

Так можно представить проект ценностного анализа русской прозы второй половины XIX сто-

летия – литературной эпохи, обладающей подчеркнутой ценностной спецификой.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
2. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
4. Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976; Виноградов В.В. Этюды о стиле Гоголя // Там же.
5. Кант И. Критика чистого разума / Пер. Н.О. Лосского. СПб., 1993.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
8. Кунильский А.Е. Ценностный анализ литературного произведения (роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»): Учеб. пос. Петрозаводск, 1988.

О.Н. Русанова

МОТИВ В АСПЕКТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Томский государственный педагогический университет

Возможность разнообразных толкований категории мотива, его способность сочетаться с другими мотивами обусловлена неоднородностью генезиса форм мотивной организации на протяжении достаточно долгого периода времени – от фольклорных и долитературных форм культуры (архаических), первых литературных произведений к литературе Нового и Новейшего времени. Исследование мотива в рамках одного произведения или творчества автора в известной степени ограничивает возможности интерпретации мотивных форм организации материала как особого способа структурирования текста и требует выхода за его пределы.

История изменения форм и принципов мотивной организации произведений в разных исторически сложившихся поэтиках до сих пор не была специальным предметом изучения в литературоведении. Однако об истории сюжета, жанра и других категорий литературы писали много. Приняв во внимание связь мотива с сюжетом, мы можем схематично реконструировать процесс становления устойчивых форм мотивной организации. Отметим, что этому слову не придется никакого хронологического значения, поскольку отграничить дохудожественный период существования текста от художественного мы можем лишь логически, а не исторически. Мы не будем специально останавливаться на анализе конкретных примеров, так как многое в этом направле-

нии было сделано в трудах, посвященных отдельным вопросам мотивики. Исследователями освоен широкий спектр текстов, обобщены результаты работ по этнографии, фольклористике, культурологии, лингвистике, истории литературы. Все это представляет интерес как опыт обобщения и содержит необходимые предпосылки для наших размышлений.

В сборнике 1994 г., посвященном проблемам исторической поэтики, группой ученых, размышлявших о возникновении и развитии разных типов художественной поэтики, было выделено три основных периода [1], каждый из которых они характеризуют как трансформацию предшествующих форм культуры, в том числе сюжетов и жанров, и оформление особых художественных принципов. С.Н. Бройтман позднее дает названия этим периодам: синкретизм, эйдетическая (традиционалистская) поэтика и поэтика художественной модальности [2]. Мы принимаем для себя эту классификацию типов поэтического сознания. Оговорим при этом, что классификация любого типа является для нас не самоцелью, но лишь возможностью показать, что в разных типах художественного сознания мотив выполнял разные функции. Мы не ставим перед собой неосуществимую задачу дать сколько-нибудь исчерпывающую картину типов мотивной организации. Наша задача – продемонстрировать многообразие возможностей проявления мотива как одной из

наиболее пластичных форм художественного моделирования.

Ученые (А.Ф. Лосев, О.М. Фрейденберг, Е.М. Мелетинский и др.) давно сошлись в представлении о существовании особой стадии развития образа и сюжета, восходящей к палеолиту и предшествующей параллелизму. Первичный сюжет возник на переломе двух исторических эпох, в процессе распада обрядово-мифологической культуры и рождения из нее первых фольклорных и литературных жанров во времена становления классового общества. Основной «оформительский» принцип эпохи синкретизма заключается в «нанизывании» поэтических категорий (образов, ситуаций, мотивов) в кумулятивные цепочки. Космос воспроизводится как простое сочинительное присоединение самостоятельных фигур, имеющих семантическое тождество при внешнем различии. Первоначально кумуляция представляла собой рядоположение, присоединение мотивов без всякого развития – нисходящего или восходящего [2, с. 50]. Это дает основание думать о специфической мотивной природе «мышления» древних и способе его выражения.

В эпоху синкретизма кумулятивный сюжет говорил о событии, в котором показана смена тождественных форм. Тождества представляли собой разные имена одного героя, множественного героя мифа, тотема и коллектива одновременно, который в дальнейшем стал не просто называться, но и действовать. Единомножественность героя, рассказчика, события, образа, характерная для самого древнего сюжета, отразилась в принципах мотивной организации. Формирующийся в этом русле сюжет воспроизводит тождественные образы и действия, а следовательно, и тождественные мотивы, выраженные по-разному, но значащие одно и то же. При этом мотивы не меняли, не развивали сюжет, так как составляли воспроизведение тождественных мотивных ситуаций, лишь оформленных различно, но имеющих одну и ту же семантику.

Кумулятивный принцип мотивной организации отразился и в фольклорной сказке, наиболее архаичной и близкой мифу. Особенностью структуры подобного типа сказок известный исследователь фольклора В.Я. Пропп называл специфические композиционные и стилевые особенности [3, с. 342]. Он писал: «Основной композиционный прием кумулятивных сказок состоит в каком-либо многократном, все нарастающем повторении одних и тех же действий, пока созданная

таким способом цепь не обрывается или же не расплетается в обратном, убывающем порядке» [3, с. 343]. Сюжет некоторых сказок состоит из ничтожных с современной точки зрения событий, которые находятся в комическом контрасте с «чудовищным нарастанием вытекающих из него последствий».

Попробуем разобраться все же, какова логика нанизывания одинаковых звеньев, которые могут, как нам кажется, восприниматься как мотивные. То, что звенья кумуляции имеют мотивную основу, подтверждает наличие определяющего *действия* в основе изображенного события, причем действие это, как правило, одно и то же. Во многих сказках (наиболее известные среди них «Репка», «Колобок», «Курочка Ряба», «Теремок») мы видим, как разные герои выполняют одно и то же действие, т.е. сюжет реализуется через нанизывание вариантов мотива. Например, в сказке «Петушок подавился» мотивным инвариантом является 'петушок посылает за помощью другого героя'. Герои, к которым обращается петушок (курочка, девка, корова, сенокосцы), выполняют одно и то же действие – посылают за помощью другого героя – и это создает основу вариантов мотива. Думается, подобный композиционный принцип кумуляции восходит к самым древним обрядовым формам и составляет основу мотивной организации целого.

Пропп полагал, что в подобном изложении событий нет никакой логики, нам же представляется, что она есть. Способ нанизывания наиболее близок к обрядовому действию с его особым композиционным, интонационным, речевым строем, воплощающемся в форме многократных повторений. По мнению В.Я. Проппа, кумулятивные сказки требуют и соответствующего мастерства исполнения – они «иногда приближаются к скороговоркам, иногда пляшутся», что тоже косвенно свидетельствует об их обрядовой природе. Во всяком случае, близость сказки с мифом отражает единый способ мышления «через опосредствующие звенья».

Нагромождение одинаковых метафор в мифе, затем мотивных звеньев в сказке несет на себе отпечаток того времени, когда еще не существовало качественных характеристик мира¹. Поэтому обряд, утверждающий изменение героя мифа, качественное его преображение (которое впоследствии отразится в процессе инициации, в цикличности смерти и жизни), первоначально выполнялся путем количественного накопления,

¹ О.М. Фрейденберг считала, что качество в мифе отсутствовало как этическая категория, т.е. эмоционально-оценочная: «Миф бескачествен. Мифологическое сознание не может понимать и создавать качества. Качество рождается в процессах понятийности, когда есть умение абстрагировать и обобщать признаки» [4, с. 84].

таким образом герой-тотем приобретал новое качественное состояние, отличное от предыдущего. Возвращение кумулятивной цепи, ее сворачивание в обратном порядке могло иметь семантику возрождения к жизни. Позже, с появлением героя *действующего*, формируется и циклический сюжет, в котором главным становится *действие* как *функция героя*.

Кумуляция, как принцип мотивной организации, не исчезает со временем, она используется и в современной литературе, глубоко трансформированная, но все же узнаваемая. Так, кумуляцию активно разрабатывали ОБЭРИУТЫ, авторы драмы абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет и др.). Архаический тип синтаксиса (кумулятивные цепочки) при отрицании возможности его семантической перспективы создает основу для модернистского (и не только) типа творчества на архаической основе [5, с. 26]. Приведем пример из пьесы Е. Шварца «Тень».

Модифицированная циклическая схема волшебной сказки, ставшая основой всех сказок-пьес Шварца, непременно включает в себя мотив 'попадания в мертвое царство'. Однако как такового пересечения границы между мирами нет, в пьесе отсутствует и само «живое» («свое») царство как предмет изображения. Семантика 'пересечения границы' воплощается в ряде кумулятивно построенных встреч главного героя-ученого с жителями южной страны («мертвого царства»). Серия встреч начинается с наиболее расположенной к ученому Аннунциаты, потом появляется ее отец, певица, далее – придворный журналист, принцесса, министры, наконец, главный антагонист героя – Тень. И, несмотря на то, что во всех событиях встречи реализуется одно и то же действие – знакомство жителей южной страны с приезжим ученым, – оно воплощается в различных коннотациях: Аннунциата, как дочь хозяина гостиницы, заботливо принесла молоко постояльцу; Пьетро, хозяин гостиницы, врывается с оглушительными криками и выстрелами; певица Юлия Джули ошиблась дверью, зашла в комнату ученого случайно; журналист Цезарь Борджиа приходит по приглашению и т.д. Так кумуляция, как принцип мотивной организации, определяет движение сказочного действия, расширяя его и уточняя в дополнительных вариантах и деталях. Логика нанизывания событий встречи, вариативных по отношению друг к другу, сигнализирует о возрастающем с каждым новым гостем чувстве отчужденности, о сгущении недоброжелательной атмосферы вокруг главного героя. Вариативность, «серийность» встреч позволяет показать мир в его необычайной пестроте и непредсказуемости.

Приведенный пример демонстрирует, что кумулятивный принцип мотивной организации материала остается достаточно востребованным, реализуясь в Новейшее время чаще всего на событийном, фабульном уровне действия.

Огромный период истории культуры, известный под названием «синкретизма», интересен в том числе становлением и развитием двух типов сюжетной организации – кумулятивного и циклического. Появление в сюжете (точнее, до-сюжете) действия героя привело к возникновению циклического сюжета [6]. Событием в таком сюжете становится не простая смена форм, а пересечение героем пространственно-топологической границы между мирами. Два типа сюжета в процессе их развития не противостояли и не противоречили друг другу в дальнейшей истории, они составляли различные комбинации, образуя основы множества жанров. Кумулятивный сюжет оказывается генетической основой циклического, что проявляется на разных уровнях – на уровне персонажа, рассказываемого события, события самого рассказывания. Циклический сюжет становится чрезвычайно востребованным для последующих эпох архетипической формой организации материала. Он не предъявляет неизвестное, новое содержание, а представляет собой форму, обеспечивающую непрерывность течения циклических процессов в самой природе. «Сюжет строится не только по заданной архетипической схеме, но и из готовых блоков-мотивов. При этом традиционные мотивы являются активным началом, обуславливающим сюжетное построение. Избранный мотив становится некоей принудительной силой, направляющей развитие сюжета в определенное русло» [2, с. 195].

В период синкретизма мотивы являются важнейшей составляющей частью разросшегося, детализированного сюжета, содержащего как минимум три сюжетных шага (мотива). Солярная сюжетная схема включала мотивы 'спуска солнца в преисподнюю' / 'сражения солнца или героя с врагом' / 'усмирения или покорения врага и появления солнца на небе'. В вегетативном сюжете, как правило, актуализировалось четыре мотива – 'умирание, засыхание, похищение растения или бога растительности' / 'пассивность ушедшего под землю героя, растения-бога' / 'поиски богом умершего' / 'вегетативное божество найдено, его возвращение на землю' [7, с. 223–228]. Принцип последовательного присоединения мотивов (очень важно, что очередность мотивов не допускала изменений) стал жанрообразующим фактором.

Подобное использование мотивов надолго сохранилось в ряде фольклорных и литературных

жанров, структура которых создавалась с опорой на архаическое осмысление мира. Подобный принцип организации целого характерен, например, для античного романа [7, с. 288–289], в котором неизменно действует циклическая схема с кумулятивным нанизыванием испытаний. Наиболее заметными здесь становятся такие мотивы, как ‘внезапная любовь’, ‘бегство из родного города’, ‘возвращение на родину’.

Цикличность в оформлении сюжета надолго сохранила свой художественный потенциал в культуре и искусстве. В XX в. архетипичные схемы, возвращающие нас к первоосновам, к глубинным проявлениям человеческого сознания и культуры, стали особенно востребованными. Цикл связан с архетипом колеса, змеи, кусающей свой хвост, яйца, значение которых является воплощением целостности, первоосновы. На основе этих архетипов строятся и современные, авторские мифы. Современный исследователь циклической композиционной формы Л. Яницкий пишет, что в стихотворных циклах часто могут проследиваться мотивы, выражающие идею круговой динамики. «С нашей точки зрения можно говорить о динамике указанных мотивов в их историческом развитии. В XX в. формируется новая целостность лирического цикла, когда на смену центробежным приходят центростремительные тенденции в построении циклической формы, на смену одноцентричности – многоцентричность, на смену логичности – ассоциативность. В связи с этим по-новому осмысливается ряд мотивов, включающих образ круга, он мыслится как “безысходно-мучительный”, если мы воспользуемся цитатой из И.Ф. Анненского, или бессмысленный» [8, с. 173].

Мотив на ранних этапах культуры играл существенную роль в оформлении сюжета, являлся его важнейшей составляющей частью. В следующую эпоху, начинающуюся в VII–VI вв. до н. э. в Греции, Индии и Китае до римской, византийской, японской, персидской, средневековой европейской и древнерусской литературы формируются новые художественные принципы, устоявшиеся впоследствии в законах эйдетической поэтики. В этот период основным инструментом литературы становится категория жанра: «Не только автор, но и читатель воспринимал действительность через призму определенного жанра; последний был для него идеальной моделью, притом заданной до начала “игры”, неким “магическим кристаллом”, через который преломлялась действительность» [2, с. 219].

В качестве религиозных, философских и эстетических убеждений эпохи доминировали пред-

ставления о «готовом» мире, созданном божественным актом. Такая позиция определяла творческое сознание и при классицизме. Новый мир в таком понимании был лишен динамики, он оказывался статичен в главных своих проявлениях. Это нашло отражение в мотивной структуре новой поэтики.

Художественный текст приобрел в это время своеобразие за счет внесения в него дискретности, на месте изначального синкретизма. Элементы создаваемой поэтической системы обретали относительную свободу в своем функционировании. На протяжении длительного времени происходило разрушение циклической организации текстов, сужение сферы его функционирования, перевод мифологического нарратива на язык линейно-дискретного выражения. «Первым и наиболее ощутимым результатом такого перевода была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур. Возникла многогеройность текстов, в принципе невозможная в текстах подлинно-мифологического типа» [9, с. 279].

Процесс модернизации основных принципов поэтики, который замечен на разных уровнях, не ограничивается разрушением циклического сюжета. Изменения в организации сюжета привели и к изменению принципов мотивной организации. В этот период появляется множество новых мотивов и возможностей мотивизации произведения.

Мотив в этот достаточно длительный период в большей степени оказывается и проявлением жанра. В жанрах морализаторско-дидактической направленности, в плутовском или рыцарском романе преобладают традиционные именно для этих жанров образы, ситуации, обстановка, осмысляемые нами как мотивы. Мотивы перестают выступать в жестко определенной роли кирпичиков фабульно-сюжетного ряда, становятся информативными узлами, выражающими жанровый канон. В жанровой иерархии важными становятся мотивы-ситуации, определяющие традиционную именно для этого жанра сюжетную канву, тип героя, обстоятельства. Их обнаруживает в своем исследовании Й. Хейзинга: «Постоянно одни и те же формальные темы: юноша, уснувший в саду, которому является дама-символ; утренняя прогулка в начале мая; прение между дамой и ее возлюбленным или между двумя подругами или в какой-нибудь иной комбинации, о каком-нибудь пункте любовной казуистики» [10, с. 335]. В древнерусской литературе в жанре жития немало-важное место занимают мотивы-ситуации

‘трехопадения и раскаяния главного героя’, ‘уединения’, ‘чудесного врачевания’ и ‘божественного прощения’.

В текстах традиционалистской поэтики мотивы «притягиваются» к образу персонажа, группируются вокруг него. О.М. Фрейденберг отмечает, что мотив уже на рубеже становления первичных литературных форм являлся «действенной формой персонажа» [7, с. 223]. Но связано это было с неотделимостью персонажа от сюжета и, соответственно, от этапов этого сюжета – мотивов. В интересующий нас период функции мотива видоизменяются в связи с тем, что образ героя становится самоценным, менее зависимым от сюжета, обстоятельств. Мотив смещается из области сюжетных реализаций в сферу образа, поэтому появляются принципиально отличные формы функционирования мотива. Комбинация мотивов в данном случае представляет собой новое образование: вместо предопределенного местоположения в сюжете мотив становится кирпичиком в оформлении образа персонажа². «Древние и средневековые литературы обнаруживают устойчивые связи героя и его мотивного репертуара, причем эти связи локализируются уже в рамках определенной жанрово-тематической традиции. Такова, например, традиция греческого романа. <...> Характерный мотивный комплекс связан с героем христианского жития. <...> Фиксированы тематические связи мотивики и героя в традиции древнерусского фабульного повествования (например, в традиции повестей о гордом царе, повестей о заговоре человека с дьяволом, повестей о купцах, и т.д.)» [11, с. 14].

В рамках мотива подчас оформляются поступки персонажа, его вещные атрибуты, даже элементы его мировосприятия. Наиболее показательным примером в этом отношении является Дон Кихот. Образ этого персонажа стал продуктивным для всей последующей культуры. Мотив донкихотства эксплуатируется во множестве вариантов. Подчас едва уловимые детали напоминают нам о прообразе именно этого героя. Так, в качестве напоминаний о несравненном идалго может служить комичный внешний вид героя, существующего в вымышленном пространстве, герои-двойники, способом общения и поведением похожие на Дон Кихота и его оруженосца; увлеченность рыцарскими романами какого-либо героя непременно напомним нам о рыцаре пе-

чального образа. Мы видим, что мотивных составляющих достаточно много, и уже одной из них достаточно для того, чтобы в памяти читателя возникли ассоциации с героями М. де Сервантеса. Этот пример показывает, что образ героя воспринимается как состоящий из целого комплекса характерных мотивов, но при этом только мотивами он не ограничивается.

Наряду с означенным свойством мотива работать на создание образа возникают и другие направления развития мотивики. Известно утверждение А.Н. Веселовского о возможности мотива разворачиваться в целый сюжет и наоборот, о способности сюжета свернуться до мотива. Среди известных в средневековье и в последующей истории культуры сюжетов бытовал сюжет о блудном сыне, циклический по своей природе. Мы уже отмечали, что циклический сюжет состоит из комплекса сюжетно объединенных мотивов, в данном случае – ‘ухода из родного дома’, ‘блужданий главного героя’, ‘перипетий судьбы на чужбине’, ‘возвращения домой’ и ‘прощения отца’. Использование одного из этих мотивов достаточно подчас, чтобы реконструировать весь сюжетный ряд. При этом мотив должен быть узнаваем, вычленим из сюжета и характерен именно для этого сюжета. Например, в приведенном сюжете наиболее характерными оказываются последние мотивы – ухода и возвращения в родной дом. В культуре долитературных, архаических форм сознания невозможно представить себе такое «сворачивание» сюжета, так как каждый из его этапов представлял собой незаменимую часть, невозможную вне контекста целого: целостность нарушилась бы без какого-либо из составляющих ее элементов.

Если целостность в эйдетической поэтике выражалась через жанр, а жанр становился самым собой через жанровый канон, то в поэтике художественной модальности (этот период включает в себя романтизм, реализм, модернизм и другие новейшие тенденции развития литературы) воплощением целостности становится произведение. Поэтому многочисленные эксперименты в области жанра привели к тому, что жанр становится трудно узнаваемым. Характеристика жанровых форм в этот период предполагает иной подход: она должна строиться не как описание канона, а как выявление подвижной, пластичной внутренней меры.

Один из этапов становления поэтики художественной модальности – романтизм – возник как

² О мотивах, «окружающих» героев сентиментализма, писали: Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М., 1995; Шатин Ю.В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов: Сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск, 1998. С. 56–63. Подобная тенденция мотивопотребления сохраняется в романтизме (Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. М., 1976) и в реализме (Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. Новосибирск, 2001. С. 13).

ответная реакция на исторические события в Европе конца XVIII в. Историческая реальность оказалась неподвластной «разуму» Просвещения. В философских, творческих настроениях преобладало горькое разочарование в современном мироустройстве, поглощающем личностное, индивидуальное начало в человеке. Отсюда противопоставление действительности и мечты о целостном преображении мира, стремление к абсолютным идеалам, составляющее основу романтического двоемирия.

В романтизме изменяется концепция автора. Художник понимается не просто как посредник между человеком и богом, но как автономная личность, участвующая в незавершенном акте творения. Актуализируется понимание мира и человека как неосуществленной возможности, как становящихся явлений. «С такой эстетической установкой связаны романтический автор — дух (а духу, как известно, “все еще предстоит”), незавершенный и незавершимый герой, ирония (подвергающая сомнению все, что претендует на окончательность), поэтика фрагментарности и невыразимого, оставляющая “последнее целое” открытым и вероятностным» [2, с. 265].

В лирике эпохи романтизма особое значение приобретают мотивы-символы (например, у М.Ю. Лермонтова: «Кавказ», «Звезда», «Парус» и др.); они оказываются наиболее важной частью художественного мышления. Чаще всего такие мотивы не составляют в своей совокупности сложной и упорядоченной структурными связями системы в рамках произведения, поэтому говорить о принципах соединения мотивов в этом случае довольно сложно, во всяком случае в рамках настоящей работы. Предпочтительнее вести разговор о системе мотивов в творчестве отдельного автора, так как именно категория *автор* становится теперь активным началом, вокруг которого группируются мотивы. Механизм введения в произведение мотивов-символов позднее активизировался в поэтике символистов, выстраивающих в своем творчестве каждый по-своему образ таинственного, рационально непостижимого мира.

В романтизме продолжает развиваться тенденция создания мотивов-образов и мотивных ситуаций, правда, потерявших жесткую жанровую обусловленность. Так, характерным конфликтом эпохи романтизма является противостояние главного «героя времени» несовершенству социального мира, поиск гармонии в природных стихиях, исторической старине, в народном, фольклорном духе. Наиболее востребованными мотивными ситуациями становятся ‘побег из дома, общества’, ‘встреча с любовью на лоне природы’.

У реалистов мотивы играют моделирующую роль в создании образов-характеров персонажей, они способствуют созданию типических черт внешности, темперамента, моделей поведения как способов детерминирования героя. Образ героя, линия поведения которого связана с определенным комплексом мотивов, приобретает вероятностный характер. Мотивы не определяют жестко поведение, характер героя. Круг связей героя с участниками событий не задан, так же как и круг событий, в которых он может оказаться, участником которых может стать. Мотивы создают спектр возможностей в развитии образа.

В поэтике реализма сюжетобразующие функции мотива модифицируются. Сюжет-ситуация становится шире традиционного сюжета, также являет собой вероятностное развитие. С.Н. Бройтман пишет: «Реалисты любят вводить в свои произведения сюжетные топосы, которые настраивают на некое ожидание, не оправдываемое дальнейшим развитием событий. <...> Роль готового мотива может играть сама интенция традиционалистского сознания, замкнутого в кругу заданных представлений» [2, с. 332]. Однако реальные возможности жизни, дающие основу сюжету, оказываются шире и богаче, чем заданные традиционными мотивами, типическими обстоятельствами, логикой здравого смысла. Мотив в реализме является той точкой, от которой сюжет отталкивается, которой противопоставляется и тем самым способствует его развитию. И вновь довольно проблематично говорить о взаимодействии мотивов в художественной системе реализма. Как правило, исследователи размышляют о значении отдельных мотивов или существовании мотивного тезауруса в произведении того или иного автора этого направления.

XX в. приносит новые возможности и примеры использования уже известных мотивов и приемов мотивизации. Исторически сложившиеся литературные формы (мотивы, сюжеты, жанры) становятся художественными языками разных типов сознания и тем самым пересемантизируются, «вторично» разыгрываются, открывая широкую смысловую перспективу художественному целому.

Литературные тенденции Новейшего времени переносят мотив в сферу авторского сознания. Примером тому служит функционирование мотива в эпической драме, получившей широкое распространение в первой половине XX в. Действие в произведениях этого направления организуется с помощью мотивного комплекса. Между мотивами актуализируются не причинно-следственные связи, отражающие развитие ха-

рактера персонажа или его судьбы, а присоединительные (кумулятивный принцип), значительно расширяющие изобразительные возможности драмы. Мотивный комплекс в эпической драме имеет миропознавательную функцию, выступает средством художественного моделирования мира.

Резюмируя вышесказанное, отметим еще раз: в процессе развития художественной культуры, литературы менялись и принципы мотивной организации текстов. Роль мотива и особенности его

функционирования в разные периоды характеризуют его как подвижный элемент художественной системы, способный мобилизоваться в том качестве, в котором он может быть наиболее информативен, значим для всего текста. Актуализация какого-либо мотива или использование способа мотивизации отсылают нас к текстам определенного образца, таким образом не только сами мотивы, но и принципы мотивной организации становятся источниками художественной информации, играющими роль культурного и семантического кода.

Литература

1. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
2. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
3. Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2000.
4. Фрейденберг О.М. Комическое до комедии // Фрейденберг О.М. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. М., 1988.
5. Головчинер В.Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи. К 100-летию создания пьесы «На дне» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2004. Вып. 3 (40).
6. Лотман Ю.М. Семиосфера и проблема сюжета // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
7. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
8. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Критика и семиотика. 2000. Вып. 1\2.
9. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
10. Хейзинга Й. Осень средневековья. 3-е изд., испр. М., 2002.
11. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории анализа. Новосибирск, 2001.