

МОТИВ КАК КОРРЕЛЯТ ОТНОШЕНИЙ АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАТЕЛЬ

Н.В.Сподарец

(кандидат филологических наук, доцент, Одесский национальный университет им. И.И.Мечникова)

У статті стверджується гіпотеза, що функціональні можливості мотиву як структурно-смыслові одиниці поетичного світу дозволяють забезпечити продуктивність естетичної комунікації в системі відносин Автор – Текст – Читач.

The article advances a hypothesis that the functional potential of the motif as a structural-semantic unit of the poetic world accounts for effectiveness of aesthetic communication in the system of relations Author – Text – Reader.

Актуализация теоретической проблематики в литературоведении как правило обусловливается необходимостью синхронного теоретического обобщения исторически конкретного литературного опыта.

Активное обращение литературоведения конца XX – начала XXI веков к теории и практике мотивики отдельного произведения или мотивной структуры творчества писателя иллюстрирует стремление критической мысли идентифицировать в рамках теоретического категориального ряда широко распространенный в поэтической культуре XX века мотивный принцип организации художественной целостности (1; 2; 3 и др.).

Подчеркнем, что литературоведение последних десятилетий не столько ставит данную теоретическую проблему, сколько, актуализируя ее, подытоживает широкий спектр исторически сложившихся концептуально неоднородных разработок в области теории мотива и мотивной организации текста, стремясь перевести при этом разрешение проблемы в новое методологическое русло.

В современной научной ситуации, которая характеризуется доминированием постструктуралистских интенций с явным приоритетом антропоцентристских исследовательских стратегий, изучение мотивики лирического наследия поэтов XIX и XX веков может стать основанием и для характеристик их поэтических миров.

В данной статье утверждается гипотеза, что функциональные возможности мотива как структурно-смысловой единицы поэтического мира позволяют обеспечить продуктивность эстетической коммуникации в системе отношений *Автор – Текст – Читатель*.

Филологическое развертывание данного тезиса предполагает вынесение категории «мотив» из области сугубо поэтологической в сферу литературоведческой аналитики, отвечающей феноменологии литературного сознания и идентифицирующей коммуникативную природу текстопорождения как миропорождения.

В этой связи методологически актуальным представляется феноменологический инструментарий Э.Гуссерля, обогативший наше представление о познавательном акте, который осуществляет сознание (включая и творческое сознание) (4). В трактовке Э.Гуссерля интенциональность характеризует сознание в устремленности, направленности к чему-то. Поэтому она втянута, с одной стороны, в структуры бессознательного, иррационального, с другой – в структуры реальности. В феноменологическом ракурсе «любой акт художественного творчества предполагает неразрывность субъекта и объекта, ни один художественный образ не возникает как простой слепок с действительности – художественная референция непременно включает в себя интенциональность... в произведении нет никакой отдельной от художника действительности» (5, 4).

Эстетическую природу этой художественной действительности прекрасно раскрыл М.М. Бахтин, актуализируя категорию эстетического объекта, автора и героя (6). В своих работах М.М. Бахтин неоднократно подчеркивал, что литературный текст фиксирует мир автора в его художественно-эстетической проекции. Последователи ученого, в частности представители онтологического направления в литературоведении, в художественном мире как эстетически значимом феномене акцентируют свойство сотворенности и целостности (7; 8). Так, М.М.Гиршман пишет: «Поэтический (художественный) мир – идеальное духовное содержание литературного произведения. Художественный текст – необходимая и единственно возможная форма существования этого содержания. А произведение в его подлинной сути – двуединый процесс претворения мира в художественном тексте и преобразования текста в мир. Первоначальное единство мира и текста, их разделение, исключаящее тождество, наконец, их взаимообращенность, переход друг в друга ...

дают возможность говорить о литературном произведении как о художественной целостности: образе целостности мира и человека, человеческого бытия и сознания, их единства, обособления и общения друг с другом на основе глубинной неразрывности» (8, 12).

В настоящее время литературоведы, рассматривая концепт «художественный мир» в контексте феноменологического подхода, делают заключение: «Целостный художественный мир, созданный воображением писателя, предстает как схематическая структура текста, восприятие которой вызывает такой же целостный читательский образ (правда, его изоморфность образу, созданному художником, остается проблематичной). Поэтому произведение художественной литературы не столько отображает действительность, сколько моделирует ее авторское восприятие... В этом отношении художественная литература является результатом творчества, средством высказывания, своеобразной речевой структурой, которая конкретизируется в читательском восприятии и в определенной мере отображает объективную действительность сквозь призму субъективного мира. Это – своеобразная фикция» (9, 408).

Именно объектно-предметный ряд физической реальности, моделируемой в тексте, следует рассматривать как фикцию. Поэтический же мир, означенный в тексте онтологически неоднородными типами реальности (фиктивной реальностью, реальностью речевого высказывания – языковым дискурсом), раскрывается реципиенту через процедуру субъективного восприятия авторского письма, опять же координируемую направленностью творческого сознания писателя.

Независимо от формы выражения авторского сознания: эксплицитной («лирическое Я» как непосредственное выражение авторского сознания, «лирическое Мы» и др.) или имплицитной («лирическое Я» как форма выражения сознания ролевого субъекта; субъект речи, растворенный в высказывании), – произведения, отвечающие «гиперпарадигме эстетического креативизма» (XIX — начала XX веков) обретают статус «гетерокосмоса» (А.Баумгартен), сотворенного другого мира» (10, 3).

В контексте феноменологического подхода анализ художественного мира лирики нельзя ограничивать систематизацией внешней предметности, отображенной в тексте, что характерно, например, для отдельных исследований художественных миров эпоса (работы У.Р.Фохта, А.П.Чудакова и др.). Родовой фактор определяет онтологическое отличие художественного мира эпоса и лирики. Так В.Е.Хализев, развивая концепцию Д.С.Лихачева, делает теоретически значимое для исследователей художественного мира эпоса заключение: «В эпическом произведении показательными единицами словесно-художественного мира являются, во-первых, персонажи, составляющие систему, и события, из которых слагаются сюжеты и характерные компоненты изобразительности» (11, 158). Свое миропонимание писатель в тексте, как правило, выражает косвенным путем, представляя индивидуальную художественную интерпретацию мира, его возможную модель.

В лирике, онтологически фиксирующей сам опыт переживания мира поэтом, на всех уровнях текстообразования более очевидно и рельефно, чем в эпосе, означает художественно-эстетическое бытие его мира. Именно благодаря искусству поэтического высказывания в восприятии читателя формируется картина мира, передающая интенционально-аксиологическую характерность творческого сознания автора.

К.Г.Юнг в «Тэвистокских лекциях» подчеркивал: «Для того, чтобы получить целостную картину мира, совершенно необходимо учитывать ценностный аспект» (12, 10).

Сделать заключение об авторской аксиологической позиции возможно только после тщательной работы как на проблемно-тематическом уровне, так и на уровне воплощения идей в художественной ткани текста, то есть с учетом принципов организации высказывания. При этом целью являются не столько система способов и приемов (узко поэтологический показатель), сколько их функциональные задачи, обеспечивающие как целостность произведения, так и отношения текст – реципиент и позволяющие читателю сформировать представление о мировидении автора в процедуре установления доминирующих смыслов текста.

Следовательно, поэтический мир лирики писателей, отвечающих парадигме эстетического креативизма, предстает как художественно-эстетическое бытие авторского сознания, интенционально-аксиологическая направленность которого конкретизирована индивидуально-личностной «внутренней формой» его воплощения, через показатели мироотношения и смыслов, которые открывает в тексте читатель, опираясь на рецепцию «внешней формы», переданной искусством поэтического высказывания.

Художественное сознание конца XIX – начала XX веков отличает тенденция к усилению функции мотивной организации текста на уровне высказывания, что связано с общим ослаблением его рационалистской классической парадигматики, актуализацией семиотического и лингвистического модусов. Методологический и теоретический аспекты в разработке этой

проблемы требуют уточнения, хотя теория мотивики и накопила значительный опыт.

Исследовательская мысль оказалась наиболее продуктивной в разработке сюжетообразующей функции мотива в эпосе. Содержательный план мотива теоретически обосновывали и анализировали в практической работе с текстами В.Я.Пропп, О.М.Фрейденберг, Е.М.Мелетинский. Повествовательный мотив, конструирующий сюжетику нарратива, в своих теоретических разработках обосновывал Б.Н.Путилов.

Многочисленные практические исследования, в первую очередь произведений фольклора и эпических форм, позволили литературоведам сделать выводы о структурной и семантической функции мотива в тексте (Б.М.Гаспаров, Ю.К.Щеглов, И.В.Силантьев).

Так, Игорь Силантьев делает заключение: «В целом мотив, взятый не в системе «фабула–сюжет», утрачивает свою специфическую связь с действием как основной единицей фабульного ряда повествования... Мотив теперь трактуется предельно широко: это практически любой смысловой повтор в тексте... На это понятие опираются представления о смысловых связях внутри текста и между текстами. Мотивы репрезентуют смыслы и связывают тексты в единое смысловое пространство» (3, 61-62).

Современные разработки мотивики лирики учитывают морфологический подход А.Н.Веселовского, акцентировавшего «строительную» функцию мотива, которая может быть проявлена в процессе анализа структуры произведения, и тематический принцип трактовки мотива, разработанный Б.В.Томашевским. Следуя его установкам, В.Е.Ветловская рассматривает мотив как «мельчайший тематический элемент произведения... Мотив – та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична... в пределах отдельной темы эта единица может считаться неразложимой» (13, 99-104).

В контексте нашей проблемы особо значимым представляется подход Б.М.Гаспарова, который свое понимание мотива и мотивности согласовывает с постструктуралистскими концепциями текста, выводит его аналитику на уровень порождения смыслов – процедуру, связывающую автора и реципиента. При этом он не ограничивается видением текста как смысловой «сетки связей», а, учитывая и экзистенциально-феноменологическую традицию, подчеркивает его духовно-эстетическую природу, оперируя понятием «плазма смыслов», сопрягающим функцию автора, передающего свою ценностно-смысловую ориентацию через определенные значения образов и концептов, – текста как способа экспликации смыслов и реципиента, в сознании которого и формируется представление о мире поэта. Б.М.Гаспаров рассматривает текст как «сетку мотивов», обеспечивающих смысловые связи внутри и за его пределами (1, 288).

В системе «автор–текст–смысл» мотив проявляется как семантически наиболее значимая единица поэтического текста, отражающая специфику ценностно-смысловой ориентации авторского сознания.

Чаще всего в лирике мотив может выражаться конкретным образом, акцентированным автором в качестве ключевого слова, обладающего семантической насыщенностью. Такие мотивы получают статус лейтмотива, т.е. ведущего, основного в организации художественной целостности, характеризуясь при этом словесной выраженностью, повторяемостью и семантической многозначностью.

Так в цикле А.Блока «Пляски смерти» моделируются картины современной поэту действительности, символическим выражением которой в поэтическом мире произведения явился образ «живого мертвеца». Его экзистенцию передают лейтмотивы со значением движения, света и звука, которые не только расширяют сенсорный горизонт восприятия художественного мира, но и формируют у читателя ощущение ложности самой моделируемой реальности, характеризующейся, в трактовке автора, деградацией и умиранием. Постепенно движение в этом мире ограничивается только определенной средой (переходят за порог/ Проститутки и развратник); исчезают признаки материальной предметности; ослабеваает звук, который создает лязг костей, скрип перьев и т. д.); ослабеваает свет – его источником становится бледный месяц и свет редких фонарей (14, 174-177).

Проявление мотивности в лирике можно зафиксировать на уровне темы, образной структуры и даже звукового оформления. Показательным признаком мотива в тексте является лексическая вариативность, что позволяет реципиенту в семантической вариативности мотива самостоятельно открыть его смысловой горизонт. Будучи лексически или фонетически означенными, варианты мотива обеспечивают эмоционально-смысловую насыщенность и напряженность текста. Каждый новый вариант привносит дополнительный смысл в общее значение мотива, семантика которого определяется с учетом всего спектра значений. Основная текстообразовательная функция мотива в лирике – формирование семантических и ассоциативных полей, с которыми и «работает» реципиент. Воплощение мотива в поэтическом высказывании организует пространство художественного мира текста.

Варианты мотива, встречающиеся в одном или нескольких стихотворениях автора, составляют мотивный ряд, который в поэтических текстах часто выполняет функцию организатора композиционной целостности произведения. Но стихотворение, особенно цикл, как правило, включает не один, а несколько мотивных рядов. Многообразные переплетения мотивных рядов, относящихся к разным тематическим комплексам, и образуют мотивную структуру произведения, аналитика которой позволяет интерпретатору предложить свою версию прочтения художественного мира.

Ясно, что мотивы не выстраивают картину мира автора, а помогают ему сплести текстуру высказывания как художественно-эстетической целостности, означающей в сильных позициях текста доминанты авторской эстетической аксиологии.

Стремясь разобраться в этих сильных позициях, лингвисты, как правило, обращают внимание на высокочастотную зону словаря писателя [термин В.А.Кухаренко (15, 47)], анализ которой дает основание для определения смыслового ядра конкретного мотивного ряда и мотивного комплекса текста. Цели и задачи такого исследования замыкаются рамками текстоцентрического подхода, который не включает в аналитическое поле феномен поэтического мира автора. Мотивный же анализ, разворачиваясь в горизонте семантических и ассоциативных полей текста отдельного произведения или метатекста творчества (поэтической системы писателя) и формально констатируя тематическую отнесенность мотивов, открывает интерпретатору возможность субъективного переживания интенционально-аксиологических приоритетов художественного мира поэта. Ведь у символистов, как заметил Ф. Сологуб, «образ предметного мира – только окно в бесконечность».

Очевидно, что тематический комплекс в лирике лишь маркирует интенционально-аксиологические приоритеты поэтического сознания. Мотивика же текста на вербальном уровне может передать особенности художественно-эстетического бытия поэтического мира писателя, формируя у читателя представление о нем не как о застывшей мертвой аксиологической схеме (модели мира), а как о динамичном и порождающем феномене (порождающем смыслы, расширяющем эпистемологические горизонты сознания читателя).

Для подтверждения данного положения обратимся к лирическому творчеству З.Гиппиус, которое являет опыт художественной проекции авторского сознания, эксплицируя феномен поэтического мира в характерной системе тематических и мотивных оппозиций (16).

В творчестве З.Гиппиус, как и у многих модернистов конца XIX-начала XX веков, выделяется устойчивая тематическая оппозиция «любовь-смерть», заданная экзистенциальным модусом ее художественного сознания. Именно анализ мотивики ее лирики позволяет зафиксировать сдвиг внутри данной оппозиции в период эмиграции. Тема смерти, ведущая в 90-е года XIX в., в 30-е акцентируется в том же семантическом горизонте. Тема любви расширяется, постепенно включая мотивы любования природой, окружающим миром, человеческой любви к ближнему, согласуясь при этом с общей религиозно-философской концепцией любви в творчестве З. Гиппиус как пути, восхождения, поиска смысла бытия. Тематическая оппозиция «любовь-смерть» уже на раннем этапе творчества порождает оппозицию мотивов пути и круга. Последний трактуется как преграда на пути, остановка на месте, опасная грань бытия/небытия.

Оппозиция мотивов пути и круга в лирике З. Гиппиус соотносится с определенным рядом образов. Мотив пути эксплицируется иерархически упорядоченной системой образов: ступеней – порога – дверей; мотив круга – образами нити – узлов – сетей.

Работа на уровне тематической и мотивной организации поэтической системы З. Гиппиус позволяет сделать вывод, что ее поэтическое творчество как единый текст характеризуется стабильностью структурных характеристик, системностью, которой подчинен и художественный мир поэтессы, но семантическая прозрачность ее поэзии представляется иллюзорной. Ведь символистский мир, отвечая онтологии трансцендентного, не только означает интенционально-аксиологические приоритеты сознания творческого субъекта (которые можно системно сформулировать), но в процедуре текстообразования фиксирует безграничное поле рефлексии лирического «Я». Поэтому поэтический мир З.Гиппиус в своей функциональной заданности характеризуется качеством подвижности, динамичности. Переплетение мотивных рядов, относящихся к разным тематическим комплексам, использование поэтики намеков, блуждающих смыслов, которые поддаются прочтению только в процедуре индивидуальной интерпретации читателем отдельного произведения или метатекста творчества, позволяет представить интенционально-аксиологические показатели художественного мира в режиме их функционирования в пространстве трансцендентного субъективного, т.е. в режиме столкновения. Высокая порождающая потенция художественного мира З.Гиппиус обеспечена динамичностью, столкновением разных интенций ее сознания: дерзости и смирения, религиозности и легкомыслия, духовности и телесности

и др. При этом именно мотив как структурно-смысловая единица поэтического мира автора выполняет функцию коррелята отношений «автор – текст – читатель».

1. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М., 1994.
2. Тюпа В.И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века //«Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. – Новосибирск, 1996.
3. Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М., 2004.
4. Гуссерль Э. Раскрытие поля трансцендентального опыта согласно его универсальных структур //Гуссерль Э. Картезианские размышления. – СПб., 1998.
5. Предисловие // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа): Сборник научных трудов. – Екатеринбург, 2001.
6. Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – К., 1994.
7. Федоров В.В. Оправдание филологии. – Донецк, 2005.
8. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. – М., 2002.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Громяк, Ю.І. Ковалів та ін. – К., 1997.
10. Тюпа В.И. Статус художественного произведения в постсимволизме //Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. – М.–Тверь, 2001. – Вып. 3.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.
12. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика. – К., 1995.
13. Ветловская В.Е. Анализ эпического произведения. Проблемы поэтики. – СПб., 2002.
14. Блок А.С. Пляски смерти //Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1907-1921. – Л., 1980.
15. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – Л., 1979.
16. Гиппиус З.Н. Стихотворения. – СПб., 1999.