

Мелетинский 1986 – *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.

Мелетинский 1990 – *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1986.

Михайлов 1989 – *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М., 1989.

Михайлов 1991 – *Михайлов А.В.* Судьба классического наследия на рубеже XVIII–XIX вв. // Классика и современность. М., 1991. С. 149–164.

Смирнов 2004 – *Смирнов И.П.* Социософия революции. СПб., 2004.

Соколова 2004 – *Соколова Е.В.* Компаративистика // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 188–189.

Тюпа 2009 – *Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М., 2009.

Уайт 2002 – *Uyūm X.* Метаистория. Екатеринбург, 2002.

Fludernik 2003 – *Fludernik M.* The Diachronization of Narratology // Narrativ. V. 11, N 3. Ohio State Univewrsity Press. 2003. P. 331–348.

Herman 2011 – *Herman D.* The emergence of mind. Representations of consciousness in narrative discourse in English / Ed. David Herman. Univ. of Nebraska, 2011.

Jong 2004 – *Jong I. et al.* Narratorse, Narratees, end Narratives in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative 1. Leiden: Brill, 2004.

Jong 2014 – *Jong I.* Diachronic Narratology (The Example of Ancient Greek Narrative) // Handbook of Narratology / Edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014. P. 115–122.

Kemper 2013 – Die russische Schule der Historischen Poetik / Hg. Dirk Kemper, Valerij Tjupa, Sergej Taškenov. München: Wilhelm Fink, 2013.

Kliger, Maslov 2015 – Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics. Eds. Ilya Kliger, Boris Maslov. Fordham University, 2015.

А. Е. Махов
(Москва)

Из истории понятия «мотив»: Веселовский versus Шерер

Аннотация. Понятие «мотив», заимствованное из терминологии музыковедения, было впервые применено к художественной словесности в работе Гёте и Шиллера «Об эпической и драматической поэзии» (1797); а в конце XIX в. введено в систему литературоведческих понятий В. Шерером (в Германии) и А.Н. Веселовским (в России). Их концепции мотива сравниваются в настоящей статье. Шерер трактует мотив как антропологический феномен: мотивы извлекаются из области человеческого поведения; поэтому «общее учение о мотивах — это этика», а каталог мотивов стал бы «обзором человеческих характеров, чувств, мыслей, поступков». Веселовский видит в нем прежде всего элемент сюжета и «простейшую» единицу повествования. Различия в трактовке понятия «мотив» сохраняются в дальнейшем развитии русской и немецкой литературоведческой традиций.

Ключевые слова: Александр Веселовский; Вильгельм Шерер; Жан-Жак Руссо; Иоганн Вольфганг Гёте; мотив; сюжет; материал; нарратология.

From the history of the concept of «motive»: Veselovsky versus Scherer

Abstract. The notion of motif borrowed from musicology was for the first time applied to literature by Goethe and Schiller («On Epic and Dramatic Poetry», 1793). But only in the late 19th century this term was included in the system of poetological terminology by Wilhelm Scherer (in Germany) and Alexander Veselovsky (in Russia). This paper provides a comparison of their concepts. Scherer considered motif as anthropological phenomenon: motifs are taken from human behaviour, consequently, «the general teaching on motifs is a kind of ethics». Full catalogue of motifs would become a «panorama of human feelings, thoughts, deeds». Veselovsky treated motif for the most part as an element

of plot («sujet») and «simplest» narrative unit. Treatment of motif in the modern Russian and German literary theories still retain differences rooted in Scherer's and Veselovsky's concepts.

Keywords: Alexander Veselovsky; Wilhelm Scherer; Jean-Jacques Rousseau; Johann Wolfgang Goethe; motif; plot; material; Stoff; narrotology.

Понятие «мотив» относится к числу давно используемых, разработанных и отрефлексированных и в русском, и в немецкоязычном литературоведении. Однако русские и немецкие теории литературного мотива в настоящее время существуют практически обособленно: в отечественных трудах редки ссылки на немецкие работы; так же обстоит дело и с немецкими исследованиями.

На таком фоне знаменательным становится факт из истории литературоведческой науки, в котором можно увидеть свидетельство «встречного течения» (воспользуемся известным термином А.Н. Веселовского) русской и немецкой научных школ. Два ученых, А.Н. Веселовский и Вильгельм Шерер, обращаются к обоснованию понятия «мотив» практически одновременно и в сходной интеллектуальной ситуации.

Оба в относительно поздний период своего научного творчества начинают разрабатывать проект некой новой поэтики, которая принципиально отличалась бы от старой поэтики «аристотелевского» типа. Оба ищут для этой поэтики новое название. Веселовский в конечном итоге остановился на общеизвестной формуле «историческая поэтика». Шерер (проект которого, как и проект Веселовского, остался незавершенным) не пришел к окончательному решению, но, видимо, склонялся к определению «филологическая поэтика», которая должна была бы противостоять и старой «законодательной» поэтике, и нелюбимой Шерером эстетике¹.

Впрочем, у Шерера появляется и мысль об историчности новой поэтики: «филологическая поэтика должна противостоять более ранним воззрениям, как историческая и сравнительная грамматика со времен Я. Гримма – законодательной грамматике до Я. Гримма» (Scherer 1888, S. 66). Выражая желание «исторически ориентировать учение о поэзии», Шерер говорит о необходимости «истории поэтики», которая, в частности, могла бы собрать и объяснить «все воззрения на сущность по-

¹По мнению Шерера, «философские исследования о “прекрасном” мало содействуют поэтике»; новая поэтика как «проникновение в технику поэтического искусства, в процесс возникновения поэтического произведения» должна действовать не «дедуктивно и метафизически», как эстетика, но «индуктивно» (Scherer 1888, S. 56, 57).

этического искусства <...>, как они выступают у всех народов в мифах и отдельных разрозненных высказываниях» (Scherer 1888, S. 34–35). «Филологическая поэтика» должна включать по крайней мере два исторических раздела: «исторически ориентированное учение о поэзии» и «историю поэтики».

По замыслу обоих ученых, в категориальную систему этой новой поэтики должно было войти понятие «мотив». Оба написали о нем разделы, оставшиеся незавершенными, но оказавшие несомненное влияние на дальнейшую разработку этого понятия в национальных литературоведческих традициях.

Прежде чем приступить к сопоставлению их учений о мотиве², следует кратко очертить предысторию этого термина, которую и Шерер, и Веселовский не могли не учитывать.

Как и некоторые другие термины поэтики, понятие «мотив» заимствовано из науки о музыке. В статье «Мотив (motif)», написанной М. Гриммом для французской «Энциклопедии», о мотиве говорится в основном именно в музыкальном смысле: он определен как «главная мысль арии; то, что определяет характер пения и декламации в ней» (Grimm 1765, p. 766). Несколько позднее в «Музыкальном словаре» Жан-Жака Руссо (1767) мотив определен как «первоначальная и основная идея (l'idée primitive et principale), на основе которой композитор определяет свою тему (détermine son sujet) и разрабатывает свой план (dessin); именно мотив заставляет его, так сказать, взяться за перо и набросать на бумаге именно это, а не нечто иное... Помимо этого мотива, представляющего собой главную идею сочинения, существуют еще частные мотивы (motifs particuliers) – идеи, определяющие модуляцию, голосоведение (entrelacements), гармоническую фактуру...» (Rousseau 1824, p. 450).

Определение Руссо, казалось бы, чрезвычайно далеко от литературоведческого понимания мотива. Однако в нем есть по крайней мере два момента, которые будут подхвачены в теориях словесного мотива. Во-первых, Руссо делит мотивы на главные и побочные («частные»); такое деление станет своего рода «общим местом» в немецкой литературоведческой традиции. Во-вторых, не может не обратить на себя внимание проведенная у Руссо связь понятий «motif» и «sujet»: из «мотива» – из первоначальной и, по-видимому, простой идеи – вырастает «sujet» как идея более развернутая. Понятно, что «sujet» у Руссо обозначает музыкальную тему и имеет мало общего с «сюжетом» в литературоведческом смысле слова. Но нельзя отрицать и того факта, что именно Руссо впервые устанавливает корреляцию между понятиями, которые затем

²Сопоставление поэтологических идей Веселовского и Шерера в более общем плане дано в книге А.В. Михайлова (Михайлов 1989) и в статье М. Аумюллера (Aumüller 2013).

будут востребованы русским литературоведением, – при этом корреляция между ними сохранится, хотя суть ее будет принципиально иной.

К концу XVIII в. понятие «мотив» обнаруживается и в искусствоведении, как обозначение предмета живописи (Druх 2000a, S. 639). Из музыкознания и/или искусствоведения термин был заимствован И.В. Гёте, который впервые применил его в поэтологическом смысле. Самый ранний пример дает роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795), где понятие «мотив» использовано в предложенном Вильгельмом плане переработки шекспировского «Гамлета»: он хочет «отдельные, рассеянные повсюду и рассеивающие внимание мотивы отвести разом, заменив их одним-единственным» – смутой в Норвегии (Гёте 1978, с. 242). В этом самом раннем поэтологическом употреблении термина «мотив» отчетливо читается противопоставление главного и второстепенных мотивов. То же противопоставление отзовется в плане трагедии о Навсикае, где Гёте собирался развить «простую историю (Fabel)» посредством «богатства субординированных мотивов» (Goethe 2005b, S. 478).

В рассуждении Вильгельма мотив соотнесен с действием, представлен как его элемент. Сходное понимание мотива проведено в статье «Об эпической и драматической поэзии» (опубликована лишь в 1827 г., но создана Гёте фактически совместно с Шиллером в 1797 г.). Мотивы представлены здесь как способы «структурирования действия» (Druх 2000a, S. 640), но главным образом в плане его динамики, что видно из предложенной здесь классификации мотивов. Они делятся на пять групп: 1) двигающиеся вперед (*Vorwärtsschreitende*), ускоряющие действие; 2) двигающиеся назад (*Rückwärtsschreitende*), «удаляющие действие от его цели»; 3) замедляющие (*Retardierende*), «останавливающие действие или удлиняющие путь (*welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern*)»; 4) обращающиеся назад (*Zurückgreifende*): посредством их показывается то, что произошло до начала действия; 5) предвосхищающие (*Vorgreifende*): показывают то, что произойдет после времени, в которое разворачивается действие (Goethe, Schiller 1982, S. 344).

Действие здесь понимается телеологически: оно имеет определенную «цель», и поэтому можно говорить о скорости движения к этой цели. Мотив главным образом определяет скорость этого движения – замедляет его или убыстряет. Такое понимание мотива, при котором его семантика обсуждается лишь постольку, поскольку она влияет на скорость действия, мы условно назовем динамическим³.

³И.В. Силантьев также подчеркивает «динамический» момент в данной трактовке мотива: «Гёте... воспринимает мотив не в семантическом измерении, а в измерении синтактики – как поэт, он видит мотив в перспективе его динамических отношений с другими мотивами» (Силантьев 2011, с. 22).

Однако у того же Гёте намечено – хотя и очень скупое – принципиально иное понимание мотива, которое Рудольф Друкс справедливо определил как «антропологическое» (Druх 2000a, S. 640). В заметках Гёте о «трагическом поэте» читаем: «Так называемые мотивы, суть, собственно, феномены человеческого духа (*Phänomene des Menschengeistes*), которые повторялись и будут повторяться и которые поэт представляет лишь как исторические» (Goethe 1960a, S. 630). Поэт использует некий «исторический» материал, в котором присутствуют внеисторические мотивы – повторяющиеся и, видимо, вечные «феномены человеческого духа».

Подчеркнем, что для Гёте «мотив» соотносится именно с понятием материала (*Stoff*), что видно из письма к З. Буассере, где он пишет о своем плане трагедии о Навсикае: «Мне нет необходимости Вам говорить, какие трогательные, берущие за сердце мотивы заложены в этом материале (*Stoff*); если бы я проследил их до мельчайших прожилок (*bis in die feinsten Gefässe*), как я это сделал в Ифигении, а особенно в Тассо, они наверняка остались бы действенными (*wirksam*)» (Goethe 2005a, S. 502).

Итак, в понимании Гёте мотив двойственен: он обладает динамической функцией (ускоряет или замедляет действие) и антропологической природой (как «феномен человеческого духа», повторяющийся многократно). Мотив может быть второстепенным, подчиненным («субординированным», в терминологии Гёте) и главным. Мотивы соотносятся с материалом (*Stoff*), в котором они «лежат», «заложены». И наконец, мотив «действенен» (*wirksam*).

Переходя к сопоставлению воззрений на мотив Шерера и Веселовского, мы должны учитывать чрезвычайно сильную зависимость первого от Гёте: не будет преувеличением сказать, что Шерер развивает программу, заложенную в высказываниях Гёте.

Дефиниция мотива у Шерера – «элементарная, обладающая собственным единством часть поэтического материала (*Ein elementarer, in sich einheitlicher Teil eines poetischen Stoffs*)» (Scherer 1888, S. 212) – кажется сходной с определением мотива у Веселовского как «простейшей повествовательной единицы» (Веселовский 2006a, с. 542). Однако тут же выступает и очевидное различие.

У Шерера мотив соотнесен с материалом (*Stoff*), как и у Гёте. Отметим попутно, что в немецкой теории мотива к времени создания «Поэтики» Шерера такое соотнесение уже стало устойчивым. Фридрих Теодор фон Фишер в своей «Эстетике, или Науке о прекрасном» посвящает мотиву небольшой раздел, где говорит о мотиве как о «моменте, заложенном в материале (*eines im Stoffe liegenden Moments*)», а именно как об «определяющей причине поступков» персонажа (Vischer 1847, S. 203–204).

Материал, материя – нечто внешнее по отношению к миру произведения: это явления реального мира, внешнего или внутреннего, которые поэт «использует»; и Шерер обсуждает «пригодность для использования» того или иного «материала».

У Веселовского мотив соотносён не с материалом, но с сюжетом, т.е. с определенным уровнем собственно художественного мира произведения. Разумеется, один и тот же сюжет может присутствовать в разных произведениях; но все равно сюжет, в отличие от материала, – часть эстетического мира, а не «внешней» по отношению к нему реальности, физической или духовной.

В соответствии с вышеописанным различием само учение о мотиве должно было занять в поэтиках Шерера и Веселовского разные места. Шерер набрасывает свое «всеобщее учение о мотивах (Allgemeine Motivenlehre)» в третьей главе, которая называется «Die Stoffe» («материи» или «материалы»), т.е. предметные области, из которых поэт выбирает свои темы)⁴. Главы об устройстве словесного произведения («Внутренняя форма» и «Внешняя форма») следуют за главой о «материях»; очевидно, что мотивы понимаются как нечто предпосланное произведению, а не имманентное ему. Веселовский помещает учение о мотиве в разделе «Поэтика сюжетов», которая в предполагаемой второй части «Исторической поэтики» должна была следовать за «Историей поэтического стиля» (Шайтанов 2006, с. 17): мы, таким образом, находимся уже *внутри* словесного произведения.

Какова структура мотива? Веселовский представляет ее как формулу: «Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу» (Веселовский 2006а, с. 538). Этот набросок к анализу мотива стал в русском литературоведении предметом толкований, в частности, соотносящих двучленную модель Веселовского с тема-рематической структурой: «Категория мотива предполагает тема-рематическое единство», – пишет В.И. Тюпа (Тюпа 1996, с. 53), соотнося дуальность темы-ремы с двучленной «формулой» Веселовского.

«Тема-рематическое единство» в мотиве самым простым и очевидным образом предстает как отношение субъекта и действия – такого рода отношения, собственно, и фигурируют в примерах, приводимых Веселовским: «солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица <...> злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает» (Веселовский 2006а, с. 538) и т.п.

⁴У Шерера – и в самом плане его поэтики, и в отдельных суждениях – проглядывает старая риторическая дихотомия «вещи» и «слова» (*res et verbum*): мотив относится к сфере «вещей», которые в процессе создания произведения предшествуют «словам»; поэт из «материй» выбирает мотивы, а потом уже облекает их в слова. Для Веселовского эта риторическая дихотомия уже не релевантна.

Для Веселовского природа субъекта несущественна; совершенно обязательно, чтобы им был человек – за выражением «кто-то» в его примерах могут стоять люди, животные (вышеупомянутая «птица», животные-тотемы – анимизм и тотемизм в третьей главе «Поэтики сюжетов» представлены как один из источников сюжетности), фантастические существа и т.п. Иначе – у Шерера. Он тоже, хотя и не столь ясно, говорит о двусоставности мотива, находя в нем «закономерное соотношение <...> между определенным характером и определенными действиями» (Scherer 1888, S. 214). По сути дела, Шерер тоже видит в мотиве отношение субъекта-агенса и его действия; однако для него принципиально важно, чтобы агенсом был «характер» – человек. Почему?

«Материя» поэзии, по Шереру, включает весь внешний мир – но таким образом, что «к внешнему миру присоединяется внутреннее, и внешний мир приобретает такой вид, как будто бы он основан на внутренних мотивах». Эти «внутренние мотивы» – человеческие: в поэзии наш «внутренний мир проецируется на окружающий физический мир». Вот почему «подавляющее количество поэтических мотивов – человеческой природы» (Scherer 1888, S. 209–210).

Представление о поэзии как о проекции человеческих чувств на физический мир восходит к Гердеру, который называл эту проекцию «печатью аналогии»: «Сочиняем мы лишь то, что чувствуем в себе: мы переносим в предметы наше чувство – в случае отдельных образов, и весь наш строй чувств и мыслей – в случае череды образов». Поэтическое творчество, сочинение (*dichten*) по сути своей представляет собой «наложение аналогии»: «самостоятельно (*eigentlich*) и абсолютно человек не может ни сочинять, ни изобретать (*erfinden*); иначе он стал бы создателем нового мира. Единственное что он может – соединять попарно образы и мысли (*Bilder und Gedanken paaren*), помечать их печатью аналогии» (Herder 1982, S. 326).

Мы находимся в круге идей, к которому принадлежит и теория вчувствования (эмпатии), разрабатывавшаяся психологически ориентированной эстетикой по крайней мере уже с 1870-х годов: одним из ее пионеров был Роберт Фишер, который в диссертации «Об оптическом чувстве формы» связал идею прекрасного с «непроизвольным актом переноса нашего собственного чувства» на «форму», лишенную «собственной душевной жизни» (Vischer 1873, SS. III, VII)⁵. К литературе (а именно к лирике) идея Фишера была применена философом Карлом Дю Прелем в работе «Психология лирики» (1880). Полностью приняв тезис о вчувствовании как проекции на природу человеческой телесно-психической активности, Дю Прель осмыслил лирику как резервуар языко-

⁵Об истории теории вчувствования см.: (Wilke 2014).

вых фигур, в которых манифестирована действенность подобной «самопроекции» (Du Prel 1880, S. 75).

Но к тому же кругу идей можно отнести и работу Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898), где процесс порождения поэтических формул связан с потребностью человеческого сознания, живущего «в сфере сближений и параллелей» (Веселовский 2006b, с. 424), находить в форме параллелизма аналогии между собственным миром и физическим миром природы.

Если Веселовский относит свои соображения о «психологическом параллелизме» к теории стиля, но не мотива, то у Шерера идея поэзии как «проекции» внутреннего мира на физический имеет для его «всеобщего учения о мотивах» самые серьезные последствия, так как определяет границы мотивики.

Поскольку в поэзии все внешнее так или иначе дано сквозь призму внутреннего, то поэзия в основном имеет дело «с человеческими вещами»; «представление человеческого мира – центр поэзии». Поэтому «всеобщее учение о мотивах» – это «этика», понимаемая Шерером как «полное описание человеческих мыслей и поступков». Мотивы, по Шереру, почти полностью извлекаются из области человеческого, и потому «общее учение о мотивах» должно дать «обзор человеческого существа», его «чувствования, мышления, деятельности» (Scherer 1888, S. 210, 213).

Как видим, Шерер подхватывает антропологическую линию в понимании мотива, намеченную Гёте: если у Гёте мотив – «феномен человеческого духа», то у Шерера мотивы – некие элементарные единицы «человеческого» как такового; но при этом такие единицы, которые при полном суммировании дали бы полную картину человеческого мира.

Неудивительно, что задача создания каталога мотивов, вертикально рубрицированного, иерархически организованного, увлекает Шерера гораздо больше, чем анализ функционирования мотивов в горизонтальном, синтагматическом измерении: ведь такой каталог представлял бы собой одновременно и систему поэтической мотивики, и, что для него еще важнее, полную систему человеческой «этики», т.е., в понимании Шерера, систематизированное описание всего мира человеческой души.

Шерер лишь на одном примере показывает, как можно было бы классифицировать мотивы по «сферам» (Gebiete), избирая для этого «огромную сферу любви». На первом, высшем уровне классификации здесь выделялись бы два типа отношений: «отношения людей между собой» и «отношения индивидуума не к другому индивидууму, но к самому себе или к некой массе, к общности».

Первый тип, разумеется, более разнообразен по своей внутренней рубрикации: он в первую очередь делится на «нестественную любовь»

(пример Шерера – «Монахиня» Дидро) и «естественную любовь». Последняя включает любовь «к девушке», «к жене», «к чужой жене»; внутри каждой из этих рубрик Шерер намечает дальнейшие разветвления на любовь взаимную и безответную; совершившуюся, желаемую, невозможную и т.п. В особый раздел Шерер планирует выделить «брачные отношения», где намечены подразделы «эгоизм мужа или жены»; «жертвенность мужа или жены»; «жена, которая отказывает мужу» (пример – «Лисистрата» Аристофана); «мнимый брак»; «жена, на которую возводятся несправедливые обвинения (Геновева)». Предполагаются также разделы об отношениях между родителями и детьми (мотив отца, жертвующего сыном; матери, убивающей детей; неблагодарных детей – «Король Лир»); между друзьями; между господином и слугой.

Второй тип «любовных» отношений, где отсутствует связь между двумя индивидуумами, может показаться надуманным – однако и здесь Шерер изобретательно выделяет несколько возможностей: «отношение народа к народу: “Илиада”»; отношение к собственности: скупой; отношение к духовным благам: к науке (неудовлетворенный исследователь: Фауст), к праву (Кольхаас) <...> Отношение к Богу: религиозные герои; Христос как поэтический материал; Мухаммед» (Scherer 1888, S. 214–216).

Процедура выделения мотивов, которую производит Шерер, могла быть опять-таки подсказана Гёте, который в статье о сербских песнях (1825), желая «в немногих словах передать многообразие мотивов и оборотов (Wendungen), которое поражает нас в сербских любовных песнях», приводит список из 55 мотивов (Goethe 1960b, S. 279–281). Оригинальность Шерера проявляется скорее в идее их многоуровневой иерархической классификации. Впрочем, и в этой идее ощутима уже отмеченная нами связь Шерера с риторической традицией. Устанавливаемая им принадлежность мотивов к определенным тематическим «областям» напоминает корреляцию между риторическими аргументами и «общими местами», к которым они принадлежат, – только Шерер идет в направлении обратном нормальному риторическому процессу: он не извлекает мотивы из общих областей (как ритор извлекает аргументы из общих мест), но скорее конструирует свои общие области на основе многообразия конкретных мотивов, т.е. движется индуктивно, от частного к общему.

Присутствует ли антропологический аспект в понимании мотива Веселовским? Безусловно – хотя связь мотива с человеческой «сущностью» у Веселовского иная, чем у Шерера. Мотив первоначально имеет познавательную функцию, будучи ответом на вопрос, который природа ставила «первобытному уму». Это видно из следующих определений: «Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах об-

шественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку»; «Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения». Как возникает мотив, показывает приводимый Веселовским пример. Природа ставит человеку вопрос: почему «у лосося хвост с перехватом»? «Первобытный ум» находит ответ «его [хвост лосося] ущемили» (Веселовский 2006а, с. 538, 542). Этот ответ уже является потенциальным мотивом с присущей ему тема-рематической структурой.

При таком понимании мотива его специфика определяется особенностями человеческого сознания на разных этапах его развития; отсюда – возможность генетического исследования мотивов, их выведения из различных феноменов «доисторического быта» (Веселовский 2006а, с. 554).

Гносеологическая функция мотива, видимо, сохраняется и в сюжете, который уже не просто «отвечает на вопрос», но дает обобщение и оценку: «*Сюжеты* – это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и *оценка действия*, положительная или отрицательная» (Веселовский 2006а, с. 539; курсив автора).

Итак, антропологический аспект присутствует в трактовке мотива и у Шерера, и у Веселовского. Однако понимается он по-разному, и различие в его понимании имеет важные последствия для всего учения о мотиве. Для Веселовского мотив возникает из ответа человека на «вопрос» природы – человек и природа оказываются равнозначными участниками вопросно-ответного диалога, и потому мотивика включает и «человеческое», и природное (вспомним мотив, объясняющий странность лососьего хвоста). Для Шерера внешний мир в поэзии предстает основанным на человеческих, «внутренних мотивах», и потому мотив у Шерера порождается либо в пределах чисто человеческого мира, либо в ходе проекции человеческого на природное – наложения на последнее «печати аналогии», по выражению Гердера. Сфера мотивики в понимании Шерера имеет меньший объем, чем у Веселовского, – она фактически ограничена «человеческим».

Разные «положения-мотивы» далее «снуются», как выражается Веселовский, в сюжеты. Человека подвигает к этой работе гносеологическая потребность перейти от простого ответа к обобщению (упомянутому Веселовским в определении сюжета) – но, быть может, еще и чисто эстетическое «удовольствие от повествования», «*Lust zu fabulieren*», по выражению Гёте? Так или иначе, Веселовский устанавливает корреляцию между сюжетом и мотивом, которая сохраняется в русском литературоведении, понимающем мотив, в общем и целом, «как составную

часть сюжета» или как «его эмбриональную форму» (Неклюдов 2004, с. 240)⁶.

Нельзя сказать, что Шерера совсем не интересует функция мотива в организации действия. Однако рассматривая мотив в этом аспекте, он видит в нем главным образом средство «осложнения» действия. Произведение редко ограничивается одним мотивом или «несколькими мотивами», действующими «в одном и том же направлении», – ведь в последнем случае возникает эффект монотонности. Для «более длинных композиций» требуются разного рода осложнения (*Verwicklung*) действия (именуемые у Шерера также конфликтом): отклонения, помехи, отступления и т.п. Для создания «осложнений» нужны мотивы, пускающие действие в «боковом» или даже противоположном направлении (Scherer 1888, S. 216–217).

Нетрудно заметить, что Шерер здесь развивает то понимание мотива у Гёте, которое мы условно назвали динамическим: действие имеет скорость, мотив может его убыстрять или замедлять – в терминологии Шерера, «осложнять».

Дальнейший ход мысли Шерера вновь демонстрирует его преимущественный интерес не к горизонтальной синтагматической организации мотивов, но к их вертикальной иерархической классификации. Осложняющие мотивы Шерер начинает классифицировать по типам, которые он называет – используя заимствованное из риторики понятие! – «фигурами осложнения (*Figuren der Verwicklung*)». Каждая из таких фигур может реализовывать себя в различных мотивах. Так, «фигура пространственного разделения» осуществляется в мотивах похищения разбойниками, морского шторма (в греческих романах) и т.п.; «фигура обмана» – в мотивах переодевания, двойничества, мошенничества и др. Разнообразные формы принимает «фигура обмана или незнания»: ведь обман может быть сознательным или бессознательным; направленным на всех или на конкретного участника действия; человек может лгать о себе или о других – «не знать» чего-либо о самом себе или о других. Одна из разновидностей фигуры незнания – «фигура трагической иронии»: герой «не знает того, что знает публика»; например, радуется счастью человека, который уже умер (Scherer 1888, с. 216–218). Шерер отмечает здесь особую повествовательную (или драматическую) действительность мотива незнания, способного и двигать действие, и создавать мощное психологическое напряжение.

Отметим еще два момента в шереровском учении о мотивах. Во-первых, для него чрезвычайно важно деление мотивов на главный и второ-

⁶О специфике понимания мотива в русской литературоведческой традиции см. статью Б.П. Маслова, где мотив трактован как ключевое «для русского морфологического подхода» понятие (Маслов 2016, с. 128).

степенные, намеченное, как мы видели, у Гёте: если «совсем короткое стихотворение может иметь лишь один мотив», то для большинства произведений типична «связь основного мотива (Hauptmotiv) с побочными мотивами (Nebenmotiven), главенствующего мотива – с подчиненными (untergeordneten Motiven)» (Scherer 1888, S. 212). Во-вторых, мотивы обладают способностью «воздействия» (Wirkung) – представление, также восходящее к Гёте, а именно к цитированному выше письму к Ж. Буассере. Мотивы «воздействуют» на читателя, и Шерер в этой идее находит повод для очередной, лишь в самых общих чертах намеченной классификации. Мотивы (Шерер тут порой говорит не о мотивах, а просто о «материалах», «предметах» поэта – «Stoffe») могут быть приятными (angenehme) и неприятными; приятные делятся на серьезные (которые в свою очередь делятся на высокие, средние и низкие) и комические (они также делятся на высокие и низкие). «Неприятные» мотивы не имеют самостоятельного значения, но порой примешиваются к приятным для разнообразия и напряжения (Spannung) (Scherer 1888, S. 221–222).

Подведем основные итоги нашего сравнения. У обоих исследователей мотив подчинен категории более высокого уровня, но категории эти – разные. Для Шерера мотив всецело принадлежит материалу (Stoff), т.е. реальности, которая предпослана художественному миру произведения; а именно антропологической реальности человеческой «этики», понимаемой как универсальное и всеобъемлющее учение о «характерах». Даже анализируя само произведение и извлекая из него мотивы, мы, по Шереру, как бы возвращаемся к этой реальности антропологического и морального «материала». Для Веселовского словесный мотив также имеет антропологическую предысторию – в гносеологии «первобытного ума», который в форме мотива находит ответы на вопросы, задаваемые природой. Далее мотив «вырастал в сюжет» (Веселовский 2006а, с. 538), – но поскольку сюжет принадлежит художественному миру произведения, то и мотив у Веселовского, хотя и имеющий генезис в (первобытном) сознании, в конечном итоге все-таки имманентен художественному миру, а не предпослан ему.

Шерер показывает путь к вертикальной и иерархической систематизации мотивов; Веселовский – к исследованию генезиса мотивов, но также и к горизонтальному, синтагматическому изучению мотивов как элементов сюжета. Если говорить о соотношении мотива и произведения, то подход Шерера следует охарактеризовать как аналитический: он предлагает выделять мотивы из произведения, а затем эти мотивы классифицировать. Так, говоря о творчестве Стерна как многообразном проявлении юмора в литературе, он формулирует, как чрезвычайно интересную, задачу классификации его (Стерна) мотивов (Scherer 1888,

S. 225). Подход Веселовского – скорее генетический и синтетический: он не разлагает произведение на мотивы, как Шерер, но движется от «доисторического быта» и соответствующего ему сознания к мотиву, а затем – от мотивов к сюжету как основе произведения, предполагая выяснить, как мотив вырастает в сюжет.

Два рассмотренных нами наброска теории мотива, при всей своей незавершенности, в значительной степени определили дальнейшую разработку этой теории в русском и немецком литературоведении. В русской традиции, проанализированной И.В. Силантьевым, мотив сохраняет двойственность, зафиксированную уже в определениях Веселовского: он – «носитель устойчивых значений и образов повествовательной традиции и одновременно... повествовательный элемент, участвующий в сложении фабул конкретных произведений» (Силантьев 2004, с. 9–10). Выделенная Веселовским антропологическая (собственно, гносеологическая) функция мотива (мотив как «ответ» на «вопрос» природы) дала стимул к развитию «семантического подхода» – к изучению семантики мотива, которая «носит образный характер» (Силантьев 2004, с. 40); однако в центре внимания остается все-таки установленная Веселовским корреляция мотива и сюжета и, соответственно, функция мотива как единицы повествования, обладающей сюжетообразующим потенциалом. Такой акцент поставлен и в работе И.В. Силантьева: «нас преимущественно интересует *мотив повествовательный* – в том русле его понимания, которое было разработано в фольклористике и исторической поэтике, в частности, в трудах А.Н. Веселовского»; «мотив – это *единица повествовательного языка*» (Силантьев 2004, с. 15, 78; курсивы автора). При этом семантическое и нарратологическое понимание мотива не противостоят друг другу: ведь семантика мотива определяет «содержание сюжета» (Путилов 1988, с. 140).

Сходную двойственность мы видим и в современных немецких определениях мотива, который понимается как элемент и семантической, и нарративной организации произведения: он «инициирует действие» и «генерирует значения»; «как мельчайший элемент, структурирующий действие и передающий смысл (kleinstes, handlungsstrukturierendes und bedeutungsvermittelndes Element), мотив придает тексту оформленность (Gestaltung) на содержательном уровне (Inhaltsebene), поскольку он организует ход событий, наглядно воплощает темы, способствует выстраиванию смысловых связей (Sinnzusammenhänge vermittelt)» (Dahms 2013, S. 125). Однако акцент все-таки ставится на содержательной стороне мотива, что видно из следующего определения в авторитетном словаре терминов немецкого литературоведения: мотив – «наименьшая самостоятельная единица содержания или передаваемый (tradierbares) интертекстуальный элемент литературного произведения» (Druх 2000а, S. 638).

При этом мотив в немецкой традиции соотнесен не с «сюжетом» (в нашем отечественном понимании)⁷, но с материалом, «предметом» – с гётевско-шереровским «Stoff», который определяется в современном словаре терминов немецкого литературоведения как «материал для действия (Handlung) литературного произведения» (Schulz 2003a, S. 521). «Stoff», в отличие от «сюжета», не имманентная составляющая произведения: это «фабула (Fabel), сложившаяся уже вне поэтического произведения» (Frenzel 1992, S. V).

Характерно, что в новейшем немецком «Руководстве по компаративистике», ставящем своей задачей очертить структуру этой науки и отразить ее терминологический аппарат, «мотив» фигурирует в триаде «Тема, материал, мотив» («Thema, Stoff, Motiv»), которой посвящена отдельная глава. Ее автор, Кристиана Дамс, относит эти «элементы содержания» произведения (Dahms 2013, S. 124) к наиболее традиционному исследовательскому полю компаративистики, а именно – к той ее области, которую нередко определяют как «тематология».

Если «тема», в понимании К. Дамс, – это общая идея, лежащая в основе текста, то материал (Stoff) предпослан литературному произведению и содержит «каркас» его действия. Мотивы – составные части материала; однако их набор в конкретном произведении, воплощающем данный материал, может существенно варьироваться в зависимости от его (материала) литературной обработки.

В немецкой традиции, как мы видим, мотивика, если можно так назвать весь потенциальный свод мотивов, предпослана литературному произведению: мотивы заложены в материале, как его «элементы», но в то же время элементы весьма подвижны – одни и те же мотивы «в ходе литературной истории могут входить в состав различных материалов» (Druh 2000b, S. 642).

Такое понимание мотива, возможно, обусловило особый интерес немецкого литературоведения к классификации мотивов, наброски которой мы видели уже у Шерера: вертикальный, классификационный подход доминирует над изучением мотивной синтагматики, начало которого в русской традиции положил Веселовский. Так, К. Дамс в вышецитированной статье, дав определение мотива, сразу приступает к их «дифференциации» (т.е. фактически классификации), различая центральные и побочные мотивы (это различие знал уже Гёте); мотивы ситуаций (кораблекрушение) и «типы как мотивы» (двойник); жанрово специфические мотивы (драматические или эпические) и т.д. (Dahms

⁷Для обозначения того, что мы называем «сюжетом», немецкое литературоведение, помимо весьма многозначного слова «Fabel», использует заимствованные термины: «Plot» (из английского) или «Sujet»; последний термин в его литературно-теоретическом смысле воспринимается не как французский, но как заимствованный из русского формализма и/или структурализма. – См.: (Schulz 2003b, S. 545).

2013, S. 125). Более разработана классификация Рудольфа Друкса, который различает мотивы по их значимости в «горизонтальном» измерении (т.е. по их способности определять динамику действия – такую классификацию предпринял, как мы видели, еще Гёте), по их «вертикальной» значимости (т.е. по их месту в общей смысловой структуре, где диапазон простирается от ключевого мотива, без которого структурирование смысла невозможно, до «холостого мотива», внешне вообще лишённого определенного смысла) и, наконец, по их «референтности» (отношению к реальности), позволяющей различить мотивы-типы, мотивы-локусы и мотивы-ситуации (Druh 2000a, S. 638–639).

Итак, «встречное течение» теоретической мысли, отмеченное нами в поэтиках Веселовского и Шерера, привело к появлению – воспользуемся еще одним выражением Веселовского – двух теоретических «параллельных рядов»: двух традиций трактовки словесного мотива, которые обладают и сходством, и существенными различиями.

Литература

Веселовский 2006a – *Веселовский А.Н.* Поэтика сюжетов // *Веселовский А.Н.* Избранное: историческая поэтика / Под ред. И.О. Шайтанова. М., 2006. С. 533–652.

Веселовский 2006b – *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // *Веселовский А.Н.* Избранное: историческая поэтика / Под ред. И.О. Шайтанова. М., 2006. С. 417–508.

Гёте 1978 – *Гёте И.В.* Годы учения Вильгельма Мейстера / Пер. Н. Касаткиной. М., 1978. (= *Гёте И.В.* Собр. соч. в 10 т. Т. 7.)

Маслов 2016 – *Маслов Б. П.* Атомизация поэтического языка: о понятийных предпосылках русского морфологического метода // *Вопросы философии.* 2016. № 10. С. 121–131.

Михайлов 1989 – *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры: Очерки из истории филологической науки. М., 1989.

Неклюдов 2004 – *Неклюдов С.Ю.* Мотив и текст // *Язык культуры: семантика и грамматика.* К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / Отв. ред. С.М. Толстая. М., 2004. С. 236–247.

Путилов – *Путилов Б.Н.* Героический эпос и действительность. Л., 1988.

Силантьев 2004 – *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. М., 2004.

Силантьев 2011 – *Силантьев И.В.* Размышления Гёте о мотивах: нарратологический комментарий // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 18–23.

Тюпа 1996 – *Тюпа В.И.* Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. 1996. № 2. С. 52–55.

Шайтанов 2006 – *Шайтанов И.О.* Классическая поэтика неклассической эпохи // *Веселовский А.Н.* Избранное: историческая поэтика / Под ред. И.О. Шайтанова. М., 2006. С. 5–50.

Aumüller 2013 – *Aumüller M.* Veselovskij und Scherer. Ein historisch-systematischer Vergleich ihrer Vorstellungen über Poetik // Die russische Schule der historischen Poetik / D. Kemper, V. Tjupa, S. Taškenov (Hg.) Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013 (= Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- & Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau, Band 4). S. 213–232.

Dahms 2103 – *Dahms Ch.* Thema, Stoff, Motiv // Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis / Hrsg. von R. Zymner, A. Hölter. Stuttgart, 2013. S. 124–129.

Druh 2000a – *Druh R.* Motiv // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd 2. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2000. S. 639–641.

Druh 2000b – *Druh R.* Motivgeschichte // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd 2. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2000. S. 641–643.

Du Prel 1880 – *Du Prel C.* Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie. Leipzig, 1880.

Frenzel 1992 – *Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur. 8 Aufl. Stuttgart, 1992.

Goethe 1960a – *Goethe J.W.* Maximen und Reflexionen // *Goethe J.W.* Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berliner Ausgabe, in 22 Bde. Bd 18. Berlin und Weimar, 1960.

Goethe 1960b – *Goethe J.W.* Serbische Lieder // *Goethe J.W.* Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berliner Ausgabe, in 22 Bde. Bd 18. Berlin und Weimar, 1960. S. 279–281.

Goethe 2005a – *Goethe J.W.* An Boisserée, 4 Dezember 1817 // *Goethe J.W.* Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd V. München, 2005. S. 502.

Goethe 2005b – *Goethe J.W.* [Über «Nausikaa»]. *Goethe J.W.* Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd 5. München, 2005. S. 475–485.

Goethe, Schiller 1982 – *Goethe J.W., Schiller F.* Über epische und dramatische Dichtung // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H.G. Rötzer. Darmstadt, 1982. S. 343–345.

Grimm 1765 – *Grimm M.* Motif // Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Vol. 10. P., 1765. P. 766–768.

Herder 1982 – *Herder J.G.* Über Bild, Dichtung und Fabel (1787) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982. S. 317–328.

Rousseau 1824 – *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique // Oeuvres complètes de J. J. Rousseau, mises dans un nouvel ordre, avec des notes historiques et des éclaircissements. Vol. 12. P., 1824.

Scherer 1888 – *Scherer W.* Poetik. Berlin, 1888.

Schulz 2003a – *Schulz A.* Stoff // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin; New York: Walter de Gruyter. Bd 3. 2003. S. 521–522.

Schulz 2003b – *Schulz A.* Sujet // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin; New York: Walter de Gruyter. Bd 3. 2003. S. 544–546.

Vischer 1847 – *Vischer F.* Th. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Bd. 2. Reutlingen u. a., 1847.

Vischer 1873 – *Vischer R.* Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig, 1873.

Wilke 2014 – *Wilke T.* Einfühlung als Metapher // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2014. Jg. 88, H. 3. S. 321–344.