

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ
СИБИРСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

И.В. СИЛАНТЬЕВ

ТЕОРИЯ МОТИВА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
И ФОЛЬКЛОРИСТИКЕ

ОЧЕРК ИСТОРИОГРАФИИ

Ответственный редактор
член-корреспондент РАН Е.К. Ромодановская

Новосибирск
1999

ББК Ш 401
УДК 882: 808
С 36

Рецензенты
доктор филологических наук М.Н. Дарвин
кандидат филологических наук В.В. Максимов

Утверждено к печати Институтом филологии СО РАН

Силантьев И.В.

С 36 Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. - 104 С.

ISBN 5-88119-118-8

Книга посвящена вопросам становления и развития теоретических представлений о повествовательном мотиве в отечественной филологической науке - от основополагающих трудов А.Н. Веселовского до работ современных литературоведов и фольклористов.

Для специалистов в области исторической поэтики, преподавателей и студентов вузов.

ISBN 5-88119-118-8

© Силантьев И.В. , 1999

ОГЛАВЛЕНИЕ

- Введение
1. Семантическая трактовка мотива в работах А.Н. Веселовского, А.Л. Бема, О.М. Фрейденаберг
 - 1.1. Семантическая целостность мотива
 - 1.2. Семантическая структура мотива
 - 1.3. Семантический потенциал мотива
 - 1.4. Связь мотива и персонажа
 - 1.5. Эстетическая значимость мотива
 2. Критика понятия мотива с позиции морфологического подхода в работах В.Я. Проппа и Б.И. Ярхо
 - 2.1. Логический критерий В.Я. Проппа
 - 2.2. Мотив и «функция действующего лица»
 - 2.3. Вопрос об онтологическом статусе мотива
 3. Зарождение дихотомических представлений о мотиве
 4. Тематическая трактовка мотива в работах В.Б. Томашевского, Б.В. Шкловского, А.П. Скафтымова
 - 4.1. Мотив как «тема неразложимой части произведения»
 - 4.2. Мотив как «исторически неразложимое целое»
 - 4.3. Трактовка мотива у В.Б. Шкловского
 - 4.4. Мотив как тематический итог фабулы
 - 4.5. Мотив и мотивировка
 - 4.6. Психологическая трактовка мотива
 5. Принцип системности мотива в работах И. Мандельштама, А.П. Скафтымова, О.М. Фрейденаберг, В.Я. Проппа
 6. Обобщение разделов 1-5
 7. Развитие дихотомической теории мотива
 - 7.1. Дихотомическая теория мотива в отечественной фольклористике
 - 7.2. Дихотомические идеи в литературоведении
 - 7.3. Две разновидности дихотомической теории мотива
 8. Концепции мотива в современной фольклористике
 - 8.1. Структурно-семантическая модель мотива
 - 8.2. Мотив в системе фольклорного эпического повествования
 - 8.3. Сюжетообразующий потенциал мотива
 - 8.4. Проблема мотивообразования

- 8.5. Проблема реконструкции мотива
- 9. Трактовки мотива в современном литературоведении
 - 9.1. Мотив как ведущая тема произведения
 - 9.2. Категория мотива в системе интертекстуального анализа
 - 9.3. Категория мотива в системе сюжетной прагматики
- 10. Обобщение разделов 7-9
- Общее заключение
- Summary
- Литература

Введение

Предметом данного очерка является категория мотива, как она трактуется в отечественном литературоведении и фольклористике.

Сразу уточним, что нас преимущественно интересует мотив повествовательный - в том русле его понимания, которое было разработано в традиции исторической поэтики и, 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 традиционный, повторяющийся элемент фольклорного и литературного повествования. В рамках подобной трактовки можно говорить, например, о мотиве преступления в произведении, в творчестве писателя, в той или иной повествовательной традиции.

Существует принципиально иное понятие мотива психологического, которое используется в психологии и смежных дисциплинах. В английском языке этому понятию соответствует другой термин - «motive». В данной трактовке у термина «мотив» существенно иная традиция интерпретации и другая сфера научного применения. Это мотив как побуждение. В рамках такого понимания можно говорить, в противоположение 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 нашего очерка по отношению к научным текстам. В литературоведении и фольклористике можно встретить весьма много исследований, которые в той или иной мере обращены к анализу конкретных повествовательных мотивов. При этом понятие мотива не эксплицируется, а самый термин «мотив» употребляется без сколько-нибудь развернутого определения. Обращение к таким работам привело бы к непомерному увеличению объема и к размыванию целей очерка. Цель же его - дать характеристику становления и развития теории мотива в отечественной науке. Поэтому в центре внимания будут находиться такие работы,

которые в явной форме содержат и теоретически развивают представления о повествовательном мотиве.

В задачу нашего очерка 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].

Автор выражает глубокую признательность Е.К. Ромодановской, непосредственно побудившей его к работе над этим очерком, М.Н. Дарвину и В.В. Максимова за внимательное прочтение рукописи и ценные советы, С.Ю. Неклюдову, М.И. Черемисиной и всем участникам научного семинара сектора литературоведения Института филологии СО РАН за обсуждение предварительных сообщений автора по теме работы.

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 отвечающую 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 концепции А.Н. Веселовского, так и для понимания самого феномена мотива. Целостность мотива - не морфологического, а семантического порядка, она подобна целостности слова, спонтанному распаду которого на морфемы также препятствует 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.

1.2. Семантическая структура мотива

Семантическая целостность мотива, будучи его конститутивным свойством, не является препятствием для анализа семантической 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 по своим фабулам произведений («Кавказский пленник» А.С. Пушкина и М.Ю. 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 исследователь вкладывает в термин «сюжет», в современной сюжетологии соотносится скорее с представлениями о сюжетной схеме, или фабуле 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 отвлечения, может быть в данном случае сведен к словесной формуле: любовь чужеземки к пленнику. <...> Таков мотив, лежащий в основании 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 приводящий 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:

Пленник	Любовь (без	Освобождение	Смерть героини
Чужеземка	(взаимности)	(удачное)	

II. «Кавказский пленник» Лермонтова:

Пленник	Любовь (без взаимности)	Освобождение	Смерть героини и героя
Чужеземка		(неудачное)	

III. «Atala» Шатобриана:

Пленник	Любовь	Освобождение
Чужеземка	(взаимная)	(удачное)

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 данных произведений, исследователь выявляет семантический инвариант мотива, а затем определяет семантику его вариантов - 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, которые, каждый со своей позиции, 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 подразумевает «привходящий» мотив «освобождения пленника чужеземкой», а последний в сочетании с основным мотивом имплицитно подразумевает семантически родственные им обоим мотивы «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 известный механицизм этих представлений, А.Л. Бем формулирует сложную, но интересную задачу «наметить все сюжеты, логически строяемые из определенного мотива». С учетом семантических валентностей мотива и его возможности имплицитно включать вполне 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. Фрейдберг. Со свойственным ей стремлением конкретизировать значение литературных категорий с точки зрения исторической поэтики, О.М. Фрейдберг раскрывала понятие мотива относительно стадийно определенного мифологического типа сюжетности. При этом под «мифологическим сюжетом» О.М. Фрейдберг понимала «не сюжет мифа, но сюжет, созданный мифотворческим мышлением»

[Фрейденберг, 1997. С.224]. В настоящее время, после появления широко известной работы Ю.М. Лотмана о 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», в тезисном виде включившей многие положения, развернутые в «Поэтике сюжета и жанра» [Фрейденберг, 1988. С.222]. 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 качество «культурного мифа», «обрастает» характерными мотивами, и в этом смысле становится персонажем «мифологического сюжета» современности (Павел Корчагин, Остап Бендер и т.д.) - см. об этом также в работе: [Шатин, 1998].

1.5. Эстетическая значимость мотива

Наиболее глубоким итогом семантической теории 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 завершении субъекта как личности через сопряжение с ценностно значимыми смыслами - которые представлены эстетически воспринимающему субъекту именно 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] и [Бахтин, 1979. С.7-180; имеется в виду

работа «Автор и герой в эстетической деятельности»; см. особенно С.7-22].

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 А.Н. Веселовского вызывала вне-историческая позиция в эстетике и как следствие - исключительное внимание к феномену личного творчества и абсолютизация роли личного 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].

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 как квази-личность - общность участвующих в ритуале и обряде. При этом действенная «эстетика переживания» первобытного человека заключалась даже не в сопряжении, а в ценностно-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» [Фрейденоберг, 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. Фрейденоберг 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 категорической критике В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» [Пропп, 1928]. Однако при этом исследователь осуществил 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 самого 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 «змея 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 тривиальные компоненты логико-грамматической 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 своей логической структуры, а с точки зрения своей образной, эстетической значимой семантики, связывающей и оцеляющей 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, 1999].

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 семантически; как слагаемое сюжета он был морфологичен. Для В.Я. Проппа мотив как чисто морфологическая единица (т.е. единица повествовательной формы) -оказывается 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 ученым 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 является не более чем одним из семантических компонентов 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 проделал А.Л. Бем (см. раздел 1.2).

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 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 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.].

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 фабульными событиями, героями, 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 монографии «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 фабульно-событийного 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 которых 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 относительно литературного статуса мотива, объективно способствовали развитию именно дихотомических представлений - ведь ученый первым пришел к выявлению мотивного инварианта - того самого «схематического

мотива», понятие которого несколько позже 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 [Дандес, 1962; 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. раздел 7, 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 снуются разные положения-мотивы» [Веселовский, 1940. С.500]. В работах Б.В. Томашевского

и В.Б. Шкловского тематические представления о мотиве были развиты до уровня строгих определений.

Б.В. Томашевский в монографическом учебнике поэтики (1925-31 г.) развивает две трактовки мотива - оригинальную трактовку и трактовку мотива по А.Н. Веселовскому. При этом автор не впадает 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 исключительно 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, 1931а. С.136-137].

Определение мотива как темы и в особенности последний акцент этого определения - «каждое предложение обладает своим мотивом» - располагает к проведению аналогии с понятием темы высказывания, развитым представителями Пражского лингвистического кружка в рамках теории об актуальном членении речи [Матезиус, 1967]. Согласно этой теории, тема высказывания выражает то, что уже известно участникам речевой ситуации, а так называемая рема выражает то новое, что говорящий сообщает о теме высказывания. В ряду новейших исследований о мотиве аналогия между мотивом-темой по Б.В. Томашевскому и темой высказывания по В. Матезиусу 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 недавно опубликованной 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 носит в общей системе «Тематики» (как раздела поэтики) преимущественно рабочую функцию. Ученый и сам указывает на «вспомогательный» характер этого понятия [Там же. С.137]. Оно необходимо исследователю для корректного 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 отвергал 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 произведениях. <...> 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. Существование критики В.Б. Шкловского сводилось к опровержению тезиса А.Н. Веселовского о мифологической и бытовой обусловленности семантики древнейших мотивов.

Следует отметить весьма субъективный характер развернутых В.Б. Шкловским критических замечаний. Как у всякого чрезмерно 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.]. В этой реплике трудно не узнать автора знаменитой идеи «остранения» - литературного «приема» всех времен и народов, нивелирующего историческое многообразие литературной поэтики.

На наш взгляд, В.Б. Шкловский в критике А.Н.Веселовского в действительности имел в виду не феномен мотива как таковой, а явление радикальной смысловой модификации традиционного мотива в литературе развитых форм сюжетного повествования. Во всяком случае, иллюстрировать найденный «закон» автор смог 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 особый интерес и тем самым остается в памяти, что-то не совсем обычное» [Томпсон, 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 вместе с тем 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 сюжетикой Бокаччо [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 оппозиции 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 (см. Раздел 9.1).

4.5. Мотив и мотивировка

Вопреки мнению, сформулированному как с позиции категорической критики [Медведев, 1928], 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 - действия, события, поступка. 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 г.) 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, коррелирующий с уровнем

«действующих лиц», - это собственно 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» - «событие». 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 фабульных событий, 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 до элементарных логических составляющих 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

Филипповне 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 зловных 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 Филлиповны всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости» [Там же. С.44].

5. Принцип системности мотива в работах
И. 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 важные наблюдения о природе и свойствах мотива формулировались и в конкретных 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. 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 совершенно различное в двух произведениях. <...> При изменении поэтических мотивов изменяется весь строй произведения» (цитируется по [Скафтымов, 1924. С.44]).

Точку зрения И. 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. В «Системе литературного сюжета» исследовательница пишет: «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 ранней «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 самозарождения 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 миную целостность - к установлению формальной меры элементарности мотива. В результате подобной «деконструкции целого» В.Я. Пропп сводит мотив к набору элементарных логико-грамматических составляющих - но при этом сталкивается с проблемой вариативности составляющих мотива в конкретных фабулах. Форма мотива, взятая как таковая, вне оцельняющего семантического начала, расщепляется в «дурную бесконечность» своих 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 создает 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» А.С. Пушкина и М.Ю. 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 отечественной 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 коррелирует 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 развертывается как таковая посредством фабульно выраженных мотивов. Именно поэтому характерная тема требует от писателя характерных мотивов. Но и мотив 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 - это задача отдельной работы. Укажем только, 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, мотива и художественной детали, и наконец, ключевой вопрос о принципах и механизмах семантического взаимодействия фабулы и сюжета. Показательно, что в новейших концепциях мотива семантический и тематический подходы практически смыкаются в рамках единого подхода (см. разделы 9; 10).

В силу известных историко-культурных причин в 1930-е годы отечественные традиции теоретической и исторической поэтики были надолго прерваны [Тамарченко, 1996]. 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 формально - 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 работах 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 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 фабулах нарратива.

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 предельно 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 единиц к эмическим в структурном изучении фольклора) [Дандес, 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 статьи: [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 [Пайк, 1954]. Согласно взглядам последнего, этический уровень (etic - от суффикса термина phonetic) 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 несущественные, 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 (emic - от суффикса термина phonemic) 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 [Дандес, 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 [Томпсон, 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 определенным сцеплением конкретных событий и конкретных актантов (персонажей, объектов), связанных этими событиями.

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 отечественной фольклористике

Дихотомическую теорию мотива развивает Н.Г. Черняева, предлагающая в статье «Опыт изучения эпической памяти (на материале былин)» свою версию отношений мотифемы, алломотива и мотива. «Мотифема - 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 мотифема; «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 мотивем 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 приводит 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 мотивемы 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 различия 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 дуальности мотива.

Ученый говорит об инварианте, или инвариантной форме мотива. Именно из мотивов в инвариантной форме складывается «устойчивая последовательность (схема), организующая сюжет». Исследователь приводит примеры таких инвариантных мотивных схем: «исчезновение - разлука - нахождение» для древних эпопей; «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 положении функции в структуре мотива [Тамарченко, 1998. С.40-41].

Следующее наблюдение Н.Д. Тamarченко соотносит понятие инвариантной формы мотива с вариантами, точнее, с варьирующими 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 традицией и идеями структурной лингвистики. При этом можно говорить о двух разновидностях дихотомической теории мотива, опирающихся на две соотносимые, 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. Тамарченко, 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.

Обе разновидности дихотомической модели мотива теоретически вполне корректны, и в практике анализа мотивики нарратива каждая 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 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 наиболее признанной 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 в фольклористике 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 единства 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 аргументированно призывал вернуться к изучению мотива как сложного целого в структуре сюжета. Так, 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 (агенса, 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 и эвристична не только предложенная исследователем модель мотива в целом, но и развитая автором идея о ведущей роли предикативного начала в структуре мотива. Несколько забегаая 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 понятию 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, 1998].

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 (статья «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 мотива - «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 в следующем разделе, 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 сюжетообразующем 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. Сразу же заметим, что под сюжетом Г.А. Левинтон понимает «событийный уровень» произведения [Там же. С.308], т.е. собственно фабулу в ее литературоведческой трактовке. Согласно общепринятым в фольклористике представлениям, фабула произведения понимается как дискретное и определенным образом организованное множество мотивов в их конкретных событийных 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, завершённый 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.

Идея 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). Особенно же подчеркнем то обстоятельство, что в своей основе взгляды современных исследователей о соотношении мотива и сюжета объективно развивают надолго опередившую свое 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 сюжетными действиями и 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 трактуется 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 результате 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 мифо-ритуальных 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, 1996]. 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, Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова, Ю.В. Шатина, В.И. Тюпы (о трактовке мотива Н.Д. Тamarченко см. в разделе 7.2).

9.1. Мотив как ведущая тема произведения

Тематическую концепцию мотива, берущую начало в трудах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского, развивает Г.В. Краснов. Мотив для исследователя, по существу, является тождественным общей, или ведущей теме произведения. В этом Г.В. Краснов 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» А.С. Пушкина, где сюжет слагается «из глав, названия которых одновременно являются главными мотивами каждой части произведения» [Краснов, 1980. С.72].

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, в 6 разделе, 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.М. 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.М. 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.М. 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 единое представление.

В целом мотив, взятый не в системе «фабула-сюжет», а в системе «текст-смысл», утрачивает свою специфическую связь с событием 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. Гаспарова, - 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 повествования (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].

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 наступает 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 структуры нарратива, 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 не к изучению 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 фабульного языка мотивов в сюжетном нарративе с точки зрения ведущей стратегии эстетической коммуникации - цели порождения и восприятия художественного смысла.

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.

Обратимся к авторам.

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

дихотомической теории мотива в ее расширенном варианте (мотив-мотифема-алломотив), исследователь развивает идеи о ведущей роли художественного контекста произведения в формировании сюжетного смысла алломотива на основе мотивфемы. «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 признанной теории дискурсивных взаимодействий Т. ван Дейка [ван Дейк, 1989]. Согласно этой теории, 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 Ю.В. Шатин, - мотивфема 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 мотивфемы, 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 мотивации (см. раздел 1.5). Мотив для В.И. Тюпы - это «единица художественной семантики». «Без эстетически значимой мотивации - 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. Фрейденберг, 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 мотивации 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 [Матезиус, 1967]. «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 «a + b») по А.Н. Веселовскому.

Смена корреляционной лингвистической теории приводит к важному следствию. Предикативность мотива у В.И. Тюпы приобретает характер не просто языкового (семантико-синтаксического), а дискурсивного (смысло-речевого) свойства, 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 темарематическая 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 структурные 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 темарематическое 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 филиации (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 (см., например, [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал, 1969. С.109 и след.]). Пожалуй, единственным исключением из этого общего правила выступают 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. Тмарченко 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 «пафосом» 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 последнего десятилетия.

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 predeterminedного традицией элемента сюжетно-фабульного единства произведения. Теперь мотив - это смысловой элемент текста, лишенный 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. Фрейденберг), 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 традицией 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). И в действительности речи мы не в состоянии вербально выразить смысл сказанного или услышанного, не сформулировав тематическое резюме сообщения. Еще раз повторим: тема - это остановленный и вербально зафиксированный смысл. Поэтому мотив - как семантический субстрат смысла (подобно слову) - для интертекстуального анализа не отделим от темы - как формы 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 ремы. Как определяет прагматика, рема - это то новое, что сообщается по поводу темы, но что само становится темой в последующем развитии коммуникации.

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 системе сюжетного нарратива.

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 коммуникативно осуществленное значение. Связь прагматики и семантики в понимании мотива предельно глубоко проявлена именно в концепции В.И. Тьюпы.

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 обоснованно 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 границ 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; Тамарченко, 1998; Чумаков, 1998], а также в обобщающих трудах [Хализев, 1999].

Общее заключение

Общий взгляд на развитие теории повествовательного мотива дает все основания говорить о том, что идеи и подходы классиков отечественного литературоведения 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 теории повествовательного мотива. Точки зрения и мнения исследователей, увиденные в системе, не только отвечают на вопросы о существовании мотива, но и порождают новые вопросы и ставят новые проблемы. По существу, историография теории мотива на современной этапе переходит в его актуальную теорию, и автору данного очерка не раз приходилось удерживать себя от того, чтобы не перейти из плоскости аналитического обзора в плоскость непосредственной теоретической разработки проблематики мотива. Все это говорит о том, что задача построения целостной теории мотива еще далеко не завершена.

Сказанное в особенности относится к проблеме лирического мотива. В данной работе мы практически не касались данного понятия, и это не случайно. Обзор теоретических представлений о лирическом мотиве практически сразу перерастает в актуальное исследование самой проблемы. Мы предложим это исследование в другой работе, связанной с проблемами общей онтологии мотива и его отношения к системе категорий поэтики литературного произведения.

The Theory of a Motif in Russian Literature and Folklore Studies:
A Survey of Historiography

The subject of the historiographic study presented here is the formation and development of the theory of narrative motif in Russian literature and folklore studies.

In the first part of the book the author reviews the concepts and theories of a number of Russian scholars such as A.Veselovsky, A.Bem, O.Freidenberg, V.Propp, A.Beletsky, B.Tomashevsky, V.Shklovsky, B.Yarkho, and A.Skaftimov.

Four trends in the theory of narrative motif are identified: semantic, morphological, dichotomous, and thematic. The primary difference in these approaches is in the interpretation of the criterion of motif integrity.

A.Veselovsky and O.Freidenberg as the main representatives of the semantic approach consider motif's semantic integrity to be its basic constitutive feature. The motif semantics itself is of figurative nature. It means that a motif is integrated since it represents an integrated figure. The figure constituting a basis for the motif is, in itself, of aesthetic nature, and it correlates the motif with the paradigm of aesthetic meanings of the epoch. This correlation explains the phenomenon of motif genesis from "the life itself", as seen and experienced from an aesthetic point of view.

The morphological approach to interpreting the narrative motif has been profoundly explored by V.Propp. It is oriented in the opposite direction: not from semantic integrity of the motif to its elementariness, but - evading the integrity - to defining a formal measure of elementariness of the motif. The result of such "deconstruction of the whole" is that the motif is reduced to its elementary logical components, such as the subject, the predicate, the object, etc. But having done that procedure V.Propp encounters the problem of the varying of motif's logical components in the actual folklore narratives. The form of a motif given as it is, without its unifying semantic nature, splits into a "mad infinity" of its variations.

B.Yarkho stops right at this "dead point" in the morphological analysis of the motif structure, and, as a result, he denies a real literature status of a motif, but V.Propp does not do that. Everything that the author of the "Morphology of Fairy Tale" is doing further goes beyond the limits of the morphological approach itself. The scholar solves the problem of the varying of the motif by discovering its

semantic invariant, and names it as a function of the character. Thus, V.Propp returns to the trend of semantic interpretation of the narrative motif, but on a totally different level - on the level of the dichotomous model of the motif as a unit of dual status possessing both "narrative language" and "narrative speech" nature at the same time.

Dichotomous view overcomes the contradiction of the morphological approach concerning the problem of formal variation of the motif. The author himself does not make theoretical reflection on his methodological "break-through", he becomes engaged in his discovery of an invariant component of a motif and practically ignores its variative components. But it is V.Propp's works that serve as the basis for the dichotomous theory of the motif in modern narratology.

Unfortunately, the concepts proposed by A.Bem and A.Beletsky as other predecessors of the dichotomous theory have not been considered yet. A.Bem made his innovative analysis of the motif structure of "Prisoner of the Caucasus" by Alexandre Pushkin and Mikhail Lermontov, and in practice revealed a semantic invariant of the motif, ten years before V.Propp's book publication, though he equated the notion of the motif with that invariant. A.Beletsky, too, took a significant step in that direction. He was the first scholar in the Russian narratology that formulated the principle of dual nature of the motif and suggested distinguishing between a "schematic" motif (represented by the invariant) and a "real" motif (represented by any variant).

Manifesting a unified theme is the criterion of motif integrity for scholars developing the thematic approach - B.Tomashevsky, V.Shklovsky, A.Skaftymov. The theme itself is interpreted by them as a summary of the sense development of the narrative. For B.Tomashevsky, the motif is the bearer of a micro-theme as the theme of a minimum narrative "statement"; for V.Shklovsky and A.Skaftymov, the motif is a representation of a macro-theme as a theme of an episode or narrative as a whole.

One should not think that the thematic concept of the motif is apart from the main line of the theory of a narrative motif - the line we may trace in the following way: from semantic concept ("thesis") and the morphological one ("antithesis") to the dichotomous theory ("synthesis"). Thematic approach to the interpretation of the motif is also strictly correlated with its nature. The notion of the theme and the phenomenon of the theme itself is closely connected with the notion and the phenomenon of the motif. More precisely, the theme and the motif are the two differently polarized and at the same time closely

connected units of literary thematics. The theme depends on the motif because it cannot be developed without a consequence of narrative motifs. So, a typical theme needs typical motifs. But the motif cannot be considered outside of its thematic nature, either. A motif without a theme is just a pure idea of the change.

Due to well-known historical and cultural circumstances, the Russian tradition of theoretical and historical poetics was interrupted in the 1930s. The narrative motif theory was not an exception to that process. Even in 1960s the category of the narrative motif was either not accepted by the Soviet literary theory, or it was interpreted in a rather formal way - for example, as "an elementary meaningful unit of text in the myth and fairy tale" (Short Literary Encyclopedia. Moscow, 1967. V.4). The only scholars that profoundly applied the notion of the motif to their practical study of literature were M.Bakhtin, in his work "The Forms of Time and Chronotope in the Novel", V.Propp, in his "Historical Roots of Fairy Tale", and V.Vinogradov, in his monograph "Plot and Style". But all the three originated in the "Golden Age" of Russian literature studies, they all came from the 1920s.

A new period in Russian studies of the narrative motif in literature and folklore begins in the 1970s.

During that period, the dichotomous approach to the interpretation of the motif was developed to the level of a detailed theory in the works of N.Chernyaeva and B.Putilov.

The next important step in the motif theory is the developing of the dichotomous concept in the direction of analysis of the semantic structure of the motif that has been already interpreted as a unity of invariant and variant components. Such transformation became possible on the methodological basis of the leading trend of the humanities in the 1960s and the 1970s - on the basis of semiotically oriented structuralism. The most significant contribution in that area is E.Meletinsky's structural-semantic model of the motif. The scholar himself characterizes his concept as an attempted "synthesis of Propp's and Levi-Strauss' approaches". E.Meletinsky's theory is attractive due to its general "pathos" of structural semantism, its striving to see the semantic structure of the motif as an hierarchical system of elementary, but at the same time deepest semantic essences connected with logical and grammatical rules of the narrative and invariable in relation to motif variations in literature plots. The idea of motif's predicativity developed within the framework of the

above concept is very useful for understanding semantic relations between the motif and the plot in the narrative.

In modern Russian folklore studies the narrative motif has become a subject of historical poetics. The problem was formulated by A.Veselovsky; however, the majority of scholars after him were focused on the general theory of the motif and "synchronous" analysis of the motif structure of the narrative in folklore and literature. V.Propp's fundamental work "Historical Roots of Fairy Tale" was also directed not at studying real historical evolution of fairy tales motifs, but at revealing their myth and ritual etymology. In this regard, S.Nekludov's and N.Krinichnaya's works stand out by virtue of their determined interest in the processes of real historical genesis and evolution of narrative motifs in the development of folklore genres.

Thematic approach developed by representatives of "the Formal School" in the 1920s has influenced two modern trends - and each of them overcomes the structural treatment of the motif. We mean the intertextual and the pragmatic concepts of the motif having been developed in literary theory in the last ten years.

The notion of the motif itself is obviously connected with general ideas of differently directed meaningful links of a literary work within the framework of a unified and opened narrative tradition. So, the motif becomes a very attractive category for intertextual analysis. But at the same time, by denying a textual structural basis (as some hierarchy built around some dominant center), the theory of intertextuality takes the motif out of its "classical" interpretation as an element of literary plot - an element predetermined by the narrative tradition. Now a motif becomes a meaningful element of a literary text which has already been deprived of its structure and has become "a net". And the motif itself has also been deprived of its structural basis, and it is now no more than a meaningful "spot" (B.Gasparov) within the "net" of a text and on the "net" of many texts.

The main transformation of the theoretical concepts of the motif is as follows. Intertextual approach absolutizes the aspect of spontaneous sense relations among literary texts and places the motif at the center of such relations. Thus, the connection between the motif and the narrative tradition is broken because the motif itself becomes a spontaneous phenomenon being formed within some or other texts' "sense net" and in the direction of some or other sense fluctuations. The result is paradoxical: the notion of the motif becomes fruitful for the intertextual analysis, and it merges with the notion of the leitmotif.

In principle, the intertextual concept of the motif presents a kind of antithesis of its structural models, like the morphological analysis was an antithesis to the semantic concept of a motif. Pragmatic approach, on the contrary, suggests a new synthesis. The approach is based on the ideas of semantic nature of the motif (originating from A.Veselovsky's and O.Freidenberg's works), it takes into account the ideas of semantic structure of the motif (originating from A.Bem's, A.Beletsky's and V.Propp's works and developed to the level of a detailed theoretical model by E.Meletinsky), and it correlates the aspect of semantic structure of the motif with its thematic aspect (related to V.Shklovsky's and B.Tomashevsky's concepts). But the novelty of the new approach does not come out of the above foundations. The novelty is that the interpretation of the motif and its semantic role in narrative is considered from the point of a relevant artistic purpose and the sense of a literary work. Thus, to narratology's usual questions - what is a motif? what is its meaning? what is its structure? - the pragmatic approach adds the following ones: why has this motif been used? what is its relevant sense in the context of the narrative? what is its communicative purpose?

We see that the pragmatic concept of the motif becomes most adequate to the study of modern fiction - the literature which not only transfers the root and stable meanings and paradigms of the thousand years of narrative tradition, but also the relevance of a literary work as a unique "communicative event" in the aesthetic dialogue between an author and a reader.

The intertextual and pragmatic approaches are different in their interpretation of the thematic basis of the motif. The intertextual analysis reveals the basic relation between the theme and the sense. In general, the theme might be described as a "fixed" sense, it is a summary of sense unfolding of the narrative (an elementary theme, according to B.Tomashevsky), and it is a result of sense development of narrative (an integrated theme, according to V.Shklovsky). And in actual speech we cannot express the sense of something spoken or heard without formulating the thematic summary of the statement. So, let us state once again: the theme is a stopped and verbally fixed sense. Therefore, the motif is a semantic substratum of sense (like a word) which cannot be separated by intertextual analysis from the phenomenon of a theme as a form of sense fixation.

Accepting the general correlation between the theme and the sense, the pragmatic approach emphasizes the communicative aspect

of the theme, and draws upon the notion of a rheme communicatively correlated with a theme, and thus reveals the dynamic nature of the theme. As pragmatics defines, the rheme is the new information that is told regarding the theme, but the rheme itself becomes a theme in the subsequent step of communication.

Turning to the pragmatic paradigm helps us interpret the communicative nature of the motif - and to postulate the leading role of the predicative basis of semantic structure of the motif and its predicative function in the system of plot narrative.

While accentuating the connection between pragmatic and thematic concepts of the motif, we do not mean to ignore the relations between pragmatic and semantic approaches. The fundamental character of these relations is quite obvious. As a matter of fact, pragmatics is communicatively oriented semantics, because sense itself is communicatively oriented and communicatively realized meaning. The correlation between pragmatics and semantics is convincingly demonstrated in V.Tyupa's concept. There is an abrupt turning point in the theory of the motif - the point related to Tyupa's works. Modern Russian folklorists concentrate on the problems of semantic structure of the motif and take the fundamental ideas of A. Veselovsky as their starting point. But they skirt another key idea of the prominent scholar - the idea of aesthetic meaningfulness of the motif as its potential artistic quality. However, it is that idea which provides an opportunity for an adequate study of the motif in the system of modern fiction viewed as literature of the epoch of personal creativity; it also provides an opportunity to study narrative motifs in terms of "the role and the limits of legend in the process of personal creativity" (A.Veselovsky). Transition from the first to the second part of A.Veselovsky's formula is not possible without understanding the aesthetic meaningfulness of the motif, and that transition is made and theoretically substantiated by V.Tyupa on the basis of the pragmatic approach.

The overall development of the motif theory allows us to say that the ideas and the approaches elaborated by Russian scholars at the beginning of the 20th century continue to be relevant for modern narratology. Semantic and dichotomous concepts are profoundly interpreted in works by G.Levinton, B.Putilov, N.Chernyaeva, S.Nekludov, N.Krinichnaya, N.Tamarchenko. E.Meletinsky's structural-semantic model of the motif was the most essential step in the synthesis of semantic and dichotomous approaches. The thematic

concept was developed by G.Krasnov. In the past years Russian literary scholars have been searching for a new theoretical synthesis in the interpretation of the narrative motif. At the meeting point of semantic and thematic concepts two new approaches are developed - the intertextual (B.Gasparov, A.Zholkovsky, Yu.Shcheglov), and the communicative, or pragmatic approach represented by V.Tyupa's and Yu.Shatin's works.

Analysis of modern concepts of the narrative motif and their relations to the theoretical heritage of early Russian narratology clearly shows that the motif theory has an open and unfinished character. Scholars' views and opinions, as considered systemically, not only answer the questions, but generate new questions and raise new problems. Essentially, the historiography of the motif theory at the current stage becomes its actual theory, and the author of this work had to restrain himself many times in order to not wander from an analytical survey to direct elaboration of the motif theory. It demonstrates that the goal of constructing a complete theory of the narrative motif has not been achieved yet.

In the supplement we publish a short theoretical essay "Motif and Plot" by Alfred Bem, the distinguished Russian scholar of the beginning of the 20th century. The text is a part of A. Bem's article "Toward Clarification of Literary History Notions" published in 1919. Almost unknown at present, this work had forseen many ideas of the subsequent motif theory.

ЛИТЕРАТУРА

- Бальбуров, 1998 - Э.А. Бальбуров. Мотив и канон // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: 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, 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 // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т.23. Кн.1. СПб., 1919. С.225-245.
- Богатырев, 1971- П.Г. Богатырев. Функции лейтмотивов в русской былине // П.Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С.432-449.
- Брагинская, 1987 - Н.В. Брагинская. Анализ литературных мотивов у О.М. Фрейденаберг // Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам. Вып. 20. Тарту, 1987. С.115-119.
- Бройтман, 1996 - С.Н. Бройтман. Комментарий // Б.В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.306-332.
- 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.
- Виноградов, 1963 - В.В. Виноградов. Сюжет и стиль. М., 1963.
- Гаспаров, 1994 - Б.М. Гаспаров. Литературные лейтмотивы. М., 1994.

Дандес, 1962 - A. Dundes. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V.75. 1962. P.95-105.

Дандес, 1985 - А. Дандес. Структурная типология индейских сказок Северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С.184-193.

ван Дейк, 1989 - Т.А. ван Дейк. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.

Жолковский, 1994 - А.К. Жолковский. 'Блуждающие сны' и другие работы. М., 1994.

Жолковский, Щеглов, 1996 - А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. Работы по поэтике выразительности. М., 1996.

Иванов, 1998 - Вяч. Вс. Иванов. Из прошлого семиотики, структурной лингвистики и поэтики // Очерки истории информатики в России. Новосибирск, 1998. С.310-340.

Кожин, 1964 - В.В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., 1964. С.408-485.

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.

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.

Левинтон, 1975 - Г.А. Левинтон. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В.Я. Проппа. М., 1975. С.303-319.

Лотман, 1992 - Ю.М. Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Ю.М. Лотман. Избранные статьи в 3-х томах. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С.224-242.

- Лосев, 1994 - А.Ф. Лосев. Проблема художественного стиля. Киев, 1994.
- Лосев, 1995 - А.Ф. Лосев. Форма. Стил. Выражение. М., 1995.
- Матезиус, 1967 - В. Матезиус. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок. М., 1967. С. 239-245.
- Медведев, 1928 - П.Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928.
- 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: 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 // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. 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 // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1969. С.86-135.
- 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.

Пайк, 1954 - K.L. Pike. Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior. Part 1. Glendale, 1954.

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.

Печерская, 1995 - Т.И. Печерская. Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С.62-69.

Пропп, 1928 - В.Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928.

Пропп, 1986 - В.Я. Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Путилов, 1975 - Б.Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей 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. С.74-85.

Путилов, 1994 - Б.Н. Путилов. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

Рафаева, 1998 - А.В. Рафаева. Исследование семантических структур традиционных сюжетов и мотивов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1998.

Сегре, 1993 - Ч. Сегре. Две истории о друзьях-«близнецах». К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С.187-197.

Силантьев, 1998 - И.В. Силантьев. Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 1998. № 4. С. 46-54.

Силантьев, 1999 - И.В. Силантьев. Семантическая структура повествовательного мотива // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение - сюжет и мотив. Выпуск 3. Новосибирск, 1999 (в печати).

Скафтымов, 1924 - А.П. Скафтымов. Поэтика и генезис былин. Очерки. Москва - Саратов, 1924.

Скафтымов, 1972 - А.П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

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, 1996 - Н.Д. Тамарченко. «Поэтика» Б.В. Томашевского и ее судьба // Б.В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.5-21.

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.

Томашевский, 1931а - Б.В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1931.

Томашевский, 1931б - Б.В. Томашевский. Краткий курс поэтики. М.;Л., 1931.

Томпсон, 1955 - S. Thompson. Narrative Motif-analysis as a Folklore Method. Helsinki, 1955. (Folklore Fellows Communications. V. LXIV₁₁. № 161).

Томпсон, 1955-1958 - S. Thompson. Motif-Index of Folk Literature. V.1-6. Copenhagen, 1955-1958.

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

Тюпа, 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.

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. Подготовка текста и общая редакция Н.В. Брагинской. М., 1997.

Хализев, 1999 - В.Е. Хализев. Теория литературы. М., 1999.

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.

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

Шатин, 1996 - 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, 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.

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

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.

Ярхо, 1969 - Б.И. Ярхо. Методология точного литературоведения (набросок плана) <Отрывки> // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1969. С.515-526.

Ярхо, 1984 - Б.И. Ярхо. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст - 1983. М., 1984. С.197-237.