daemmrich, I. Daemmrich*. Themes and Motifs in Western Literature: a Handbook. Tübingen, 1987.
- Daemmrich, Daemmrich, 1994 — *H. S. Daemmrich, I. Daemmrich*. Spirals and Circles: A Key to Thematic Patterns in Classicism and Realism. New York, 1994.
- Doležel, 1972 — *L. Doležel*. From Motifemes to Motifs // Poetics: International Review for the Theory of Literature. Vol. 4 / Ed. by T. A. v. Dijk, Paris, 1972. P. 55—90.
- El-Shamy, 1997 — *H. M. El-Shami*. Psychologically-based Criteria for Classification by Motif and Tale-Type // Journal of Folklore Research. Vol. 34. № 3. P. 233—243.
- Elstein, 1992 — *Y. Elstein*. «A Pearl Inside a Snake's Mouth» — On the Function of a Motifeme of Gnostic Origin in Rabbinic Aggadah and in «The Tale of Three and Four», Second Version, by Bialik // Jerusalem Studies in Jewish Folklore, 13—14 (1991—1992). P. 181—203.
- Elstein, Lipsker, 1995 — *Y. Elstein, A. Lipsker*. The Homogenous Series in the Literature of the Jewish People: A Thematological Methodology // Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich / Ed. by Frank Trommler. Amsterdam, 1995. P. 87—116.
- Freedman, 1996 — *W. Freedman*. The Literary Motif // Essentials of the Theory of Fiction / Ed. M. J. Hoffman and P. D. Murphy. Duke University Press, 1996. P. 200—212.
- Frenzel, 1966 — *E. Frenzel*. Stoff- und Motivgeschichte. Berlin, 1966.
- Frenzel, 1992 — *E. Frenzel*. Motive der Weltliteratur // Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart, 1992.
- Greimas, Courtès, 1970 — *A.-J. Greimas, J. Courtès*. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, 1970.
- Grübel, 1995 — *R. Grübel*. Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstem in slavischen und

- anderen europäischen Literaturen // Slavische Literaturen. Vol. 9. Frankfurt am Main, 1995.
- Kayzer, 1960 — *W. Kayzer*. Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern; München, 1960.
- Pike, 1954 — *K. L. Pike*. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Pt. 1. Glendale, 1954.
- Prince, 1988 — *G. Prince*. A Dictionary of Narratology. Andershot (Hants), 1988.
- The Return of Thematic Criticism, 1993 — The Return of Thematic Criticism / Ed. Werner Sollors. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Thematics Reconsidered, 1995 — Thematics Reconsidered: Essays in Honor of Horst S. Daemmrich / Ed. by Frank Trommler. Amsterdam, 1995.
- Thompson, 1951 — *S. Thompson*. The Folk-tale. New York, 1951.
- Thompson, 1955 — *S. Thompson*. Narrative Motif-analysis as a Folklore Method // Folklore Fellows Communications. № 161. Helsinki, 1955.
- Thompson, 1955—1958 — *S. Thompson*. Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1—6. Copenhagen, 1955—1958.
- Ziolkowski, 1983 — *T. Ziolkowski*. Varieties of Literary Thematics. Princeton University Press, 1983.
- Ziolkowski, 1998 — *T. Ziolkowski*. The View from the Tower: Origins of an Antimodernist Image. Princeton University Press, 1998.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аарне А. (Aarne A.) 108, 281
Алексидзе А. Д. 111, 266
Андреев Н. Д. 100—101, 106, 266
Арутюнов А. Р. 118, 266
Арутюнова Н. Д. 79, 266
Бальбуров Э. А. 47, 266
Бараг Л. Г. 16, 266
Бахтин М. М. 23, 35, 42, 63, 79, 83—84, 111, 118—119, 129, 132, 149, 189, 221, 266, 271
Белецкий А. И. 19, 29—30, 41, 43, 48, 68, 70, 79, 97, 262, 266
Белов С. В. 18, 266
Бем А. Л. 5, 17—18, 20, 27, 29—30, 41—43, 55, 68, 70, 79, 97, 174, 250, 262, 267
Березовский И. П. 16, 266
Берковский Н. Я. 159, 267
Бетеа Д. М. 141, 214, 267
Блохина Н. А. 22, 267
Богатырев П. Г. 93, 267
Бокаччо Дж. 35
Бочаров С. Г. 142, 161, 267
Брагинская Н. В. 24, 267
Бремон К. 73, 111, 267
Бройтман С. Н. 12, 28, 86—87, 267
Булгаков М. А. 60—61
Вацуро В. Э. 157, 267
Ведерникова Н. М. 52—53, 267
Веселовский А. Н. 5, 9—10, 15—18, 20, 22—26, 28, 31—34, 37—38, 40, 42, 46, 49, 51, 57, 59, 66, 68—70, 72, 74, 94, 110, 116, 262, 267
Ветловская В. Е. 9, 48, 58—59, 85—86, 262, 267
Виноградов В. В. 42, 142, 157, 268
Гаспаров Б. М. 58, 60—62, 64, 70, 74, 79, 93, 104, 262, 268
Гей Н. К. 142, 161, 163, 172, 207, 219, 222, 268
Гинзбург Л. Я. 86, 136, 268
Гиршман М. М. 109, 155, 161, 268
Греймас А. -Ж. (Greimas A.-J.) 73, 111, 129, 268, 281
Гринцер П. А. 86, 268
Грюбель Р. (R. Grübel) 9, 73, 281
Гушанская Е. М. 78, 269
Дандес А. (Dundes A.) 30, 43—46, 48, 73, 97, 109, 268, 281
Дарвин М. Н. 12, 61—62, 65, 67, 116, 140, 160, 268, 275, 278
Дебрецени П. 142, 163, 268
Дейк Т. А. ван 65, 85, 268
Долежел Л. (Doležel L.) 30, 73, 281
Достоевский Ф. М. 149
Дэмрих И. (Daemmrich I.) 9, 73, 281
Дэмрих Х. С. (Daemmrich H. S.) 9, 73, 281
Дюбуа Ж. 103, 268

- Ж. Женетт 76, 88, 268
 Жирмунский В. М. 88, 268
 Жолковский А. К. 41, 47—48, 58, 62—64, 74, 85, 88, 204, 262, 268—269
 Журавель О. Д. 83, 105—106, 269
 Зарецкий В. А. 78, 269
 Зиолковски Т. (Ziolkowski T.) 9, 73—74, 282
 Егоров Б. Ф. 12, 78, 138, 269
 Есаулов И. А. 207, 269
 Есин А. Б. 129, 269
 Иванов Вяч. Вс. 27, 97, 269
 Ильин И. П. 76, 269
 Ингарден Р. 23, 269
 Кабашников К. П. 16, 266
 Кайзер В. (Kayzer W.) 73, 282
 Клинкаенберг Ж. -М. 103, 268
 Ключевский В. О. 83, 111, 269
 Кожин В. В. 42, 269
 Корман Б. О. 86, 128, 269
 Краснов Г. В. 9, 17, 35, 55, 58—59, 72, 74, 77, 79, 85, 93, 252, 262, 270
 Криничная Н. А. 57, 69, 74, 262, 270
 Кузнецов И. В. 85, 270
 Куляпин А. И. 9, 84, 270
 Курте Ж. (Courtès J.) 73, 281
 Левин Ю. И. 86, 270
 Левинтон Г. А. 54—55, 74, 262, 270
 Леви-Строс К. 68, 99, 270
 Лермонтов М. Ю. 18—19, 41, 88—89
 Липскер А. (Lipsker A.) 73, 281
 Лихачев Д. С. 83, 111, 271
 Лорд А. Б. 86, 271
 Лосев А. Ф. 23, 271
 Лотман Ю. М. 21, 80, 82, 86, 107, 120, 129, 228, 270—271
 Лучников М. Ю. 63, 271
 Макогоненко Г. П. 204, 271
 Мандельштам И. Э. 6, 38—39
 Манн Ю. В. 83, 271
 Маркович В. В. 172, 271
 Матезиус В. 66, 271
 Медведев П. Н. 35, 271
 Меднис Н. Е. 9, 72, 85, 272
 Мелетинский Е. М. 9, 12, 23, 27, 50—53, 55—57, 64, 66, 68, 70, 74, 79—81, 109, 111—113, 116, 129, 272
 Миловидов В. А. 12, 67, 272
 Михайлов А. В. 83, 272
 Михалина А. А. 111, 272
 Моррис Ч. У. 97, 272
 Мукаржовский Я. 24, 272
 Налимов В. В. 102—103, 272
 Никанорова Е. К. 146, 272—273
 Никулина Н. А. 9, 273
 Неклюдов С. Ю. 12, 50—51, 56—57, 69, 74, 79, 262, 273
 Никитин М. В. 101—102, 273
 Новик Е. С. 50—51, 272
 Новиков Н. В. 16, 266
 Одинокое В. Г. 73, 188, 273
 Оксман Ю. Г. 181, 217, 273
 Пайк К. Л. (Pike K. L.) 43—44, 48, 282
 Парпулова Л. 30, 45, 48, 53, 73, 98, 273
 Петрунина Н. Н. 141—142, 173, 181, 193, 273
 Печерская Т. И. 72, 273
 Постнов О. Г. 85, 274
 Потенбня А. А. 57
 Принс Дж. (Prince G.) 76, 282
 Пропп В. Я. 5—6, 19—20, 25—27, 29—30, 33, 37—40, 42—44, 47—50, 52—53, 57—58, 68—70, 79, 97—99, 104, 109—111, 116, 134—135, 262, 274
 Прянишников Н. Е. 204, 274
 Путилов Б. Н. 9, 27, 45—46, 48, 53—56, 67—68, 74, 79, 86,

- 94, 98, 103—104, 112—113, 115, 118, 262, 274
- Пушкин А. С. 7, 11—12, 18—19, 41, 59, 126, 140, 142, 261, 264
- Рафаева А. В. 52, 274
- Ревзин И. И. 97, 274
- Резяпкина Н. А. 156, 274
- Рикер П. 80, 274
- Роднянская И. В. 93, 129, 275
- Ромодановская Е. К. 12, 16, 81, 83, 108, 111, 140, 275, 278
- Руднев В. П. 63, 161, 193, 237, 275
- Рыбальченко Т. Л. 9, 275
- Сачков Ю. В. 102, 275
- Сегал Д. М. 50—51, 272
- Сегре Ч. 27, 275
- Серль Дж. Р. 119, 275
- Силантьев И. В. 12, 26, 30, 45, 98, 100, 111, 187, 253, 275—276
- Скафтымов А. П. 5—6, 31, 36—39, 41, 68, 79, 85, 276
- Смирнов И. П. 111, 138, 194, 224, 276
- Соссюр Ф. де 101, 276
- Стернин И. А. 101—102, 276
- Строссон П. Ф. 119, 276
- Суханек Л. 84, 276
- Таборисская Е. М. 269
- Н. Д. Тамарченко 9, 12, 47—48, 58, 67—68, 72, 74, 76—77, 79, 84, 98, 108, 128, 135, 185, 196, 230, 277
- Теньер Л. 129
- Титова Л. В. 84, 277
- Толстой Л. Н. 151
- Томашевский Б. В. 5, 28, 31—34, 36—37, 41, 45, 52, 59—60, 68, 70—71, 77, 79, 82, 85, 88, 92, 262, 277
- Томпсон С. (Thompson S.) 34, 44, 72, 108, 282
- Топоров В. Н. 83, 97, 269, 277
- Троицкий Ю. Л. 12
- Тынянов Ю. Н. 76, 107, 141, 277
- Тюпа В. И. 9, 12, 16, 32, 47, 55, 58, 61—63, 65—67, 71—72, 74, 76, 78, 80—81, 84—85, 98, 105, 108—109, 111, 116, 119, 163, 192, 262, 277—278
- Успенский Б. А. 128, 278
- Уоррен О. 35, 278
- Уэллек Р. 35, 278
- Филмор Ч. 51, 66, 129, 278
- Фрейденберг О. М. 5—6, 17, 21—22, 24, 26, 37—40, 66, 68, 70, 79, 82, 116, 262, 278
- Френцель Э. (Frenzel E.) 73, 281
- Фридендер Г. М. 141, 145, 173, 181, 193, 273, 279
- Фридман У. (Freedman W.) 73, 281
- Фуксон Л. Ю. 61—62, 65, 67, 116, 119, 278—279
- Хализев В. Е. 72, 85, 88, 142, 279
- Худошина Э. И. 141, 206, 215, 279
- Чалкова Т. Ф. 111, 279
- Чеботарев П. Г. 118, 266
- Черемисина М. И. 12
- Чернец Л. В. 12, 129, 279
- Черняева Н. Г. 30, 45—46, 48, 68, 74, 79, 98, 262, 279
- Чудаков А. П. 42, 279
- Чумаков Ю. Н. 12, 72, 86, 90, 279
- Целкова Л. Н. 93, 279
- Шайкин А. А. 111, 279
- Шатин Ю. В. 12, 21—22, 47—48, 58, 64—65, 72, 74, 79—80, 83, 98, 104, 116, 161, 262, 280
- Шатобриан Ф. Р. де 18—19
- Шешунова С. В. 142, 279—280

- Шкловский В. Б. 5, 31, 33—37,
41, 59—60, 68, 70—71, 85,
262, 280
- Шмид В. 77, 142, 156, 159—160,
172, 185, 220, 230, 280
- Штейнгольд А. М. 269
- Щеглов Ю. К. 41, 47—48, 58,
62—64, 74, 85, 88, 262, 269
- Щемелева Л. М. 89, 280
- Эделин Ф. 103, 268
- Эль-Шами Х. М. (El-Shami H. M.)
74, 281
- Эльстейн И. (Elstein Y.) 73, 281
- Энг Я. ван дер 32, 280
- Юртаева И. А. 221, 280
- Якимова Л. П. 85, 280
- Якобсон Р. О. 76—77, 161, 280
- Янушкевич А. С. 85, 281
- Ярхо Б. И. 5, 12, 25, 28—29, 40,
68, 281

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

авантюжность 149

актант 7—8, 45, 80, 83—84, 95—96, 125—130, 132, 134, 137, 142—227, 254, 260, 263—264

актер 129

алломотив 44—46, 48—49, 65, 103—104

анализ

интертекстуальный 6, 54, 60—62, 68, 71, 93

компонентный 20

мотивный 16, 59, 72, 75, 126, 134, 140—141, 218, 263, 265

валентность (мотива) 115—117

вариант 100, 134—135, 142—219

мотива 19—20, 26—28, 30, 43, 48—50, 67, 91, 96—100, 105—107, 109, 112, 115, 126, 218, 260, 264

мотивного предиката 127

вариативность

компонентов в составе мотива 18

мотива 28, 40, 52

вариация 40, 92

мотива 18, 68, 98—99

фабульная 26

вероятность 106

вероятностная семантическая оболочка мотива 113

вероятностная структура значения мотива 120

вероятностное распределение вариантных признаков мотива 138

высказывание 32, 51, 66, 118

сюжетное 63, 65, 66, 118—119

актуальное членение высказывания 32, 51, 66

герой 6, 10, 36—37, 76, 80, 82—83, 90, 95, 127—129, 136, 142—222, 254, 260, 263

эстетическое целое героя 119—120, 136, 155, 158, 179—180, 183, 192, 201, 217—218, 245

действие 10, 35, 45, 61, 67, 76, 79—82, 86, 90—92, 95—96, 117, 263

лирическое 90—91

- мотивное 95
- фабульное 28, 56, 84, 95, 118, 134, 217
- эпическое 90
 - единство действия 87
- действующее лицо* 37—38, 81, 126—127
- дискурс* 78
 - нарративный 165
 - художественный 67, 78
 - эстетический 119
- драма* 265
- жанр* 11, 56—57
 - авантюрного романа 111, 113
 - волшебной сказки 30, 39, 47, 51, 77, 98—99, 109, 111
 - древнерусской повести 111
 - жития 83, 111, 113
 - лирической миниатюры 87
 - предания 58
 - рыцарского романа 77
- знак* 120
 - вторичный 120—121
 - первичный 120
 - художественный 97
- значение* 71
 - варианта мотива 26, 99
 - денотативное 133
 - коннотативное (мотива) 133
 - мотива 17, 20, 26—27, 29—30, 58, 68, 70, 72, 96, 99—100, 104—105, 107, 109, 114—115, 121, 263
 - предиката мотива 56
- значимость*
 - сюжетная (события) 130
 - фабульная (события) 130, 137
 - эстетическая (мотива) 22—24, 66, 72, 95, 120
- инвариант* 64, 73, 100, 134—135, 142—219
 - мотива (мотивный) 19—20, 27—28, 30, 40—41, 43, 47—50, 96—99, 104—105, 107, 111—112, 126, 264
 - повествовательный 111
- интенция*
 - коммуникативная 70, 118
 - сюжетная 8, 119—121, 125, 133, 135—136, 142—218, 238, 245—253, 258, 263—264
 - художественная 115
- интерпозиция* 163
- интертекст* 60, 68

интертекстуальность 62

коллизия 157

романная 151

сюжетная 155, 200, 229

эстетическая 153

коммуникация

художественная 62, 96

эстетическая 63, 65, 86—87

коммуникативная стратегия 63

композиция 36, 158

коннотация (мотива) 121, 132, 139

конфликт 36, 90, 92

лейтмотив 6, 10, 42, 61, 63, 69, 76, 92—95, 263

лирика 86—88, 265

лирический субъект 86—87, 90

модальность 90—91, 245

модель

аналитического описания мотива 7, 11, 110, 125, 264

вероятностная (семантики мотива) 7—8, 11, 103, 106, 108—110,
114, 121, 138, 224, 260, 263

структурно-семантическая (мотива) 6, 51—53, 56—57, 68, 74, 262

мотив 5—265

антонимичный 92

архетипический 58

волшебной сказки 58, 98, 109

инвариантный 55, 63

лирический 6, 42, 86, 88—89, 265

образ 56

повествовательный 9—10, 15—16, 31, 34, 38—39, 41—42, 63, 71,
74, 103, 218, 263, 265

психологический 15

ситуация 56, 67

тематический 37

традиционный 34, 86

хронотопический 84

эпический 42, 54

мотивная структура 58, 68, 95, 110

мотивное поле 108

мотивный комплекс 82—83

мотивный репертуар 83, 105, 140

дефиниция мотива 108

классификация мотивов 108—109

неразложимость (неделимость) мотива 17, 25, 33, 37, 40

номинация мотива 108

- разложимость мотива 17—18
сочетаемость мотивов 7, 111—113
- мотивика* 18, 44, 48, 60, 63—64, 66, 72, 82, 84, 105, 111, 116, 140, 264
волшебной сказки 30
литературная 9, 56
фольклорная 9, 44, 56, 73, 109
- мотивировка* 5, 35—36, 82, 91, 130, 154, 165, 167
- мотивообразование* 6, 55—56, 68
- мотифема* 44—46, 48—49, 65, 73
- нарратив* 11, 49, 63—64, 68—69, 71—73, 76—77, 81, 85—86, 92—93, 110, 115, 126, 129, 132, 134, 140, 172, 189, 221, 230, 263
мифологический 111
сюжетный 64—65
фольклорный 52
эпический 112—113
нарративная универсалия 111
- нарратология* 19, 26, 63, 74, 76, 85, 94
- образ* 23, 40, 56, 92
образность (мотива) 22, 24
- оппозиция* (фабулы и сюжета) 78, 128
- парадигма*
сюжетных ситуаций 77
эстетическая 95
- персонаж* 5—6, 10, 21, 28, 45, 56, 76, 80, 82, 84, 95, 117, 119, 127—129, 136, 142—222, 254, 263
- повествование* 6, 10, 15, 61, 71, 76, 78—82, 85, 94, 107, 117—118, 120—121, 125—126, 134, 171, 262—263
лиро-эпическое 140
литературное 68, 73
сюжетное 34—35
фабульное 83, 87—88, 104, 117
фольклорное 68
художественное 42, 63—64, 78—79, 95, 136, 138, 263—264
эпическое 6, 53, 86—87
- повтор* 87
интертекстуальный 95, 125, 264
семантический 61
смысловой 62
- постпозиция* 8
мотива 125, 133—134, 142—218, 237, 256, 260
- поэтика*
историческая 12, 15, 21, 31—32, 42, 57—58, 66, 68, 71, 74, 140, 265
повествования (повествовательная) 9, 35, 126, 215

- теоретическая 31, 42
- фрагматика* 71, 81, 97, 134
- лингвистическая 63, 65
- мотива 7—8, 11, 64—65, 115—116, 142—218, 240, 256, 261, 263
- события 117
- сюжетная 6, 63
- предикат* 26, 67, 79—81, 85, 132, 137
- мотива 7—8, 56, 83—84, 112, 125, 127, 129, 142—221, 254, 264
- повествования 81, 115
- темы 87
- предикативность* 66—67, 79, 118
- мотива 6, 52, 66—68, 79, 81, 95
- предикатно-актантная структура мотива 80, 104
- препозиция* 8
- мотива 125, 133—134, 142—218, 233, 255, 260
- признак*
- актанта (мотива) 7—8, 127
- вероятностный дифференциальный 101, 106
- дифференциальный 19—20
- коннотативный (мотива) 120
- предиката (мотива) 7—8, 126
- семантический 102, 115, 117, 121, 129, 222—229
- произведение* 59, 66, 94—95, 116, 119, 138, 141
- пространство и время* (художественные) 10, 83—84, 129,
- пространственно-временные признаки (характеристики) мотива
7—8, 83—84, 95—96, 125, 127, 129—130, 132, 136—137, 142—
218, 222, 254, 263—264
- развязка* 157, 171—172, 214, 216
- рема* 32, 66, 71
- речь*
- повествовательная 49, 112, 263
- художественная 10, 28, 103, 106—107, 115, 118
- сема* 98—100, 105
- вариантная 98, 100, 105—107, 114, 121
- виртуальная 106
- генеральная 27
- инвариантная 98
- периферийная 115
- сильновероятностная 107
- слабовероятностная 107
- ядерная 102, 109, 113—114
- семантика* 71, 97, 117
- вариативная (мотива) 108, 263
- вероятностная (мотива) 102, 108, 121

- мифологическая (мотива) 35
мотива 7—8, 11, 67, 99, 102—103, 115—116, 126, 130—132, 142—
219, 254, 261, 263
предикативная 121
художественная 67, 102—103, 265
 семантическая диффузия мотивов 104, 113—114
 семантическая избыточность мотива 225—226
 семантическая импликация мотива 113—114
 семантическая оболочка мотива 106, 113—114
 семантическая структура мотива 5, 18, 50, 68—69, 71, 80, 84—
 85, 96, 104, 107, 114, 121, 129, 221, 223—225, 260, 263
 семантическая целостность мотива 5, 17—18, 40
 семантическое поле мотивов (мотивики) 113—114
 семантический потенциал мотива 5, 20
 семантическое ядро мотива 105, 107
- серия*
 мотивов 88
 ситуаций 92
- синтагма*
 повествовательная 7, 113, 130, 263
 фабульная 77, 112, 114, 142
- синтактика* 97, 117
 мотива 7—8, 11, 110, 112, 114—116, 133, 142—218, 233, 255, 261,
 263
- символ* 7, 120
- ситуация* 35, 56, 91—92
 сюжетная 66, 84
 фабульная 134, 147
- словарь*
 мотивов 108
 фольклорной и литературной мотивики 16
- смысл* 60, 63, 71, 93, 117, 120, 130
 мотива 96
 нарратива 85—86
 повествования 85, 110, 115
 прагматический (события) 133
 речевой 102
 сюжетный 8, 65, 121, 125, 135—136, 142—218, 238, 240, 253, 256,
 260, 263—264
 художественный 64, 70, 115—116, 118—119, 190, 217
 эстетический 87, 120
- событие* 6, 10, 35, 66, 76—82, 84, 86—87, 90, 94, 117, 263
 авантюрное 181
 коммуникативное 71, 116

- лирическое 86—87
- сюжетное 56
- художественной коммуникации 62
 - событийная реализация мотива 11, 96, 110, 118, 125—126, 136, 138, 141, 264
 - событийность (лирическая) 86, 90, 140
- сюжет* 7, 9—11, 18—21, 26, 28—29, 32, 34—35, 37, 39, 42, 50, 54—55, 59—61, 64, 66, 68, 74, 76—78, 81—82, 90, 94—95, 103, 110, 115—118, 120, 128—130, 135, 142—253, 263
- авантюрный 180
- испытаний 193
- лирический 87
- любовно-авантюрный 180
- любовного романа 152
- любовный 201, 212, 218, 252
- мифологический 21—22
 - сюжетная интерпретация фабулы 78
 - сюжетно-фабульное единство 68
- сюжетика* 34—35
- сюжетообразование* 55
 - сюжетообразующий потенциал мотива 6, 54
- сюжетология* 21, 49
- текст* 48—49, 54, 60—62, 64, 68—69, 90, 93—94, 98—99, 107, 116
 - лирический 87—89, 91
 - незавершенный 141
 - повествовательный 91
- тема* 5—6, 10, 31—32, 34, 36, 41—42, 56, 59—60, 64, 66, 71, 76, 84, 86—89, 91—94, 135, 263
 - интегральная 71, 85
 - лирическая 88, 93
 - литературная 73
 - макро-тема 41
 - микро-тема 41
 - повествовательная 88, 92
 - психологическая 37
 - фабульная 35
 - элементарная 33—34, 71, 73, 85, 92
 - тема-рематическая структура мотива 66—67
- тематика* 38, 265
 - литературная 9, 16, 41, 73, 75, 83, 86, 253
 - фольклорная 16
- топос* 130—131, 136, 142—218, 222—230, 254, 260
- точка зрения* 76, 127

указатель

мотивов 108—109

фольклорной и литературной мотивики 16

фабула 5, 7, 10—11, 18—20, 32, 34—35, 37, 40, 42—43, 45, 49, 54—55, 59—61, 76—78, 82, 86, 94—96, 99, 105, 107, 110, 115—117, 120, 126—132, 140, 142—253, 263

авантюрная 181—182

романная 149

сказочная 108

эпическая 112

функция

действующего лица (повествовательная) 5, 26—28, 30, 40, 47, 49—50, 52, 73, 97—100, 111, 117, 134

мотива (семантическая) 104—106, 109, 111, 114—115, 120—121

хронотон 6, 76, 83, 95, 132, 222—230, 254, 263

пути 137, 142, 162—164

частота встречаемости (мотива) 106

частотная характеристика (признаков мотива) 138

эволюция

литературная 107

мотива 58, 68

элементарность (мотива) 40

эпизод 37, 59

эпос (эпика) 54, 265

язык

аналитического описания мотива 7, 11, 125—126, 264

повествовательный 25, 48—49, 78, 94, 96, 112, 116, 126, 139, 263, 265

стихотворный 133

художественный 10, 28, 33, 67, 103, 107, 109, 115, 118, 120



Игорь Витальевич Силантьев

Родился в 1960 году. Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института филологии Сибирского отделения РАН, заведующий кафедрой массовых коммуникаций Новосибирского государственного университета, профессор кафедры русской литературы Новосибирского государственного педагогического университета. Главный редактор журнала «Критика и семиотика».

Автор книг «Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе» (Новосибирск, 1996), «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике» (Новосибирск, 1999), «Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа» (Новосибирск, 2001).