

А.М. ТЕНБАЕВА

МОНТАЖ И МОТИВНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРНОГО ТЕКСТА

Мотив является организующим элементом поэтического текста. В тексте стихотворения мы часто сталкиваемся с системой мотивов. Характеристика качественных связей этой системы – актуальный вопрос современной теории литературы. Традиционно выделяются лейтмотивы, побочные мотивы. На наш взгляд, монтажный принцип позволяет по-новому посмотреть на понятие мотива.

Любой подлинно художественный текст является монтажной конструкцией (об этом работы, например, Ю.Лотмана), и логично предположить, что мотивы взаимодействуют по монтажному принципу – принципу «соположения разнородных элементов» (Ю.Лотман). Вспомним, что «значимо то, что имеет оппозицию» (Н.Бор).

Мотив в нашей работе «есть образное единство ситуации и действия; структурный элемент внешнего или внутреннего процесса» [1, 290].

Как теоретическую основу нашего разбора мы

выбрали статью Ю.И. Левина «Семантический анализ стихотворения» [2]. На примере стихотворения О.Мандельштама «Мастерица виноватых взоров...» Ю.И. Левин описал конструкцию стихотворения как последовательность противоречия тем, мотивов и примыкающих к ним семантических полей.

Обратимся к поражающему своей эмоциональностью стихотворению «Инфаркт»¹ известного поэта И.Сапарбая².

На первый взгляд относительно простая ситуация, событие представляет собой яркий пример эстетического видения человека – человека смертного вообще и в данной ситуации, о которой писал М.Бахтин в работе «Философия поступка» [5]: «Каждая мысль моя с ее содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок, один из поступков, из которых слагается вся моя единственная жизнь как сплошное поступление, ибо вся жизнь в

¹ *Еркекпін деп жүруші едім ер текті,
«Айтылған сөз – атылған оқ», мерт етті.
Жалғыз сөзден жар мен жартас жаңғырып,
Жалғыз сөзден жер-дүние селк етті.*

*Жанталаласым,
Жаратқаннан жан сұрап,
Қас қағымда қалдым жайрап, қансырап.
Қапас түнек құшағына алғандай,
Өшіп жаным жанардағы шамшырақ...*

*Өкпе тұстан қысып-жаншып әлдекім,
Өшіп бара жатты әлсіреп дәрменім.
Хал-жайыма,
Аужайыма қараттай
өнбойыма тарап жатты зәр мен у.*

Халқым бекер қақсамапты-ау «сөз – оқ»
деп:
*Көз алдыма екі дүние кезек кеп,
Жан-жағым жай- күймен хабар ап,
Жан жарым мен балларым жүр безектеп.*

*Адал туып, дей жүрсем де мәрт өстіп,
Қапелімде неге өлімің хал кеітім
Мұнан гөрі жақсы екен-ау мың мәрте
«Жекпе-жегі» Пушкин менен Дантестің?!
(4) («Инфаркт»)*

*Я себя считал мужчиной смелым и стойким,
Одно слово поразило меня как пуля.
От одного слова вокруг меня все пошатнулось,
От одного слова все задребезжало.*

*Я лез из кожи вон,
прося пощады у Всевышнего,
В один миг я упал, обескровился
Меня как будто объяла черная бездна
И стал погасать свет моих очей...*

*Грудь мою сжимает кто-то,
И силы мои начали иссякать,
Несмотря на все мои старания
В мое тело распространился яд.*

*Народ всегда говорил, что слово – это пуля
Перед моими глазами протекают две жизни.
А вокруг меня, узнавая о моем состоянии
Суетятся мои дети и жена.*

*Я родила и рос как честный человек, но обидчевым.
Почему я внезапно оказалась при смерти?
По сравнению с этим в тысячу раз лучше
Дуэль Пушкина и Дантеса?!*

(подстрочный перевод наш)

² Из «ситуативных» названий вспомним «После бала» Л.Толстого. Л.Кайда (3) в анализе этого рассказа особое внимание уделила заголовку. Она писала, что долгие поиски автором названия увенчались находкой оптимального варианта, тем, «что вообрало в себя художественное единство всего текста, превратившись в его ситуативный, семантический центр» (106). Аналогичную же функцию выполняет название стихотворения И.Сапарбая.

целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всею своею жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни-поступления» [5, 83].

В семантическом центре стоит событие, случай – инфаркт. Название стихотворения выдвигает мотив болезни (болезни внезапной, обусловленной действием извне) на фоне других мотивов. «Инфаркт (от лат. *infarctus* – набитый), очаг омертвения в тканях вследствие нарушения их кровоснабжения при спазме, тромбозе, эмболии сосудов» [6, 503]³.

Ю.В. Сачков подчеркивает нелинейный характер случая: «Идея случайности существенно опирается на представления о том, что причины не всегда могут быть разумно соотнесены со своими следствиями, что во взаимосвязях в материальном мире существуют своего рода «иррациональные», несоизмеримые элементы. Однако последнее не означает, что случай беспричинен. Трудности здесь скорее связаны с тем, что происходит отказ от модели линейного мира как базовой, что вырабатывается «нелинейное мышление» с его коренной ломкой устоявшихся понятий и представлений» [8, 91-92]. Ю.Лотман рассматривал случай как «вмешательство события из какой-либо иной системы», «момент взрыва» [9].

Семантическая структура при мнимой простоте довольно своеобразна. Она включает переплетение и оппозицию нескольких мотивов. Поэт практически сразу говорит о событии – сказанном кем-то слове, которое повлекло внезапную тяжелую болезнь героя. И большая часть текста вмещает описание состояния героя. Первая строка содержит краткую характеристику героя («смелый», «стойкий»), которая с горечью признана иллюзорной. Герой оказался уязвимым не перед стихией или чего-то другого, имеющего материальное, вещественно-грубое воплощение.

С третьей строки первой строфы поэт «нанизывает» метафоры-гиперболы и традиционные метафоры смерти. «Нагнетание» подчеркивает эмоциональное состояние героя. Метафоры смерти создают динамический монтажный ряд, когда он «дает то ощущение динамического толчка и рывка, который служит основой ощущения движения *физичес-*

кого движения к сложнейшим формам движения *внутри понятий*, когда имеем дело с монтажом метафорических, образных или понятийных сопоставлений» [10, 122].

Эта часть текста является наиболее эмоциональной и не случайно, что она отличается повышенной монтажностью. С.Эйзенштейн структуру монтажа сближал со структурой эмоциональной взволнованной речи, «чувственным мышлением». Острота переживания умножается во много раз: герой не только смертен вообще, а смертен в данное время, перспектива умереть как никогда реальна. «Начало-конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категорий жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма с того момента, как индивидуальное бытие превращается в бытие сознательное (бытие сознания), все это противоречие из характеристики анонимного процесса превращается в трагическое свойство человеческой жизни» [9, 138].

Описываемое состояние выливается в кинематографичную картину. Это не просто традиционные метафоры смерти – это монтаж ощущений. Благодаря кинематографичности описания эти ощущения передаются и читателю – иллюзия кино съемки чрезвычайная.

В наше время традиционные метафоры смерти получили «обертонны смысла» (по Ларину) благодаря кинообразам. Вяч.Иванов называл постоянные метафорические образы кино «образами-знаками» [11].

С другой стороны, традиционные метафоры смерти выступают как реализация метафорического сравнения «слово поразило как пуля». Он сравнивает болезнь с ранением в сердце. Традиционные метафоры смерти имеют кодовую семантику⁴.

Конкретные ценностные мотивы бытия замыкаются на одном действующем лице. Действующее лицо, от которого исходило смертельное слово, не обозначено, не даны его характеристики, но кодо-

³ С точки зрения биологических структур как отмечал В.Марков: «Закрепление случайного выбора есть создание новой информации, которая входит в общий информационный контекст биосферы. *Случай создает информацию*. Генезис биоинформационных систем непосредственно связан с креативной функцией случая» [7, 155].

вая семантика дуэли Пушкина и Дантеса дает понять о сопоставлении героя себя с русским поэтом, а своего неприятеля (может быть, – неприятелей) с таким отрицательным персонажем русской культуры как Дантес. Кодовая семантика раскрывает истинную суть ситуации: героя пугает смерть не физически, а возможность утратить свою репутацию, «умереть» морально.

В концовке стихотворения герой смотрит на себя извне, говорит о себе объективно – «честный, но обидчивый». Вопрос, который он задает – риторический. Ответ на него знает Всевышний.

Несмотря на иллюзию происходящего в настоящем времени (что называется «как сейчас помню») герой находится в точке своего настоящего времени, по отношению к которому событие является прошлым. Память отбирает то, что нужно для замысла автора, это уплотняет, монтирует детали события.

В этой части в свои права вступает мотив смерти. Мотив чести коррелирует с категорией поступления – поступка – долженствования. Во времена Пушкина дуэль была составляющей светской жизни. Тем более в поступке-мысли героя категория долженствования маркируется. Герою открывается новая грань

понимания жизни и себя в ней.

Точка отсчета находится в концовке стихотворения. Событие уже является прошлым. Происходит его ретроспективное рассмотрение. Свершившееся является фактом⁵. Точки над «і» расставляет заключительная строфа – концовка стихотворения. Здесь реализуется мотив чести, мщенья (поступка). Эмоциональное, гиперболическое описание сменяется не менее сильным по своей искренности вопросом «Я родился и рос как честный человек, но обидчивым / Почему я внезапно оказался при смерти?»⁶. Здесь присутствует оппозиция: «честный – обидчивый». Поэт признает свой недостаток (но у кого их нет!), это указывает на уязвимость, однако и это не причина оказаться внезапно при смерти. Накал эмоций, противоречивых, но сильных, подчеркивает одновременное употребление риторического вопроса и восклицания.

Одной из главных причин видит в своей обидчивости, но даже необидчивый в принципе человек, владеющий собой, может быть уязвлен словом. Это лишь одна возможность из пучка возможностей исхода события. По поводу «непознаваемости» судьбы философ Г.Есим писал: «Разумный человек пытается, стремится к полной ясности во

⁴ В Коране (12) мрак и бездна, водная пучина связываются с наказанием грешников и неверных, с адом, свет – явление божественное.

Сура 6. 122 (122) «Разве тот, кто был мертвым, и Мы оживили его и дали ему свет, с которым он идет среди людей, похож на того, кто во мраке и не выходит из него? Так разукрашено неверным то, что они делали».

Сура 24. 40 (40) «Свет.

... Или – как мрак над морской пучиной. Покрывает ее волна, над которой волна, над которой облако. Мрак – один поверх другого. Когда он вынет свою руку, почти не видит ее. Кому Аллах не устроил света, нет тому света!»

Сура 6. 93 (93). ... Если бы ты видел, как несправедные пребывают в пучинах смерти, а ангелы простирают руки: «Изведите ваши души, сегодня будет вам воздано наказанием унижение за то, что вы говорили на Аллаха не истину, и превозносились над Его знаменами».

Поэт создает иллюзию землетрясения, которое в священной книге мусульман с Судным днем.

Сура 99. Землетрясение.

«Во имя Аллаха милостивого, милосердного!

1 (1). Когда сотрясется земля своим сотрясением,

2 (2). и изведет земля свои ноши,

3 (3). и скажет человек: «Что с нею?» –

4 (4). в тот день расскажет она свои вести,

5 (5). потому что Господь Твой внушит ей.

6 (6). В тот день выйдут люди толпами, чтобы им показаны были их деяния,

7 (7). и кто сделал на вес пылинки добра, увидит его,

8 (8). и кто сделал на вес пылинки зла, увидит его.

⁵ В.Руднев (словарь) указывал на трансформацию понимания события в 20 веке, в основе которой лежит два условия: «1. Тот, с кем произошло С., полностью или частично под влиянием этого события меняет свою жизнь. Такое понимание С. с большой буквы разделял и 19 век.

2. С. должно быть обязательно зафиксировано, засвидетельствовано описано его наблюдателем, который может совпадать или не совпадать с основным участником С. Именно это то новое, что привнес 20 век в понимание С.» (12).

⁶ «Понять предмет – значит понять мое долженствование по отношению к нему (мою должную установку), понять его в его отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает не отвлечение от себя, а мою ответственную участность. Только изнутри моей участности может быть принято бытие как событие, но внутри видимого содержания в отвлечении от акта как поступка нет этого момента единственной участности» (5, 95).

всем, он понимает ограниченность своих возможностей в познании и потому скорбит, осознавая, что не может вникнуть до конца в суть бытия. Это закономерно. Разумный человек понимает, что мир – это загадка, он хочет найти свое место в нем. Тайна мироздания – тайна Аллаха, говоря объективно, тайна природы. Аллах наделил человека страстью к познанию. Но страсть эта беспредельна, тогда как познание ограничено, и потому часто страсть к познанию вступает в противоречие со знаниями человека, его возможностями» [14, 392].

Поэт понимает, что в цивилизованном мире нет места дуэли, но этот поступок он видит как оптимальный, уравнивающий всю тяжесть ситуации; происходит мысленное «исправление» ситуации в памяти, о котором писал Ю. Лотман в статье «Смерть как проблема сюжета» [9].

Последние строки заключают решение проблемы, ответ на вопрос (в некоторой мере). Это самый исполненный горечью отрезок текста, это вздох и восклицание. Дуэль, может быть – верный выход для честного человека. Здесь маркируются мотивы чести и поступка в кодовой семантике дуэли Пушкина и Дантеса⁷.

Таким образом, событие имело колоссальные последствия, оно заставило задуматься о поведении честного, добродетельного человека, о возможности противопоставить поступок слову.

Концовка стихотворения актуализирует образ Поэта в трагических обстоятельствах. Вольно или невольно возникает аллюзия с мотивной организацией стихотворения «Смерть Поэта» Ю. М. Лермонтова. Основные конфликты затронул в своей статье В. А. Надзвецкий [15]. Исследователь отмечает, что основной конфликт стихотворения XIX века заключен в противопоставлении, поединке Поэта и судьбы, орудием которой оказался французский кавалергард.

В стихотворении И. Сапарбая узловым конфликтом являются отношения «Поэт – Бог». Образ обидчика (или обидчиков) не акцентируется, его фигура не является принципиальной. Вся обида адресована Богу. Эти два стихотворения роднит мотив уязвимости Поэта, но у казахского автора нет мотива довлеющего над творческой личностью Рока. Если Пушкин в стихотворении Лермонтова позиционируется как «невольник чести» (кем он и был в условиях той эпохи), он должен был отомстить, дабы

не потерять репутацию: «С одной стороны, автор, называя героя человеком «чести», еще раз подтверждал его высокое нравственное благородство... С другой стороны, есть какая-то горечь иронии в этом противоестественном сочетании достоинства и «невольничества». Объяснить эту горечь автора, само это противоречие в оценке героя, вступившего в чуждый ему мир, можно, лишь допустив, что он в такой мере упрекает за это Поэта, как и осознает его невиновность.

Ибо видит неизбежность этого шага героя, независимость его от субъективных устремлений Поэта» [15, 224].

И. Сапарбай противопоставляет несправедливости Бога свой Поступок. В этом смысле стихотворение по праву могло бы называться «Дуэль» или «Мой поступок». Текст до концовки представлял из себя житейскую ситуацию, до боли узнаваемую многими людьми. Но только концовка внесла ясность.

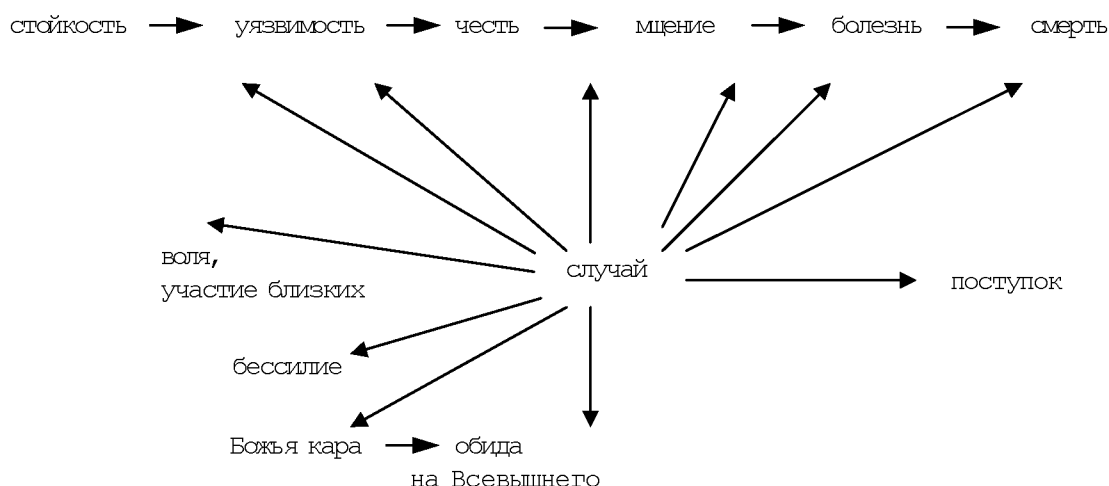
«Ответственный поступок один преодолевает всякую гипотетичность, ведь ответственный поступок есть осуществление решения – уже безысходно, непоправимо и невозвратно; поступок – последний итог, всесторонний окончательный вывод; поступок стягивает, соотносит и разрешает в едином и единственном и уже *последнем контексте* и смысл, и факт, и общее и индивидуальное, и реальное и идеальное, ибо все входит в его ответственную мотивацию; в поступке выход из только возможности в *единственность раз и навсегда*» [5, 103].

Мотив поступка связан с реализацией метафорического сравнения «Одно слово поразила меня как пуля»: речь уже идет о реальных пулях на дуэли. Таким образом, во многом развитие сюжета обусловлено развитием противоречий между мотивами. Взаимодействие мотивов можно изобразить в следующей схеме:

Монтаж мотивов поддержан другими оппозициями текста: «нематериальное слово – слово как пуля», «смерть – жизнь», «честный – обидчивый», «герой (Пушкин) – неприятель (Дантес)», «нанесенный ущерб – мщенье», «физическая смерть – смерть как личность».

Таким образом, мы наблюдали, как информативная насыщенность текста связана с развитием и противостоянием нескольких мотивов. Окончатель-

⁷ Ср. В лермонтовской поэзии силен мотив мести как «высокий акт» расплаты за поруганную честь, за которым «стоит убеждение Лермонтова и его героев в правомерности мести – и не только как психологического состояния, а как оправданной в своих истоках реакции на мир...» (1, 301).



ную авторскую интерпретацию мотив случая получил в концовке стихотворения. Кодовая семантика дуэли русского поэта актуализировала мотивы чести и мщения. Но конфликт смещен в отношении «я» – Бог. Монтажный принцип проявился и в «визуальном» плане метафор.

Подобный анализ может дополниться метрической поддержкой сюжетного развития стихотворения. За рамками нашего анализа – развитие приведенных мотивов в творчестве И.Сапарбая в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лермонтовская энциклопедия М.: Советская энциклопедия, 1981.
2. Левин Ю.И. Семантический анализ стихотворения // Теория поэтической речи и поэтическая лексикография. Шадринск: Шадринский гос. Пед.ин-т, 1971. С. 13–23.
3. Кайда Л.Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритм обратной связи. М.: Флинта, 2000.
4. Сапарбай И. Қызыл жел: Өлендер мен поэмалар. Алматы: Жазушы, 1989.
5. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники (под ред. И.Т.Фролова). Ежегодник. 1984. 1985. М.: Наука, 1986. С. 80–161.
6. Советский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1989.
7. Марков В.А. Феномен случайности. Методологический анализ. Рига, 1988.

8. Сачков Ю.В. Конструктивная роль случая // Вопросы литературы. 1988. № 5. С.82–95.

9. Лотман Ю. Семиосфера. С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000.

10. Эйзенштейн. Психологические вопросы искусства. М., 2002.

11. Иванов Вяч. Функции и категории языка кино // Ученые записки Тартуского университета. 1975. Вып. 365. С.170–192.

12. Коран (пер. И.Ю.Крачковского). М.: МПО «Волокнор» СП «Тренингтур», 1990.

13. Руднев. Словарь культуры 20 века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 2001.

14. Есим Г. Хаким Абай // Абай Тридцать семь стихотворений / Сост. И пер. М.Адибаев. Алматы: Дом печати Эдельвейс, 2006. С. 370–398.

15. Надзвецкий В.А. Поэт, толпа, судьба («Смерть поэта» М.Ю.Лермонтова) // Известия АН ССР серия литературы и языка. 1972. т. XXXI. Вып. 3. С. 239 – 247.