

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	6
1. Мотив в системе фольклорного и литературного повествования	6
2. Лирический мотив в стихотворном и прозаическом тексте	32
1. Лирическое событие и лирический мотив	32
Конец ознакомительного фрагмента.	44

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 «Поэти-

ке 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. Тмарченко, 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.

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

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, поз-

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.

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

Вопрос об отношении мотива и события неотделим от бо-

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. Тмарченко. 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.

лее 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 авантюрной фабулы; мотив *нераскрытого преступления* развертывает 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 актантов 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

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.

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.

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.

Так, мотив *встречи* в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий своей литературной жизни настолько сросся с характерными пространственно-временными признаками дороги и путешествия, что это позволило М. М. Бахтину говорить об особой хромотопичности 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 называния (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

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.

семантической природе такие слова потенциально предикативны и обозначают определенное действие, с которым семантически коррелирует соответствующий глагол или устойчивое глагольное выражение. Очевидно, что способ называния 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 действи-

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.

тельно 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.

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

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. Стилль и типологические особенности. М., 1978. С. 30; А. Б. Лорд. Сказитель. М., 1994. С. 83–84.

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.

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

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 моти-

ва, 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 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 вари-

анта. 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 ва-

риантная 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 по-

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

этому 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 семой – 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

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.

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 прагматики мотива актуализируются при обращении к художественной литературе но-

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

вого 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 оцельняют литературный персонаж и поднимают его до уровня героя, ценностно завершенного и отвечающего эстетическим запросам эпохи.²⁰ Эти ценностные смыслы форми-

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

руются 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.

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 отече-

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

ственной 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.

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. Останемся 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 приме-

ру. 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 ге-

роя, 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 по-

вестования 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 отличает-

ся 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 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 го-

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.

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

лос 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 экзистен-*

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.

циальный 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 развертывается 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 эпи-

ческого 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.

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 собы-

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).

тийного 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, неже-

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.

ли 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», «одиночество», «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 мотивы, а типичные темы, задающие общее пространство семантического развития стихотворения. Между тем,

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. М., 1981. С. 291.

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 распустил.

Одинок я – нет отрады:

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).*

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

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 про-

изошло 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.

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.