

АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЧНІ

Микола Пащенко

ВАРІАТИВНО-ІНТЕГРАЦІЙНИЙ ПІДХІД У ДОСЛІДЖЕННІ МОТИВУ В НОВЕЛІ

Зосереджена увага на структурно-прагматичному підході в осмисленні мотиву, системи мотивів у новелістичному творі. Виходячи із передумов і специфіки об'єктно-суб'єктної організації епічного твору, розглядаються підходи щодо вивчення відношень “мотив — сюжет — герой”, “мотив — фабула — оповідач/розповідач” і відповідно — значень мотиву/мотивної системи у світі героя і світі новели.

Ключові слова: мотив, предикат, інваріантність/варіантність мотиву, герой, оповідач/розповідач, об'єктно-суб'єктна сфера, сюжет, фабульна організація.

The given article deals with the system of motives in novella. On the basis of objective-subjective system of any prose work the author discusses such correlations ‘motive — plot — character’, ‘motive — plot — narrator’. He also stresses the importance of motive system for the character and novella on the whole.

Keywords: motive, predicate, character, narrator, objective-subjective sphere, plot.

Розширене трактування будь-якої літературознавчої категорії зумовлюється включенням у її орбіту/семантику всього спектру понять/ смислів та функцій, які виникали з часом, а відтак були історично обумовленими. Така генологія характерна і для мотиву, розуміння якого полягає в тому, що це є будь-який повтор у тексті, водночас спрямованість його на пов'язування фрагментів тексту в єдиний смисловий простір. І все це стосується не лише твору, а й творчості, а відтак і всього обширу літератури. До цього ж слід

додати його тематичність, символічність, фабульну і сюжетотворчу функції, а також дотичність, нехай і опосередковану до образостилетворення, узагальнення та жанротворення, досліджувані в працях О. Веселовського [2], В. Проппа [6], В. Шкловського [10], Б. Томашевського [9].

Отже, на основі семантичної та тематичної концепції виникають новітні методології трактування/дослідження мотиву, зокрема інтертекстуальні, представлені Б. Гаспаровим [4], та комунікативні, прагматичні підходи, характерні для праць І. Силантьєва [8]. Зауважимо, що ці методології є тими підходами, які розширили розуміння і призначення мотиву, започатковане О. Веселовським, тобто власне прагматичну, комунікативну, образно-символічну, метафоричну, сюжетно-фабульну та оповідну функції. Це виражається у системі наратологічного підходу у його відношеннях з оповідністю, подією, персонажем/героєм, хронотопом, темою, в тому числі у ліриці (ліричний мотив та його аналіз).

У системі семантичних підходів мотив може вивчатися як в аспекті семантики, так і в аспектах синтактики та прагматики. Це засвідчує стан сучасних концепцій мотиву і їх внесок у теоретичну поетику, зокрема у сферу наратології, звідси і важливість цих досліджень, потреба продовження побудови теорії оповідного мотиву. Подальше розширення і поглиблення досліджень у вивченні мотиву можливе завдяки появі нових методологій, зокрема наратологічного/семіотичного підходів, та вирішенню проблем одночасного застосування ряду методів опису/рецепції та інтерпретації.

В наратології мотив розглядається як оповідний феномен. Виникає запитання: що це за особливість? Перш за все зазначимо, що існує різнобій у тлумаченні мотиву, оскільки він кваліфікується за функцією відносно різних структурних елементів/компонентів, зокрема теми, мотиву, оповіді, події, фабули/сюжету, хронотопу, персонажа. Це і виводить теоретиків на різнобій у трактуванні мотиву і його функцій. І кожен дослідник при цьому буде правий, оскільки мотив дійсно пов'язаний у кожному окремому випадку розгляду з певними категоріями тексту/світу твору, а в цілому і оповідності, як онтологічно, так і функціонально. Однак при цьому кожен факт примноження точок зору, що виникають внаслідок диференційних процесів у теоретичному мисленні, тобто поглибленні та розширен-

ні знань про онтологію і функцію мотивів, працює як відокремлений теоретико-методологічний інструментарій.

Безперечно, що науково-теоретична думка має бути постійно спрямованою на процес означення/завершення свого чергового етапу розвитку синтезом/узагальненням. Такий підхід можливий саме як системне вивчення мотиву, яке передбачає одночасне його співвіднесення з усіма існуючими поняттями і категоріями як наратології, так і семіотики. Зокрема співвідношення з категоріями оповідності і подійності окреслює в загальних рисах поняття мотиву як одиниці оповідної мови. А відношення “мотив — подія”, як окрема дихотомія, розширює уявлення про мотиви і виводить їх на рівень функціональних відношень у структурі тексту/твору.

Переважаючою основою мотивної структури, звичайно ж, є дія і актанти, що асоціюються з даною дією. Зафіксуємо структурний зв'язок “мотив — дія” і його відношення до зв'язку “мотив - подія” як локального. Перша дихотомія дозволяє виявити таку базову якість/властивість мотиву, як предикативність, яка є локальною дихотомічною складовою, що співвідноситься з цілим/образом. Відношення “мотив-хронотоп,” відповідно, виявляє в структурі мотиву просторово-часові ознаки мотивної дії, що складає діахронічно-синхронічні виміри/горизонти тексту і світу твору. Окрім того, значимим у вивченні відношень “мотив-дія/подія/хронотоп” є зіставлення їх з уявленнями про тему оповіді, що породжує ідею тематичного наповнення структури мотиву. На цій основі постає питання про полісемантичність мотиву як образу-предмета/поняття/явища, образу-дії/хронотопу.

Методологічно обумовленою є фіксація об'єктно-суб'єктної організації тексту/ твору, а відтак і співвіднесення мотиву і героя, що дає можливість скласти уявлення про естетичне надзавдання мотиву, а значить і відповідну функцію у світі героя/твору. При цьому має бути означений подійний ряд та персонаж сюжетної дії, причому настільки, щоб бути виведеним на рівень фабульної організації твору, тобто не лише на рівні світу героя, а й світу твору. Відразу ж зауважимо, що в нашому випадку фабульна організація, порівняно з сюжетом, є вищою формою структурування цілого, а саме — суб'єктною точкою зору/сферою, яка вивершує концептуалізацію художнього висловлювання. Співвіднесеність такого героя із суб'єктною точкою зору

на рівні фабульної/суб'єктної організації художнього матеріалу/світу творить естетичну парадигму літературного явища.

Проблемним у сучасному літературознавстві, його методологічній ситуації є зіставлення мотиву і лейтмотиву, оскільки перший при такому зіставленні дозволяє говорити про функціональність його як інтертекстуального повтору, що і визначає його межі, в той час, коли в рамках одного і замкненого тексту, вважає І. Силантьєв взагалі неможливо виділити мотив як такий, хіба що варто говорити про лейтмотиви цього тексту [8, 95].

Отже, виведення теоретико-синхронічного розгляду мотиву на рівень вироблення методології системного його вивчення потребує більш докладного зіставлення мотиву із сюжетом і фабулою як основними, завершуваними оповідніми категоріями. Оскільки, в протиположній переважній точці зору на ці категорії, ми дотримуємось трактування сюжету як дії/події, ланцюга подій, на яких постає/розгортається історія образу/характеру у причиново-наслідкових зв'язках — у послідовності, яка має ознаки міметичності, то, відповідно, фабула є не що інше як суб'єктивізована форма, суб'єктна точка зору (мовленнєво-оповідна, психологічна, просторово-часова), що породжує внутрішню діалогічність, виражає художню і естетичну стратегію автора при створенні художнього світу.

Погляд з точки зору фабулярності допомагає зрозуміти відношення мотиву як елемента мови певної оповідної традиції і визначеного в плані художньої комунікації смислу мотиву у межах фабули конкретного твору [8, 96]. Таким чином розгляд мотиву з позиції сюжетики передбачає дуалістичний погляд на його природу — як єдність інваріантного (схематичного) і варіантного (реального) начал [1,42]. Інваріантність мотиву — це приналежність мові оповідної традиції, варіантність — приналежність героям і подіям конкретних сюжетів цієї традиції. При цьому інваріантним може бути мотив “завершення долі героя”, який ще не знайшов опредмечення у конкретному творі, або ж словесно і градаційно визначає етап сюжетики героя. Варіантом (похідним від інваріанта!) може виступати “зустріч/поєднання героя зі світом.” І це вже буде функція мотиву (напр.: роздавання багатства, зцілення героя, благочестива смерть, добровільне заточення в монастир). Таке інваріантно-варіантне зіставлення поки що страждає на описовість, принаймні ним не можна вичерпувати аналіз мотиву,

а тим більше робити вислід його функції у становленні/породженні семіотичності, структурування, стилепородження в жанрово-родових формах. Окрім того, зіставлення навпаки — варіанту з інваріантом — це вияв індивідуально-творчої реалізації мотиву в конкретному сюжеті. Таким чином, суто дихотомічне зіставлення варіанту та інваріанту, звичайно ж, є ще недостатнім, щоб побачити/зрозуміти саме його підвищену і виключну семіотичність в окремому сюжеті, і що важливіше — у творі в цілому.

Окрім функції як системотвірного чинника, як інваріантного семантичного ядра, ми тим самим ще можемо фіксувати варіантні семи, що складають у сукупності своїй семантичну оболонку мотиву [8, 106]. Саме варіантні семи/значення носять так званий імовірнісний характер. Їх у структурі мотиву, в семантичному горизонті/периферії мотиву, як універсали, що каталогізуються, може бути кілька, а то й багато. Саме вони у варіативності і сукупності своїй складають структуру мотиву, а значить і функціональне спрямування у конкретному сюжеті. Ще одне суттєве зауваження: різні сюжетні варіанти мотиву не взаємовиключають, а взаємодоповнюють один одного, оскільки вони передбачені диференційно у структурі універсального мотиву.

Розуміння новелістичного мотиву краще скоригувати, застосувавши поняття “ліричний мотив” як категоріальне для всіх родово-жанрових утворень. Тим самим пояснити синтетичну природу мотиву чи його універсальну функцію, у тому числі в новелі, зокрема за рахунок поєднання, з одного боку, предметності, дії/події у функції предикативності та означенням атрибутивних відношень між ними; слід також додати виразну актуалізацію простору і часу, а значить сюжетності, характерних для епічного мотиву. З іншого боку, новелістичний мотив характеризується вираженням понятійності з переважаною предикацією образно-символічного (образи-абстракти), міфологічного характеру, що засвідчує суб'єктивізацію предмета зображення, та суб'єктністю як зміщенням центру ваги з об'єкта на суб'єкт (фабульна організація) у komponуванні цілісності твору, вирішенні завдань авторської стратегії концептуального та естетичного характеру.

Як уже зазначалось, в епічному творі мотиваційну сферу представляє предикат; він виступає переважно як дія, що є чинником

додавання/налізування ситуацій/подій, на яких постає епічний персонаж/герой/характер. Специфіку ж ліричного мотиву визначає уже не стільки означення дії, скільки вираження стану/плину думок/почуттів, одним словом — настроєвість. Тут слід означити також координати/відношення мотиву до інших категорій/структурних елементів у новелі. Адже природа новелістичного мислення/висловлювання зумовлена епічним началом, що означається як аспект тематики, тобто життєвим матеріалом, який включає події, вчинки персонажів/героїв, або ж їх думки, переживання, прагнення. До цього слід додати спрямованість чи сфери людських можливостей — сфери побутування, а це переважно родинне життя, інтимні стосунки, соціальні, виробничі відносини. Складником тематики, безумовно, є і час, у вимірах /координатах якого постає сучасне, минуле чи майбутнє. Специфічним для новели є короткотерміновий перебіг подій. До цього ж корелюючою є, окрім вузького кола подій, точніше однієї події, обмежена кількість персонажів. Отже, новела як жанр епосу володіє ознаками ще двох родів літератури - лірики і драми і саме тому специфіка новелістичної оповідності на рівні теми визначається ще кількома важливішими чинниками: суб'єктивністю як головним принципом організації світу твору і драматизмом чи ліризмом як абсолютним/крайнім вираженням емоційно-пафосного спрямування естетичної оцінки.

Окрім теми/тематичного рівня, мотив співвідносний із образною структурою твору. Адже він виконує семантичну функцію. Зокрема семантизація його як ознаки предмета зображення досягається за рахунок повторюваності, руху, трансформації у напрямку символізації. Символізуючу функцію мотив (як наскрізний!) виконує у новелі лірико-суб'єктивного типу, зокрема у новелі “настрою”. Отже, мотив як складник теми, внаслідок повторюваності/трансформації в діячій індивідуалізації, стає чинником сюжетотворення та фабуляризації. Тим самим він з точки зору і мовленнєвої, і психологічної та фізично-просторової виконує фокусує роль в об'єктній сфері.

У новелі “вчинку” мотив не може обмежуватися символізацією предметно-понятійного світу, а значить не локалізується, не вичерпується його семантична сфера кількома вільними мотивами, як це буває у новелі “настрою” (і тим більше у ліриці!), тобто психологічно

і асоціативно. Новела, у якій вчинок, подія є об'єктом/предметом нарративу, постає як узгодженість, поєднуваність, цілісність мотивів. Таким чином і цілісність новели, з точки зору функції мотиву, можна розглядати в межах двох відмінних і водночас співіснуючих форм організації художнього висловлювання. Це, перш за все, буде сюжет і, по-друге, — фабула (на відміну від фабули як короткого переказу сюжету!). Сюжет при цьому постає на синтактиці мотивів, тобто на рівні організації тематично пов'язаної оповіді.

Відповідно постає питання: на чому ж ґрунтується фабульна організація мотивного комплексу? Зазначимо, що у будь-якому значенні фабула — не життєподібна схема зв'язку мотивів, не хронотопічна система відношень (що характерно також для лірики!). Тут на перший план виступає прагматика висловлювання, а значить не стільки сюжетне, скільки актуальне призначення його. Безперечно, що тематична узгодженість мотивів більше відповідає традиції оповідних жанрів, яка бере свій початок від народної, переважно від чарівної казки, яка відповідно представлена сюжетною організацією. Саме чарівна казка моделює складання мотивів за принципом основного предмета зображення — героя та складання предикатів, як конкретних способів творення. На цей принцип вказує С. Мелетинський. Він вважає, що складаються або предикати - конкретні способи творення, або агенси — різноманітні боги чи культурні герої, або об'єкти творення [5, 121; 8, 112].

Сюжетотворчим може бути поєднання синтактики і семантики мотиву, тобто введення певного мотиву, як додаткового до попереднього, і який є не чим іншим як його відображенням/перетворенням. Особливе семантичне навантаження отримує кожен додатковий мотив у межах єдиної сюжетної синтагми. Той же С. Мелетинський називає його структурно-системне маркування “дзеркальним інвертуванням”. При цьому мотивний предикат, будучи дихотомічним до першого, отримує прямо протилежне значення (смерть-воскресіння). Це і паралелізм, і водночас протиставлення, тобто “паралелізм — заперечення” чи антитеза [5, 122—123]. Отже, поєднуваність мотивів у структурі оповідних жанрів слід розглядати в парадигматичному і синтагматичному планах. При цьому мотив співвідноситься зі словом і навіть знаком як ключовими. У системі оповідного стилю мовлення, в межах синтагми епічного нарративу

Б. Путілов вбачає особливий семантичний зв'язок. Він проявляється в межах епічного сюжету (за переважаючою традицією - фабули!), тобто на певному етапі/відрізку на його місце виходить інший "породжуючий" мотив, який творить нові серії - блоки.

Таким чином, мотив у епічному творі, як вважає Б. Путілов, живе у складі блоку. Тому у фабульній організації, як оповідній жанровій точці зору і стильовій стратегії, яка включає сюжет та позасюжетні елементи і відповідно різною мірою суб'єктно виявляється в них, є місце невеликому поєднанню мотивів у межах сюжету і водночас досить складному, більш вільному поєднанню як окремих мотивів, особливо "наскрізних", так і в складі їх серій/блоків. Значення, породжувані на рівні серій/блоків чи комплексів, звичайно ж, не можуть дорівнюватись сумі значень мотивів, які входять до них [7, 151—152]. Додамо, що при цьому відбувається їх значна трансформація в бік метафоризації.

Для нас такий підхід важливий тим, що при невеликому поєднанні мотивів (на рівні сюжетики) оповідна форма (оповідач/розповідач) приводить їх до семантичної дифузії за рахунок синтагматичної пов'язаності, що виражається в межах семантично цілісних блоків. Саме тут можна провести паралелі між словом і мотивом - рівнем художньої мови (парадигматики) і рівнем художнього мовлення (синтагматики), між функцією мотивів і варіантними оболонками мотивів. При цьому, як означувалось, синтактика мотиву співвідноситься з рівнем сюжету як рівнем організації зв'язаної оповіді та розгортанням теми. Прагматика ж мотиву співвідносна із фабульною організацією, яка вивершує смисл і призначення всього, про що розповідалося, концентрує/концептуалізує його у світлі завдань автора і його часу. Адже фабульна організація/ точка зору ближча до автора, а відтак і до читача в плані концептуалізації зображуваного, сюжетна ж більш нейтральна, оскільки належить світові героя/героїв, а значить складає переважно об'єктну сферу.

Отже, прагматичний підхід у вивченні мотиву виводить дослідження за межі постановки питання про те, чим є мотив, які його структура та значення, місце в структурі наративу. Цей підхід ставить нові завдання: в чому полягає актуальний художній смисл мотиву і з якою художньою метою він входить у різні сфери тексту. Адже саме з кінця ХІХ — початку ХХ ст. художня література, і

особливо, новела структурно ускладнюється за рахунок вивіщення суб'єктної сфери, в першу чергу мовленнєвої, фізично-просторової точок зору. Саме на цих особливостях літератури має зосереджуватися увага дослідника, зокрема на вирізненні суб'єктної точки зору, а відтак і диференціації структур твору на дві важливіші дихотомічні сфери — об'єктну і суб'єктну. При цьому останньою інстанцією у смислопородженні стає уже не сюжет як послідовне тематичне розгортання змісту, не тематичний субстрат фабули, не дії/події, на яких розгортається характер героя, власне фабульна точка зору/форма організації художнього тексту/світу, яка виконує роль більш суб'єктивованого жанрового, ідеологічного, стильового — естетичного чинника твору, а саме фабульна організація як суб'єктна точка зору. Вона, у противагу об'єктній (сюжетній, тематичній/мотивній, образній) формі, представляє завершеність твору з точки зору автора та позначає перехід від розгляду тексту як зовнішньої форми до художньо завершені події, остаточно осмисленої в естетичному полілозі автора/оповідача/розповідача, героя та читача.

Оскільки подія є кінцевою метою, завершенням мотиву в оповіді, то в полі зору дослідника мотиву має бути конкретика його вияву. Це проявлення його семантики і синтактики в межах дії, в системі відношень між персонажами, а відтак у сюжеті. Таким чином, мотиви в оповіді репрезентуються безпосередньо через події. Однак, як зауважує І. Силантьєв, мотив знаходиться немов би за оповідною фабулою (у нашій термінології — сюжетом!) і співвідноситься з нею у плані семантики і синтактики дії і персонажа [8, 117].

Співвіднесеність мотиву із фабулою як формою організації в межах суб'єктної сфери, завершуючою цілісність художнього висловлювання, позначена вже не як безпосередній зв'язок, а опосередкований. Такий тип зв'язку постає через сюжет як подію, ланцюг подій — в аспекті прагматики/призначення події на рівні фабульної організації — чинника вияву суперечностей на етапі творення такої цілісності, як твір.

Отже, завершуючи розгляд аспектів і специфіки дослідження мотиву в новелі, уточнимо важливіші структурні, смислові, системотвірні чинники. Для нас у даному випадку важливим є усвідомлення того факту, що мотив, будучи функціонально включеним у сферу предикації, стає основним носієм предикативного начала оповіді. Оскільки переважно дієслівні та похідні віддієслівні форми є таки

ми за своєю функцією, саме на них постає оповідне ціле — подія. Остання на рівні фабули /сюжету стає фабульним висловлюванням, яке входить у подію самої оповідності. Мова йде власне про те, що окрема подія/ряд подій, що складають сюжет, ще не здатні виразити остаточну мету авторського художнього висловлювання. Такої мети /інтенції досягає митець, і відповідно — читач, завдяки мотивній обумовленості подій сюжетів, які вже на рівні фабульної організації, як своєрідного діалогу, в тому числі між Я і Іншим, несуть ціннісно-естетичний характер.

Саме на межі переходу від сюжетної організації до фабульної здійснюється ціннісна орієнтація, переорієнтація факту, події, героя. Щодо останнього, то в сучасних методологіях з'являється диференціація образу людини за принципом: у сюжеті - персонаж, у фабулі — герой. Тим самим встановлюється градація давно відомих категорій відповідно рівнів розгортання світу героя і світу автора. Зауважимо, що близьким фабульній точці зору новели є “ліричний герой” як абсолютно суб'єктивне, хоча й опосередковане певною мірою об'єктності начало, тому і пришвидшене проявлення інтенції.

Отже, структура і система мотивів у новелі, на відміну від оповідання, завдяки процесу розвитку естетичного цілого героя та внаслідок опромінення інтенцією оповідача, розповідача, стають естетично значимими не стільки на рівні сюжету як первинної форми організації світу героя і твору, скільки на рівні фабули, що співвідносна з домінуючою суб'єктною точкою зору, яка вивершує структурно-системні зв'язки і цілісність світу твору.

Література

1. *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова. - М., 1989. — 159 с.
2. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. — М., 1989. — 406 с.
3. *Ветловская В. Е.* Развязка в “Братьях Карамазових” // Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти ак. В. В. Виноградова. — Л., 1971. - С. 195-203.
4. *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. — М., 1994.
5. *Мелетинский Е. М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. — Вып. 635. - Тарту, 1983. -С. 115-125.