

И. В. СИЛАНТЬЕВ

СЮЖЕТОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ КУЛЬТУРЫ



Игорь Витальевич Силантьев
Сюжетологические исследования

*Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=454565*

*И. В. Силантьев. Сюжетологические исследования: Языки славянской культуры; Москва; 2009
ISBN 978-5-9551-0362-4*

Аннотация

В книге на основе сюжетологического подхода рассматриваются категории мотива, сюжета и жанра в их типологических отношениях и историко-генетических взаимосвязях в русской литературе.

Содержание

Предисловие	4
Часть 1. Мотив и сюжет	5
1. Мотив в системе фольклорного и литературного повествования	5
2. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте	15
1. Лирическое событие и лирический мотив	15
2. Мотивно-тематический анализ избранных стихотворных произведений И. А. Бунина	21
3. Мотивно-тематический анализ избранных прозаических произведений И. А. Бунина	34
Конец ознакомительного фрагмента.	42

И. В. Силантьев

Сюжетологические исследования

*Российская академия наук
Сибирское отделение
Институт филологии*

Ответственный редактор Е. К. Ромодановская

*Издание подготовлено в рамках интеграционного проекта СО
РАН «Сюжетно-мотивные кодексы русской литературы в системе
контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и
региональные аспекты)»*

Предисловие

Сюжетологию можно определить как литературоведческий подход, направленный на изучение сюжета как способа повествования, его элементарной структуры и функций в системе фольклорного и литературного произведения.

В отечественной науке о фольклоре и литературе сюжетология в ее методологически строгом виде берет начало в трудах А. Н. Веселовского, в первую очередь в его «Поэтике сюжетов». Свой глубокий вклад в сюжетологию внесли В. Я. Пропп, В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа и многие другие фольклористы и литературоведы. В зарубежной науке с сюжетологией во многих отношениях соотносится литературоведческая нарратология, что исчерпывающе раскрыто в трудах В. Шмида.

Наша книга состоит как из новых текстов, так и из ранее публиковавшихся, переработанных и дополненных новыми деталями и наблюдениями. В книге две части. Первая часть посвящена анализу мотива в его эпической (повествовательной) и лирической разновидностях, а также отношениям мотива и сюжета. Вторая часть посвящена отношениям сюжета и жанра – как в плане теоретической, так и в плане исторической поэтики. Последний аспект для нас особенно важен, и, отвечая ему, мы старались показать, что в историческом измерении поэтики именно сюжет в его динамике и развитии выступает одним из основных факторов образования новых жанров.

Таким образом, в концептуальном плане книга опирается на парадигму категорий «мотив – сюжет – жанр» в ее теоретическом и историческом аспектах.

Часть 1. Мотив и сюжет

1. Мотив в системе фольклорного и литературного повествования

Мотив, вслед за А. Н. Веселовским, в общем виде определяют как повторяющийся (и, как правило, традиционный) элемент фольклорного и литературного повествования.

В наше время категория мотива оказывается в центре внимания не только фольклористов, но и литературоведов, исследующих мотивы в художественной литературе нового времени. Такая постановка вопроса отвечает генеральному направлению исторической поэтики, обозначенному А. Н. Веселовским как определение «роли и границы предания в процессе личного творчества».¹ Именно мотив как носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и как повторяющийся элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений, обеспечивает связь «предания» и сферы «личного творчества».

Рассмотрим отношение мотива к основным понятиям нарративной теории, таким как повествование (нарратив), событие и действие, герой и персонаж, хронотоп и тема.

Самую категорию повествования мы трактуем предельно просто: это есть, собственно, изложение событий.² Соответственно, событие является единицей повествования, или нарратива.

Обратим внимание на два принципиально различных аспекта повествования как линейного изложения событий. С одной стороны, изложенные события можно увидеть с точки зрения причинно-следственных и пространственно-временных отношений – т. е. отношений смежности. Это аспект *фабулы* повествования. С другой стороны, изложенные события можно осмыслить в плане со– и противопоставления, т. е. в отношениях сходства,³ и в необходимом отвлечении от фабульных связей. Это аспект *сюжета* повествования. Фабульная синтагма событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде парадигмы сюжетных ситуаций. Иначе говоря, фабула синтагматична, сюжет парадигматичен.

Мотив непосредственно не явлен в повествовании, но репрезентирован событиями, подобными в своем содержании. Так, разнообразные, но вместе с тем подобные в своем содержании события *побега героя из заточения*, которыми так богата мировая фольклорная и литературная традиция, позволяют говорить о мотиве *побега*. А многообразные, но вместе с тем подобные друг другу события *преследования героя недругами* позволяют говорить о мотиве *погони*. Таким образом, мотив как таковой есть обобщение содержательно подобных событий. Следовательно, мотив есть единица обобщенного уровня повествования, или собственно языка повествования.

Проблема отношения мотива и события находится в центре внимания фольклористов и литературоведов. Признанием базовой связи мотива и события проникнуты труды А. Л.

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 493.

² Ж. Женетт. Фигуры: В 2 т. М., 1998. С. 183–186.

³ Относительно терминов «смежность» и «сходство» в данном контексте см.: Р. О. Якобсон. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 114–115.

Бема, В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, а в наше время – работы Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы.⁴

Вопрос об отношении мотива и события неотделим от более общего вопроса о предикативной природе мотива. Идея предиката заложена в самом значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, развертывая перспективу его событийного развития. Так, мотив *отправки в путешествие* разворачивает событийную перспективу авантурной фабулы; мотив *нераскрытого преступления* разворачивает событийную перспективу детективной фабулы, и т. д.

Основой предикативности мотива выступает собственно *действие*, которое и находится в центре его семантической структуры. Однако не только действие входит в структуру мотива. Не менее существенны и связи мотивного действия-предиката с его *актантами*.⁵ Именно отношение «предикат-актант» как базисное отношение в семантической структуре мотива воплощается в повествовании в форме события. Так, мотив *погони* предполагает вовлечение в действие, как минимум, двух актанта с противоположными ролями – *того, кто гонится*, и *того, кто уходит от погони*.

За мотивными актантами в конкретном повествовании всегда стоят определенные действующие лица. В этой связи возникает вопрос: какого рода отношения существенны для сферы мотивики – отношения с персонажами или с героями повествования – если, конечно, вслед за Б. В. Томашевским⁶ различать эти понятия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта *фабулы* повествования, т. е. того, кто является участником действия, независимо от степени его значимости для смысла сюжета. Например, в одинаковой степени персонажами пушкинской «Пиковой дамы» являются и Германн, и «проходная» фигура – будочник, у которого Германн справляется о доме графини. Под героем в таком случае понимается такой персонаж, который значим в плане развития художественного смысла *сюжета* и всего произведения в целом, а не только в плане развития фабулы.

Для формирования художественной значимости мотива существенными оказываются его связи именно с героем, через определенные действия оказывающимся в центре таких событий, которые и формируют смысл сюжета и произведения в целом.

Хронотоп, если под ним, вслед за М. М. Бахтиным, понимать сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства, также обнаруживает структурную и функциональную близость к мотиву. Это происходит в том случае, когда в структуре мотива актуализируются не только его предикат и актанты, но и обстоятельственные (пространственно-временные) признаки.

Так, мотив *встречи* в рамках авантурной повествовательной традиции в течение тысячелетий своей литературной жизни настолько сросся с характерными пространственно-вре-

⁴ Назовем некоторые важные работы: А. Бем. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отд. рус. яз. и лит. АН. Т. 23. Кн. 1. СПб., 1919. С. 225–245; В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928; О. М. Фрейденберг. Система литературного сюжета. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 216–237; Е. М. Мелетинский. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1983. Вып. 635. С. 115–125; Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141–155; Н. Д. Тамарченко. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38–48; В. И. Тюпа. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49–55.

⁵ Е. М. Мелетинский. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 635. Тарту, 1983. С. 117.

⁶ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика / Вступит. статья Н. Д. Тамарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М., 1996. С. 201–202.

менными признаками дороги и путешествия, что это позволило М. М. Бахтину говорить об особой хронотопичности данного мотива.⁷

В общем случае возникновение семантических связей с пространственно-временными признаками также характерно для мотивики, как и установление связей между мотивом и героем. Самая структура мотива предполагает ее заполнение, семантическое насыщение признаками художественного пространства и времени, – в той мере, в которой представляющие данный мотив события актуализируют эти признаки в конкретных повествованиях.

Раскрывая отношения мотива и темы, обратим внимание на характерный способ названия (и самой идентификации) мотива через ключевое существительное, связанное с соответствующим глаголом прямыми словообразовательными отношениями, – например, мотив *измены*,⁸ мотив *уединения*,⁹ мотивы *преступления и наказания*¹⁰ и др. По своей семантической природе такие слова потенциально предикативны и обозначают определенное действие, с которым семантически коррелирует соответствующий глагол или устойчивое глагольное выражение. Очевидно, что способ названия мотива через предикативное слово сигнализирует об определяющем положении предикативного начала (и самого момента действия) в семантической структуре мотива.

Вместе с тем практика идентификации мотива допускает его обозначение через непредикативное слово. Можно встретить, например, такие обозначения, как мотив *смерти*,¹¹ мотив *воды*,¹² мотив *луны*¹³ и др.

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

Совмещение представлений о мотиве и теме происходит по той причине, что сами феномены тесно связаны друг с другом. Действительно, тема разворачивается в повествовании посредством выраженных в нем мотивов. Поэтому характерная (традиционная) тема требует разворачивания характерных (традиционных) мотивов.¹⁴ Но и мотив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы – это не более чем чистая идея перемены.

Перейдем к характеристике семиотической природы мотива.

Как знаковый элемент повествовательного языка мотив может быть рассмотрен в аспектах его семантики, синтактики и прагматики.

⁷ М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 134–136.

⁸ Л. Суханек. Мотив измены в творчестве Лимонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 208–222.

⁹ В. И. Тюпа. К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 49–55.

¹⁰ Н. Д. Тамарченко. Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 2. Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 38–48.

¹¹ О. Ю. Постнов. Мотив смерти в стихотворении А. С. Пушкина «Череп» // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 69–78.

¹² 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.

¹³ А. С. Янушкевич. Мотив луны и его русская традиция в литературе XIX века // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 53–61.

¹⁴ Б. Н. Путилов. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 153–154; П. А. Гринцер. Стилистическое разворачивание темы в санскритском эпосе // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978. С. 30; А. Б. Лорд. Сказитель. М., 1994. С. 83–84.

Семантику мотива можно трактовать с позиции двух взаимосвязанных подходов – дихотомического и вероятностного.

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

Отдавая должное значению дихотомического подхода для общей теории мотива, укажем и на определенные границы его применения. Выступая в качестве достаточного основания для общей модели функционирования мотива в нарративе, дихотомический подход оказывается недостаточным основанием для построения собственно семантической модели мотива.

Покажем это на примере дихотомического описания мотивов волшебной сказки в «Морфологии сказки» В. Я. Проппа. Обратимся, в частности, к характеристике 14-й функции.¹⁵

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

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

Как можно видеть, семантическую специфику видов, или вариантов, данной функции составляют семы, варьирующие и распространяющие инвариантную сему. При этом варианты семы альтернативны по своему содержанию: волшебное средство либо «передается непосредственно», либо «указывается», либо «изготавливается».

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

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

Допуская второй вариант ответа (значение мотива есть некоторая сумма значений его вариантов) и оставаясь при этом в рамках дихотомического подхода, мы оказываемся в еще

¹⁵ В. Я. Пропп. Морфология сказки. Л., 1928. С. 53–54.

более трудной ситуации логического противоречия. На примере 14-й сказочной функции мы подчеркивали, что семы, соотносящиеся с различными вариантами мотива, находятся в отношении содержательной дизъюнкции. Они альтернативны. А это значит, что учтенная в языковом значении мотива сема одного варианта логически и содержательно исключает из языкового значения мотива другие вариантные семы.

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

Первое положение вероятностной модели значения мотива формально не выходит за пределы дихотомического подхода: дуальная природа мотива определяет двусоставность его семантической структуры.

Семантическим инвариантом мотива – и ядром его значения – является собственно *функция* (здесь мы следуем терминологии В. Я. Проппа), понимаемая как предикативное отношение актантов мотива. Однако в семантическую структуру мотива входит не только функция. Оболочку, или *периферию*, инвариантного семантического ядра мотива составляют семы, соотносящиеся с вариантами мотива.

Второе положение выводит нас за рамки дихотомической модели мотива в область вероятностной модели: вариантные семы, входящие в семантическую оболочку мотива, носят вероятностный характер.

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

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

Проблема вероятностной семантики мотива включает в себя и существенную практическую значимость.

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

Понятно, что оба вопроса непосредственно затрагивают семантическую сторону мотива.

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

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

Один подход направлен в сторону номинации и дефиниции мотива в соответствии с его вариативной семантикой. Этот подход был разработан в фундаментальных трудах крупнейших зарубежных фольклористов А. Аарне и С. Томпсона¹⁶ и развит многими их последователями. Существо этого подхода сводится к тому, что мотив называется и определяется по его наиболее представительному, характерному варианту. Соответственно, ведущим принципом классификации мотивов и структурирования самих указателей здесь выступает тематический принцип. Данный подход поэтому назовем вариантно-тематическим.

С критическим осмыслением данного подхода в отечественной науке выступали В. Я. Пропп и Е. М. Мелетинский, в зарубежной фольклористике – А. Дандес.¹⁷ Развитие альтернативного подхода непосредственно связано с именами указанных ученых. Этот подход направлен в сторону номинации и дефиниции мотива в соответствии с его инвариантной ядерной семьей – собственно функцией мотива. Такой подход можно назвать инвариантно-семантическим.

С точки зрения вероятностной модели, изолированное применение как тематического, так и семантического подхода при описании мотива неизбежно приводит к потере одной или другой существенной части мотивного значения. Обобщая значение мотива и редуцируя его до чистой функции, мы теряем богатство его вариантного содержания, которое вероятностным «шлейфом» сопровождает мотив в системе художественного языка и уплотняет, «овеществляет» его инвариантное значение. Это ситуация «единства без многообразия».¹⁸ С другой стороны, игнорируя инвариантное значение мотива, мы теряем языковое единство его семантики и расщепляем единое семантическое целое мотива на ряд разобщенных тематических схем. Это ситуация «многообразия без единства».¹⁹

Очевидно, что задача системного описания мотива с точки зрения вероятностной семантической модели необходимо требует *синтеза* обоих подходов.

Вернемся к проблемам семиотического анализа мотива.

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

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

Прагматика мотива является наименее разработанным аспектом его теории. Достижения компаративистики и фольклористики в области изучения повествовательного мотива в первую очередь связаны с аспектами его семантики и синтактики (укажем на классические результаты А. Н. Веселовского и О. М. Фрейденберг в области семантики мотива и В. Я. Проппа и Е. М. Мелетинского в области синтактики мотива). Напротив, проблемы прагма-

¹⁶ A. Aarne, S. Thompson. The Types of the Folktale. Helsinki, 1973. (Folklore Fellows Communications. № 184.); S. Thompson. The Folk-tale. New York, 1951; S. Thompson. Narrative Motif-analysis as a Folklore Method. Helsinki, 1955. (Folklore Fellows Communications. № 161.); S. Thompson. Motif-Index of Folk Literature. V. 1–6. Copenhagen, 1955–1958.

¹⁷ A. Dundes. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V. 75. 1962. P. 95–105.

¹⁸ М. Гиришман. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991. С. 70.

¹⁹ М. Гиришман. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991. С. 70.

тики мотива актуализируются при обращении к художественной литературе нового времени – литературе, в которой преобладает смыслопорождающее начало сюжета, а фабула выполняет роль его тематического субстрата. Самое же литературное творение воспринимается при этом не только на уровне *текста* как формы сохранения и передачи культурных значений эпохи, но и на уровне *произведения* как уникального эстетического события.

Мотив как таковой является единицей повествовательного языка фольклорной и литературной традиции. Взятый на уровне своего системного языкового статуса, мотив находится *вне состава* определенных повествований и тем более текстов. Поэтому говорить о том или ином мотиве как о непосредственной составляющей конкретного повествования так же некорректно, как говорить о лексеме (обобщенной лексической единице) в составе конкретного в своих словоупотреблениях высказывания.

В повествовании мотив облекается в плоть фабульного действия и сопрягается с системой персонажей, что и выражается в формировании *события* как такового. Именно событие является реализацией мотива в повествовании.

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

Таким образом, мотив через его варианты репрезентирован в повествовании посредством события. Как таковой мотив находится как бы «за фабулой» и соотносится с ней в плане семантики и синтактики события. Так же и с сюжетом: мотив соотносится с ним не прямым образом, не как часть соотносима с целым, – мотив соотносим с сюжетом в плане прагматики события, т. е. в плане того конкретного смысла и интенции, которые событие обретает в сюжете.

Лингвистическая прагматика понимает под интенцией коммуникативную задачу, решаемую партнерами по коммуникации в процессе общения. Интенция – это цель, ради которой и производится высказывание или реплика в диалоге. Сюжетная интенция события, построенного на определенной мотивной основе, носит эстетический характер. Например, событие «Раскольников убил старуху-процентщицу» в сюжете романа Ф. М. Достоевского выступает не только и не столько в своей прямой информативно-тематической функции (как в фабуле романа), сколько в функции построения эстетического целого героя романа.

Под эстетическим целым героя мы понимаем, вслед за М. М. Бахтиным, совокупность ценностных смыслов, которые оцеляют литературный персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершеного и отвечающего эстетическим запросам эпохи.²⁰ Эти ценностные смыслы формируются в результате осмысления персонажа в его фабульно значимых действиях и обстоятельствах как *деятеля* – в его сюжетно значимых поступках и ситуациях.

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

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

Все сказанное имеет прямое отношение к эстетической природе самого мотива. Включение мотива в его событийных реализациях в сферу сюжетных смыслов и интенций обуславливает в конечном итоге и собственную эстетическую значимость мотива.

²⁰ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 121.

Изложенные выше положения приводят нас к итоговому определению понятия повествовательного мотива и раскрытию принципов его аналитического описания.

Мотив – это единица повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантная в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы.

Модель аналитического описания мотива может быть построена с учетом следующих трех принципов.

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

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

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

В заключение кратко расскажем о нашем опыте применения развернутой выше модели при анализе *мотива встречи* в художественной прозе Пушкина.²¹

Мотив встречи был выбран как один из самых репрезентативных в плане онтологии и функционирования мотивики как таковой. Это один из наиболее частотных и эстетически значимых мотивов фольклора и литературы, без которого, как правило, не обходится сложение фабулы повествовательного произведения. Мотив встречи исключительно разнообразен в своих проявлениях. Многообразные опыты Пушкина в области сюжетного повествования предоставляют достаточный материал для изучения данного мотива – который, в свою очередь, аккумулирует художественные смыслы пушкинской прозы.

Наш анализ был ограничен прозаическими художественными произведениями Пушкина, фабулы которых содержат события встречи. Повествование, заключенное в стихотворную форму («Евгений Онегин» и др.), как правило, сопровождается развитой лирической событийностью. Мотивный анализ лиро-эпического повествования представляет собой отдельную задачу, которая не входила в рамки нашего исследования.

В целом наш выбор носил далеко не случайный характер. Проза Пушкина занимает ключевое положение в процессе сложения классических форм повествовательной традиции русской литературы – она аккумулирует достижения отечественной и мировой литературы предшествующих эпох, в первую очередь в плане освоения новых сюжетов и мотивов, и одновременно являет собой средоточие линий развития последующей русской прозы.

В ходе анализа, определив дихотомически соотнесенные признаки семантики, синтактики и прагматики событийных реализаций мотива встречи, мы рассмотрели полученный массив вариантных данных с точки зрения их частотных характеристик.

²¹ Полное описание проведенного анализа см. в кн.: И. В. Силантьев. Поэтика мотива. М., 2004. С. 140–261.

Это позволило, во-первых, построить вокруг семантического инварианта мотива частотное распределение его вариантных семантических признаков – и тем самым создать вероятностную модель семантики мотива. Во-вторых, это позволило построить распределение фабульно-событийных контекстов мотива – и тем самым получить достаточно полное представление о нарративной сочетаемости мотива встречи с другими мотивами. В-третьих, это позволило раскрыть картину прагматических смыслов и интенций, связанных с данным мотивом – и тем самым получить развернутые представления о системе эстетических коннотаций, сопровождающих мотив встречи.

Тем самым мы получили исчерпывающую картину *виртуального целого* мотива встречи как целостного элемента повествовательного языка – но в узусе его *вероятностного воплощения* в пушкинском повествовании.

Мы вынуждены опустить изложение непосредственных результатов анализа в виду их существенного объема. Остановимся лишь на двух показательных примерах.

Охарактеризуем специфику пространственных признаков как ключевой семантической характеристики мотива встречи в прозе Пушкина. Мы учитывали *статусные*, или *собственные* признаки пространства встречи и признаки, *относящие пространство к актантам встречи*. К первым мы относим пространственные признаки и их целостные сочетания – *топосы*, несущие в себе семантику «вещности» и *конкретности* фабульного действия. Так, встреча может происходить *у героя дома* (в собственном доме, в родительском доме, на квартире, в усадьбе, на даче, а *внутри* дома – в кабинете, спальне, гостиной, столовой), *в гостях, в чужом доме, в обществе, в сакральном месте, на улице, на границе* и т. д. Признаки *отношения* – это не собственно «вещные» признаки пространства, а, скорее, значимости, *относящие* пространство встречи к ее актантам. Так, пространство встречи может быть *пространством героя*, или «*своим*» (например, пространство своего дома), «*родным*» (пространство родительского дома, родных мест), «*желанным*» (пространство дома возлюбленной), *благоприятным, чужим, враждебным, нейтральным*.

Данный подход позволил выявить все многообразие семантических оппозиций внутри пространственной схемы мотива и вместе с этим точно определить актуальный смысл событий встречи в конкретных сюжетах пушкинской прозы. Так, встреча Минского и Дуни в «Станционном смотрителе» происходит *дома* у Вырина, но в *чужом* пространстве для Минского (откуда поэтому он с такой легкостью *увозит* девушку), и напротив, встреча Вырина и Минского происходит *дома* у Минского, но в *чужом* для Вырина пространстве, откуда его *выставляют* с позором для его лет. Или: для Дубровского пространство родного дома после смерти отца становится окончательно утраченным, собственно *чужим*, отсюда и та легкость в действии романа, с которой герой совершает поджог усадьбы. Или: пространство встречи Гринева и Пугачева в Бердской слободе одновременно *враждебное* и *благоприятное* для героя (он в стане врагов и в то же время у своего покровителя). В сюжетном отношении эта встреча до предела обнажает смысл отношений Гринева и Пугачева – отношений, которые развиваются помимо и вопреки фабульной ситуации. Вспомним, что пугачевские «енаралы» требуют пыток и казни Гринева, но впоследствии и официальные власти возьмут героя под стражу. Таким образом, отношения героев не вписываются ни в фабульную ситуацию пугачевщины, ни в ситуацию екатерининского дворянства. Это равные, партнерские отношения: «Мы с его благородием старые приятели», – говорит Пугачев. Гринев в силу этих отношений оказывается *между* двух миров – и прагматическая амбивалентность топоса встречи подчеркивает промежуточный статус героя.

От анализа топосов встречи перейдем ко второму примеру. Предложим следующую трансформацию – оставим *единственные*, но *наиболее частотные* признаки семиотической структуры мотива встречи – и получим, безусловно, упрощенный, но наиболее вероятный и характерный вариант этого мотива в системе прозаического повествования Пушкина.

Это встреча, инициированная одним из актантов и неожиданная для другого актанта. Ведущий статус самих актантов – это статус сюжетного героя, при этом чаще всего это герой молодой, вступающий в жизнь, нередко влюбленный. Ведущим топосом встречи выступает топос дома (чаще всего встреча происходит в родительском доме, усадьбе, имении). При этом топос встречи чаще всего является для героев своим пространством. Ведущей временной характеристикой встречи, как правило, выступает признак процессуального совпадения времени встречи с самим событием. Ведущее фабульное окружение мотива в препозиции связано с идеей пребывания героя в пути (это может быть отправка в путь, пребывание в пути, прибытие или появление героя). Ведущее окружение мотива в постпозиции связано с идеей отношений, существенных для героя, – чаще всего это значимое знакомство или развитие любовных отношений. При этом общий сюжетный смысл «пушкинских» встреч сигнализирует об идее мира в его изменчивом и событийно продуктивном состоянии, и говорит о том, что широта и незапланированность поворотов и перемен этого мира, принципиально несводимая к личным намерениям и действиям героя, расширяет сущностные границы жизни героя до пределов его судьбы.

2. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте

1. Лирическое событие и лирический мотив

Для того чтобы определить специфику лирического мотива, необходимо соотнести понятие мотива с понятиями события, действия и темы применительно к феномену лирики.

Мотив как таковой представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре семантической структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива. Так, можно говорить о «мотиве погони» или «мотиве преступления», имея в виду то, что в различных фольклорных и литературных произведениях эти мотивы выражаются в форме конкретных событий погони или преступления, связанных с конкретными персонажами и конкретными обстоятельствами. Очевидно, что такое понимание мотива тесно увязывает его специфику с феноменом повествования эпического рода, и в то же время в малой степени приложимо к лирической материи (в данном контексте мы выводим за рамки вопроса лиро-эпические жанры). Возможно ли, в таком случае, уточненное толкование мотива, учитывающее особенности лирического текста?

При анализе лирики исследователи, как правило, не ставят этот вопрос специальным образом, и под мотивом нередко подразумевают любой повторяющийся элемент текста, выделяющийся устойчивой и характерной для данной поэтической традиции семантикой и устойчивым вербальным выражением. Очевидно, что такое понимание мотива не согласуется с более строгой предикативно-событийной трактовкой мотива, которая в значительной степени принята при анализе текстов повествовательных. Да и в целом, как представляется, считать мотивами все, что повторяется в тексте и из текста в текст, будь то образ, деталь, какой-либо характерный стилистический штрих или просто слово, наконец, – значит неоправданно расширять понятие мотива. В противоположность этой тенденции мы предлагаем такое понимание лирического мотива, которое, во-первых, опирается на его собственные сущностные признаки и во-вторых, согласуется с понятием повествовательного, или эпического, мотива.

Специфика мотива в лирике во многом обусловлена существом лирического события, которое – и это наш самый важный тезис – по своей природе принципиально отличается от события в составе эпического повествования.

Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю. Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания»,²² иначе – дискретная динамика состояний лирического субъекта.²³

Эпическое событие – это, по М. М. Бахтину, *рассказанное* событие, это событие, объективированное рассказом и потому отделенное от читателя или слушателя. Это событие

²² Сюжетосложение в русской литературе. Даугавпилс, 1980. С. 159.

²³ В данном контексте мы можем пренебречь тонкими градациями в функциональном статусе лирического субъекта – см. об этом: Л. Я. Гинзбург. О лирике. Л., 1974; Б. О. Корман. Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978; Он же. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982; С. Н. Бройтман. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М., 1997; Он же. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–152.

происшествия, случившегося с кем-либо, или событие действия, произведенного кем-либо, но только не мной – читателем или слушателем, принципиально отделенным и от инстанции героя, и от инстанции повествователя. Напротив, лирическое событие – это субъективированное событие переживания,²⁴ непосредственно вовлекающее в свое целое и меня, читателя, сопряженного при этом с инстанцией лирического субъекта. Схематично это положение можно представить следующим образом: лирический субъект – это и голос стихотворения, и внутренний герой этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое целое объединяет. Я как читатель стихотворения оказываюсь внутри его событийности. Поэтому о лирическом событии не может быть рассказано (ибо некому рассказывать), а может быть явлено – в самом дискурсе. Иначе говоря, лирическое событие осуществляется непосредственно в актуализированном дискурсе лирики.

В элементарном виде эта особенная событийность представлена в жанрах лирической миниатюры: состояние окружающего мира (как в самом широком смысле, так и в любом частном аспекте) актуализируется в восприятии лирического субъекта и субъективируется им. Происходит диалогическая встреча двух начал – лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия – что приводит к качественному изменению состояния самого лирического субъекта, а также его коммуникативного двойника в образе читателя.²⁵ В общем виде существо лирического события можно свести именно к последней формуле: это *качественное изменение состояния лирического субъекта*, несущее *экзистенциальный смысл* для самого лирического субъекта и *эстетический смысл* для вовлеченного в лирический дискурс читателя. Особо подчеркнем, что пресуппозиция лирического события может быть не явлена в лирическом дискурсе и, соответственно, опущена в самом лирическом тексте – как это характерно, например, для произведений А. А. Фета.

Определив специфику лирического события, мы получаем достаточные основания для предметного разговора о специфике мотива в составе лирического дискурса. Представляется, что природа мотива в лирике, по существу, та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит *предикативный* (или собственно *действительный*) аспект событийности – однако при этом, как было раскрыто выше, принципиально различается природа самой событийности в лирике и эпике.

Самое лирическое действие также отличается от действия эпического. Дело в том, что действие в лирическом тексте разворачивается вне синтагматического поля наррации, и поэтому оно, как правило, внешне дезорганизовано: лирический голос может говорить о всяком действии, о всяком происходящем, что только попадает в сферу его «перемещающегося сознания», иначе – в сферу его причастного событийного созерцания.

Соответственно, иным является и качество связности текста в лирике: оно основывается не на принципе единства *действия* (что характерно для фабульно организованного эпического повествования), а на принципе единства *переживания*, или, что то же самое, единства лирического субъекта – при всех его качественных изменениях, при всей присущей ему внутренней событийности. Именно поэтому столь характерный для лирики *повтор* не разрушает, а, напротив, только укрепляет текст, поддерживая единство лирического субъекта, – в отличие от эпического повествования, которому прямые повторы противопоказаны, потому что нарушают единство действия.

²⁴ Ю. И. Левин. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62–72.

²⁵ О диалогизме как основе лирической событийности см.: С. Н. Бройтман. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–152; *Он же*. Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики. М.; Тверь, 2000. С. 165–170.

Другим в лирике является и отношение мотива и темы, и именно это отношение осознается как специфически лирическое. Всякий мотив в лирике исключительно *тематичен*, и любому мотиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно *мотивна* по своей природе, и мотивы как характерные предикаты темы развертывают ее.²⁶ При этом благодаря своей изначальной мотивности лирическая тема носит перспективный характер, в отличие от ретроспективной повествовательной темы. Это значит, что в лирике не столько мотивы в их конкретном событийном выражении определяют тему (что характерно для эпического повествования), сколько сама тема выступает основанием для событийного развертывания серии сопряженных с ней мотивов.²⁷ В последнем утверждении ключевую роль играет понятие серии: в основе лирического текста лежит не нарративная последовательность мотивов, а их тематическая серия.²⁸

Перспективностью лирической темы объясняется и ее эксплицитный характер: лирическая тема значительно чаще, нежели тема повествовательная, оказывается выраженной в явной словесной форме – либо в названии стихотворения, либо в самом тексте (поэтому применительно к лирике и говорят о «словесных темах»²⁹ и «ключевых словах»³⁰). Повествовательная тема – как тема ретроспективная, как *результат*, а не *повод* для сочетания мотивов, – носит, как правило, имплицитный характер.³¹

В целом же лирическая тема принципиально и предельно рематична,³² и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом. По этой причине смешение или осознанное совмещение понятий темы и мотива в практике анализа лирического текста происходит гораздо чаще, нежели при мотивном анализе эпического повествования.

Характерным примером такого совмещения понятий являются наблюдения, изложенные в Лермонтовской энциклопедии в статье «Мотивы поэзии Лермонтова».³³ В качестве мотивов здесь называются, как правило, лирические темы, характерные для творчества поэта: «свобода и воля», «одинокчество», «странничество», «изгнанничество», «родина», «память и забвение», «обман», «мщение», «покой», «земля и небо», «сон», «игра», «путь», «время и вечность» и др. Так, автор вступительных замечаний к статье пишет: родина – это тема, «наиболее приближающаяся к понятию мотива».³⁴ Приведем еще одно высказывание Л. М. Щемелевой, в котором совмещаются понятия мотива и темы: «Особо в цикле мотивов выделены не индивидуально лермонтовские, но занимающие большое место в его творчестве т. н. вечные темы: время и вечность, любовь, смерть, судьба».³⁵

Так, например, со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Узник» (1837) авторы статьи связывают «мотив свободы», «мотив неволи» и «мотив одиночества».³⁶ На наш взгляд, это не

²⁶ В данном контексте предельно точно прочитывается мысль Ю. М. Лотмана: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» (Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. Тарту, 1975. С. 142).

²⁷ О мотивном развертывании лирической темы см.: В. М. Жирмунский. Введение в литературоведение. СПб., 1996. С. 412–414.

²⁸ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 231–242.

²⁹ В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 30.

³⁰ В. Е. Хализев. Теория литературы. М., 1999. С. 268.

³¹ А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 365. С. 144.

³² Ж. Женетт. Фигуры: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 361–362.

³³ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 290–312.

³⁴ Л. М. Щемелева. Вступительные замечания к статье «Мотивы поэзии Лермонтова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 291.

³⁵ Там же.

³⁶ Л. М. Щемелева. Вступительные замечания к статье «Мотивы поэзии Лермонтова» // Лермонтовская энциклопедия.

мотивы, а типичные темы, задающие общее пространство семантического развития стихотворения. Между тем, развертывание в его тексте лирического действия и лирической событийности как таковой (с опорой на определенную парадигму мотивов) носит более сложный характер.

Покажем это на примере анализа данного стихотворения. Для удобства восприятия приведем его текст полностью.³⁷

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

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

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

Эстетически значимая динамика стихотворения заключается в контрастной смене рефлексивных состояний лирического субъекта: от мечтательных переживаний на тему личной свободы через констатацию существующего положения неволи к осознанию глубокого одиночества.

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

М., 1981. С. 291.

³⁷ Текст стихотворения цитируется по изданию: М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений: В 4 т. Л., 1979–1981 (Т. 1. Стихотворения, 1828–1841. Л., 1979. С. 377).

Переходим к уровню действия. Характерное отличие лирического действия от действия эпического – в его принципиально расширенном модальном спектре. Оно разворачивается не только в рамках *действительного* – того, что произошло в прошлом или происходит сейчас, но и в рамках *возможного* – того, что *могло бы* или *может* (или же вообще *не может*) произойти. Расширение модальных границ действия оказывается возможным за счет смены критерия связности текста, о чем мы говорили выше: этим критерием выступает принцип единства лирического субъекта. Именно переживания лирического субъекта связывают в единый узел действия различных модальностей – как это происходит и в стихотворении «Узник».

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

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

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

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

В тексте третьей строфы разворачивается заключительный момент тематической триады стихотворения – тема вынужденного одиночества. Эта тема подытоживает динамику тематического развития стихотворения в целом и стабилизирует общий конфликт стихотворения, закрепляя этот конфликт в его неразрешимости. Тема одиночества также первоначально разворачивается в плане статического описания – через серию ситуаций: одинок узник, «одинок» голые стены, «одинок» луч лампы, одинок и часовой, охраняющий узника. Однако образ последнего развернут уже в плане действия, которое в своих вариациях опирается на *мотив вынужденного, несвободного движения*, очевидным образом контрастирующий с антонимичным мотивом свободного движения в первых двух строфах. По существу, часовой также предстает узником, обреченным на свою несвободу, хотя и за пре-

делами тюрьмы. Таким образом, в концовке строфы через мотив несвободного движения вновь актуализируется общая для всего стихотворения тема неволи. В целом третья строфа тождественна предыдущей в своей структуре: в обеих план статического описания точно в середине текста сменяется действием.

В заключение обратим внимание еще на один важный аспект лирической событийности. Лирическое событие как таковое может разворачиваться в рамках эпического повествования (разумеется, с опорой на определенную парадигму лирической мотивики). И есть писатели-прозаики, склонные к разворачиванию лирической событийности в эпических произведениях. Это не нарушает связности фабульного действия как такового, потому что лирическое событие в аспекте своего актуального художественного смысла выходит непосредственно на уровень сюжета – помимо фабулы эпического произведения. Однако при этом разворачивание лирической событийности неизбежно влечет за собой формирование в субъектно-объектной структуре эпического произведения лирического субъекта как такового.³⁸

Так, лирическим событием открывается повествование в рассказе А. П. Чехова «Студент». Мы имеем в виду описание природы. Лирическим событием это описание становится не потому, что оно само по себе динамично и повествует о резкой перемене погоды, а потому, что к динамике природных явлений становится причастен лирический субъект, сопряженный первоначально с позицией повествователя.³⁹ Именно динамика состояния лирического субъекта и создает событийность имманентного переживания: «Погода вначале была хорошая, тихая. <...> Но когда стемнело в лесу, *некстати* подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, *и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо*».⁴⁰

Показательно, что самое лирическое событие выходит за рамки описания природы и захватывает в свою орбиту героя рассказа Ивана Великопольского. Именно в его восприятии сюжетный смысл этого события выражается в явной форме: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод *нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние сумерки сгустились быстрее, чем надо*». Можно сказать иначе: начало лирического субъекта с появлением в повествовании героя рассказа совмещается с его субъектной позицией – и герой становится причастен самому лирическому событию. И обратно: лирическое событие связывает в единой целое «индивидуальную внутреннюю жизнь» героя с «жизнью общей, мировой: природной и исторической».⁴¹

Здесь мы приходим к важному вопросу о возможных формах персонификации лирического события. Изначально оно сопряжено с инстанцией лирического субъекта, который может быть вообще не персонифицирован в тексте и явлен читателю в самом дискурсе как присущий ему *голос* – но такая ситуация характерна, в общем случае, для стихотворного лирического текста. В прозаическом тексте, выстроенном в рамках нарративного дискурса, лирическое событие также может образовываться в соотношении с собственно лирическим субъектом – и тогда текст, хотя бы локально, может формироваться в соответствии с жанровыми формами «лирического отступления» или «стихотворения в прозе». Вместе с тем инстанция лирического субъекта, как мы видели на примере чеховского рассказа, может

³⁸ Ср. точку зрения Ю. И. Левина о лиризме эпического произведения (Ю. И. Левин. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 65–66).

³⁹ Ср. точку зрения В. Шмида о «восприятии еще не названного субъекта» (В. Шмид. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 282).

⁴⁰ Здесь и ниже текст рассказа цитируется по изданию: А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8; курсив в цитируемом тексте наш. – И. С.

⁴¹ Н. Д. Тамарченко. Усиление воскресения («Студент» А. П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: Слово и бытие: Сб. науч. трудов к 60-летию М. М. Гиршмана. Донецк, 1998. С. 51; см. также: М. М. Гиршман. Литературное произведение: теория и практика анализа. М., 1991. С. 141, 147–148.

быть в итоге сопряжена с инстанцией героя, и в таком случае лирическое событие становится переживанием самого героя. Герой, как это принято говорить, настраивается «на лирический лад», и в художественную ткань его переживаний могут вплестаться лирические мотивы.

Итак, применительно к прозаическому нарративному тексту мы можем говорить о двух основных вариантах образования лирического события в их взаимодействии: первый – лирическое событие сопряжено с лирическим субъектом, второй – персонифицированное лирическое событие сопряжено с героем произведения. Возможен, в принципе, и третий вариант – когда лирическое событие оказывается сопряженным с позицией повествователя.

2. Мотивно-тематический анализ избранных стихотворных произведений И. А. Бунина

Вводные замечания. Развернутые выше принципы мотивного анализа лирического текста мы попробовали приложить к корпусу избранных поэтических и прозаических произведений Бунина. Творчество этого автора дает богатейший материал для исследования проблемы лирического мотива не только в стихотворном, но и в прозаическом тексте.⁴² Мы проанализировали 48 поэтических текстов и 33 прозаических (малой формы), от самых ранних до зрелых и поздних, и наш выбор, в любом случае, носит поисковый характер. При этом оговоримся, что исследовательский фокус нашей работы направлен в большей мере на испытание самого подхода к анализу лирического мотива в стихах и прозе, и поэтому мы исключительно благодарны ученым-буниноведам, чьи находки и открытия в области бунинской лирической мотивики помогли нам в подтверждении наших скромных наблюдений.

В предшествующих работах, посвященных мотивному анализу, мы сосредоточивались на феномене эпического повествования, соотносимого с различными нарративными стратегиями и жанрами. Повествовательные мотивы мы анализировали, как правило, на двух уровнях – вариантном и инвариантном. Самый принцип исследования при этом можно было определить как преимущественно индуктивный – от множества вариантов, найденных в ходе анализа, к инварианту как обобщению вариантов. Это было результативно, когда мы путем сквозного исследования анализировали один мотив, повторяющийся в своих различных вариантах в разных текстах, – в частности, мотив встречи в пушкинской прозе.⁴³

Теперь перед нами стоит другая задача – не сквозной анализ выбранного мотива, а комплексный мотивный анализ корпуса избранных стихотворений и малых прозаических текстов, и у нас нет уверенности, что мотивика этих произведений будет столь же многовариантна, как в случае сквозного анализа какого-либо одного мотива. Конечно, если выйти за границы избранных текстов поэта в широту современной, а тем более предшествовавшей автору литературной традиции, ситуация изменится – но это может быть целью других, более развернутых работ.

Поэтому в мотивном анализе произведений Бунина мы будем следовать сочетанию индуктивного и дедуктивного принципа, а именно – по одному варианту угадывать (не побоимся этого слова⁴⁴) его инвариант, опираясь при этом на некоторое опытно-интуитивное знание поэтической традиции, присущее в большей или меньшей степени всякому активному читателю, а в том числе и литературоведу.

⁴² Общий анализ лиризма в творчестве Бунина см., в частности, в работах: И. П. Вантенков. Бунин-повествователь. Минск, 1974; О. Н. Михайлов. Строгий талант. М., 1976; Ю. В. Мальцев. Иван Бунин. М., 1994; В. Я. Гречнев. О прозе XIX–XX века. СПб., 2000; О. В. Сливичкая. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

⁴³ См.: И. В. Силантьев. Поэтика мотива. М., 2004.

⁴⁴ Вообще, в филологии угадывать – не значит гадать. Так, лингвист по одному-двум конкретным употреблениям слова в речи угадывает контуры его системного (словарного) значения в языке.

Именования мотивов в наших интерпретациях достаточно вольны. Это не более чем рабочие названия, нужные в большей мере для того, чтобы понять общую динамику смысла в бунинской лирике – как в синхронном, так и в диахронном планах.

Перейдем к текстам.

«*Не видно птиц...*». В первой и второй строфах данного стихотворения отчетливо проявляется мотив сокращения, редукции, вплоть до полного исчезновения или отсутствия качества, признака или самого предмета. Данный мотив выражен в следующих словесно-образных формах: «...*не видно птиц*» (здесь и ниже курсив в текстах Бунина⁴⁵ наш. – И. С); «*Покорно чахнет / Лес, опустевший и больной*»; «*Грибы сошли*»; «*В кустах сваялася трава*»; «... под дождем осенним *тлея, / Чернеет* темная трава» (1; 68). Сопряженная тема может быть выражена таким образом: увядающий осенний лес, что семантически соотносимо с инвариантными тематическими значениями прозябания, распада, тлена.

Сочетание мотива редукции (назовем его в итоге таким образом) с темой распада и тлена образует своего рода образно-смысловой тезис стихотворения – тогда как третья строфа являет нам антитезис. Тема осеннего леса в его увядании и тлене, преимущественно статическая в своей семантике, уступает место динамической теме открытого поля, в котором блуждает ветер и царит движение как таковое: «*А в поле ветер. День холодный / Угрюм и свеж*» (Там же).

Динамической теме соответствует и новый мотив – мотив свободного, неограниченного движения, которое в контексте данного стихотворения можно трактовать и как момент ценностно-смысловой компенсации: «...целый день / *Скитаюсь я в степи свободной, / Вдали от сел и деревень*» (Там же).

Таким образом, мы можем заметить, что мотивы, реализованные в текстах первой-второй и третьей строфы, также до известной степени антитетичны: идея редукции имплицитно содержит сему вынужденной остановки, утраты движения, и в этом плане противоположна идее свободного движения.

Завершающая четвертая строфа стихотворения выражает синтез противоположных начал редукции и подъема, статики и динамики. Все приходит к гармонии, и в состоянии лирического субъекта отражается мотив успокоения, умиротворения, согласия: «...*убаюкан* шагом конным, / *С отрадной грустью* внемлю я, / Как ветер звуком *однотонным* / Гудит-поет в стволы ружья» (Там же). Мотиву умиротворения соответствует и тема монотонного покоя – это уже не исчезновение (редукция), но и не свободное блуждание как таковое.

Таким образом, собственно сюжет как динамическую картину смысла стихотворения можно выразить отношением «тезис – антитезис – синтез». Напомним, что в тексте стихотворения данное отношение проявляется сочетанием мотивов редукции, свободного движения (компенсации редукции) и умиротворения.

Родина. В этом стихотворении также противопоставлены два смысловых плана – как на мотивном, так и на тематическом уровне.

В первой строфе вновь представлен мотив редукции: «Под небом *мертвенно-свинцовым* / *Угрюмо меркнет* зимний день, / И нет конца лесам сосновым, / И далеко до деревень» (1; 101). Во второй строфе реализован мотив частичной компенсации прежде редуцированного качества, признака, явления и состояния природы в целом: «Один туман молочносиний / ... *Смягчает* сумрачную даль» (Там же). Оба мотива в смысловом отношении противопоставлены друг другу и вступают в сюжетное взаимодействие.

Ведущая тема стихотворения – это тема зимнего вечера, удаленности («сумрачная даль»), пустынности («снежная пустыня»). Этой теме сопутствует тема печали, вводимая

⁴⁵ Цитаты из текстов произведений Бунина приводятся по изданию: И. А. Бунин. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1965–1967. При цитировании текстов в скобках указывается номер тома и страницы.

прямым сравнением («Один туман молочно-синий, / Как чья-то кроткая печаль...»). В принципе, в соположении данных тем проявляется то же самое смысловое противоречие, которое мы отмечали на мотивном уровне: это, с одной стороны, все угрюмое, сумрачное и мертвенное, что несет с собой угасающий зимний вечер и что приводит лирического субъекта к состоянию уныния, и, с другой стороны, идея печали, которая, в отличие от уныния, легка и возвышенна. Вектор печали, если так можно выразиться, направлен вверх, в отличие от вектора уныния и тоски. Поэтому в стихотворении печаль «кроткая».

Беру твою руку... Стихотворение также строится на противопоставлении мотивов – с одной стороны, мотива душевного и телесного единения и взаимопонимания в общем чувстве любви (первая строфа), с другой стороны, мотива роковой угрозы и разрушения (вторая строфа). Тематический план стихотворения отвечает мотивному – теме уединенного любовного свидания противостоит тема вторжения враждебного и разрушительного начала.

Я к ней вошел в полночный час... В смысловом поле данного стихотворения господствует мотив, который можно образно определить как мотив затаенного движения, иначе как мотив покоящейся жизни. Таков сон человека – и тема сна и ночи в полной мере соответствуют данному мотиву. Мотивно-тематический план стихотворения не содержит и не производит конфликта. Обратим внимание также на то, что план действия, в отличие от мотивного плана, вполне динамичен. Стихотворение наполнено действием: «Я к ней вошел...»; «Она спала»; «...луна сияла»; «одеяла / Светился спущенный атлас»; «Она лежала...» (1; 110). Но так здесь и должно быть – ведь данный мотив также воплощает в себе движение, только затаившееся, готовое развернуться, перейти в фазу динамики и возглавить лирическое действие.

Еще и холоден и сыр февральский воздух... В этом стихотворении в смысловое взаимодействие вступают два мотива. Первый – это мотив обновления (природы, мира, состояния самого лирического субъекта): «Уж смотрит небо ясным взглядом / И молодеет Божий мир»; «А с неба на кусты и лужи / Ложится отблеск голубой»; «Не налюбуюсь, как сквозят / Деревья в лоне небосклона» (1; 142) и др. Ведущая тема стихотворения сопряжена с мотивом обновления – это тема зарождающейся весны.

Мотиву обновления вторит – и одновременно расширяет его в смысловом отношении – мотив откровения, в своем актантном плане связанный уже с лирическим субъектом:

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

(Там же)

Спокойный взор, подобный взору лани... Мотив еще живого, трепетного отношения к предмету уже прошедшей любви граничит в этом стихотворении с мотивом забвения, причем последний выражен в модальном плане предполагаемого, будущего действия: «А будут дни – угаснет и печаль, / И засинеет сон воспоминанья...» (1; 150). В этой встрече мотивов заключен свой конфликт – по существу, конфликт идеи жизни и идеи смерти – однако он, пусть и не в полной мере, снимается заключительным мотивом умиротворения: «Где нет уже ни счастья, ни страданья, / А только *всепрощающая даль*» (Там же).

Надпись на чаше. Это стихотворение в явной форме содержит нарратив, событийная канва которого опирается на сочетание повествовательных мотивов поиска и обретения: «Древнюю чашу нашел он...»; «Долго трудился он; долго слагал воедино / То, что гробница хранила...»; «И прочитал он на чаше / Древнюю повесть...» (1; 190). Повествовательные мотивы, воплощающие динамическое начало стихотворения, наталкиваются, словно на

стену, на статическую тему вечности и соотнесенный с данной темой мотив неразрывной связи – в данном случае, связи вечных начал мира и человеческой жизни:

Вечно лишь море, безбрежное море и небо,
Вечно лишь солнце, земля и ее красота,
Вечно лишь то, что связует незримою связью
Душу и сердце живых с темной душою могил.

(Там же)

Одиночество (1903). Стихотворение открывает уже знакомый нам по предыдущим текстам мотив редукции: «Здесь жизнь до весны умерла, / До весны опустели сады» (1; 194). В семантических рамках данного мотива плану природного действия отвечает план действия лирического субъекта: «Я на даче один. Мне темно / За мольбертом, и дует в окно» (Там же).

Мотиву редукции вторит мотив расставания, выраженный в сцене натянутой встречи и последующей разлуки с любимой: «Вчера ты была у меня, / Но тебе уж тоскливо со мной»; «Что ж, прощай! Как-нибудь до весны / Проживу и один...» (Там же).

Данным мотивам соответствует и ведущая тема стихотворения: перед нами поздняя осень – и в природе, и в человеческих отношениях.

Замечательно, что на смену мотиву расставания снова приходит мотив редукции – и в гораздо более сильных, существенных текстовых реализациях:

Сегодня идут без конца
Те же тучи – гряда за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.

(Там же)

Чередование мотивов редукции и расставания замыкается динамическим комплексом, противоречиво объединяющим мотивы душевного устремления и порыва (в данном случае, к предмету любви) и принятия расставания как свершившегося факта. Примечательно, что лирическое действие, посредством которого реализуются оба мотива, представлено не в модальности непосредственно происходящего (как в предыдущем действии), а в модальности желаемого: «Мне крикнуть хотелось вослед: / Воротись, я сроднился с тобой!»; «Что ж! Камин затоплю, буду пить... / Хорошо бы собаку купить...» (Там же).

Статуя рабыни-христианки. Встретившийся нам в предыдущем тексте мотив стоического принятия наличной ситуации, неблагоприятной для лирического субъекта, открывает и данное четверостишие: «Не скрыть от дерзких взоров наготы...» (1; 223). В оппозитивных отношениях к данному мотиву находится мотив, который также встречался нам в предшествующих текстах, – это мотив компенсации утраченного свойства, качества, состояния: «Не жаль земной, мгновенной красоты, – / Я красоту небесную сокрыла» (Там же).

Черный камень Каабы. Снова в стихотворении главенствует мотив редукции: священный камень мусульман «был неизреченной белизны» (1; 233) – а ныне «померк от слез и горести людской!» (1; 234). Заметим, что данный мотив особенно тщательно разработан автором – как в плане историко-тематических реалий, так и в плане лирической образности в стилистике арабской поэзии – однако анализ этой образности выходит за рамки поставленных в нашей работе задач.

Песня. Общая смысловая структура данного стихотворения строится на серии противопоставлений. Прежде всего, это тематические противопоставления героини стихотворения – с героем-возлюбленным («Я – простая девка на баштане, / Он – рыбак, веселый человек»), с возможными соперницами («Говорят, гречанки на Босфоре / Хороши... А я черна, худа») (1; 239). На тематические противопоставления опираются и соположения мотивов – это мотив ожидания, надежды, постоянства любви («Буду ждать в погоду, в непогоду...»), и вновь мотив столь значимой для бунинской лирики редукции: «Тонет белый парус на Лимане...»; «Утопает белый парус в море – / может, не вернется никогда!»; «...брошу перстень в воду / И косою черной удавлюсь» (Там же).

Гробница Рахили. Стихотворение вновь открывает мотив редукции, который своей семантикой охватывает всю первую строфу:

«И умерла, и схоронил Иаков
Ее в пути...» И на гробнице нет
Ни имени, ни надписей, ни знаков.

(1; 274)

Мотиву редукции (что характерно для бунинской лирики) противостоит мотив компенсации (качества, явления, чувства):

Ночной порой в ней светит слабый свет,
И купол гроба, выбеленный мелом,
Таинственной бледностью одет.

(Там же)

Мотив компенсации находит свое полное развитие в финале стихотворения, отмеченном развитием действия, связанного с позицией лирического субъекта:

Я приближаюсь в сумраке несмело
И с трепетом целую мел и пыль
На этом камне, выпуклом и белом...

(Там же)

Иерусалим. В данном стихотворении противоречиво взаимодействуют два мотива. В первой строфе в сценах южной весны выражен мотив роста, расцвета, увеличения качества как такового:

Это было весной. За восточной стеной
Был горячий и радостный зной.
Зеленела трава. На припеке во рву
Мак кропил огоньками траву.

(1; 275)

Между тем центральное место в смысловом пространстве стихотворения снова занимает мотив редукции, выраженный в рассказе проводника: «Погляди на цветы по сионским стенам: / Это все, что осталось нам»; «...Это праотцев след, / Кровь погибших в боях...»; «Край отцов ныне беден и дик. / Иудея в гробах. Бог раскинул по ней / Семя пепельно-серых камней»; «Враг разрушил Сион. Город тлел и сгорал...» (Там же).

В финале стихотворения мотив редукции, тем не менее, уступает место мотиву роста, компенсации – но только этот мотив теперь выражен в модальности будущего и предсказанного действия:

Да родит край отцов только камень и мак!
Да исчахнет в нем всяческий знак!
Да пребудет он гол, иссушен, нелюдим —
До прихода Реченного Им!

(1; 276)

Рыбачка. Стихотворение организовано в форме драматического диалога двух голосов – рыбачки и незваного гостя. За этим диалогом напряженно следит лирическое сознание, местами сливающееся с голосом героини: «Тревожна ночь осеннюю порою – / Рассвет еще тревожней и шумней» (1; 313).

Мотив вторжения, сопряженный с темами ночи, опасности, тревоги и болезни, в финале стихотворения встречается со связанными в данном смысловом контексте мотивами отказа, отвержения, с одной стороны, и преодоления и превосходства, с другой: «Уйди! Я ночевала не одна. / Он был смелей. Он моря не боится» (1; 314). Тема тревоги в итоге сменяется темой устойчивости и покоя.

Матери. Эта лирическая миниатюра основывается на одном базовом мотиве, который можно определить как мотив тождества – тождества детского сознания, извлекаемого из памяти лирического субъекта, уютной обстановки родного дома, близости к матери и, в итоге, тождества материнского тепла и ангельского начала:

Я помню ночь, тепло кровати,
Лампадку в сумраке угла
И тени от цепей лампадки...
Не ты ли ангелом была?

(1; 335)

Потомки пророка. Основой этого стихотворения также выступает мотив тождества, однако выражен он, в отличие от предыдущего случая, совсем в других модальных формах лирического действия – и в образности, полностью локализованной в восточной тематике. Основная модальность лирического действия здесь – это модальность отрицания, точнее, установления тождества через отрицание: «Мы ходим не в кофейни...»; «Мы не купцы»; «Мы не рады, / Когда вступает пыльный караван / В святой Дамаск» и т. д. (1; 350). Сам же лирический субъект стихотворения, сопряженный в плане лирического действия с объединяющим «мы», отвечает образной трактовке подлинных слуг ислама – «потомков Пророка».

Венеция. Это объемное стихотворение с элементами наррации обнаруживает отчетливую и ритмичную динамику своего мотивного состава.

Первым и основным для всего стихотворения выступает мотив тождества – в данном случае тождества древнего города самому себе:

Всякий раз, когда вокзал минуешь
И на пристань выйдешь, удивляет
Тишина Венеции...

(1; 360)

Тождественность внешнего мира находит свое отражение в возвышенном состоянии лирического субъекта, выраженном в эмоциональных движениях удивления и радости: «Радостно все это было видеть!» (Там же).

Вместе с тем в тексте стихотворения проступает и другой мотив, явно диссонирующий с первым – мы назвали бы его мотивом неостребованности:

Утром слышу, – колокол: и звонко
И певуче, но не к нам вызывает
Этот чистый одинокий голос,
Голос давней жизни, от которой
Только красота одна осталась!

(I; 360–361)

Этот мотив снова ритмично сменяется противоположным в данном контексте мотивом тождества, теперь уже ассоциированным не с окружающим миром, а с самим лирическим субъектом:

Утром косо розовое солнце
Заглянуло в узкий переулок,
Озаряя отблеском от дома,
От стены напротив – и опять я
Радостную близость моря, воли
Ощутил...

(I; 361)

И далее:

Восемь лет назад я был моложе,
Но не сердцем, нет, совсем не сердцем!

(Там же)

Далее мотив тождества вновь уступает место – на этот раз мотиву расхождения, несоответствия, параллельному звучащему шагом ранее мотиву неостребованности, и вместе с тем семантически граничащему с мотивом тождества:

...В галерее
Я сидел, спросил газету, кофе
И о чем-то думал... Тот, кто молод,
Знает, что он любит. Мы не знаем —
Целый мир мы любим...

(Там же)

Мотиву расхождения словно бы сопротивляется весь тематический строй стихотворения, последовательно раскрывающий ряды устоявшихся образов города, опять-таки тождественного самому себе, застывшего в историческом времени.

В итоге развития текста и сам лирический субъект, преодолев свои сомнения, свою потерянность и свои невольные изменения, приходит к окончательной формуле тождества себя и окружающего мира, завершая тем самым стихотворение в тональности умиротво-

рения: «Здравствуй, небо, здравствуй, ясный месяц...»; «...Здравствуйте, полночные просторы...» и т. д. (1; 364).

Поэту. Это стихотворение носит отчетливо притчевый характер: каждая строфа предполагает ее толкование, нахождение глубинного смысла, существенного для экзистенциальной позиции поэта. Так, первая строфа может быть сведена, как к одному из возможных смысловых инвариантов, к формуле противопоставления поверхностности, мути – и глубины, чистоты. Вторая строфа может быть сведена к смысловой формуле «Пусть слабы силы и ограничены возможности, но вера и надежда приведут к успеху». Есть ли в смысловой ткани этого стихотворения лирическая мотивность? Рискнем предположить, что нет – по той причине, что в стихотворении нет точки отсчета как таковой – самого лирического субъекта. Голос, который исходит из стихотворения, – это, как представляется, собственно авторский голос, не опосредованный началом лирического субъекта.

Цейлон. Это стихотворение интересно тем, что в нем тематическое начало явно преобладает над собственно мотивным. Тема величественной природы джунглей подавляет собой все – и в своей могучей статике не нуждается в мотивном развитии. Соответственно, лирический субъект остается в позиции созерцания и, наверное, несколько подавленного восхищения картиной открывающейся горы.

Одиночество (1915). Выше мы отмечали, что лирическая тема, в отличие от повествовательной, перспективна и задает общее смысловое движение стихотворного текста – и поэтому лирическая тема нередко прямо выражена в названии произведения. Здесь перед нами именно такой случай. Ведущая тема данного стихотворения – одиночество, которым охвачены оба персонажа произведения – и «худая компаньонка, иностранка», и «писатель, пообедавший в гостях» (1; 373–374). Теме одиночества вторит иронический мотив расхождения, иначе – несогласования и рассогласования, который выражен в динамическом сопоставлении образа мыслей персонажей – романтического у пляжной дамы и цинического в своем профессиональном взгляде у «писателя».

Бегство в Египет. Это стихотворение, как специфическая образная иллюстрация священного сюжета, на наш взгляд, не отходит от его канонической мотивики – и в этом, конечно же, проявляется принципиальная позиция автора как поэта академически точного и не позволяющего себе вольностей свободной интерпретации.

Три мотива главенствуют в этом тексте: мотив постоянства, верности, устремления (связанный с лирическим видением Богородицы), мотив неизбывной ярости (выраженный в образах звериного мира и сопряженный, конечно же, с Иродом) и мотив возмездия:

И огнем вставал за лесом меч
Ангела, летевшего к Сиону,
К золотому Иродову трону,
Чтоб главу на Ироде отсечь.

(1; 379)

«Когда-то, над тяжелой баркой...» Мотив свободного движения здесь разворачивается на фоне характерного противопоставления темы свободы и темы несвободного, вынужденного покоя. Мотивно-тематическая структура этого стихотворения до известной степени подобна структуре проанализированного выше лермонтовского «Узника».

У гробницы Вергилия. Мотив тождества главенствует в этом стихотворении, реализуясь при этом во внешне противоположных утверждениях. Сравним:

Верю – знал ты, умирая,
Что твоя душа – моя.

(1; 395)

...Счастлив я,
Что душа моя, Virgiliy,
Не моя и не твоя.

(Там же)

В горах. Мотивная структура данного стихотворения образует два уровня.

На первом, внутреннем уровне, центром которого является собственно лирический субъект, противопоставлены два мотива. Первый – наверное, один из самых частотных лирических мотивов мировой поэзии – мотив очарованного влечения: «Как взволновал меня вот это дикий скат...»; «Тревогой странною и радостью томимо, / Мне сердце говорит: “Вернись, вернись назад!”» (1; 401). Ему противостоит мотив ограничения и невозможности обретения желаемого: «И с завистью, с тоской я проезжаю мимо» (Там же).

Второй уровень – это метатекстуальный уровень лирического высказывания автора: «Поэзия темна, в словах невыразима...»; «Поэзия не в том, совсем не в том, что свет / Поэзией зовет...» (Там же). На этом уровне реализован уже знакомый нам по бунинской лирике мотив тождества, снимающий остроту образовавшегося выше противоположения мотивов влечения и ограничения: «Нет в мире разных душ и времени в нем нет!» (Там же).

Молодость. В этом стихотворении снова в полной мере реализован мотив тождества – в данном случае переживаемого лирическим субъектом тождества окружающего мира и внутреннего мира героя:

И сердце в тайной радости тоскует,
Что жизнь, как степь, пуста и велика.

(1; 404)

Кончина святителя. В этом стихотворении реализован весьма характерный для бунинской лирики (см., например, «Не видно птиц...») «мотивный треугольник»: мотив редукции – мотив компенсации – мотив тождества.

Мотив редукции («И скрылось солнце жаркое в лесах»; «Исчисленный, он взвешен на весах»; «Как стынет лес, что миг хладеет тело» и др.) и мотив компенсации («Навстречу чьим-то ледяным объятьям / Выходит он из темного дупла») (1; 414) образуют противоречивое единство, смысловую напряженность которого снимает мотив тождества, развернутый в рамках общей для всего стихотворения темы святости:

Трава в росе. Болото дымом млечным
Лежит в лесу. Он на коленях. С Вечным.

(Там же)

Дедушка в молодости. На фоне детально разработанной темы родного очага и семейных традиций реализован все тот же мотив тождества – в данном случае тождества сознания лирического субъекта семейным ценностям. В финале стихотворения данное тождество распространяется и на героя текста – «дедушку в молодости». Позиция лирического субъекта оказывается сопряженной с позицией героя – и в действие вступает мотив обновления, соотношенный с перспективой развертывания любовной тематики.

Последний имель. Это стихотворение являет нам весьма характерный случай проекции лирического сознания на изначально внешний предмет (в данном случае им выступает

«черный бархатный шмель»), в результате чего создается пространство лирического диалога, пусть и потенциального, возникает возможность вопроса, пусть и без ответа:

Черный бархатный шмель, золотое оплечье,
Заунывно гудящий певучей струной,
Ты зачем залетаешь в жилье человеческое
И как будто тоскуешь со мной?

(1; 421)

Ведущим мотивом в стихотворении является известный нам мотив редукции. Данный мотив проходит пунктиром через все произведение («... тоскуешь со мной»; «... последние дни»; «... в засохшей татарке / ... усни»), и достигает своего максимального выражения в последней строфе произведения («... давно опустели поля»; «... уж скоро в бурьян сдует ветер угрюмый / Золотого сухого шмеля!») (1; 422).

Настанет день – исчезну я... Это стихотворение словно вступает в диалог с предыдущим, только в данном случае мотив редукции вполне компенсируется мотивом тождества:

Настанет день – исчезну я,
А в этой комнате пустой
Все то же будет: стол, скамья
Да образ, древний и простой.

(1; 424)

Последующий текст только усиливает мотив тождества в его звучании.

Компас. Мотив тождества и здесь является семантическим стержнем стихотворения. Контрастируя с тематикой изменчивости и ненадежности морской стихии, данный мотив полностью определяет финал произведения:

Не собьет с пути меня никто.
Некий Nord моей душой правит,
Он меня в скитаньях не оставит,
Он мне скажет если что: не то!

(1; 428)

Едем бором, черными лесами... Перед нами одно из немногих бунинских стихотворений, в котором сюжетная ситуация, чреватая смысловым напряжением и возможными событийными противоречиями, не уравновешена характерным мотивом тождества и соответствия. В произведении главенствует мотив тревожащей перемены, сопряженный с темой надвигающейся угрозы, ночи, враждебности, – при этом следует заметить, что сам мотив реализован в тексте посредством действия не происходящего, а только ожидаемого, предполагаемого. Это модальность не действительного, но возможного лирического действия.

Молодой король. Основу данной баллады (если можно так определить жанровые очертания стихотворения) составляет развитый нарратив, однако при анализе собственно лирической мотивики стихотворения нам следует по возможности отвлечься от его нарративного уровня и обратиться к тексту, репрезентирующему позицию лирического субъекта, который здесь не равен герою или героине, а скорее сопряжен с авторским началом.

Этот текст подчеркнуто выписан в фольклорной стилистике с характерным для нее приемом отрицательного сравнения: «То не красный голубь метнулся / ... В темной туче метнулась зарница» (1; 434); «Не пушки в горах грохочут – / Гром по горам ходит» (1; 435).

В финале стихотворения данный текст вступает в прямое взаимодействие с нарративом, своим смысловым развитием подготавливая новеллистический пуант баллады:

Петухи поют по деревне, —
То ли спросонья, с испугу,
То ли к веселой ночи...
Король сидит на крыльце хаты.

(Там же)

В завершающей строфе позиция лирического субъекта отчетливо сопрягается с позицией героя. Героиня баллады теперь видима как бы двойным зрением – лирический субъект окружает ее восхищением, но это восхищение смешано с прагматическими оценками девушки, свойственными взгляду короля:

Ах, хороша, высока Елена!
Смело шагает она по навозу,
Ловко засыпает коню корма.

(Там же)

Мотив, укрепляющий все отмеченные смысловые движения текста, можно определить как мотив обновления.

Свет незакатный. Позволим себе предположить, что ключевым мотивом данного стихотворения снова является мотив тождества, парадоксально реализованный на фоне мотива ухода и отсутствия, или редукции, как мы его называли ранее. Мотиву редукции в целом созвучна тема кладбища, могилы, смерти, прошлого, утраты, наполняющая стихотворение. Этот мотив звучит на протяжении всего текста и завершает его:

В мире круга земного,
Настоящего дня,
Молодого, бывшего
Нет давно и меня!

(I; 445)

И вместе с тем этот мотив, как мы подчеркивали, преодолевается мотивом тождества:

Не плита, не Распятие —
Предо мной до сих пор
Институтское платье
И сияющий взор.

(Там же)

И самое кладбище в семантическом поле мотива тождества обращается «царством радостных грез».

О радость красок!.. Мотивы тождества и обновления как постоянного возвращения к тождеству задают движение смысла и темы в этом стихотворении: «О радость красок! Снова, снова / Лазурь сквозь яркий желтый сад / Горит...» (I; 445).⁴⁶ Заключительные строки стихо-

⁴⁶ Лирический строй этого стихотворения в полной мере отвечает основной эстетической тональности творчества Бунина, как ее определяет О. В. Сливницкая: это «трагический мажор или – что одно и то же – мажорный трагизм» (О. В.

творения как нельзя лучше демонстрируют взаимодействие данных мотивов, выраженных в лирической модальности предвосхищаемого.

...Нет, знаю.
Нет, верю, Господи, что Ты
Вернешь к потерянному раю
Мои томленья и мечты!

(1; 446)

Мы рядом шли... Мотив обновления задает основной вектор развития лирической событийности в этом стихотворении: герои его находятся в состоянии рождающейся влюбленности («Мы рядом шли, но на меня / Уже взглянуть ты не решалась»; «Уже полураскрытых уст / Я избегал касаться взглядом») (1; 447). И тема «пустоты», незаполненности – которая вот-вот заполнится любовью – характерно оттеняет игру данного мотива:

Но был еще блаженно пуст
Тот дивный мир, где шли мы рядом.

(Там же)

Белые круглятся облака... В этом стихотворении на первый план снова выходит мотив тождества, который лежит в основе лирических событий воспоминания и, возможно, невольного сравнения лирическим субъектом образов пришедшего воспоминания и образов окружающего мира.

Мы сели у печки в прихожей... Это стихотворение проникнуто мотивом редукции, задающим все возможные линии лирического действия: огонь «угасший», дом «заброшенный», сторона «глухая», прихожая в доме «холодна» и «темна», сумерки «могильно синеют» (1; 448). Этот ряд всеобщего убывания вплоть до несуществования замыкают финальные строки, в которых мотив редукции охватывает и состояние самого лирического субъекта:

И в сердце моем так могильно,
Как мерзлое это окно.

(Там же)

Этой краткой жизни вечным измененьем... Снова на фоне темы «вечных изменений» звучит мотив тождества, в данном случае – тождества поэта самому себе, правда, в несколько снятом виде:

Будущим поэтам, для меня безвестным,
Бог оставит тайну – память обо мне:
Стану их мечтами, стану бестелесным,
Смерти недоступным, – призраком чудесным
В этом парке алом, в этой тишине.

(1; 450)

Звезда дрожит среди вселенной... В своей мотивике это стихотворение, очевидно, соотносено с предыдущим, однако здесь мотив тождества (звезда – душа поэта) выступает, скорее, отправной точкой для главенствующего мотива преодоления – в данном случае, преодоления земной бренности и произвольности существования:

Звездой пылающей, потиром
Земных скорбей, небесных звезд
Зачем, о Господи, над миром
Ты бытие мое вознес?

(1; 451)

В дачном кресле, ночью, на балконе... Это стихотворение, в свою очередь, продолжает переключку двух предыдущих, только здесь происходит обратное движение мотивики: от мотива преодоления (сомнения, тревоги, даже страха перед неизвестностью) к мотиву тождества – в данном случае, тождества внутреннего мира лирического субъекта, возвышенного верой и стремлением к любви, – абсолютному началу веры и любви: «То, что есть в тебе, ведь существует» (8; 7).

И цветы, и шмели, и трава, и колосья... В этом стихотворении на фоне темы блудного сына главенствует мотив приобщения – к Богу, к целому, и в то же время к изначальному, манифестированному образом «полевых путей меж колосьев и трав» (8; 8). Мотив приобщения, конечно же, семантически близок мотиву тождества.

Потерянный рай. Тема блудного сына и здесь является центральной, однако мотив приобщения сменяется в этом стихотворении мотивами утраты и отторжения, контрастно звучащими на фоне пышных, выписанных с учетом фольклорной поэтики образов рая.

Радуга. Мотив тождества в этом стихотворении сопряжен с мотивом обретенного и, в итоге, выраженного совершенства:

...Лишь избранный Творцом,
Исполненный Господней благодати, —
Как радуга, что блещет лишь в закате, —
Зажжется пред концом.

(8; 12)

Зачем пленяет старая могила... Мотив сожаления в этом стихотворении переплетается с мотивом итога, выраженном лирическим действием в сослагательной модальности: «...Как будто все, что было и прошло, / Уже познало радость воскресенья...» (8; 13).

Вход в Иерусалим. Мотив горестного итога и здесь составляет основу лирического действия, также представленного в модальности назревающего события:

...Преклоняя свой горестный взор,
Ты вступаешь на кротком осляти
В роковые врата – на позор,
На проклятье!

(8; 17)

Пантера. В этом стихотворении, как нам представляется, нет динамики лирического действия, но есть динамика развития темы – собственно темы изящного и опасного животного, пантеры, при этом данная тема эксплицирована в самом названии произведения. Ведущая тема стихотворения метафорически оттенена темой алмазных копей, ассоциативно

вызывающей, в свою очередь, образы южного зноя, возможно, африканского, царственности, связанной с темой алмазов, и солнца – ключевого образа текста. В целом, как представляется, стихотворение в развитии своей образности опирается не на мотивную, а на тематическую основу.

Дочь. Основным мотивом стихотворения выступает мотив отторжения («... Потом / Она уж с ним, – как страшен он!») и опустошения («... мой опустевший дом») (8; 21), что выражено в детализированных сценах сна героя. Данному мотиву противопоставлен мотив, известный нам по рассмотренным текстам, – это, как мы его называли, мотив частичной компенсации прежде редуцированного качества, признака:

И чувством молодости странной,
Как будто после похорон,
Кончается мой сон туманный.

(Там же)

«Опять холодные седые небеса...» В этом стихотворении, построенном на интересном приеме автоцитации и последующем эффекте метатекстуальности, главенствует знакомый нам по многим лирическим произведениям Бунина мотив обновления.

Ночь. В стихотворении уникальным образом сочетаются мотив абсолютного тождества и тема абсолютного одиночества:

Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только он мою
Мертвую печаль...

(8; 25)

3. Мотивно-тематический анализ избранных прозаических произведений И. А. Бунина

Вводные замечания. Мы не включили в круг нашего анализа цикл «Темные аллеи» и «Жизнь Арсеньева». «Темные аллеи» требуют отдельного и сплошного мотивно-тематического изучения, в соотнесении со всей системой бунинского творчества. Наша же небольшая работа, как мы уже оговаривали выше, носит не более чем поисковый характер, преимущественно в области мотивного анализа, и в ее скромные рамки невозможно включить такой развернутый материал. Это неизбежно перевело бы работу из плоскости изучения теоретических оснований анализа лирического мотива в плоскость академического буниноведения, а мы такую задачу не ставили. То же, и в еще большей степени, относится к роману «Жизнь Арсеньева». Исследование лирических тем и мотивов в этом произведении неотделимо от анализа его поэтики в целом, что также является другой и отдельной задачей.

Обратимся к текстам.

Перевал. С самого начала в тексте доминирует ключевой для раннего творчества Бунина мотив редукции: по ходу действия рассказа убывает все позитивное – солнечный свет, тепло, надежда героя на скорое преодоление перевала, – и, напротив, возрастает негативное – неуверенность, страх и в конечном итоге отчаяние героя.

Мотив компенсации, лирически закономерно проявляющийся на фоне мотива редукции, также звучит в тексте произведения: «Но странно – мое отчаяние начинает укреп-

лять меня! Я начинаю шагать смелее, и злобный укор кому-то за все, что я выношу, радует меня» (2; 9).

Взаимодействие мотивов редукции и компенсации приводит к развитию финального лирического события – обретения героем той «мрачной и стойкой покорности всему, что надо вынести, при которой сладостна безнадежность» (2; 9).

По существу, данный текст в полной мере корреспондирует с мотивной системой ранней бунинской лирики, и в жанровом отношении, безусловно, может быть отнесен к т. н. *стихотворениям в прозе*.⁴⁷ При этом позиция персонажа совмещена с отчетливо проявленной в художественной структуре произведения инстанцией лирического субъекта.

Кастрюк. Лирическая тональность этого рассказа развивается в его финале – и строится на основе мотива обновления. Это выражается в событии (для Кастрюка) возвращения к активной жизни среди молодежи в ночном и, главное, – в сцене светлого ночного уединения старика и его умиротворенной молитве «на темное, звездное, прекрасное небо, на мерцающий Млечный Путь – святую дорогу ко граду Иерусалиму» (2; 29).

Примечательно, что лирическое настроение, сопряженное с героем рассказа, в финальных строках произведения выходит за пределы душевного мира героя и объективируется в описании окружающей природы, развернутом в последнем абзаце текста.

На хуторе. Персонаж рассказа, «добряк, но фантазер», давно создал в себе не просто героя, а лирического героя – поэта, влюбленного в тень, в мечту.⁴⁸ На склоне лет его снова посещает лирическое настроение, которое становится событийным – если не для самого героя, то для сюжета рассказа: «Звезды на небе светят так скромно и загадочно; сухо трещат кузнечики, и убаюкивает и волнует этот шепот-треск... В зале стоят старинные фортепианы. Там открыты окна... Если бы туда вошла теперь она, легкая, как привидение, и заиграла, тронула старые звонко-отзывчивые клавиши! А потом они вышли бы из дома и пошли рядом полевой дорогой, между ржами, прямо туда, где далеко-далеко брезжит свет запада...» (2; 32).

Данное событие, если увидеть его в обобщенной форме, отвечает мотиву воплощения идеального – но воплощения не более чем в мечтах, в воображении, мотиву желанного, но неисполнимого.

Примечательно, что сам персонаж – как фигура нарративного жанра, – поймав себя на этом состоянии, неловко, но решительно изгоняет из себя своего лирического героя, как ранее изгнал из своей жизни стихотворство:

«Капитон Иваныч поймал себя и усмехнулся.

– Расфа-нта-зировался... – протянул он вслух» (2; 32).

Однако вытесненный лирический субъект не покидает художественную ткань произведения, он объективируется – и соответствующей лирической тональностью становится проникнуто состояние природы, характерно пришедшее в повествование из воспоминаний героя: «Ни одного огонька не светилось на деревне, когда он поднимался в гору. Все спало под открытым звездным небом. Темны и теплы были апрельские ночи; мягко благоухали сады черемухой, лягушки заводили в прудах дремотную, чуть звенящую музыку, которая так идет к ранней весне...» (2; 32).

⁴⁷ О. Н. Михайлов характеризует ранние рассказы Бунина как «лирические отступления, выделившиеся в особый жанр» (О. Н. Михайлов. И. А. Бунин. Очерк творчества. М., 1967. С. 42). В. Я. Гречнев относит малые рассказы писателя к жанру «стихотворений в прозе» и также приводит в качестве примера рассказ «Перевал» (В. Я. Гречнев. О прозе XIX–XX вв. СПб., 2000. С. 103).

⁴⁸ О лирическом герое в прозе Бунина см., в частности, в работах: М. А. Полякова. Лирическая проза И. А. Бунина и Б. К. Зайцева (конец 1890-х – 1900-е годы) // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века (до 1917 года). Л., 1985. С. 109–110; О. В. Сливцкая. Основы эстетики Бунина // И. А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 2001. С. 477.

Обратим внимание на то, что прозаический текст произведения начинает строиться по принципу повтора – обозначенный выше лирический мотив развертывается в цепи повторов, но в различных модальностях – сначала мечтаний, затем воспоминаний.

Лирическим модальностям противопоставлена эпико-нарративная модальность быденного, а лирическому мотиву мечтательного воплощения идеального – мотив отрезвляющего сожаления по прошедшей жизни и нереализованным устремлениям.

Данное противоположение снимается в финале рассказа посредством мотива умиротворения, достижения душевной гармонии, пусть, может быть, и временной: «В темном небе вспыхнула и прокатилась звезда. Он поднял кверху старческие глаза и долго смотрел в небо. И от этой глубины, мягкой темноты звездной бесконечности ему стало легче. “Ну, так что же! Тихо прожил, тихо и умру, как в свое время высохнет и свалится лист вот с этого кустика...”» (2; 34).

На чужой стороне. Лирическое событие обновления (и соответствующий мотив) развиваются в финале рассказа. Это событие сопряжено с духовным началом героев рассказа, простых мужиков, и вместе с тем в полной мере объективировано и отвечает общей теме рассказа – теме наступающего праздника Пасхи.

На край света. Рассказ открывается полноценным лирическим событием, хорошо знакомым нам из анализа поэтических произведений Бунина, – событием обретения тождества, в данном случае, тождества судеб переселенцев и их предков-казаков. Но судьбы тех и других – ущербные, и мотив редукции, постоянный спутник мотива тождества в бунинском творчестве, воцаряется в лирическом строе рассказа. Все оказывается подчиненным этому мотиву – не только настроения поселян, переживающих разлуку и утрату, «внезапную пустоту в сердце» (2; 53), но и сама природа, погружившаяся в сумерки и «странную тишину» (2; 53).

Напряжение, созданное развитием мотива редукции, отчасти смягчается мотивом безразличного постоянства, вводимого финальной темой степных курганов – и этот завершающий мотив оказывается сопряженным с собственно лирическим субъектом, в своем видении способным подвести окончательный итог лирического развития произведения: «Одни звезды, может быть, знают, как свято человеческое горе!» (2; 55).

В поле. Рассказ открывается описанием природы, за которым ощутимо обозначен план лирической событийности, непосредственно сопряженной с голосом повествователя в аспекте его лирической субъектности.

Лирическая событийность проявляется в динамике нахлынувших на повествователя противоречивых чувств и состояний – с одной стороны, радости от надвигающегося праздника Рождества, с другой стороны, грусти и даже тоски от усиливающейся непогоды.

Местами лирический субъект в достаточной мере объективируется, как, например, здесь: «...ветер легко сдувает с дороги жесткий снег. *Но зато он бьет им в лицо*, засыпает с шипением придорожные дубовые вешки, отрывает и уносит в дыму поземки их почерневшие листья, и, *глядя на них, чувствуешь себя затерянным в пустыне*, среди вечных северных сумерек» (2; 92; курсив наш. – И. С).

Святые Горы. В лирическом плане рассказ открывается характерным бунинским мотивом обновления: «Ветер дул мне навстречу, холодил лицо, рукава, степь увлекала, завладевала душой, наполняла ее чувством радости, свежести» (2; 107).

Этот мотив по ходу текста становится сопряжен с ведущей темой произведения – темой духовного обновления героя рассказа – паломника, направляющегося в монастырь. Данной теме и самому мотиву обновления вторит и картина разлившейся реки Донца, омывающего водами округу.

Велга. Субъектная структура произведения приближена к субъектной структуре лирического стихотворения: повествователь обращается к читателю во втором лице. Самое про-

изведение стилизовано под лирическую балладу, и его вступление совершенно лирично, оно написано как стихотворение в прозе.

Текст вступления снова открывается характерным бунинским мотивом – на этот раз мотивом редукции. Ключевые слова, реализующие данный мотив, можно представить в следующем ряду: бесприютность («Видишь, как бесприютно. ... Это к непогоде» – 2; 152); хмурый, неприветливый, пустынный, угрюмый («День с самого утра хмурится...» – 2; 152); непогода, ненастье, осень (2; 152).

Мотиву редукции частично противостоит мотив беспорядочного движения, несколько компенсирующего сокращение всех сил и возможностей природы – это и «беспокойный полет чайки», и непрерывные «крутящиеся валы» моря. И все же мотив редукции овладевает лирической стихией текста: «Но потом она (чайка – И. С.) словно устала. Надвигается ненастный вечер, и бессильно качается чайка по ветру...» (2; 153).

Примечательно, что повествовательная канва основного текста легенды о Велге строится по мотивной схеме, во многом повторяющей основные смысловые опорные точки лирического вступления: развитие любви – редукция (отказ Ирвальда) – еще одна редукция (крушение и несчастья Ирвальда) – частичная компенсация (спасение Ирвальда и обретение свободы Велгой – но в несчастье).

Поздней ночью. Этот вполне лирический в своих тональностях текст открывается мотивом обновления, выраженном в сцене пробуждения героя от глубокого сна: «Очнувшись, открыв глаза, я увидел себя в тихом и светлом царстве ночи» (2; 176). Данный мотив разворачивается на фоне темы тишины, успокоенности, даже пустоты (ночь тиха и спокойна, улица и весь спящий город пусты).

Сам герой в своем субъектно-дискурсивном статусе предельно лиричен. По существу, это и есть лирический субъект, лишь слегка и очень тонко, как бы осторожно, воплощенный в героя – проснувшегося человеке, в самом внешнем мире ночной квартиры и тихого робкого разговора с любимой женщиной. При этом, что как раз и свойственно природе лирического субъекта, гораздо больший вес в событийном мире героя занимают моменты непосредственного восприятия, переживания и воспоминания.

В модальности воспоминания, характерно уравненной с модальностью действительного, звучит неизменный для бунинской лирики спутник мотива обновления – мотив редукции, выраженный в лирическом переживании картины скупой и хмурой природы российского севера.

Впрочем, мотиву редукции не суждено завладеть эмоционально-смысловой тональностью текста – вновь актуализируется мотив обновления, сопряженный при этом с планом нарративного действия произведения (героиня обращается к герою с первыми словами, за которыми стоит желание простить и быть прощенной).

Завершает лирическое развитие текста мотив тождества: «Мы опять любили друг друга, как могут любить только те, которые вместе страдали, вместе заблуждались, но зато вместе встречали и редкие мгновения правды» (2; 178).

Антоновские яблоки. Начало рассказа в лирическом плане статично и опирается на ряд лирических тем. Рассмотрим данные темы в последовательности их разворачивания в тексте.

«Помню ранее, свежее, тихое утро...» (2; 179) – эти слова являются ключевыми для рассказа и вводят в его лирический план сквозную тему цельности, нетронутости, свежести. Данной теме отвечает и ведущий для произведения образ яблока. С темой цельности также сопряжены характерные образы наступающей августовской ночи, свежей и «росистой».

Теме цельности отвечает тема изобилия и полноты, сопряженная в тексте рассказа с образами урожая и плодоносной осени: «Деревенские дела хороши, если антоновка уродилась: значит, и хлеб уродился...» (2; 182).

Теме полноты, в свою очередь, отвечает тема довольства и сытости: «...Выселки спокон веку, еще со времен дедушки, славились “богатством”» (Там же). Даже «старики и старики жили в Выселках очень подолгу, – первый признак богатой деревни, – и были все высокие, большие и белые, как лунь» (Там же). «Под стать старикам были и дворы в Выселках» (2; 183).

Темы цельности и полноты в динамическом плане венчает хорошо нам известный бунинский мотив тождества – тождества подлинной крестьянской жизни и строгого старопомещичьего уклада. Именно в этом ключе описана во второй части рассказа усадьба «тетки Анны Герасимовны».

Примечательно, что в семантическом поле мотива тождества (соответствия форм жизни и ее смысла) снова рождается образ яблока: «Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок...» (2; 185). Образ яблока, в свою очередь, актуализирует начальную тему цельности: «Всюду тишина и чистота...» (2; 185).

Третья часть рассказа открывается мотивом редукции, который в общей лирической концепции Бунина, как правило, оказывается сопряженным с тематикой наступающей осени. Так происходит и в «Антоновских яблоках». Мотив редукции оказывается необходимым еще и для того, чтобы лирическое повествование ушло от тематики и образов цельности и полноты – через опустошение (в прямом смысле слова – так, опустошается от ветра и непогоды усадебный сад) – к главенствующему в этой части произведения мотиву вольного движения и поиска, сопряженному с темой охоты.

Следующая часть рассказа вновь приносит в повествование сквозной образ яблока – но в контексте темы разрушающих прошлое перемен: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб» (2; 190). Здесь вновь актуализируется и мотив редукции, по-прежнему сочетаясь с мотивом вольного движения: «...вот я вижу себя вновь в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные. Утром я сажусь в седло и с одной собакой, с ружьем и рогом уезжаю в поле. <...> Целый день скитаюсь по пустым равнинам...» (2; 191).

Мотив редукции в некоторой мере компенсируется вновь ожившей в повествовании темой охоты, но до конца изжить этот мотив и самое состояние лирической печали не удастся. Оттого и подхватывают мелкопоместные после охоты песню «с грустной, безнадежной удалью» (2; 193).

Эпитафия. В зачине этого лирического стихотворения в прозе контрастируют друг с другом два мотива: мотив гармонической полноты («Осень приходила к нам светлая и тихая, так мирно и спокойно, что, казалось, конца не будет ясным дням. <...> Очень убирала и березу в золотой убор» (2; 195)) – и мотив глубокой и жесткой редукции: «Зато жутки были дни и ночи, когда осень сбрасывала с себя кроткую личину. Беспощадно трепал тогда ветер обнаженные ветви березы!» (Там же).

Оба мотива несколько примиряет сквозной образ придорожного креста: «Заблудившийся путник с надеждой крестился в такую пору, завидев в дыму метели торчащий из сугробов крест...» (Там же).

По мере движения природы от зимы к весне и лету мотив редукции характерно сменяется мотивом компенсации, и эта смена, в свою очередь, приводит к лирической экспликации темы вечного, «неустанного» обновления жизни как таковой.

Эта тема вновь актуализирует соперничество мотивов редукции и компенсации, что выражается в развертывании динамических картин старения и запустения деревни и ее старой соседки березы – и появления в степи «новых людей», ищущих руду, предвестников «новой жизни» (2; 198).

Над городом. Мотив обновления, подъема, роста – вот то, что скрепляет в единое смысловое целое лирическую ткань этого текста.

Мотив полноты также внедряется в лирическую тональность произведения, с каждым новым ударом колокола: «От этого гудения у нас верезжало в ушах, во всем теле; казалось, что вся колокольня с вершины до основания полна голосов, гула и пения» (2; 202).

Туман. Динамика лирических мотивов совсем иная, чем мотивов повествовательных, эпических. Эпический мотив можно уподобить водному потоку, увлекающей за собой самое действие; лирический мотив динамичен в статике – это глубокий водоем, с виду спокойный, но полный движения в своей глубине.

Так и в этом произведении. Внешнее действие в этом рассказе, чреватое происшествием и бедой, становится основанием для развития собственно лирического действия, ареной которого становится чуткая душа героя произведения. На фоне сцены ночного бдения героя в его душе происходит подлинное лирическое событие – событие единения и слияния человеческой души с самой глубокой жизненной тайной – тайной смерти: «И невыразимое спокойствие великой и безнадежной печали овладело мною. <...> И впервые мне пришло в голову, что, может быть, именно то великое, что обыкновенно называют смертью, заглянуло мне в эту ночь в лицо, и что я впервые встретил ее спокойно и понял так, как должно человеку...» (2; 234). Соответственно, мы можем говорить о реализации в данном тексте мотива тождества.

«*Надежда*». Произведение также открывается реализацией лирического мотива тождества – тождества воспринимающего сознания героя и окружающего мира, наполненного тонкими штрихами покоя, гармонии и тишины: «... чем дальше от города, тем все тише, безлюдней. <...> Не спеша шагаешь по шпалам, сердце бьется ровно, идти и дышать осенней прохладой легко и сладко...» (2; 267–268). Вместе с тем на мотив тождества наслаивается другой характерный мотив, полный лирической образности и лирического порыва – это мотив воображения желанного образа, желанной мечты, желанного состояния: «Остаться бы тут до весны, слушать по ночам шум бушующего в темноте моря, бродить по целым дням на обрывах! Образ одинокой женщины на террасе зимней виллы рисуется воображению, каждая аллея тополей, с синевой моря в пролете, зовет в свои ворота...» (Там же). В сочетании и переплетении данных мотивов и строится лирическая ткань этой изящной прозаической миниатюры.

У истока дней. Если для целого ряда поэтических и прозаических произведений Бунина ведущим выступает мотив тождества, то в этом тексте на фоне глубоко связанных друг с другом тем воспоминаний, детства и смерти ключевым лирическим мотивом выступает обратный мотив несхождения и нетождества – нетождества мира и его отражения в зеркале, нетождества детства и зрелости и, в конечном итоге, нетождества жизни и смерти.

Тень птицы. Цикл путевых очерков «Тень птицы» имеет смысл рассмотреть в целом, поскольку для всех очерков характерна единая лирическая тональность и единая мотивно-тематическая структура. В совокупности с тематикой путешествия эти факторы и связывают отдельные тексты в единое целое.

Ведущим лирическим мотивом цикла выступает, что, пожалуй, характерно для бунинского творчества в целом, мотив единения всего сущего вокруг некоего всеобщего смыслового центра и итогового тождества мира. Этот мотив в своих отчетливых формах выражен, к примеру, в очерке «Море богов»: «Вот закатилось солнце, но и во тьме только солнцем живет и дышит все сущее. Это оно вращает винт парохода, оно несет навстречу мне море; оно, неиссякаемый родник всех сил, льющихся на землю, правит и непостижимым для моего разума стремлением своего необъятного царства в бесконечность – к Вере, и безумной радостью этого стрелой летящего подо мною дельфина – как бы сплошной массы дымно-синего фосфора. И только к свету стремится все в мире» (3; 341).⁴⁹

⁴⁹ Вот что пишет о символике цикла и художественном мироощущении его автора Г. В. Калганова: «...главный симво-

Мотив тождества становится основанием для развития ведущей темы цикла – темы многоликого и всеобъемлющего Востока, причудливо сочетающего культурные лики древних цивилизаций и религий. Данная тема отвечает очерковой жанровой интенции и развертывается практически во всех произведениях цикла, в частности, в очерке «Свет Зодиака», рассказывающем о «шумном», «богатом» и «многолюдном» Каире.

Вместе с тем в паре с мотивом единения и итогового тождества полноте мира в отдельных очерках отчетливо выступает контрастирующий мотив поиска и стремления к обретению истины и полноты смысла жизни. Так, мотивом поиска и устремлениями к смыслу бытия пронизан очерк «Камень», весь построенный на лирических рефлексиях по поводу напряженных и страстных культовых практик Иерусалима и тезисов священных книг иудеев и мусульман, и завершающийся характерным вопросом: «Что же готовит миру будущее?» (3; 377).

По мере развития цикла мотив поиска смысла и истины все более сопрягается с темой иудейских древностей и их библейского содержания (таковы, в частности, очерки «Шеол» и «Пустыня дьявола»). Эта тема в итоге становится ведущей темой цикла, и в своих завершающих жанровых интенциях данный цикл все более напоминает паломнические «хождения» к Святой Земле.

Всходы новые. Рассказ в лирическом плане полностью отвечает своему названию – в нем главенствует мотив обновления, в семантической сфере которого сходятся все лирически значимые тематические элементы – весна, уборка сада и княжеского дома, молебен в поле. Едва внятной тенью в финале рассказа обозначается мотив редукции (снова мы встречаемся с характерным бунинским мотивным рисунком) – это и набежавшая было грозовая тучка, и грусть князя по давно умершему отцу.

Копье Господне. Произведение открывается ярко выраженным мотивом редукции, сопряженным с темой чумы, смерти, птиц-стервятников, аравийских пустынь и нищеты, морского одиночества и неприкаянности. Однако мало-помалу смысловое поле мотива редукции рассеивается. В противовес ему вступают мотивы тревожного ожидания и обновления, но обновления вынужденного: корабль и матросы напряжены в ожидании чумы, все на судне вычищено и выкрашено. И только одинокий стервятник продолжает сидеть на фокке, как напоминание о грядущей опасности.

Грамматика любви. Мотивы вечного повторения и вечного обновления в их единении проходят сквозь весь текст произведения. Им подчинена тема постоянства, персонифицированная в образе Хвощинского-старшего. В семантическом поле данных мотивов находит свое значение и ключевая деталь художественного мира рассказа – насквозь прочитанная своим первым хозяином книжечка под названием «Грамматика любви». И самая метафора *грамматика любви* как нельзя более полно отражает значение двух доминирующих мотивов-спутников лирического плана текста – мотивов повторения и обновления.

Легкое дыхание. В рассказе преобладает сложно организованное нарративное начало и анализ его не входит в наши задачи.⁵⁰ Вместе с тем в произведении ощутимо выражена лирическая тональность, проявленная в особенной, чувственной атмосфере воздушности, легкости, мимолетности. Как писал Л. С. Выготский, «...это рассказ не об Оле Мещерской, а о легком дыхании, его основная черта – это то чувство освобождения, легкости, отрешен-

лический образ цикла “Тень птицы” – закат – есть яркое проявление характерного для Бунина художественно-поэтического способа познания тайн бытия: в нахождении тождества макрокосма Вселенной и микрокосма человека» (Г. В. Калганова. Архетип заката в цикле И. А. Бунина «Тень птицы» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 1998. С. 152).

⁵⁰ См. об этом: Л. С. Выготский. «Легкое дыхание» // Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 183–204, а также: А. К. Жолковский. «Легкое дыхание» Бунина – Выготского семьдесят лет спустя // А. К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 103–121.

ности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе». ⁵¹ Добавим – нельзя вывести, потому что это «чувство освобождения» основывается, действительно, не на нарративе, а на лирическом мотиве, встроенном в художественную структуру рассказа, – мотиве изменчивости и непостоянства красоты и подлинных моментов бытия.

Сны Чанга. Лирический план произведения открывается мотивом тождества, воплощенного в образных формах остановившегося времени, застывшего настоящего, в котором Чанг и его хозяин влачат унылое существование: «Вот опять была ночь – сон или действительность? – и опять наступает утро – действительность или сон?» (4; 370). Но тождество, охватившее жизнь капитана и его собаки, – это тождество убытка и уныния. Это тождество в редукции.

Динамический принцип сюжета в этом произведении строится на контрасте мотива редуцированного тождества – сценам прошлой жизни, всплывающим в снах Чанга. В этих сценах также реализуется мотив тождества – но тождества полновесного, тождества всех сторон жизни героя и самого бытия, тождества, в котором совмещены образы бушующего океана и тотальное чувство любви, наполнявшей сердце капитана. ⁵²

Однако и в снах-воспоминаниях Чанга постепенно воцаряется редукция, и счастье капитана безвозвратно уходит, а взамен является неизбывная тоска и горечь потерь, и в конечном итоге – смерть.

⁵¹ Л. С. Выготский. «Легкое дыхание» // Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 195.

⁵² И. С. Альберт применительно к данному рассказу пишет о «пантеистическом чувстве автора». Мы бы добавили – в контексте мотива тождества (И. С. Альберт. Об образном строе рассказа И. А. Бунина «Сны Чанга» // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX–XX веков. Белгород, 1998. С. 141).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.