

Мотив как аутопоэтическая система: диахронический аспект

А.К. Тарабакина
НОВОСИБИРСК

В нашей статье предпринята попытка анализа мотива с точки зрения теории аутопоэзиса на примере мотива уединенного места в англоязычной прозе. В ходе исследования нами будут рассмотрены следующие аспекты этой новой и, безусловно, обширной проблемы: аутопоэтическая природа мотива как источник его автономии и способности к самовоспроизводству в формальном и содержательном плане в диахронии, а также языковые способы проявления этой автономии, включая такие специфические аутопоэтические техники, как анаграммирование и криптотипы. Прежде чем перейти непосредственно к анализу текстов сделаем несколько вводных замечаний.

В настоящее время категория мотива является одной из самых востребованных в литературоведении: именно мотив находится в фокусе исследований, выполненных на материале художественной литературы нового времени. В течение последнего десятилетия проблемы теории мотива и мотивики русской литературы активно разрабатываются в сборниках Института филологии СО РАН («Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы», «Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы» и др.). Также повествовательному мотиву в фольклоре и литературе посвящены разделы некоторых монографий (Краснов, 2001; Мелетинский, 1994; Путилов, 1994; Тюпа, 2001) и диссертационные исследования (Крючков, 2006; Новикова, 2007).

На наш взгляд, такое пристальное внимание к мотиву в системе художественной литературы в целом и отдельных произведений конкретных авторов закономерно. Любое художественное произведение всегда представляет собой сочетание традиции и инновации, а со второй половины XX века с рождением теории интертекста интерес исследователей и самих писателей к соотношению традиционного и индивидуального начал в художественном тексте чрезвычайно обострился вплоть до своего рода «страха творчества» и «боязни влияния» («The Anxiety of Influence» по Х.Блуму). Тем не менее, в отечественном литературоведении и фольклористике, которые в силу исторических причин долго

оставались в стороне от постмодернистско-интертекстуального бума, интерес к литературной традиции и ее трансформациям в рамках личного творчества писателя также существовал, но он скорее был продолжением традиции исторической поэтики, одна из ключевых проблем которой была обозначена А.Н. Веселовским: «Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества» (Веселовский, 1959: 122). И фокусной единицей анализа в русле этой традиции стал именно мотив, который обладает формульными признаками и характеризуется устойчивостью и повторяемостью в диахронии, и в то же время как единица художественного повествования участвует в создании фабулы конкретного произведения и может быть реализован во всем многообразии индивидуальных авторских вариантов.

Отдельно стоит отметить необыкновенную «пластичность» категории мотива как при ее теоретическом осмыслении, так и при ее использовании в исследовательской практике. Об этом свидетельствует прежде всего большое количество существующих определений и теорий мотива (из последних можно упомянуть дихотомическую, структурно-семантическую, тематическую, интертекстуальную и прагматическую) (Силантьев, 1999). Характерно, что очень многие теории, возникшие в XX веке в русле лингвистических, семиотических и других исследований, при попытке применить их в изучении категории мотива не были отторгнуты ею, а наоборот, нашли в ней свое место и предопределили специфическую многомерность и сложность ее структуры. Это, конечно, создало некоторые дополнительные проблемы – в частности, проблему выработки системного определения мотива, – но, на наш взгляд, она нашла приемлемое разрешение в работе И.В. Силантьева «Мотив как единица художественного повествования»: мотив – «это эстетически значимая повествовательная единица, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, интертекстуальная в своем функционировании, инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях» (Силантьев, 2004: 163).

В целом принимая данное определение, нам представляется интересной и плодотворной попытка углубить наши представления о мотиве, рассмотрев его в рамках нового направления художественной семиотики – так называемой «глубинной семиотики» (термин В.В. Фещенко) – и теории аутопоэзиса.

Термин «глубинная семиотика» был введен В.В. Фещенко для обозначения новой линии семиотических исследований, отличной от традиционной, которая ориентирована на изучение языка как готовой системы и человека как социального типа, коммуникативной личности, выполняющей речевые роли. В противовес нормативной семиотике, «область исследования глубинной семиотики – внутренний мир человека, или сам «внутренний человек». Непосредственный объект ее – внутренний язык творческого человека или множество таких языков» (Фещенко, 2005: 126). По мнению Фещенко, внутреннее наполнено знаками не менее внешнего, и исследование внутреннего языка творческой личности, законов и принципов индивидуального смыслообразования может приблизить нас к «нахождению индивидуальных универсалий в поэтическом

творчестве» и даже «разведыванию универсального языка художественной вселенной» (Фещенко, 2005: 147).

В контексте современной научной парадигмы обращение к «внутренним горизонтам» творческой личности предполагает рассмотрение художественных систем и художественного текста в частности как сверхсложных, уникальных сущностей, как структуры-процесса, находящейся в определенной области творческой среды и способной перемещаться по ней, реконструироваться, развиваться и самодоставиваться. «Знаки не просто организуются в знаковую систему путем структурирования, но в процессе своего образования – а искусство по преимуществу имеет дело с образованием новых знаков – приобретают новые свойства, качества, приводящие, в свою очередь, к возникновению новых связей и новых структур. Художественная система «возгорается»...путем внутренних воздействий в самой системе» (Фещенко, 2005: 103).

Данное явление описывается при помощи термина «аутопоэзис» (или «само-производство», от греч. *αὐτο* – «само» и *ποίησις* – «созидание, деятельность»), введенного в научный обиход чилийскими биологами У. Матураной и Ф. Варелой. Сущность аутопоэзиса заключается в свойстве живых систем самообновляться при функционировании, при этом к «живым системам» относят не только биологические организмы, но и индивидуальное сознание, социальные группы, культурные образцы и отдельное художественное произведение. Каждая из этих систем является *аутопоэтической организацией*, т.е. организацией, способной развиваться за счет своих внутренних ресурсов самовоспроизводства. В целом, язык в рамках аутопоэтической теории также рассматривается как своего рода автономная «живая система», находящаяся в непрерывном творческом процессе самообновления (В.В. Фещенко справедливо отмечает близость этой трактовки к теории В. фон Гумбольдта, который еще в XIX веке ввел термин *energeia* для обозначения творческого, динамического начала языка).

Теперь попытаемся ответить на вопрос: как новая теория об аутопоэтической организации художественного произведения и творческой автономии «внутреннего языка» писателя может помочь нам уточнить и углубить наши представления о мотиве? Прежде всего нужно отметить, что многие филологи ощущают связь мотива с глубинными структурами творческой личности писателя и непосредственно с его мировоззрением и одновременно чувствуют какую-то специфическую «самость» и автономность мотива в его продвижении сквозь историю литературы – из текста в текст, от автора к автору. В работах последних нескольких лет авторы исследуют «мотивную сетку» или «мотивную парадигму» произведений конкретного писателя с целью определить константы его художественного мира, его эстетические взгляды и через анализ мотива приблизиться к постижению смысла художественного произведения или шире – всего корпуса текстов писателя, его творчества (Крючков, 2006; Новикова, 2007). Показательно в данном случае мнение В.И. Тюпы, который, рассуждая о проблеме «словаря мотивов», отмечает: «Словарь мотивов данного писателя, литературной группировки, исторической эпохи или национальной словесности есть более или менее обширная «концептосфера» их эстетической деятельности» (Тюпа 1996: 98). Этому же исследователю принадлежат

несколько интересных замечаний, в которых мотив предстает как некое образование, аналогичное живому организму и непосредственно связанное с законами внутренней речи (в ее трактовке Л.С. Выготским): мотив – это «органическая «клеточка» художественного смысла в его эстетической специфике» (Тюпа, 1996: 97), а также «своего рода мифо-логическая *матрешка* смыслов» (Тюпа, 2004: 175). На наш взгляд, интерпретация мотива как аутопоэтической «живой системы» и части «внутреннего языка» творческой личности позволяет снять противоречие между «научными» и «художественными» определениями мотива и объяснить его автономность и способность к самовоспроизводству и самодостраиванию на протяжении всей истории литературы и творческой биографии отдельного писателя.

Оставаясь в рамках дихотомической теории и выбранного нами базового определения мотива, в структуре этой «живой системы» целесообразно выделять инвариантное ядро и его конкретные фабульные варианты. При анализе художественных текстов, принадлежащих разным авторам разных исторических эпох и объединенных общим мотивом, анализ языковых способов самовоспроизводства инвариантного ядра мотива позволяет нам изнутри увидеть рост этой «органической клеточки художественного смысла» в пространстве интертекста. При этом вопрос о сознательной преемственности и цитировании не имеет для нас принципиального значения: мотив не столько заимствуется, сколько самопроявляется в тексте, воссоздает свои базовые структурные элементы и как бы «ведет» за собою писателя.

Чтобы наглядно проиллюстрировать это положение, обратимся к фрагментам трех текстов: «Робинзон Крузо» Д. Дефо (1719), «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза (1969), «Дом доктора Ди» П. Экройда (1993). Романы удалены друг от друга во времени, но связаны сетью семантических и даже фонетических повторов в рамках общего для них мотива уединенного места. Достаточно обширные цитаты из текстов мы приводим ниже в хронологическом порядке друг за другом, что облегчит их сопоставление и восприятие приведенного ниже анализа. Анализируемые далее фонетические явления (аллитерирующие согласные, криптотипы) выделены в отрывках подчеркиванием.

1. Daniel Defoe “Robinson Crusoe”

...and the next morning [I] proceeded upon my discovery; travelling near four miles, as I might judge by the length of the valley, keeping still due north, with a ridge of hills on the south and north side of me. At the end of this march I came to an opening where a country seemed to descend to the west; and a little spring of fresh water, which issued out of the side of the hill by me, ran the other way, that is, due east; and the country appeared so fresh, so green, so flourishing, everything being in a constant verdure of flourish of spring that it looked like a planted garden. I descended a little on the side of that delicious vale, surveying it with a secret kind of pleasure, though mixed with my other afflicting thoughts, to think that this was all my own [...]. I saw here abundance of cocoa trees, orange, and lemon, and citron trees; but all wild...[...]

When I came home from this journey, I contemplated with great pleasure the fruitfulness of the valley, and the pleasantness of situation; the security from storms on that side of the water, and the wood... (Defoe, 1994: 203-204)

2. John Fowles “The French Lieutenant’s Woman”

The ground sloped sharply up to yet another bluff some hundred yards above them; for these were the huge subsident ‘steps’ that could be glimpsed from the Cobb... Their traverse brought them to a steeper shoulder. It seemed to Charles dangerously angled; a slip, and within a few feet one would have slithered helplessly over the edge of the bluff below. By himself he might have hesitated. But Sarah passed quietly on and over, as if unaware of the danger. On the far side of this shoulder the land flattened for a few yards, and there was her ‘secluded place’.

It was a little south-facing dell, surrounded by dense thickets of brambles and dogwood; a kind of minute green amphitheatre. A stunted thorn grew towards the back of its arena... and someone – plainly not Sarah – had once heaved a great flat-topped block of flint against the tree’s stem, making a rustic throne that commanded a magnificent view of the treetops below and the sea beyond them. [...]. The banks of the dell were carpeted with primroses and violets, and the white stars of wild strawberry. Poised in the sky, cradled to the afternoon sun, it was charming, in all ways protected.

‘I must congratulate you. You have a genius for finding eyries’.

‘For finding golitude’. (Fowles, 2004: 162-163).

But he heard a little stream nearby and quenched his thirst...; and then he began to look around him. [...] Or at least he tried to look seriously around him; but the little slope..., the sounds, the scents, the unalloyed wildness of growth and burgeoning fertility, forced him into anti-science.

The ground about him was studded gold and pale yellow with celandines and primroses and banked by the bridal white of densely blossoming sloe; where jubilantly green-tipped elders shaded the mossy banks of the little brook he had drunk from were clusters of moschatel and woodsorrel, most delicate of English spring flowers. (Fowles, 2004: 71-72).

3. Peter Ackroyd “The House of Doctor Dee”

This little gate was upon my left hand, away from the main garden, and with good heart I obeyed my command; I opened the gate and entered upon a field on very level ground, covered with pretty grass even to the brinks of the horizon. It was bright with the sunlight but I could not see the hill of which she spoke; then it was suddenly before me and I began to climb, knowing that I would move upon more certain ground. Very soon I came to the top of this hill and...I looked forward over large gardens laid out in elaborate pattern. Here were terraces of fine grass, sweet trees and flowers, alleys of green, delectable shadowed walls of hedges, and a garden with very many fresh bowers, arbours, seats and walls that with great art, cost and diligence had been appointed. Even from the summit of the hill I could smell such sweet fragrancy of odours breathing from the plants and herbs, and could hear such natural melodious music and tunes of birds, and could see such colour and variety among the flowers, that I was moved to speak out, ‘God Almighty first planted a garden to be a dwelling place and now I have seen, oh Lord, the beauty of Thy house.’

[...] and with a quiet mind I walked across the finely shorn grass towards the garden itself.

And what was arrayed before me but a ground all tapestried with rare and choice flowers? Here were fair roses, graceful violets, fragrant primroses, lily

flowers, carnations and sweet johns; here, too, were yellow daffodils, chequered pansies and ground honeysuckle both white and red. [...] Here was profusion indeed, with so many sweet odours suddenly coming forth...

[...] Then there was nothing before me, and nothing behind me, only a present love. Oh mother, there can be no night or mistiness where you are, for in my memory you are one whose beams wrapped up the darkness as whirlwinds take up dust. So the scent of the wallflowers lingered around me, as I stood entranced within the garden. (Ackroyd 1994: 248-250).

She said nothing to that but, laughing, took my hand. 'Let us rest ourselves by the side of the silver stream.' So we made our way out of the arbour and came to a little brook that seemed to spring from a natural wildness of trees and thickets. There were willows and osiers close to it, ...and the stream issued into a lake as delightful as it was artificial.' Is it not marvellous cool here?' she said, looking down into the running water. 'What a sweet noise this stream makes among the pebble stones.' (Ackroyd, 1994: 253).

Все фрагменты являются реализацией мотива уединенного места, мотива безусловно архетипического, связанного с древним комплексом представлений об обрядах перехода (инициаций). Сразу отметим, что, не противореча принятому в начале определению, мотив уединенного места тесно связан с действием (там всегда происходит *встреча* с мудрой женщиной (матерью), возлюбленной или Богом) и имеет важное значение для развития сюжета. Однако пространственно-временные характеристики в структуре данного мотива имеют особое эстетическое значение, что подтверждается его постоянным «возрождением» в литературно-художественных произведениях. Это позволяет нам в духе Бахтина определить его как «хронотопический» или, если быть более точными, как «топохронический» мотив, так как, с нашей точки зрения, в данном случае время сгущается, «спациализуется» (термин В.Н. Топорова) и является четвертым измерением пространства, не играя той ведущей роли, которая отводится ему в рамках хронотопа М.М. Бахтиным.

Во всех приведенных отрывках мотив уединенного места реализуется в своих вариантах (долина, окруженная холмами, – vale; поляна в скалах на берегу моря – dell; сад – garden), тем не менее, ядерная структура мотива («мотифема» в терминологии многих исследователей) может быть выделена через анализ пространственно-временной организации описаний, наполнения описываемого пространства, а также выявление таких структурных регуляторов, способствующих самовоспроизводству мотива, как аллитерации, анаграммирование и криптотипы.

Пространственная организация всех трех описаний уединенного места достаточно четко соответствует древнегерманской мифопоэтической картине мира: в вертикальном срезе она соотносится с идеей мирового дерева, связанной с системой отношений «низ-середина-верх», при этом описываемое место чаще всего тяготеет к «верху»: поляна в скалах у Фаулза ("The ground sloped sharply up to yet another bluff", " Their traverse brought them to a steeper shoulder"), где находится своего рода примитивный алтарь – камень, прислоненный к стволу дерева ("a great flat-topped block of flint against the tree's stem"); холм, с которого открывается вид на сад, – у Экройда ("Very soon I came to the top of this hill and... I looked forward over large gardens"). Также во

всех описаниях присутствуют упоминания солнца и неба (“poised in the sky”, “cradled to the afternoon sun”, “it was bright with the sunlight”).

Такое тяготение пространственной организации мотива к «верху» закономерно связано с идеей сакрального, священного экстаза, соединяющего микрокосм человека с макрокосмом бытия и природы через обретение тайного знания во время встречи: в «Женщине французского лейтенанта» главный герой Чарльз Смитсон открывает глубину мира, любви и природы через встречу с изгнанницей Сарой; в романе «Дом доктора Ди» алхимик Джон Ди встречается в видении с умершими матерью и женой в саду, постигая идею истинной любви и величия природы, которые он променял на искусственное алхимическое знание и попытки создать гомункула; Робинзон находит чудесную долину на следующий день после удивительного исцеления как доказательство всемогущества и благости обретенного им Бога. Также в описаниях неизменно появляется источник воды (источник, ручей – *little spring, little brook, little stream, silver stream*), знак присутствия «нижнего» хтонического мира, эквивалентного хаосу, темной стихии, ассоциирующейся в том числе с плодотворящим началом и любовью (как физической, так и духовной), через которую герои и постигают тайну истинного бытия. Само же уединенное место в вертикальной развертке может быть соотнесено с мифологемой “*middangeard*” («срединный мир»), тесно связанной с символикой центральной точки мира.

Центральное положение уединенного места подтверждается и упоминанием в описаниях всех фундаментальных стихий мироздания: земля / камень – ground, stones; вода – stream, brook, sea; воздух / небо – sky; огонь / солнце – sun. Основные стихии (иначе – первоэлементы) могут быть опосредованно соотнесены со «срединным индоевропейским кодом» (ср. гипотезу С.Г. Проскурина о связи лат. *elementum* через срединную позицию букв L, M, N в латинском алфавите с космологическими концептами) (Проскурин, 2005: 114-116).

В горизонтальном срезе пространство структурируется по принципу «внутренний-внешний»: оно всегда удалено от остального (внешнего) мира и отделено от него естественными преградами (холмы, скалы, море, колючие растения, лес), которые обеспечивают безопасность и защищенность («the security from storms», «in all ways protected»). В тексте Фаулза отграниченность уединенного места по кругу («a kind of minute green *amphitheatre*») также дополнительно подчеркивает его сакральный характер и максимальную защищенность. По сути дела уединенное место представляется эквивалентным индоевропейской модели мира как «огороженного пространства» (герм. **midja(n)-gardaz* и др.-англ. **frip-geard* – «зона мира»). Наиболее ярко это отражено в связи этимологии слова *garden* с и.-е. **gher-dh-* – «огороженное пространство».

Отгороженность от остального мира подразумевает прежде всего *одиночество, уединение* (слова *isolation, solitude, secluded place* наиболее частотны в описаниях), а также *таинственность* (*secret, mystery*), которые были ключевыми для ситуации обрядов перехода.

Подобно мифопоэтическому пространству, пространство уединенного места всегда заполнено и конституируется наполняющими его вещами. Для него характерны подробные описания растительного и животного мира с ак-

центом на *изобилие* (*profusion, abundance*) и *плодородие* (*fertility, fruitfulness*). Здесь безусловно важна соотнесенность с образом Эдема, цветущего и изобильного земного рая-сада, которая присутствует во всех текстах: Робинзон сравнивает долину с садом (“it looked like a *planted garden*”); Джон Ди потрясен великолепием и разнообразием трав, цветов и голосов птиц и восхищен величием Божьего творения, открывшегося ему в образе сада (“God Almighty first *planted a garden* to be a dwelling place and now I have seen, oh Lord, the beauty of Thy house”); при описании окрестностей Лайм-Риджиса, путешествуя по которым Чарльз Смитсон встречается Сару и попадает с ней на поляну в скалах, Фаулз использует метафорический образ Эдема (“It was this place, an *English Garden of Eden*... that Charles had entered when he had climbed the path”) (Fowles: 71).

Также во всех цитированных отрывках в первую очередь акцентируются *естественность* и *первозданность* природного пространства, создающие ощущение близости к священной тайне и божественному началу, – будь то христианский Бог Робинзона и Джона Ди или друидическая «религия до религии» (“religion before religion”), приводящая в смятение викторианского рационалиста Чарльза Смитсона. В описаниях эта идея чаще всего манифестируется при помощи лексемы «wild» и ее производных, а также близкого к ней «fresh»: «...and the country appeared so *fresh*», «I saw here abundance of cocoa trees, orange, and lemon, and citron trees; but all *wild*» (Defoe); «the unalloyed *wildness* of growth» (Fowles); «a little brook that seemed to spring from the *natural wildness* of trees and thickets», «a garden with many *fresh* bowers, arbours» (Ackroyd). Кроме того, прилагательное «fresh» часто обнаруживается в одном ряду с фонетически созвучными ему «fruitful» и «fragrancy», что может быть расценено как одно из проявлений аутопоэтической природы мотива уединенного места: фонетическая близость как бы «притягивает» слова друг к другу, помогая воспроизвести максимальное количество важных для структурной целостности мотива лексем и одновременно создавая эффект поэтизации прозы. В качестве еще одного примера такого контекстуального сближения можно привести пару «plant» и «place» из текста Экрояда («God Almighty first *planted* a garden to be a dwelling *place*»): соположенность слов еще раз напоминает нам, что насаждение (planted) сада Богом было сотворением места (place) – пространства обитания первого человека, каковым и ощущают себя Робинзон в чудесной долине на необитаемом острове, Чарльз на поляне в скалах и Джон Ди в благоухающем саду.

При описании поведения и ощущений героев в уединенном месте воспроизводятся однотипные действия (*sit, stand entranced, stare*): “Charles *stood* in the sunlight” (Fowles: 73), “Charles *stared down* at her for a few hurtling moments, then turned and *resumed his seat*” (Fowles: 172), “So Charles *sat silent*” (Fowles: 164); “I *stood entranced* within the garden”, “Let us *rest ourselves* by the side of the silver stream” (Ackroyd: 250-253). Действия по преимуществу длительны, статичны, что создает ощущение замедления времени при соприкосновении с тайной. Также доминируют чувственные ощущения, обостренные до предела в момент духовного прозрения (частотны глаголы *see, smell, sense*; существительные *scent(s), sound(s)*).

Особый интерес представляет фонетическая организация описаний (некоторые ее особенности уже отмечались нами выше). Для нее характерно наличие большого количества аллитераций, при этом аллитерирующие согласные могут располагаться в начале следующих непосредственно друг за другом слов («*suddenly I savoured the sweetness*», «*banked by the bridal white*»), образовывать «перекрестные» структуры, повторяясь через слово («*white stars of wild strawberries*», «*south-facing dell surrounded by dense thickets*»), а также фонетически сближать слова в составе словосочетаний, ключевых при описании уединенного места (*silver stream*). Обилие и разнообразие аллитераций, представленных в отрывках, делает очевидной связь более поздних произведений с древней аллитерационной поэзией и прозой (в частности, очень интересным могло бы стать сопоставление выбранных фрагментов из романов с древнеанглийской поэмой «Феникс», являющейся одним из самых ранних примеров воплощения мотива уединенного места в англосаксонской традиции). При этом и Дефо, и Фаулз, и Экройд, на наш взгляд, могли и не осознавать непосредственно в творческом процессе реализацию этого «внутреннего ритма» своего текста, обусловленного аутопоэтической природой мотива.

При внимательном чтении привлекают внимание и некоторые индивидуальные особенности фонетической организации описаний. В частности, в отрывке из романа Фаулза имеет место анаграммирование слова «одиночество» (SOLITUDE), присутствующего в тексте и являющегося ключевым при описании уединенного пространства поляны, а также фамилии самого писателя – FOWLES: “**pOISED In The Sky, craDLED TO ThE aftErnOOOn SUN, IT waS charmIng, In aLL wayS prOTEcTED (SOLITUDE); “ On thE Far SidE OF thiS ShOuLdEr thE Land FLattened FOr a FEW yardS, and thErE WaS hEr ‘SEcLudEd pLacE’ (FOWLES).**

В данном случае мы до конца не можем исключить намеренное конструирование анаграммы своего имени, учитывая интерес Фаулза к разного рода игровым мистификациям, в том числе анаграмматическим (так название романа – «**ThE FrEnch LiEutEnant’S WOmAn**» – включает фамилию автора), и его возможное знакомство с системой классического кельтского стиха, основанного на сложной системе созвучий. Такой способ кодирования своего имени в создаваемом тексте имеет очень древние индоевропейские корни, что подтверждается следующим примером из «Ригведы», который был проанализирован исследователем К. Уоткинсом:

prá-pra vas tristúbham ísam
mandádvīrāya índave
dhiyā vo medhāsātaye
rúgamdhya vivāsati (RV 8.69 Цит. по: Watkins 2005 : 237).

В первой строфе цитируемого гимна поэт анаграммирует свое имя – Priyamedha: **prá-pra... ísam mandádvīrāya índave dhiyā... medhāsātaye**. О многочисленных примерах подобного рода в «Ригведе» писал и основатель теории анаграмм Ф. де Соссюр, считавший анаграмматический принцип одним из важнейших при составлении древних индоевропейских текстов (де Соссюр, 1977: 640).

Однако проблема осознанного создания анаграммы Фаулзом нами не ставится. Важен тот факт, что анаграммирование свидетельствует о существо-

вании внутренней закономерности, характерной для структуры многих текстов индоевропейской традиции, обеспечивает формально-семантическую связность и превращает мотив в знак, единый как в своем означаемом, так и в означаемом плане. По мнению В.А. Лукина, анаграмму можно рассматривать «в качестве способа *самоорганизации* (курсив наш – А.Т.) текста, который формально и семантически отмечает метатекстовый код, имеющий референтом содержание (тему, идею и т.п.) этого же текста» (Лукин, 1999: 80).

Это подтверждается на материале фаулзовского описания уединенного места. Анаграммирование спонтанно возникает именно в данной сильной позиции текста, способствуя проявлению смысла там, где мы не склонны его искать, а именно – на самых нижних буквенно-звуковых «этажах» формы (см. об этом также Топоров, 2005: 709-710). Иконическое сближение имени писателя через аллитерации и анаграммирование с ключевыми словами фрагмента (ср. FOWLES и WiLd, FLOWErS, FErtiLity SOLitudeE), с нашей точки зрения, указывает на необыкновенную важность данного мотива лично для Фаулза как человека и для его «внутреннего языка» как писателя. Натуралист-энтузиаст, умевший ценить и прекрасно знавший дикую природу, проживший большую часть своей жизни на уединенной ферме недалеко от городка Лайм-Риджис (место действия романа «Женщина французского лейтенанта»), Фаулз постоянно воспроизводит в своих текстах образ уединенного природного пространства в разных его вариациях (остров Фракос в «Волхве», поляна в скалах в «Женщина французского лейтенанта», ферма Торнкум и остров Китченера в «Дэниэле Мартине», поместье Котминэ в «Башне черного дерева»). Именно это место становится для него квинтэссенцией естественности, точкой максимального сближения с природным плодотворящим началом, сакральным центром мира, где существует возможность преображения современного человека через постижение истинной сущности свободы, любви и творчества в момент встречи, способной изменить его судьбу. Кроме того, познакомившись с недавно опубликованными дневниками писателя (Фаулз, 2007), в «вечном возвращении» Фаулза к мотиву уединенного места можно увидеть попытку эстетического воплощения и осмысления его собственного одиночества (SOLITUDE – FOWLES), «огораживания» своего пространства как в творчестве, так и в реальной жизни, а сам мотив рассматривать как одну из «констант» художественного мира писателя.

Наконец, еще один «аутопоэтический» способ проявления мотива уединенного места – наличие крипто типов, под которыми понимают «скрытый, тонкий, едва уловимый смысл, который не заключен в конкретном слове, но все-таки выявлен путем лингвистического анализа как функционально важный для грамматики» (Уорф. Цит. по: Проскурин, Харламова 2007: 36). Это явление уже неоднократно становилось предметом анализа исследователей, занимающихся проблемами индоевропейской поэтики (хотя термин «крипто тип» использовался ими не всегда). В частности, К. Уоткинс в своей фундаментальной работе «Как убить дракона» рассматривает следующий гимн «Ригведы»:

isudhyáva rtasápah púramdhīr
Vásvīr no átra pátnīr á dhiyé dhuh

May the invigorating Bounties caring for Truth,
The good wives (of the gods) reward there our poem

(RV 5.41.6 Цит. по: Watkins, 1995: 237).

К. Уоткинс обращает внимание на аллитерацию *dhiyé dhuh*, подкрепляющую «фонетическую икону» (phonetic icon), которая связывает слова *púramdhi-* ‘вознаграждение за стихотворение’ и *dhī-* ‘гимническая поэзия, стих’. Ведическое *púramdhi-*: *dhī-*, таким образом, определяется как индексальная фигура (indexical figure), указывающая на определенный тип отношений и находящая выражение в фонетическом сближении слов (Watkins, 1995: 237). Подобное явление наблюдается и на древнеирландском материале в случае с аналогичной парой контрастивных понятий *duan* ‘эпическая поэма, стихотворение’ и *duas* ‘вознаграждение за стихотворение’. Согласно гипотезе С.Г. Проскурина, противопоставление *duan* и *duas* свидетельствует о существовании в индоевропейской традиции двух планов словесности – «языка богов» и «языка людей», сакрального и профанного, – что нашло свое отражение в специфике кельтского стихосложения. Анализируя текст поэмы, известной в кельтологии под названием «Preisverzeichnis» и основанной на двух уровнях исчисления слога (на базе форманта ап и форманта as), исследователь отмечает: «Собственно эпическое (божественное) и стихотворное (профанное) соседствуют друг с другом, определяя анаграмматический характер противопоставления DUAN – DUAS, форму и метрику стиха» (Проскурин, 2005: 171). Из недавних исследований также нужно отметить статью С.Г. Проскурина и О.М. Ореховой (Проскурин, Орехова, 2008), где криптотипы рассматриваются в интересующем нас аутопоэтическом аспекте, а именно – как ключевой элемент, участвующий в построении аутопоэтической структуры дейктических матриц.

В выбранных для анализа фрагментах романов безусловно привлекает внимание фонетическая общность слов, являющихся ключевыми при воспроизведении мотива уединенного места. Основные группы лексем, объединенных криптофонемой «s» и криптогруппой «st», представлены ниже (в скобках даны слова, которые не представлены в цитированных отрывках, но встречаются в других описаниях уединенного места в выбранных романах):

- 1) sun, sky, stream, sea, stone – основные стихии, первоэлементы;
- 2) sounds, scents, smill, see, sense – чувственное восприятие;
- 3) sit, stand, stare, rest, (stop) – длительные/статичные действия;
- 4) silent, secluded, solitude – одиночество, тишина;
- 5) strange, (stonished), suddenly – странность и внезапность происходящего, удивление;
- 6) secret, (smystery), (saint), (sacred), (secstasy), (sexistence) – тайна, святость, бытие.

Выявленный криптотип, с нашей точки зрения, является ярким примером языкового воплощения аутопоэтической природы мотива уединенного места. Иконическое сближение слов на уровне формы (звуки и буквы), конечно, возможно рассматривать и в историко-генетическом аспекте, пытаясь проследить развитие всех лексем в диахронии, возводя многие из них к некоей общей ин-

доевропейской основе (в частности, гипотетически мы можем соотнести криптотип «s(t)» с др.-инд. *sat-* (*sant-*) ‘сущий’ при *satya-* ‘истина’ – оба от корня *as-* ‘быть’). Однако вряд ли генетическое обоснование схождения слов в группу, объединенную общим смыслом, можно считать исчерпывающим. На наш взгляд, криптофонема («фонетическая икона» в терминологии К. Уоткинса) активно участвует в формировании в синхронном срезе новой аутопоэтической структуры матричного типа, в которой все элементы характеризуются смысловой отнесенностью к пространству, времени, характерным особенностям и сущности процесса обретения тайного знания в ходе инициации. Это делает возможным самовоспроизводство архетипического мотива уединенного места в диахронии, обеспечивает связность не только на уровне формы (фонетические и лексические повторы), но и на уровне содержания мотива, а также способствует сохранению культурной (негенетической) информации.

В заключении еще раз подчеркнем, что интерпретация мотива как аутопоэтической системы, ориентированной на саморазвитие исходя из собственных ресурсов, позволяет нам снять противоречие между научной и художественной трактовками этой категории, а также объяснить его автономность при функционировании в истории литературы. Анализ пространственно-временных характеристик мотива и определенных структурных регуляторов (аллитерации, анаграммирование, криптоотипы) позволяет увидеть, какие языковые средства обеспечивают сохранение и постоянное формальное и содержательное самовоспроизводство мотива, непосредственно связанного с пониманием смысла художественного произведения и особенностей «внутреннего языка» писателя.

Литература

- Веселовский А.Н. Неизданная глава из «Исторической поэтики» / Публ. В.М. Жирмунского // Русская литература. 1959. № 3.
- Краснов Г.В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001.
- Крючков В.П. Проза Б.А. Пильняка 1920-х годов: Мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2006.
- Лукин В.А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Издательство «Ось-89», 1999.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Новикова У.В. Эстетика И.Ф. Анненского в свете интерпретации доминантных мотивов лирики поэта: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Краснодар, 2007.
- Проскурин С.Г. Семиотика индоевропейской культуры. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005.
- Проскурин С.Г., Орехова О.М. Аутопоэзис дейктических матриц // Критика и семиотика. 2008. Вып. 12. С. 126-134.
- Проскурин С.Г., Харламова Л.А. Семиотика концептов. Новосибирск, 2007.
- Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.

Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск, 1999.

Силантьев И.В. Мотив как единица художественного повествования // Русская литература XIX-XX вв.: Поэтика мотива и аспекты литературного анализа. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2004. С. 150-167.

Де Соссюр Ф. Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977.

Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по этимологии и семантике. М., 2005. Т. 1. С. 708-755.

Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001.

Тюпа В.И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 97-114.

Тюпа В.И. Мотив в системе художественного целого // Мотивный анализ: Учеб. пособие. Новосибирск: Изд-во НГУ, 2004. С. 171-211.

Фещенко В.В. Аутореѳика как опыт и метод, или о новых горизонтах семиотики // Семиотика и Авангард. М.: Академический Проект, Культура, 2006. С. 54-122.

Фещенко В.В. Глубинная семиотика: стадии погружения (От «внутреннего человека» – к «человеку Авангарда») // Семиотика и авангард. М.: Академический Проект, Культура, 2006. С. 125-149.

Фаулз Дж. Дневники 1949-1965. М.: АСТ, 2007.

Watkins C. How to kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics. Oxford, 1995.

Ackroyd P. The House of Doctor Dee. London: Penguin Books., 1994.

Defoe D. Robinson Crusoe. London: Penguin Books., 1994.

Fowles J. The French Lieutenant's Woman. London: Vintage, 2004.