

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

РОСОВЕЦЬКИЙ СТАНІСЛАВ СТАНІСЛАВОВИЧ

АВТОБІОГРАФІЧНА ПРОЗА РОСІЙСЬКОГО ПОСТСИМВОЛІЗМУ

035 «Філологія»

Дисертація на здобуття наукового ступеня
доктора філософії з філології

Науковий керівник
МЕРЕЖИНСЬКА ГАННА ЮРІЇВНА,
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Росовецький С. С. Автобіографічна проза російського постсимволізму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 03 «Гуманітарні науки» за спеціальністю 035 – «Філологія». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2020.

Різноманітність течій та протиріччя між митцями різних груп навіть одного напрямку зумовили унікальність культурного спадку російського постсимволізму й незамінність його як матеріалу для вивчення перехідних епох розвитку літератури та засобів подолання культурою криз. Ключі до розуміння всього корпусу їхніх текстів приховані в автобіографіях провідних письменників, і порівняння на різних рівнях та із застосуванням різних методів дозволило встановити нові факти про них.

Актуальність теми зумовлена суттєвою роллю російських постсимволістів у зміні культурної парадигми на зламі століть, усвідомленням їх впливу на культурну парадигму першої половини ХХ ст., пошуком способів подолати творчі проблеми подальшими генераціями письменників, зокрема нашими сучасниками, та загальною тенденцією посилення питомої ваги нон-фікшену в перехідні епохи розвитку світової літератури.

Метою було зіставлення та порівняння поезики російських постсимволістських автобіографій у вимірах мотивної структури, нарації, архітектонічних та інтертекстуальних елементів Предметом дослідження є своєрідність поезики літературного жанру автобіографії. Об'єктом вивчення виступають автобіографії російських постсимволістів. Відповідно до зазначених об'єкта та предмета дослідження було обрано та реферовано наукову літературу, необхідну для обґрунтування використання компаративного, статистичного, наратологічного методів.

У межах проведеного дослідження отримано такі результати, що відзначаються науковою новизною й виносяться на захист:

Проведено зіставний аналіз автобіографій російського постсимволізму у вимірах мотивної структури, нарації, архітектонічних та інтертекстуальних елементів. А саме було порівняно поетику назв, епіграфів, передмов, вступів, вставних текстів, післямов та епіграфів, вивчено глобальне членування текстів, досліджено структуру нарацій та виявлено закономірності як у поетиці структури, так і в поетиці розповіді, але найважливішими є висновки про кореляцію між поетикою та літературним контекстом. Вперше було використано для дослідження автобіографічних текстів російського постсимволізму в комбінації порівняльний метод, методуку наратології та інтертекстуальний підхід.

Дослідження поетики назв футуристичних автобіографій виявило приховану й послідовну декомпозицію жанрового канону. В. Каменський акцентував у назві увагу на дуалістичності своєї постаті митця, і заклав відповідну традицію футуристичної автобіографії, В. Маяковський навіть назвою протиставив свій текст попередникові, а Б. Лівшиць віддалився від усієї сукупності футуристичних автобіографій та автобіографічних нарисів своїм «Полутораглазым стрельцом». Побудова ж назв акмеїстом та імажиністом будувалася за принципом «від супротивного». «Шум времени» О. Мандельштама натякає своєю назвою на революцію, музику якої оспівав А. Блок, але яка не виконує «обіцянок». «Роман без вранья» обіцяє оповідь без брехні про С. Єсеніна, але настільки не відповідає запитам на повторення традиційного міфу про нього, що редактори в перевиданнях збірників С. Єсеніна викреслювали А. Марієнгофа із посвят поезій. Але «Египетская марка» О. Мандельштама вибивається з цієї тенденції – назва розшифровується буквально як «образливе прізвисько» зайвої людини, так характеризує ці слова в тексті сам автор, і це відповідає суті Парнока, головного героя тексту.

Епіграф наявний лише в книзі В. Каменського «Его-Моя...», що є послідовним у контексті барокової надмірності його ментифакту в багатьох

аспектах. Відмова від цього елемента видається найбільш закономірною для поетик В. Маяковського та О. Мандельштама, у «Шуме времени» якого структура архітектонічних елементів віддзеркалює побудову автобіографії А. Блока. В. Маяковський будує свою поетику автобіографії, виходячи з «академічності», викликаной відчуттям правильного моменту для закріплення своєї інтерпретації історії творчості бюджетянина Владіміра Маяковського чи не більше, ніж протиставлення себе іншим футуристам, тож згортання та мінімізація заданої В. Каменським структури викликала відмову від епіграфа.

Елементи, що виконують роль передмови, притаманні постсимволістській автобіографії, навіть автобіографічному нарису, чого не спостерігаємо лише в О. Мандельштама, в якого передмови не було в перших виданнях обох творів, але в перевиданнях її додавали редактори, і С. Кірсанова, мінімалізм автобіографічного нарису якого передбачає недоречність таких ускладнень. У кожній із крупних автобіографій передмова замаскована під розділи, за винятком «Полутораглазого стрельца» – там вона вичленована традиційно. У футуристичних автобіографіях роль передмови, інколи з елементами вступу, виконують абзаци до першого факту, пов'язаного з народженням постсимволіста, але якщо у В. Каменського цей текст поєднує в собі ще й функції маніфесту та творчого заповіту, то у В. Маяковського залишилася лише маніфестація свого Его та перелік цікавих фактів.

Усі розглянуті автобіографії мають приховані епілоги, але у випадку крупних текстів функції цього елемента зазвичай поширюються на декілька останніх підрозділів. Винятком є «Шум времени» О. Мандельштама у зв'язку з загальною «епілогічною» тональністю всього тексту, що намагається врятувати минуле у вигляді альбому фотографій. У малих автобіографіях епілога немає тільки в «Биографии моего стиха» С. Третьякова, де підбивання підсумків редуковано до «Вот те рельсы, по которым идет работа последних лет». В іншому ж вони наслідують приклад крупних автобіографій, крім «Биографии моего стиха» С. Третьякова, там не знайдено ані епілога, ані післямови, оскільки все, чим могли б вони бути заповнені, висловлено в основному масиві твору.

Наративна структура абсолютної більшості розглянутих автобіографічних текстів спрямована на формування бажаного образу абстрактного автора конкретним автором абстрактному читачеві. Разом із тим, усі тексти, крім «Романа без вранья», явно формують вимоги до ідеального реципієнта не тільки тексту автобіографії, але й усієї творчості автора, що викликано різними цілями створення текстів, а відтак і таргетингом. У багатьох текстах спостерігається схильність до експліцитного наратора й імпліцитного наратора, винятком є автобіографія В. Каменського.

В аналізованих текстах протиставлення послідовників попередникам майже завжди відбувається в межах літературного напрямку. Як винятки виступають «Роман без вранья», що протиставляє себе не літературному тексту, але міфу про С. Єсеніна, та «Шум времени» О. Мандельштама, що відштовхується від тексту А. Блока. З певним припущенням це й «Египетская марка», яка протиставляє себе назвою не попередникам або їхнім текстам, а цілій новій епосі, єгипетською маркою в котрій виступає головний герой. З іншого боку, О. Мандельштам – єдиний, хто створив два автобіографічні тексти в розглядуваний період, і матеріал для подолання канону міг просто завершитися з подоланням спадщини А. Блока.

Мотив *творчості* є головним для всіх текстів, окрім О. Мандельштама, але саме у футуристичних автобіографіях, він має яскраво виражений особистий відтінок. В. Каменський та В. Маяковський майже не пишуть про чужу творчість, тільки про свою, не дозволяють з'явитися в тексті навіть сумніву щодо її геніальності. Не припускає цього й Б. Лівшиць, але свою творчість згадує лише описово, як й О. Мандельштам. А. Марієнгоф, навпаки, акцентує увагу читача на творчості С. Єсеніна чи не більше, ніж на своїй, але це продиктовано іншим контекстом його автобіографії. Творчість відбувається десь поза фокусом оповіді текстів О. Мандельштама й майже не рефлексується автором у тексті.

Мотив *дружби* в текстах футуристів втілений неоднорідно, наприклад, В. Маяковський не згадує нікого, крім Д. Бурлюка, Б. Лівшиць змальовує побут друзів-ворогів футуристів та акмеїстів, а В. Каменський взагалі братається з усім

світом. В А. Марієнгофа цей мотив щільно переплетений і частково змішаний із мотивом любові, у контексті стосунків А. Марієнгофа з друзями, а особливо з С. Єсеніним. Але ця дружба-любов набагато більш приземлена, ніж навіть у В. Маяковського із його товаришами в партії. У тексті А. Марієнгофа мотив дружби з С. Єсеніним настільки суперницький, що можна говорити про тісний його зв'язок із мотивом *подвійництва*.

Мотив *путі* є магістральним для постсимволістів, для них він є засобом організації буття та творчості. Вони не характеризують локуси як свій дім, дім друга, дім батьків, окрім В. Каменського – він описує відчуття дому в дитинстві на Камі та в Кам'янці, у своїй садибі-храмі. Вони характеризують своє життя як шлях, навіть коли чекають, ув'язнені чи творять: В. Каменський іде в ліс мисливцем писати про Разіна, а А. Марієнгоф думками блукає за С. Єсеніним, поки чекає його замкненим у коморі. У тексті О. Мандельштама мотив *путі* дуже тісно пов'язаний із мотивом *одивнення*, бо саме шлях у пошуках сорочки дозволяє йому викривити дійсність так, аби було видно непотрібність Парнока, який, зазвичай, наче не з цього світу.

Мотив *випробувань* істотно віддаляє один від одного тексти різних гілок постсимволізму. Для футуристів випробування є лише декорацією для демонстрації своєї геніальності та успіхів, більшою мірою для В. Каменського та найменшою – у Б. Лівшиця. Для імажиніста А. Марієнгофа випробування є частиною зовнішнього світу, вони непорушні й оминаються ним, а не переборюються, а для акмеїста О. Мандельштама вони є засобом існування світу та персонажів, які постійно протидіють іншим компонентам світу художнього твору.

Відлюдництво є невід'ємним елементом дорослішання персонажів-авторів у всіх постсимволістських текстах. Але якщо йдеться про футуристів відлюдництво зазвичай ініціюється ззовні, для В. Каменського й В. Маяковського воно продиктовано їхньою участю в революційній діяльності та виражене ув'язненням, у Б. Лівшиця – це армійська підготовка у «Ведмеді» та участь у першій світовій війні.

Мотив *подвійництва* найбільше виражений у текстах В. Каменського та А. Марієнгофа, хоча наявний і в інших авторів. Для В. Каменського цей мотив можна назвати другим в ієрархії після мотиву творчості через те, що протягом всього тексту автор розповідає та пояснює суть дуалістичних відношень свого «мирянського» *ego* та *ego* поета, яке він у тексті пригадує, з використанням великої літери.

Побудова карт мотивоконцептів, застосована до замкненого набору мотивоконцептів, дозволяє з високим рівнем доказовості виявити мотиви й теми, а також є нічим іншим, як узагальненням ієрархії мотивоконцептів тексту, і дозволяє доказово порівнювати кількісну присутність їх у різних текстах. Випробування підтвердило домінування в них тих же мотивів, що раніше були виявлені за допомогою традиційного мотивного аналізу, а це дало підстави для припущення, що метод можна використовувати для виявлення мотивів тексту. Навіть більше, карта показала й нові мотивоконцепти, що залишилися прихованими для традиційного мотивного аналізу: мотивоконцепт *обов'язку* в «Я Сам» і *сміху* в «Романе без вранья».

Насамкінець, було виявлено такі закономірності: чим сильніше автобіографічне начало порівняно з мемуарним, тим більше відчутних зв'язків з іншими текстами автора перебуває на поверхні, майже завжди – аж до цитації. Чим більше віддалені останні події автобіографії від моменту публікації, тим менше автор ділиться планами на майбутнє. І чим сильніше автор намагається приховати таку основоположну частину літературної автобіографії, як вимисел і змістити акцент на історичну правдивість, тим більш згорнену наративну структуру він використовує.

Ключові слова: поетика, мотив, нарація, архітектоніка, вимисел, нон-фікшен, автобіографія, постсимволізм.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Росовецкий С. С. Эпилоги и послесловия в автобиографиях русского постсимволизма // *Science and Education a New Dimension. Philology*, VI(54), Issue: 183, 2018 Nov. С. 46–49. www.seanewdim.com.

2. Росовецкий С. С. Автобиографическая проза русского постсимволизма: адресаты и адресанты. // *Держава та регіони. Науково-виробничий журнал. Серія: Гуманітарні науки*, 2018. № 1 (52). С. 16–21.

3. Росовецкий С. С. Мотивное своеобразие автобиографий русского футуризма // *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: "Філологія"*. Збірник наукових праць. Вип. 44. Одеса, 2020. С. 64–69.

4. Росовецкий С. С. Его-моя биография... Василия Каменского. Проблема двойственности авторской позиции // *Русская литература. Исследования*. 2012. Вып. 16. С. 168–174. http://nbuv.gov.ua/UJRN/rli_2012_16_15

5. Росовецкий С. С. «Будущее» или «изменения»? К вопросу о доминирующей идее преобразования искусства и общества в автобиографиях русских футуристов // *Русская литература. Исследования*. 2014. Вып. 18. С. 51–56.

6. Росовецкий С. С. Структурні особливості автобіографічної прози російського постсимволізму (на прикладі футуристів)» // *Слов'янознавство і нові парадигми та напрями соціогуманітарних досліджень. Матеріали міжнародної наукової конференції до Дня слов'янської писемності і культури (Київ, 24 травня 2017 р.) / НАН України, Український комітет славистів, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Київський національний університет імені Тараса Шевченка*. Київ, 2017. С. 114–116.

ABSTRACT

Rosovetsky S. S. Autobiographical prose of Russian postsymbolism. – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a scientific degree of Doctor of Philosophy by field of study 03 “Humanities” in specialty 035 “Philology”. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. – Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv, 2020.

The diversity of currents and contradictions between artists of different groups, even in one stream, led to the uniqueness of the cultural heritage of Russian post-symbolism and its quality as an indispensable material for studying transitional epochs of literature and crisis handling. The keys to understanding the whole body of their texts are hidden in the autobiographies of writers, and comparisons at different levels and using different methods have established new facts about these texts.

The relevancy of the topic is due to the significant role of Russian post-symbolists in changing the cultural paradigm of the turn of the century and the strength of their influence on the cultural paradigm of the first half of the XX century, also by the interest to the non-fiction in the transitional epochs of world literature.

The aim of the thesis was to compare and contrast the poetics of Russian post-symbolist autobiographies in terms of motive structure, narration, architectural and intertextual elements. The subject of research is the originality of the poetics of the literary genre of autobiography. The object of study is the autobiographies of Russian post-symbolists. In accordance with the specified object and subject of research, the scientific literature necessary to substantiate the use of comparative, statistical, narratological methods was selected and reviewed.

Within the framework of the conducted research the following results were obtained, which are marked by scientific novelty and are submitted for defense.

A comparative analysis of autobiographies of Russian postsymbolism in the dimensions of motive structure, narration, architectural and intertextual elements is carried out. Namely, the poetics of titles, epigraphs, prefaces, introductions, insert texts,

afterwords and epigraphs were compared, the global division of texts was studied, the structure of narratives was studied and regularities in both poetics of structure and narrative poetics were revealed. and literary context. For the first time, a comparative method, a method of narratology and an intertextual approach were used to study autobiographical texts of Russian post-symbolism.

The study of the poetics of the names of futuristic autobiographies revealed a hidden and consistent decomposition of the genre canon. In the title, V. Kamensky emphasized the dualism of his figure as an artist, which was by no means the norm, and laid down the corresponding tradition of futuristic autobiography. his "One-and-a-half-eyed archer." The construction of the names acmeist and imaginalist was based on the principle of "the opposite". Mandelstam's "Noise of Time" hints at a revolution whose music was sung by A. Blok, but which does not fulfill "promises." "Novel without a lie" promises a story without lies about S. Yesenin, but does not meet the demands of repeating the traditional myth about him that the editors in the reprints of S. Esenin's collections deleted A. Mariengoff from the dedications of poetry. But Mandelstam's "Egyptian stamp" stands out from this tendency – the name is deciphered literally as "offensive nickname" of the superfluous person, so the author himself characterizes these words in the text, and it corresponds to Parnok's essence, the main character of the text.

The epigraph is found only in V. Kamensky's book which is consistent in the context of the baroque redundancy of his mentifact in many respects. The rejection of this element seems most natural for the poets V. Mayakovsky and O. Mandelstam, in "Noise of Time" whose structure of architectural elements reflects the construction of A. Blok's autobiography. V. Mayakovsky builds his poetics of autobiography caused by a sense of the right moment to consolidate his interpretation of the history of the futurist Vladimir Mayakovsky or no more than opposing himself to other futurists, so folding and minimizing the structure given by V. Kamensky.

Elements that play the role of preface are inherent in post-symbolist autobiography, even autobiographical essay, which is not observed only in O. Mandelstam, who did not have a preface in the first editions of both works, but in reprints it was added by editors,

and S. Kirsanov, minimalism autobiographical essay which implies the inappropriateness of such complications. In each of the major autobiographies, the preface is disguised under sections, with the exception of *The One-and-a-half-Eyed Sagittarius*, where it is traditionally singled out. In futuristic autobiographies, the role of preface, sometimes with elements of introduction, is performed by paragraphs until the first fact related to the birth of the postsymbolist, but if V. Kamensky combines the functions of a manifesto and a creative testament, V. Mayakovsky has only manifestation of his Ego and a list of interesting facts.

All of these autobiographies have hidden epilogues, but in the case of large texts, the functions of this element usually extend to the last few sections. The exception is Mandelstam's "Noise of Time" due to the general "epilological" tone of the whole text, which tries to save the past in the form of a photo album. In small autobiographies there is no epilogue only in "Biography of my verse" by S. Tretyakov, where the summing up is reduced to "Here are the rails on which the work of recent years." In other respects, they follow the example of large autobiographies, except for S. Tretyakov's "Biography of My Verse", where neither an epilogue nor an afterword is found, because everything that could be filled in is expressed in the main body of the work.

The narrative structure of the vast majority of the considered autobiographical texts is aimed at imprinting the desired image of the abstract author by a specific author to a specific reader. At the same time, all texts, except "Novel without a lie", clearly form requirements to the ideal recipient not only of the text of the autobiography, but also of all creativity of the concrete author that is caused by various purposes of creation of texts, and hence by targeting. In many texts there is a tendency to explicit narrator and implicit narrator, with the exception of V. Kamensky's autobiography.

In the analyzed texts, the opposition of followers to predecessors almost always takes place within the literary direction. Exceptions are "Novel without a lie", which opposes itself not to a literary text, but to the myth of S. Esenin, and "Noise of Time" by O. Mandelstam, which is based on A. Blok. With a stretch, this is the "Egyptian stamp", which contrasts itself with the name not of its predecessors or their texts, but of a whole

new epoch, the Egyptian stamp in which the protagonist appears. On the other hand, O. Mandelstam was the only one who created two autobiographical texts in the period under review, and the material for overcoming the canon could simply end with overcoming the legacy of A. Blok.

The motif of creativity is the main one for all texts, except O. Mandelstam, but in futuristic autobiographies, it has a pronounced personal tone. V. Kamensky and V. Mayakovsky hardly write about someone else's work, only about their own, not allowing even doubts about its genius to appear in the text. B. Livshits does not suppose this either, but he mentions his work only descriptively, like O. Mandelstam. A. Mariengoff, on the contrary, focuses the reader's attention on the work of S. Esenin almost more than on his own, but this is dictated by the different context of his work. Creativity takes place somewhere behind the focus of the narrative of O. Mandelstam's texts and is almost not reflected by the author in the text.

The motif of friendship is embodied in the texts of futurists inhomogeneously, for example, V. Mayakovsky does not mention anyone but D. Burluk, B. Livshits depicts the life of friends, enemies of futurists and acmeists, and V. Kamensky generally fraternizes with the whole world. In A. Mariengoff, this motif is closely intertwined and partially mixed with the motif of love, in the context of A. Mariengoff's relationship with friends, and especially with S. Yesenin. But this friendship-love is much more down-to-earth than even V. Mayakovsky and his party comrades. In A. Mariengoff's text, the motive of friendship with S. Yesenin is so rival that we can speak of its close connection with the motive of duality.

The motive of the path is the main one for post-symbolists, for them it is a means of organizing life and creativity. They do not characterize the loci as their home, the house of a friend, the house of their parents, except for V. Kamensky – he describes the feeling of home in childhood on Kama and in Kamenka, in his manor-temple. They characterize their life as a way, even when they are waiting, imprisoned or creating: V. Kamensky goes to the forest as a hunter to write about Razin, and A. Mariengoff wanders mentally after S. Yesenin while waiting for him locked in a barn. In O. Mandelstam's text, the motif

of the path is very closely connected with the motif of astonishment, because it is the path in search of the shirt that allows him to distort reality so that Parnock's uselessness is visible, usually as if not from this world.

The motive of the tests very much distances the texts of different branches of post-symbolism. For futurists, trials are only a decoration to demonstrate their genius and success, to a greater extent for V. Kamensky and the least for B. Livshits. For the imaginalist A. Mariengoff, trials are part of the external world, they are inviolable and are avoided, not overcome, and for the acmeist O. Mandelstam, they are a means of existence of the world and characters who constantly oppose other components of the world of art.

Hermitage is an integral part of the maturity of the author characters in all post-symbolist texts. But in the case of futurists, solitude is usually initiated from outside, for V. Kamensky and V. Mayakovsky it is dictated by their participation in revolutionary activities and expressed by imprisonment, in B. Livshits is military training in "Bear" and participation in the First World War.

The motif of duality is most pronounced in the texts of V. Kamensky and A. Mariengoff, although it is present in other authors. For V. Kamensky, this motif can be called the second in the hierarchy after the motif of creativity because the author tells the whole book and explains the essence of the dualistic relationship of his "secular" ego and poet-ego, which he recalls in the text, using a capital letter.

Construction of maps of motif concepts, applied to a closed set of motif concepts, allows with a high level of evidence to identify motives and themes, and is nothing more than a generalization of the hierarchy of motif concepts of the text, and allows to compare their quantitative presence in different texts. The test confirmed the dominance of the same motives that had previously been identified by traditional motif analysis, and this led to the assumption that the method can be used to identify the motives of the text. Even more, the map showed new motive concepts that remained hidden from traditional motive analysis: the motive concept of duty in *I Am* and laughter in *The Novel Without Lies*.

Finally, we found the following patterns: the stronger the autobiographical beginning compared to the memoir, the more tangible connections with other texts of the

author are on the surface, almost always – up to citation. The farther away the last events of the autobiography are from the moment of publication, the less the author shares his plans for the future. And the more the author tries to hide such a fundamental part of the literary autobiography as fiction and shift the emphasis to historical truth, the more condensed narrative structure he uses.

Key words: poetics, motive, narration, architectonics, fiction, non-fiction, autobiography, postsymbolism.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ВСТУП | 17 |
| РОЗДІЛ I. ПІДСУМКИ ВИВЧЕННЯ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ РОСІЙСЬКОГО ПОСТСИМВОЛІЗМУ ТА ПОШУКИ НОВИХ ШЛЯХІВ ДОСЛІДЖЕННЯ | 22 |
| 1.1. Наукова референція терміна «автобіографія» | 22 |
| 1.1.1. Межі семантики терміна «автобіографія»..... | 23 |
| 1.1.2. Динаміка жанру автобіографії у висвітленні істориків літератури..... | 28 |
| 1.2. Літературний постсимволізм у науковій традиції | 36 |
| 1.3. «Мотив» і мотивний аналіз як інструменти дослідження | 50 |
| 1.3.1. Історія використання терміна «мотив»: загальний огляд | 51 |
| 1.3.2. Різновиди мотивів та їх зв'язків усередині тексту | 55 |
| 1.3.3. Еволюція терміна «мотив» і «мотивна структура», пропонування поняття «мотивоконцепт» | 58 |
| 1.4. Мотивний аналіз у світлі теорії інтертекстуальності | 66 |
| 1.5. Компаративні методи в поетиці літературного тексту | 75 |
| 1.6. Межі застосування статистичних методів у дослідженні поетики | 84 |
| 1.7. Висновки до Розділу I | 89 |
| РОЗДІЛ II. МАКРОСТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКИ РОСІЙСЬКОЇ ПОСТСИМВОЛІСТСЬКОЇ АВТОБІОГРАФІЇ | 91 |
| 2.1. Архітектоніка автобіографій у російському постсимволізмі | 91 |
| 2.1.1. Особливості поетики назв | 91 |
| 2.1.2. Логіка використання епіграфів | 97 |
| 2.1.3. Передмови як елементи поетики..... | 99 |
| 2.1.4. Глобальне членування текстів у поетиці автобіографій | 104 |
| 2.1.5. Художні функції епілогів і післямов | 110 |

| | |
|--|-----|
| 2.2. Наратологічна специфіка російської постсимволістської автобіографії | 122 |
| 2.3. Висновки до Розділу II | 133 |
| | |
| РОЗДІЛ III. КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ МОТИВНОЇ СТРУКТУРИ АВТОБІОГРАФІЙ РОСІЙСЬКОГО ПОСТСИМВОЛІЗМУ | 136 |
| 3.1. Традиційний мотивний аналіз постсимволістських автобіографій | 137 |
| 3.1.1. Мотивна структура автобіографій футуристів | 137 |
| 3.1.2. Мотивна своєрідність імажиністського автобіографічного тексту. | 147 |
| 3.1.3. Традиційні мотиви в автобіографіях акмеїстів..... | 153 |
| 3.2. Запровадження статистики й візуалізації до вивчення мотивної структури .. | 158 |
| 3.2.1. Побудова карти мотивів як засіб попереднього «виміру» поезики | 161 |
| 3.2.2. Сутність мотивоконцепту в поезиці | 171 |
| 3.2.3. Методичні особливості укладання карт мотивоконцептів автобіографій російського постсимволізму..... | 175 |
| 3.2.4. Рекомендації до використання методу укладання карт мотивоконцептів та його перспективи | 189 |
| 3.3. Висновки до Розділу III | 191 |
| | |
| ВИСНОВКИ | 192 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 201 |
| ДОДАТОК | 215 |

ВСТУП

Із часу виникнення автобіографія була серед ключових, проте притемнених, залаштункованих жанрів літератури, при цьому вона залишається чи не найважливішим джерелом інформації про людину тієї епохи, у яку створювалася, та про її час. Кожна автобіографія – поклад знань про автора, проте в ній також приховано знання про те, ким він не є. Таким чином, вона свідчить не тільки про автора та важливе для нього, але й про те, що він замовчує. Постсимволізм привертає увагу передусім різноманітними самобутніми шляхами подолання мистецької кризи. Час досліджувати його настав саме зараз, коли до літературознавства було інтегровано напрацювання когнітології.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Зацікавленість наукового товариства нон-фікшен жанрами, з одного боку, та спадком модерністської літератури, з іншого, а особливо текстами на перетині цих двох кластерів, зумовили вибір теми дисертаційного дослідження, пов'язаний із особливостями поезики такого явища, як автобіографічна проза російського постсимволізму. Крім того, у світовому літературознавстві посилилася тенденція повертатися до явищ літературного процесу, що в певний проміжок часу не привертали увагу дослідників, а одним із таких явищ є автобіографії постсимволістів.

Актуальність зумовлена суттєвою роллю російських постсимволістів у зміні культурної парадигми на зламі століть, усвідомленням їх впливу на культурну парадигму першої половини ХХ ст., пошуком способів подолати творчі проблеми подальшими генераціями письменників, зокрема нашими сучасниками, та загальною тенденцією посилення питомої ваги нон-фікшену в перехідні епохи розвитку світової літератури.

Ступінь розробленості теми дослідження. Мета, завдання й текстуальна база дисертаційної роботи передбачають необхідність звертання до широкої та різнопланової наукової проблематики.

До дослідників автобіографічного жанру передусім відносяться: В. Єршов, Г. Гусдорф, Дж. Міш, Ф. Лежен, Р. Паскаль, Д. Оліні, Г. Романова, Н. Ніколіна, В. Маркович, С. Волошина, Л. Бронська, У. Шпенгман та ін.

Російський футуризм привертав увагу багатьох провідних вчених, серед яких В. Шкловський, Р. Якобсон, Ю. Тинянов, Г. Вінокур, Н. Харджиєв, Т. Гріц, В.Тренін, Н. Степанов, В. Марков, З. Мінц, В. Грігор'єв, Б. Калаушин, В. Альфонсов, А. Парніс, Л. Флейшман, Р. Вроон, Х. Баран, А. Крусанов, В. Терехіна, Е. Бобрінська, С. Русова та ін.

Дослідженням автобіографічного нарративу займалися Д. Берто, Д. Брюнер, Ф. Хаймс, П. Міллер, Р. Бауман, Ю. Павленко, Ю. Гончарової та ін.

Над розглядом автобіографії як цінного культурно-історичного джерела працювали О. Гребенюк, Ю. Зарецький, В. Ангроссіно, А. Цяпа, К. Лаш, Дж. Стал, К. Гастенгербер, Ф. Харт та ін.

Вивченням співвідношення правди та вимислу в автобіографічному тексті прив'язано праці Ю. Шликової, Т. Адамс, Т. Бовсунівської, П. Екін, Дж. Хамрит, Дж. Брокмайєра та ін.

Особливості жіночого автобіографізму вивчали Дж. К. Конвей, К. М. Лін, С. Юхаж, С. Сміт, Б. Бродські, М. Уотсон та ін.

Весь цей обсяг досліджень свідчить, з одного боку, про певну розробленість та когерентність об'єкта та предмета, а з другого – про те, що вибраний аспект раніше не вивчався.

Мета: зіставити та порівняти поетику російських постсимволістських автобіографій у вимірах мотивної структури, нарації, архітектонічних та інтертекстуальних елементів.

Завдання. Відповідно до поставленої мети розв'язуються такі дослідницькі завдання:

- змалювати риси та розкрити внутрішні суперечності жанру автобіографії російського постсимволізму;

- окреслити спектр робочих термінів *автобіографія, постсимволізм, мотив*;

- розглянути наукову рецепцію динаміки жанру автобіографії;
- окреслити методологію дослідження, визначити його методи та прийоми;
- зіставити елементи макроструктури постсимволістських автобіографій;
- порівняти архітектонічні елементи структури автобіографій;
- порівняти наративні структури та «багатосвітові» моделі автобіографій;
- перевірити гіпотезу про наслідування рис жанру автобіографії у межах одного літературного напрямку;
- знайти сліди літературних впливів у текстах автобіографій;
- провести компаративний мотивний аналіз автобіографій російського постсимволізму;
- встановити закономірності в поетиці автобіографії російського постсимволізму на основі зіставлення результатів мікродосліджень.

Предметом дослідження є своєрідність поетики літературного жанру автобіографії.

Об'єктом вивчення виступають автобіографії російських постсимволістів.

Матеріалом пропонованої дисертації стали «Его-Моя Биография Великого Футуриста» Васілія Каменського, «Я Сам» Владіміра Маяковського, «Роман без вранья» Анатолія Марієнгофа, малі автобіографії футуристів, включно з «Curriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова», «Биографией моего стиха» Сергея Третьякова та «Автобиографией дичайшего» Александра Кручених, «Египетской Маркой» й «Шумом времени» Осипа Мандельштама й «Полутораглазым стрельцом» Бенедікта Лівшиця.

Методи. У дисертації для дослідження автобіографічних текстів російського постсимволізму було використано компаративний метод із застосуванням мотивного аналізу, методики наратології, статистичний метод та інтертекстуальний підхід.

Наукова новизна. У дисертації вперше проведено зіставний аналіз автобіографій російського постсимволізму у вимірах мотивної структури, нарації, архітектонічних та інтертекстуальних елементів. Виявлено співвідношення

мемуарного та автобіографічного в автобіографічних текстах російського постсимволізму та їхній вплив на тяжіння тексту до художнього вимислу. Запроваджено інноваційне поняття мотивоконцепту, що дозволило застосувати статистичний метод для опису мотивної структури текстів та візуалізувати результати у вигляді карт мотивної структури. Знайдено кореляцію між художнім викривленням історичної дійсності та особливостями наративної структури.

Особистий внесок здобувача: робота виконана самостійно.

Апробація матеріалів дисертації.

Закордонні конференції (2).

Доповідь «Прихоти екфрасиса в автобіографіях футуристов (В. Каменский и В. Маяковский)». Конференція "Skany ekfraz", м. Седльце, Республіка Польща, 24–25 травня 2017 р.

Доповідь «Эпилоги и послесловия в автобиографиях русского постсимволизма». Міжнародна конференція «Urgent problems of Philology and Linguistics – 2018», м. Будапешт, Республіка Угорщина, 28 жовтня 2018 р.

Локальні конференції (7)

Доповідь «Структурні особливості автобіографічної прози російського постсимволізму (на прикладі футуристів)». Міжнародна наукова конференція «Слов'янознавство і нові парадигми та напрями соціогуманітарних досліджень» (НАН України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського), м. Київ, 24 травня 2017 р.

Доповідь «Екфрасис: Грані індивідуальної манери або прикмета корпоративного стилю (на матеріалі автобіографічної прози постсимволістів)». І-ша Міжнародна науково-практична конференція "Людина і право в мові сучасних ЗМІ, м. Одеса, 1–2 червня 2017 р.

Доповідь «Фактор вимислу в постсимволістській автобіографії». Конференція: Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія початку ХХІ ст.: традиції та новаторство», м. Київ, 5–6 квітня 2017 р.

Доповідь «Міф про футуристів (на матеріалі автобіографій)». Десяті всеукраїнські наукові фольклористичні читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській, м. Київ, 24 травня 2017 р.

Доповідь «Наратор та наратор у постсимволістських автобіографіях». Другі всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Філологія початку ХХІ сторіччя: традиції та новаторство», м. Київ, 24–25 квітня 2018 р.

Доповідь «Внутрішні стосунки в оповідній структурі російських постсимволістських автобіографій». Міжнародна наукова конференція до Дня слов'янської писемності і культури «Сто років академічної славістики в Україні: здобутки і перспективи» (НАН України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського), м. Київ, 24 травня 2018 р.

Доповідь «Специфіка автобіографії Т. Шевченка». Міжнародна науково-практична конференція до 205-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка «Художній світ Тараса Шевченка», м. Київ, 11–12 березня 2019 р.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі Вступу, трьох розділів, 30 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку – 9 друкованих аркушів (223 сторінки).

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути застосовані для підготовки та прочитання фахових курсів у вищих навчальних закладах відповідної спеціалізації.

РОЗДІЛ I

ПІДСУМКИ ВИВЧЕННЯ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ РОСІЙСЬКОГО ПОСТСИМВОЛІЗМУ ТА ПОШУКИ НОВИХ ШЛЯХІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Постійною у швидкоплинному часі залишається цікавість людини до своєї особи, прагнення привернути до себе увагу оточення. Для одного важливо поділитися гордістю щодо здобутків, для іншого – виправдати та затушувати недостойні моменти, якщо не вистачає сили їх визнати. Ми ж у такому монолозі про себе черпаємо можливість дізнатися про життєвий шлях людини, а ширше – про її час та оточення.

Для того, щоб повноцінно розмірковувати про автобіографічні тексти російського постсимволізму, спочатку треба чітко окреслити наповнення термінів «автобіографія» та «постсимволізм» та обраного інструментарію.

1.1. Наукова референція терміна «автобіографія».

Хоча термін *автобіографія* є відносно новим, його використання фіксується лише з XVIII століття, саме явище, позначуване ним відоме ще з часів існування давньогрецької літератури. Існують суперечливі теорії стосовно його походження: від часів зародження літератури до першого століття нашої ери.

Як стверджує Дж. Міш, саме в епоху Відродження автобіографія стала предметом наукових досліджень. Гуманісти Ренесансу виявили інтерес до давніх автобіографій, які надали їм модель автопортрета, що призвела до об'єктивного

погляду на автобіографію [Misch 1998, p. 1]. Справжнє вивчення цього явища почалося після того, як воно отримало прийнятну в науці назву.

1.1.1. Межі семантики терміна «автобіографія».

Композит «автобіографія», утворений із трьох грецьких основ: *autos* – сам, *bios* – життя та *grapho* – пишу, означає «змалювання власного життя, оповідь про самого себе» [Егорова 2014, с. 13].

У російському літературознавстві прийнято вважати, що передусім «автобіографія — опис свого особистого життя» [Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов 1925, с. 10]. Більш влучним видається визначення А. Белокурової, яка підкреслює тут важливий для нас мистецький аспект: «опис автором власного життя, іноді художній» [Белокурова 2007, с. 5].

Тлумачення цього терміна зазнавало змін у різні історичні епохи, зокрема, коли йшлося швидше про автобіографізм: «Говорячи про середньовічну автобіографію, найчастіше мають на увазі не особливий “канонічний” для XIX ст. літературний жанр, але набагато більш широке історико-культурне явище, пов’язане з розвитком особистісної самосвідомості в епоху християнства, що перемогло» [Зарецкий 2003, с. 17].

Попри істотні національні відмінності, тим не менше видається можливим застосування методик, розроблених колегами на іноетнічному матеріалі для отримання достовірних результатів. У сучасних англійських наукових виданнях із цього приводу не знаходимо контрадикції із розумінням терміна в слов’янських дослідників: С. Сміт і Дж. Ватсон, дають таке визначення автобіографії – «змалювання індивідуального людського життя самою людиною» [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 113]. Не вступає в протиріччя з цим відомий критик Дж. Міш у своїй книзі, присвяченій античній автобіографії, де дає більш розгорнуту дефініцію, ще й із дидактичним акцентом: «автобіографія є найвищою та найбільш повчальною формою, у якій розуміння життя (автора) передається читачеві» [Misch 1998, p. 7].

І, хоча часто приписують перше використання терміна «автобіографія» Роберту Сауті, Дж. Міш вважає, що до того його було вжито в передмові до збірника віршів англійської письменниці XVIII століття Енн Гірслі в 1809 році, що підтверджує Оксфордський Словник англійської мови. Проте в «Оксфордському довіднику доби романтизму» відмічено появу цього терміна в 1797 році в рецензії Уільяма Тейлора на книгу Ісаака Д'Ізраєлі «Щоденники й само-біографії» [An Oxford Companion to the Romantic Age: British Culture 1776–1832, 1999].

Р. Фолкенфлік не починає полеміки щодо точної дати першого його використання, але акцентує увагу на тому, що термін «автобіографія» з'являється в кінці XVIII століття в декількох формах, в окремих випадках у сімдесяті, вісімдесяті й дев'яності роки як в Англії, так і в Німеччині, без ознак того, що одне вживання було продиктовано або перебувало під впливом другого» [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 2].

У російській літературі одним із перших, названих саме *автобіографією*, або взагалі без маркерів жанру, став життєпис І. Тургенева, вперше опублікований у 1876 році. Загалом, для позначення писання про себе тут термін *мемуари* використовувався частіше, ніж *автобіографія*, хоча їх подекуди й диференціювали. У перших позиція автора при змалюванні подій схилилася до пасивності, створювач тексту виступав у них скоріше як звичайний спостерігач. У другій події відтворювалися як частина історії життя автора, а не навпаки.

Сьогодні *автобіографія*, будучи віддзеркаленням сучасного для автора соціального середовища, побутує в літературі як особливий жанр, вираження самосвідомості особистості й інтерпретація її досвіду. Як стверджує Дж. Міш у ґрунтовному дослідженні «Історія автобіографії в давнину», цей жанр виходить із найбільш природного джерела, приємності самоспоглядання, самовивчення й залучення співчутливого розуміння інших, а також необхідності самоствердження. Тотожної позиції дотримується Л. Андерсон у своїй праці «Автобіографія», де погоджується з Роєм Паскалем, що вона (автобіографія) залежить від «задуму автора, його особистості та його намірів у стилі» [Anderson 2001, p. 3].

Останнім часом автобіографія перебуває в центрі психоаналітичного, постструктуралістського й гендерного дискурсів. Квінтесенцією наукових пошуків навколо автобіографії в контексті всіх згаданих аспектів репрезентує теза, сформульована ще А. Бурр у книзі 1909 року «Автобіографія»: «Від самого зародження людство несло знання про те, що немає нічого більш цінного, ніж розуміння істини, <...> що й призводить нас до написання книг про наше власне життя» [Burr, Robeson 1909, p. 25]. Несподівано це суперечливе твердження перегукується з висновками Дж. Міша, коли той звертається до О. де Бальзака: «... найбільш зворушливі тексти – автобіографічні» [Mish 2002, p. 3].

Почати треба з самого терміна "автобіографія", адже визначення жанру досліджуваного тексту найбільш істотно впливає на вибір термінологічного апарату, бо саме жанр визначає традиційні методи дослідження й контекст вивчення тексту.

Принципово важливим компонентом жанру є диференційний набір рис, що відділяють його від інших. На перший погляд схожі тексти можуть бути потрактовані як автобіографія, мемуари, автобіографічна проза, автобіографічна замітка чи біографія. Кожен із них має свій специфічний набір рис, які можуть бути притаманні кільком жанрам.

У сучасному літературознавчому виданні автобіографія закономірно тлумачиться лише як художня: «автобіографія – опис свого життя, власна біографія – жанр документально-художніх творів, переважно прозових» [Литературная энциклопедия 2001, с. 15]. Головним же фактором, що відділяє автобіографію від найближчого жанру про себе, а саме мемуарів, є вимисел. Таке розуміння терміна доводиться розглядати як крок назад навіть порівняно зі Словником літературних термінів 1925 року, де автор статті, Е. Лунін, розрізняє два типи автобіографії – «у власному сенсі, коли автор просто й невигадиво змальовує свій життєвий шлях, і художню, де під виглядом змалювання життя якого-небудь героя виводиться життя самого письменника» [Лунин 1925, с. 9]. Легко помітити, що в другому випадку автобіографія розуміється дуже широко.

Аналітичний розгляд проблем вивчення автобіографії у світовій літературі знаходимо в анонімній статті «Великої енциклопедії Кольєра». Видається, що в ній при визначенні цього жанру акцент робиться на повноті життєпису автора: це – «форма біографії, де головним героєм є автор; звичайно пишеться від першої особи й охоплює більшу (або найважливішу) частину його життя» [Большая энциклопедия Кольера 2002].

Якщо у «Великій енциклопедії Кольєра» представлено погляд на літературну автобіографію в контексті світової, головним чином, західної літератури, то в російській філології найбільш масштабне й теоретичне вивчення цього жанру знаходимо в розділі "Мемуари" монографії Л. Гінзбург «О психологической прозе». Щодо основного завдання свого дослідження науковець висловлюється таким чином: "Вихідна проблема цієї книги – співвідношення між концепцією особистості, притаманної даній епосі й соціальному середовищу, і художнім його зображенням" [Гинзбург 1977, с. 4]. Пропонується "розширене поняття психологічної прози", яке не треба змішувати з "тим психологізмом, специфічні методи якого виробила література XIX століття" [Гинзбург 1977, с. 5]. Інакше кажучи, будь-яка проза, вже оскільки вона відтворює життя людини, відтворює і її психологію, а тому може бути названа психологічною. Наступне, ще більш важливе для мети нашого дослідження, зауваження: "Пізнання душевного життя простежується в цій книзі не тільки на матеріалі канонічної художньої літератури, але також на матеріалі літератури мемуарної, документальної..." [Гинзбург 1977, с. 5].

З точки зору Л. Гінзбург, мемуари посідають середнє, проміжне місце, між листами та психологічним романом, у градації "зростання структурності, естетичної організованості <...> матеріалу" [Гинзбург 1977, с. 5]. Спеціальний розділ "Мемуари" Л. Гінзбург починає фразою: "Література спогадів, автобіографій, сповідей і "думок" веде безпосередню розмову про людину. Вона подібна до поезії відкритою й наполегливою присутністю автора" [Гинзбург 1977, с. 123].

Варто дослухатися й до такого спостереження Л. Гінзбург: "Проміжним жанрам, що уникають канонів і правил, здавна притаманна експериментальна сміливість і широта, невимушене та інтимне ставлення до читача" [Гінзбург 1977, с. 123].

Хай і одним-двома штрихами, але Л. Гінзбург накреслює "типологію мемуарів" – "від "Сповіді" Руссо з її граничним саморозкриттям людини до хронікально-політичних спогадів мадам де Сталь" [Гінзбург 1977, с. 123]. Говорить вона й про фундаментальне внутрішнє протиріччя автобіографічної прози: "Гостра їхня (жанрів автобіографічної прози – С. Р.) діалектика – у поєднанні цієї свободи вираження з несвободою вимислу, обмеженого справжнім минулим" [Гінзбург 1977, с. 123].

Проте, щоб мати можливість використовувати спостереження й міркування Л. Гінзбург стосовно нашого матеріалу, необхідно попередньо відділити власне автобіографію від інших жанрів автобіографічної прози. У "Великій енциклопедії Кольєра" читаємо: "Мета автобіографії – представити життя (або якусь його частину) як певне ціле, коли відтворювані події відділені від дійсності якимось часовим проміжком, та автор може поставитися до них більш або менш неупереджено, а самі події встигли набути в його очах більшої або меншої осмисленості. Отже, автобіографія відрізняється від щоденника, який день у день фіксує факти та враження" [Большая энциклопедия Кольера 2002].

Автор статті у "Великій енциклопедії Кольєра" продовжує: автобіографія "відрізняється також і від спогадів (хоча їх часто плутають), тому що є особистою історією автора, у той час як мемуари – історія подій, які тією чи іншою мірою зачіпають все суспільство" [Большая энциклопедия Кольера 2002]. Інакше кажучи, в автобіографії автор говорить про себе, а в мемуарах – про себе та про інших. Також автобіографічна замітка відрізняється лаконічністю й більш явною хронологічністю викладу фактів, тяжіє до публіцистики та зрідка включає в себе вимисел.

Наведений огляд демонструє реальну складність в окресленні ключових класифікаційних параметрів автобіографії, отже, як робоче обрано запропоноване С. Белокуровою визначення: «Змалювання автором власного життя, іноді художнє» [Белокурова 2007, с. 5].

1.1.2. Динаміка жанру автобіографії у висвітленні істориків літератури

1.1.2.1. Постання та розвиток прото-автобіографії в Стародавньому світі.

Чимало дослідників пов'язують перші тексти автобіографічного жанру з утвердженням християнської доби. Як зауважує А. Бурр, це початок суб'єктивного напрямку в писемному мистецтві, проте дослідниця не заперечує існування автобіографізму до постання християнства. Дж. Міш ідентифікує автобіографію Ісократа, відомого давньогрецького ритора, як одну з найбільш ранніх. Християнська доба, на його погляд, була тією відправною точкою, з якої починався розквіт цього жанру. Також він зауважує, що мистецтво й література з самого початку мали установку на об'єктивність та знеособленість, і тільки згодом розвинувся індивідуалізм, з яким пов'язують цікавість до суб'єктивного в мистецтві. Найбільш ранні історичні оповіді, наголошує Дж. Міш, ближчі до жанру мемуарів, позбавлені навмисної суб'єктивності. Літературна традиція не залишала місця для самоаналізу, але все, що міг зробити письменник, – це шукати в зовнішньому світі творчий матеріал.

Проте, як зазначає А. Бурр, перші ознаки автобіографічного письма знайдено ще в єгипетській літературі в шостій династії Уна й Авеба [Burr 1909, p. 33]. Однак, С. Сміт і Дж. Ватсон у своєму дослідженні «Читання автобіографії» вважають, що жанр автобіографії прийшов із усної традиції, як, наприклад, із іменних пісень індуської культури, із усних оповідей про генеалогію й походження племен, зафіксованих в африканському фольклорі, із родових пісень австралійців і так далі. Дж. Міш враховує відсилання до особистого досвіду померлих у поховальних оповідях, листах і дорожніх нотатках. А. Бурр цитує славнозвісний уривок із

«Агріколи» Тацита, що змальовує розуміння людьми призначення біографічних творів: «У стародавні часи, коли була більша схильність і більш широкі можливості для здійснення вчинків, що заслуговують на згадку <...> для увічнення зразків гідного» [Тацит 1993, с. 40].

Вважається, що саме з «Коментарів» Цезаря почалися записи автобіографічного матеріалу автором. Його твори не є цілком автобіографічними, але вони надихнули велику кількість послідовників на створення саме автобіографій. Те, що почалося в Єгипті зі священнослужителя з каменотесами, яким надавалася честь звеличувати правителя на стінах гробниці й храму, розвинулося в те, що сам правитель взяв на себе завдання змалювати свої досягнення. І, як зауважує А. Бурр, саме ця тенденція почалася з «Коментарів» Цезаря й «Анкірського пам'ятника» Августа. Перехід від декількох слів у сакральних знаках до цілого коментаря, написаного для читача, охопив близько двох тисяч років, і все ж акцент на об'єктивність у цих мемуарах був виразний і незаперечний. Починається це зі «Сповіді» Августина, коли в особистих спогадах відбулися нові зміни: фокус змістився з об'єктивної тенденції на суб'єктивну, із мемуаристики на самоаналіз.

На відміну від Плутарха й інших біографів римської епохи, які змальовували суспільне життя правителів та їхні стосунки зі своїми підданими, Августин багато писав про своє дитинство, свої приховані таємні бажання, свою психологію чеснот та пороку, свій побут і, зрештою, про своє християнське почуття вини й ганьби. Автобіографія Августина за Дж. Мішем – це перехід від домінування об'єктивного до суб'єктивного, чим і займалися християнські діячі «наступну тисячу років, <...> шукали Божих благословень і підвергали себе духовному вивченню за допомогою цих автобіографій» [Misch 1998]. У XIV столітті в Італії Франческо Петрарка й Данте Аліг'єрі використовували самореферентність у поетичному жанрі, щоб представити пошук душі, передати їхнє ставлення до Творця.

Як стверджує Дж. Міш, вони використовували згадку про себе як засіб спасіння, який не містив елементу саморозвитку людини, знайденого в

автобіографіях більш пізнього часу. В Англії, Німеччині, Франції та Іспанії поетична традиція надавала автору можливість самоаналізу в діапазоні емоцій, викликаних пристрасстю.

Б. Челліні в XVI столітті у своїй автобіографії викладає гуманістичний сюжет, а Джироламо Кардано в «Книзі мого життя», написаній у тому ж столітті, дає приклад психологічної життєвої оповіді. Були й інші подібні наративи, які об'єктивували самість і фіксували екстерналізацію самості.

У XVIII–XIX століттях цілий ряд потужних культурних факторів, таких як Просвітництво й американська революція, призвели до зростання інтересу на відповідних територіях до індивідуальності й викликали до життя появу багатьох автобіографій. Становлення друкованих ЗМІ, підвищення грамотності й більш широке розповсюдження книг скрізь вилилися в збільшення числа оприлюднених автобіографій. Ренесансна віра в себе як мікросесвіт спричиняє до вивчення зовнішнього та внутрішнього я, яке вже викликало сплеск життєписів.

Саме тоді, за спостереженням Дж. Міша, у Великій Британії письменниці-жінки середнього класу своїми текстами створювали гендерні ідеології, у той час як оповіді про рабів, які почали записуватися приблизно в 1750 році, стали більш частими із зростанням трансатлантичного рабства. Найбільш ранні оповідачі з числа рабів були позбавлені якої-небудь освіти й, отже, їхній досвід був записаний іншими, що не могло вважатися повноцінною автобіографією або мемуарами, але наближувалося до них посутньо. Прихід XIX століття приніс торжество індивідуалізму: дарвінізм, який говорив про виживання найсильнішого, промислова революція, французька революція, яка призвела до концепції self-made людей, також здійснили рішучий вплив на актуальність автобіографії. Занепад аристократичного світогляду та прагнення особистості злитися з природою стали новою темою пошуків себе [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 99]. Оповіді про мандри до екзотичних місць стали втечею від урбанізації.

Псевдо-автобіографія стала зразком нових життєвих оповідей і набула великого значення в наступний період. Її модель розвитку втілена в текстах Джона

Стюарта Мілля, Джона Генрі Ньюмана та подібних до них. Хоча псевдо-автобіографія й не стала провідним засобом для жіночих історій, вона проте стала популярним засобом для життєписів рабів; пригноблений стан і прагнення до цивілізованого життя формує потужну риторику в цьому типі автобіографічного жанру [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 102]. Оповіді про життя іммігрантів також посіли важливе місце в ХІХ столітті.

Навпаки, ХХ-те ж століття стало свідком багатьох несподіваних наукових, культурних, інтелектуальних подій, таких, як концепція З. Фрейда про свідоме, несвідоме й підсвідоме, небачене зростання грамотності. Важливими серед них є наративи війни та наративи вигнання, що дозволили іммігрантам визначати власну культурну ідентичність, наративи етнічної ідентичності, аутоетнографії, історії репресій, тюремні наративи також роблять значний внесок до жанру автобіографії.

Нарешті, постмодерністський наратив включає в себе автопатографію, що змальовує хвороби й інвалідність, наративи професій, гендерів, імітуються навіть наративи штучного інтелекту.

Прийнято вважати, що жанр автобіографії рясніє текстами людей, які брали участь у значних подіях, які відомі й заслуговують на увагу. Але за Роем Паскалем, справжня автобіографія – це не просто спогади про минуле автора, а духовний експеримент або подорож від самого себе як для автора, так і для читача [Howarth 2013, p. 364]. Спогад відіграє вирішальну роль у будь-якій автобіографії, а «відбір значущого, виразного, від історичних подій до побутових дрібниць <...> – основа творчої організації справжнього матеріалу дійсності» [Гинзбург 1957]. Це й робить автобіографію мистецтвом, а не закутим у межі історичної об'єктивності текстом. Хоча початково приналежність тексту перу автора була обов'язковою частиною автобіографії як жанру, постколоніальне мистецтво розмило цю особливість наративами рабів і жінок, зі слів яких записувалися автобіографії.

Разом із тим як раби й жінки, люмпен-пролетарі зайнялися письменницьким мистецтвом, зруйнувалася й установка на те, що «критерії успіху будь-якого конкретного оповідача полягають у перебуванні його на арені суспільного життя й

подій» [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 114]. Раби, яким було відмовлено навіть у людській гідності, яких було привезено й продано, також диктували тексти, щоб осмислити своє положення й пригнічені бажання. Автобіографії нижчих класів, релігійних меншин також зіграли свою роль у зруйнуванні змалюваної вище установки на значуще положення автора тексту. С. Смит і Дж. Ватсон цитують Дж. Міша, який визначив концепцію представника, що є невід'ємною частиною автобіографічної критики: «сучасний інтелектуальний кругозір, розкритий у стилі видатної людини, яка сама зіграла свою роль у формуванні духу часу» [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 115]. Оповідь про життя маргіналів у цьому випадку буде не репрезентативною, навіть для виключно тих часів, але характерною для наших. Унаслідок всіх названих причин концепція автобіографії як елітарного жанру розсипається.

Разом із тим, нехай автобіографії маргіналів і набули певного успіху, вони так і не здобули статусу первинних для культури текстів до виходу маргіналів у фокус культури спочатку у зв'язку з революціями, а потім і постмодерном. Навпаки, із розвитком літературознавчої науки, автобіографічним каноном стали такі тексти, як «Сповідь» Августина, «Життя» Б. Челліні, «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо, «Автобіографія Бенджаміна Франкліна», «Автобіографія» Дж. Мілля й «Апологія ProVita Sua» Дж. Ньюмана. Вони були відомі як традиційні автобіографії, які розглядалися окремо від автобіографій військових лідерів, релігійних діячів і політиків.

Остаточно ж зруйнували установку на об'єктивність в автобіографії фрейдистський психоаналіз, що кинув виклик раціональності людини, і Ф. де Соссюр із російськими формалістами, які вважали мову грою семантики. Таким чином, автобіографія як жанр залежить від намірів писати й розповідати про себе, і, як влучно зазначив Карл Вайнтрауб, цей намір, «цей момент, цю точку зору необхідно перехопити для правильного розуміння автобіографічних зусиль; також має бути мотивація й намір автора взагалі писати автобіографію» [Anderson 2001, p. 3].

Сучасні дослідження в галузі автобіографії сконцентровані навколо *grapho* автобіографії, а саме змалювання. Е. Брусс вважає автобіографію скоріше особистою репрезентацією, ніж хронологією подій, і характеризує її через три визначальні властивості: цінність акту, цінність істини й цінність ідентичності [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 138]. Сам оповідач говорить про передчуття минулого, коли автобіографія виступає як екран між теперішнім і минулим. П. де Ман розмірковує про автобіографію як уявлення про людину, що або відсутня, або уявляється.

Критик Ф. Лежен вважає, що автобіографія передбачає договір між читачем та оповідачем щодо нероздільності між історичним автором тексту та оповідачем. Він також заявляє, що автор автобіографії – той, ким він себе називає, і що автор і головний герой тут неподільні. Це те, що він називає «автобіографічним пактом» або «контрактом», що ґрунтується на «намірі дотримуватися угоди» [Anderson 2001, p. 3].

Цей контекст сприйняття відношень між читачем та оповідачем розкривається ще глибше Дж. В. Ганн, яка говорить, що автобіографія складається з двох видів читання: один – оповідачем, а другий – читачем. Для К. Вайнтрауба автобіографія може бути прочитана тільки тим читачем, який може реконструювати той соціокультурний контекст, який автор запрограмував для нього у своєму творі [Anderson 2001, p. 3].

Феміністські автобіографії з самого початку свого формування в кожній із літератур використовують жанр як додатковий спосіб підкреслити свою маргінальність [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 138] і посісти місце серед провокаторів в історії літератури. В українському дискурсі саме до таких творчих феміністок належала, наприклад, О. Кобилянська, тож не дивно, що в її письменницькому доробку маємо аж три автобіографії: 1903, 1927 й 1928 років. Дж. Міш пише про неподільність предмета й об'єкта автобіографії: остання демонструє перформативний погляд на життя, оскільки «вона втілює *я*, яке породило *Я*» [Smith, Sidonie and Julia Watson 2001, p. 143]. Перформативний погляд

показує, що ідентичності не є фіксованими, але запроваджуються через культурні норми, оповідна ж істина виникає з відношення між автобіографом та особистим суб'єктом.

Ф. Лежен також піддає сумніву це поняття ідентичності, коли він питає, чи належить автобіографія оповідачеві або людині, яка прожила життя. Бажання побалувати себе написанням автобіографії пояснюється К. Вайнтраубом, який говорить: «Ми зачаровані дивним відчуттям, що кожний із нас являє собою одну незамінну людську форму, і ми сприймаємо шляхетне життєве завдання в розвитку нашої індивідуальності, нашого невимовного я» [Anderson 2001, р. 4].

Де Мен у 1979 році надрукував есе «Автобіографія як де-Фейсмент», де він оголосив про завершення автобіографії [Anderson 2001, р. 12]. За його словами, мейнстримні літературні жанри змусили автобіографію мати вигляд змученої рядом незаперечних питань, а читача дивитися на неї з поблажливістю. У спробі відзначитися оригінальністю Де Мен, який диференціює художню літературу й автобіографію, стверджує, що автобіографія – зовсім не жанр, а засіб читання різних текстів. Таким чином, автобіографія – це власне розв'язання автором художньої проблеми, і вона наділяється образами або вимислом замість самопізнання, а оповідач дає обличчя тому, ким він себе вважає через феномен просопопеї [Anderson 2001, р. 13].

Проте, майже всі ці дослідження, непомітно для авторів, занурюються глибоко в наратологію, теорія якої розглядатиметься.

1.1.2.2. Давньоруські витоки майбутнього жанру автобіографії

У контексті загальносвітового розвитку жанру автобіографії не можна ігнорувати той факт, що його еволюція почалася задовго до появи самого терміна «автобіографія».

У контексті російської літератури видається доцільним почати висвітлення розвитку цього жанру з текстів давньоруських. Як зазначав А. Рачін [Ранчин 1999, с. 21–42], у давньоруській літературі існує цілий ряд творів, присвячених змалюванню подій життя їхніх укладачів. Найдавнішою її пам'яткою, що містить автобіографічні елементи, є «Поученіє Владіміра Мономаха» (близько 1117 року). Включена до його складу частина «о путях і ловах», – про військові походи й полювання князя, – досить чітко відокремлена від попереднього й наступного тексту. Свідчення, що сповіщає Мономах про себе, ніби знеособлені, вони не утворюють зв'язної оповіді: це перелік розрізнених подій, а не власне автобіографія.

Більш очевидними є «сліди» автобіографічного дискурсу в конфесійних пам'ятках, де серед найбільш ранніх треба назвати розповідь засновника Успенського монастиря на острові Муч Лазаря Муромського, записану ігуменом Успенського монастиря Феодосієм наприкінці XIV століття. Також це два монастирські устави – Устав Євфросіна Псковського (XV ст.) й Устав Герасіма Болдинського (до 1554 р.), вони відкриваються автобіографічними «записками» – духовними заповідями укладачів. Крім того, між 1570-им та 1595-им роками була написана повість ігумена Мартирія про своє «пустинножителство» та про заснування ним Зеленецького монастиря.

У XVII-му столітті створюються такі автобіографічні тексти, як: «Записки, или Сказания основателя Троицкого скита на Анзерском острове Елеазара Анзерского» (1636–1656 рр.), автобіографічні «Житіє» Аввакума (перша його частина була створена в 1667–1671 рр., друга – в 1673–1675 рр.) та «Житіє Єпіфанія». Останньому передувала коротка автобіографічна записка Єпіфанія, написана близько 1666 року.

Отже, ще не будучи виокремленою в самостійний жанр, автобіографія здавна була привабливою для митців і привертала увагу дослідників різних епох. Вона набувала різних форм і віддзеркалювала суть свого часу, розповідала про життя

характерних його особистостей, але завжди залишала здатність диференціюватися від найближчих жанрів – мемуарів та щоденника.

1.2. Літературний постсимволізм у науковій традиції

Занурення до культури першої третини ХХ ст. не видається можливим із уникненням питань розмежування й протиставлення літературних напрямків як синхронічно, наявних в один часовий проміжок, так і діахронічно, що слідували один за одним. У контексті досліджуваного шару текстів, а саме постсимволістських автобіографій, такими літературними течіями будуть синхронічно всі напрямки постсимволізму, а саме футуризм та акмеїзм, а діахронічно – символізм і постсимволізм. При цьому друга проблема, що полягала в оцінці відношень символізму й постсимволізму, до цього часу не втратила актуальності, з огляду на обсяг присвячених їй наукових робіт. У тому числі продовжують з'являтися дослідження зі взаємодії як символізму й авангарду (як глобального культурного явища), так і символізму й особистості автора-авангардиста. Вивчення окресленої проблеми на різноманітному матеріалі представлено в наукових розвідках Н. Грякалової, Н. Дзусевої, І. Іванюшеної, Т. Казаріної, Є. Кібешевої, Л. Клінга, Р. Клуге, Д. Сарабьянова, І. Смірнова, Є. Тиришкіної та ін. Крім того, проблематика літературних взаємовпливів і перетинів у цій галузі вже оформлена в окремий напрямок досліджень і має власну теорію. Наприклад, у контексті спадщини символізму це, передусім, дослідження О. Клінга, В. Жирмунського, а із пізніших, присвячених теорії літературних впливів – С. Небольсіна, О. Бистрова та Н. Малигіна.

Однією з найважливіших особливостей постсимволізму вчені справедливо вважають множинність його парадигм та неможливість звести його до монолітно загального літературного напрямку. Поєднувальним началом стає наслідування та творче переосмислення ідей символізму. В. Жирмунський у статті «Преодолевшие

символізм» (1916) зауважував: «Стосовно традиції епохи, що виховала їх, для молодих поетів характерна певна подвійність: словесні завоювання символізму зберігаються, культивуються й видозмінюються для передачі нового душевного настрою, зате душевний настрій, який породив ці завоювання, відкидається як набридле, стомлююче й непотрібне» [Жирмунский 1997, с. 28]. У творчості художників постсимволістського періоду В. Жирмунський акцентував «внутрішню спорідненість, єдність настрою й направлення та внутрішнє розходження зі „вчителями”, симптоматичне для нової літературної епохи» [Жирмунский 1997, с. 53]. Термін «постсимволізм» уперше здобув осмислення в дослідженнях І. Смірнова. Він зауважує, що постсимволізм на перший погляд бачиться «конгломератом художніх фактів, які не піддаються єдиному системному охопленню», дослідник підкреслює, що «естетична дійсність початку 1910-х років мала прихований структурний каркас» [Фоменко 1999, с. 105]; при цьому в постсимволізмі поширені «різкі індивідуальні відхилення від вихідного перетворення» [Смирнов 2001, с. 139].

За висновком С. Бройтмана, «постсимволістами в повному сенсі цього слова можуть вважатися тільки ті художники, які здійснили стосовно символізму фундаментальний акт естетично художньої рецепції та одночасно знайдення нової якості» [Бройтман 2003, с. 36].

Автори фундаментального двотомного дослідження «Поэтика русской литературы рубежа веков», виданого Інститутом світової літератури РАН у 2001 р., розглядають постсимволізм як «поле художніх можливостей», у якому реалізуються літературні потенції, відсунуті в символізмі на другий план. Символізм і постсимволізм розходяться саме «у тому наборі реалізованих потенцій, який був характерний для того чи іншого автора, з ними пов'язаного» [Поэтика 2001, с. 387].

Під час дискусії про відмінності постсимволізму від попередника, учені підкреслюють складність фіксації загальних закономірностей через протиріччя художніх інтенцій різних представників напрямку, що виливається в різні оцінки

під час інтерпретації одного художнього матеріалу. Так, як підкреслює А. Гребенщикова, [Гребенщикова 2012], постсимволізм то розглядається як складова частина модернізму [Гребенщикова 2012, с. 88], то безапеляційно ділиться на футуризм, акмеїзм, імажинізм, «новоселянську та пролетарську поезію», і, попри взаємодію з символізмом, не об'єднуються в єдину систему. Під час розмежування творчих установок символістів і постсимволістів, дослідники говорять про поворот «від примату слухового сприйняття світу до примату його музичного сприйняття, від орієнтації на музику до орієнтації на візуальне мистецтво» [Нап 2004, с. 368].

Аналіз особливості використання досвіду символізму в 1920-ті рр. Н. Грякалової акцентував увагу на закономірностях переходу від символізму до авангарду. Як явище, що актуалізує «ідейно-естетичну спадщину символізму на новому витку історії» [Грякалова 1998, с. 36], авангард стає, по суті, синонімом постсимволізму.

Перехідним ступенем Н. Грякалова вважає акмеїзм, що у своїй естетиці та поезиці випереджує, як вона наполягає, авангард [Грякалова 1998, с. 36]. Видається, що більш продуктивним є розуміння акмеїзму не як перехідного літературного напрямку, а як «потенційної культурної парадигми». У класичній статті колективу авторів: Ю. Левіна, Д. Сегала, Р. Тименчика, В. Топорова, Т. Цив'ян (1974) доводиться створення О. Мандельштамом й А. Ахматовою особливої поезики – семантичної, у якій, на думку Д. Сегала, «гетерогенні елементи тексту, різні тексти, різні жанри (поезія та проза), творчість і життя, усі вони й доля – усе скріплялося єдиним стрижнем смислу, покликаною відновити співвідносність історії та людини» [Сегал 2006, с. 185].

Розвиток цієї концепції знаходимо в монографії Т. Пахаревої, де показано, що «акмеїзм в історичному розвитку принципів його поезики очевидним чином не збігається з хронологічними межами акмеїзму як течії в поезії Срібного віку та від самого початку являє собою не стільки течію (або школу, чи світогляд), скільки

саме „потенційну культурну парадигму”, розгортання якої прийшлося на все 20-те століття» [Пахарева 2004, с. 12].

Н. Лейдерман підкреслював широту й багатосторонність впливу модернізму на художній розвиток ХХ століття, який заперечує поширений погляд про те, що «модернізм потіснив усі інші художні системи, що ХХ століття – це епоха модернізму» [Лейдерман 2002, с. 16]. На думку вченого, на рубіжі 1920–1930-х рр. «виразно окреслилися симптоми гострої кризи модерністської культури» – модернізм у своєму розвитку дійшов до авангарду, котрий Н. Лейдерман називає «крайнім варіантом модернізму» [Лейдерман 2002, с. 26].

Вихід із кризи, пов'язаний із виголошенням «нечуваної простоти», визначив подальші шляхи розвитку російської літератури: простота, що розуміється як спрощеність, стала основою для естетики соцреалізму, простота як спустошеність визначила постмодернізм, а пошук простоти як першооснови людського буття Н. Лейдерман пов'язує з постреалізмом. Він датує виникнення постреалізму 1930-ми рр. (який охоплює творчість М. Булгакова, А. Платонова, О. Мандельштама), і генетично пов'язує його з «неореалізмом» 1910-х рр., із пошуками синтезу реалізму й модернізму [Лейдерман 2002, с. 34–35]. Особливістю літературного розвитку першої третини ХХ століття дослідник вважає виникнення вторинних художніх систем, основою яких є «діалогічне зчеплення старої та нової „методних” структур» [Лейдерман 2002, с. 19].

Є. Тиришкіна в монографії, присвяченій розвитку російської літератури 1890–1920-х рр., розглядає чотири дискурси (декаданс, символізм, акмеїзм, авангард) як естетичну єдність, та підкреслює спадкоємність літературного процесу [Тырышкіна 2002].

О. Клінг відстоює думку про одночасне існування символізму й постсимволізму з 1910-х до початку 1930-х рр. [Клинг 1999]. До постсимволізму вчений відносить не тільки авангард, але й післяжовтневу «пролетарську» поезію, з огляду на таке трактування, що Пролеткульт перейняв у символізму численні пункти естетичної програми й елементи поетики [Клинг, 1999].

В. Фещенко об'єднує поняттям «авангард» усі постсимволістські напрямки (акмеїзм, формалізм та ін.) і сам символізм [Семиотика и Авангард: антология 2006]. На погляд ученого, термін «авангард» дає феноменологічну характеристику новій епосі, що знаменує тим «сам дух новаторства, дух життєтворчості на тлі глибокої кризи культури, свідомості, життя» [Семиотика и Авангард : антология 2006, с. 298]. Однак, більшість дослідників дотримуються більш вузького тлумачення терміна *авангард* як складової частини модернізму.

У працях А. Мережинської 1920–30-ті роки характеризуються як період, коли «літературний модернізм досягає своєї максимальної зрілості й починає застарівати, у межах його художньої системи визрівають нові тенденції, виникають певні „критичні точки“, у яких її цілісність руйнується й формуються нові якості, що „передбачають“ постмодернізм» [Мережинская 2007, с. 51].

Як особливість «передпостмодерністського комплексу», що формується у творчості Д. Хармса, К. Вагінова, М. Булгакова, О. Мандельштама, С. Кржижановського та ін., науковець називає іронічне переосмислення ідейних основ і міфології модернізму, попередньої художньої картини світу, посилення іронічного й ігрового начал, «оголення прийому», визнання тексту єдиною реальністю, а також вплив на художні пошуки авторитетних теоретичних досліджень [Мережинская 2007, с. 53–54].

Першими порушили питання про диференціацію символізму й постсимволізму як окремих його напрямків самі художники-постсимволісти, які закладали до створюваних ними ментифактів елементи, націлені на відмежування від актуального для них канону. Найбільш очевидно, це в теоретичних маніфестах, статтях, естетичних есе й подібних, проте, бажання дистанціюватися від старого канону простежується й в основному масиві їхньої художньої спадщини. Серед авторів досліджуваних автобіографій таким прикладом є, насамперед, О. Мандельштам, у статті «Выпад» що пов'язує символізм із усім наступним поколінням еволюційно: «Після родової епохи, яка влила нову кров, проголосила канон незвичної місткості, настав час особи, особистості, але вся сучасна російська

поезія вийшла з родового символічного лона» [Мандельштам 1929, с. 45]. За висновком ще М. Гаспарова, що був висловлений у статті «Антиномичность поэтики русского модернизма», право називати себе спадкоємцями символізму мали й футуристи, які відверто протиставляли себе символізму [Гаспаров 1992, с. 263], але спочатку треба звернутися до найбільш очевидних спадкоємців символізму, а саме до акмеїстів.

Акмеїзм полемічно відштовхувався від символізму, його туманної містики, невизначеності смислу, перебільшеної метафоричності, що призводить до текучості образів, через відмову від його ірраціоналізму та суб'єктивізму. Акмеїсти критикували й намагалися подолати естетичні установки символізму, який, на думку Л. Гумільова, спрямував свої головні сили в галузь невідомого непізнаного й не гидував ані містикою, ані теософією, ані окультними практиками, а деякі його езотеричні пошуки майже наближалися до спроб створення міфу. Акмеїсти ж заперечують езотеризм символізму: "Основна роль літератури піддавалася серйозній загрозі з боку містиків-символістів, адже вони перетворили її на формули для своїх власних таємничих зіткнень із непізнаним" [Совсун 1930, с. 71].

Від французького символізму Л. Гумільова відштовхувала «теорія відповідностей», він заперечував її та підкреслював, що вона виросла не на романському, а на німецько-романтичному ґрунті. Своєю чергою, акмеїзм зазнавав гострої критики з боку символістів, наприклад, А. Блок написав у щоденнику відомі рядки про те, що йому доведеться вживати заходів з приводу «знахабнілого акмеїзму та адамізму» [Блок 1962]. А. Блок і Н. Гумільов визнавали один одного. Проте, у статті "Без божества, без вдохновенья..." А. Блок стверджує, що головна проблема в тому, що десяток-другий маленьких збірок, виданих акмеїстами перед війною, за тих часів, коли сотні збірників віршів валялися на книжкових розвалах, не мають особливих переваг, за незначними винятками.

Поети-початківці, які видавалися в акмеїстів, друкувалися більш охайно й були внутрішньо більш літературними, вихованими, пристойними за інших, проте це – ще не комплімент. Справжнім винятком серед них була А. Ахматова, чи

вважала вона сама себе акмеїсткою, в усякому разі, у її специфічній манері неможливо було, на думку А. Блока, знайти "расцвета физических и духовных сил" [Блок 1962, с. 179].

Головна відмінність між символізмом та акмеїзмом, як вважала А. Ахматова, полягає "у питанні про стилізацію. Ми абсолютно її відкидали". Вона стверджувала, що домінування стилізації перетворює творчість на іграшку, про що свідчить літературна діяльність М. Кузміна, тоді як у Н. Гумільова, "наприклад, усе було всерйоз" [Чуковская 1997, с. 173].

Деякі внутрішні суперечності та невідповідності в маніфестах нової школи, акмеїзму, американський літературознавець Г. Струве пояснює неузгодженістю поглядів і дій двох її основоположників – Л. Гумільова та С. Городецького.

При всьому протистоянні акмеїзму й символізму в цих художніх напрямках є чимало спільного, навіть у сфері непізнаваного, де критика символізму акмеїстами була особливо гострою, протиріччя все ще не були абсолютними. У "Заблудившемся трамвае" та "У цыган" Л. Гумільова є елементи містицизму. Про відносність протиріч акмеїзму й символізму свідчить і відома спільність їхніх поглядів на проблеми Середньовіччя, спільне захоплене ставлення до цієї епохи. Так, О. Мандельштам у статті "Утро акмеизма" стверджує, що Середньовіччя важливе для нас через те, що базувалося на глибокому розумінні граней і меж. Воно ніколи не поєднувало різних планів, і до потойбічного відносилось з величезною стриманістю. Шляхетне поєднання раціонального та містичного, та розуміння світу як живої рівноваги споріднює акмеїстів із цією епохою та спонукає їх черпати сили у творах, що виникли на романському ґрунті близько 1200 р.

Спільним було й те, що література і символістської, і акмеїстичної орієнтації, як на те звертав увагу в 1916 р. В. Жирмунський, замикалася в салонній, внутрішньохудожній сфері, що була відокремлена від актуальної сучасності.

У 1910-ті роки, коли символізм як художній напрямк переживає кризу, в опозицію до нього встає не тільки ще не цілком сформований акмеїзм, але й три футуристичні підгрупи. Футуризм незмінно протиставляв себе й акмеїзму.

Підкресленому естетизму поезії символістів та акмеїстів футуристи протиставляли епатажну деестетизацію, і, хоча практика футуризму не завжди демонструвала явну відмінність свого мистецтва від символістського та акмеїстичного, програмні маніфести футуристів демонструють спробу відмовитися від їхньої естетики та поезики, що ніби перестали відповідати запитам часу.

Цікавим у цьому контексті є той факт, що деякі положення заголовного маніфесту акмеїстів, статті Н. Гумільова «Наследие символизма и акмеизм», написаної в 1912 році, коли нова літературна школа була ними проголошена та встановлена саме як акмеїзм на одному зі зборів «Цеха поэтов», досить співзвучні основним принципам і футуризму, що став «школою творчості» для В. Маяковського. Наприклад, до цього можна віднести ту частину зі статті Н. Гумільова, де сформульовано у вигляді поетичного обов'язку прагнення акмеїстів «щогодинно відгадувати те, чим буде наступна година для нас, для нашої справи, для всього світу, і квапити її наближення» [Гумилёв 1929, с. 42], що цілком співвідносно з футуристичним гаслом наближення майбутнього до теперішнього.

Не забуває «дошкулити» пращурові Н. Гумільов («символізм закінчив своє коло розвитку й тепер падає. <...> На зміну символізму йде новий напрям <...>, що вимагає більшої рівноваги сил і більш точного знання відношень між суб'єктом та об'єктом, ніж те було в символізмі» [Гумилёв 1929, с. 40]), який, тим не менше, не приховує спадкоємності акмеїзму відносно символізму. Із зневагою молодій здоровій сили, за якою майбутнє, автор згадує «про померлий символізм», але висловлює усвідомлення того, що «щоб нова течія ствердила себе <...> і стала гідним спадкоємцем попереднього, треба, щоб вона прийняла його спадок і відповіла на поставлені ним питання. Слава предків зобов'язує, а символізм був гідним батьком» [Гумилёв 1929, с. 40].

Нагадаємо, що на думку М. Гаспарова, яка була висловлена в статті «Антиномичность поэтики русского модернизма», право називати себе спадкоємцями символізму мали й футуристи [Гаспаров 1992, с. 263].

У 1919 році О. Мандельштам, якого М. Гаспаров вважає, поруч із В. Хлебніковим, основоположником акмеїзму й футуризму [Гаспаров 1992, с. 263], здійснив спробу дати теоретичне обґрунтування нестійкій єдності поетичних та естетичних принципів акмеїзму в статті «Утро акмеизма». Ця праця, услід за статтею Н. Гумільова, знов демонструє наближеність поетичних принципів акмеїзму й футуризму. Так, одним із основних положень акмеїстичної поезики О. Мандельштам називає «слово як таке», яке візьме «на озброєння» російський футуризм.

Категорію «слова як такого» О. Мандельштам пояснює таким чином: «Поет підносить явище до 10-значного степеня, і скромна зовнішність витвору мистецтва нерідко обдурює нас стосовно жахливо-ущільненої реальності, яку він має. Ця реальність у поезії — слово як таке» [Мандельштам 1929, с. 45].

Проте, пише О. Мандельштам, на відміну від футуристів, котрі всі елементи слова розуміли як елемент форми, при цьому помилково відносили «свідомий смисл, Логос» до галузі змісту, коли ж акмеїсти дарували Логосу «рівноправ'я з іншими елементами слова» й трактували його як різновид форми («для акмеїстів свідомий смисл слова, Логос, така ж прекрасна форма, як музика для символістів» [Мандельштам 1929, с. 45–46]). Таким чином, О. Мандельштам визнає, що футуризм висуває хоч і різні по суті, але тотожні за формою акмеїстичним гаслам. Таким спільним для обох груп є «слово як таке», котре у футуристів «ще повзає рачки, <a> в акмеїзмі <...> вперше приймає більш вертикальне положення та вступає в кам'яний вік свого існування» [Мандельштам 1929, с. 46].

Попри можливість проведення подібних зіставлень, що дають підґрунтя вважати акмеїзм і футуризм багато в чому спорідненими напрямками, тривалий час вважалося, що поміж творчістю акмеїстів, які розглядали мистецтво як суму секретів, що передавалися із покоління в покоління кастою майстрів, і тому, здебільшого негативно ставилися до пошуків нових форм, і футуристів, які одним із заголовних гасел своїх зробили формотворчість та орієнтованість мистецтва на масу, немає майже нічого спільного, ілюстрації цьому загальновідомі.

У цьому контексті небезпідставною є заява В. Дувакіна щодо взаємних стосунків акмеїстів та экс-футуриста В. Маяковського: «Абсолютно очевидно, що для Маяковського, суб'єктивну особисту революційну налаштованість якого <...> немає жодних підстав піддавати сумніву, акмеїсти ніяк не могли стати навіть тимчасовими попутниками» [Дувакин 1964, с. 28]. Проте, безпосереднє звертання до зіставного аналізу поетичних систем В. Маяковського й ряду поетів, «які сповідували акмеїзм», дає всі підстави для іншого висновку: системи ці мають між собою багато спільного як у галузі естетики, так і поетики.

У зіставленні поезії В. Маяковського як представника футуризму з поезією «корінного» акмеїзму в «жіночому» й «чоловічому» його виявленні — А. Ахматової та Н. Гумільова відкривається те, що дозволяє говорити про їхню внутрішню спорідненість, і постсимволізм постає тоді в набагато більш монолітному вигляді.

Найвищою похвалою для А. Ахматової, яка з глибокою повагою ставилася до творчості А. Блока, стала оцінка, що дав метр її творчості в статті «Без божества, без вдихновенья» («Цех акмеистов») [Блок 1921] у порівнянні з загальним — полемічним стосовно інших акмеїстів характером статті. А. Блок назвав А. Ахматову «справжнім винятком» серед акмеїстів, через виголошене одним із ідеологів акмеїзму — С. Городецьким: не можна було знайти «фізичних і духовних сил у її втомленій, хворобливій, жіночій і самозаглибленій манері» [Блок 1997, с. 247].

А. Блок був і серед тих, хто вітав футуристів, у тому числі В. Маяковського. У статті «Без божества, без вдихновенья» А. Блок назвав російський футуризм «пророком і предтечею тих страшних карикатур і нісенітностей, які явила нам епоха війни та революції» [Блок 1962, с. 181]. Спочатку А. Блок справді дистанціюється від футуристичної доктрини «брань во имя нового», яка демонструє відхід від літературних традицій. Проте, як відомо, символізм свого часу також виступив як опозиція літературній традиції російської класичної поезії

XIX століття. Тому, якщо А. Блок і не міг прийняти боротьби футуристів із усіляким «старьём», то поет не міг не зрозуміти її бажання як ніхто інший.

Із почуттям прихованого захвату у тій же статті А. Блок визнає, що «він <футуризм> відобразив у своєму туманному дзеркалі своєрідний веселий жах, який сидить у російській душі та про який багато "прозорливих" людей не здогадувалися» [Блок 1962, с. 181]. Загалом, позитивна оцінка, за словами В. Маяковського, «найславнішого майстра-символіста Блока <який> здійснив величезний вплив на всю сучасну поезію» [Маяковский 1961, с. 629], подана ним А. Ахматовій та В. Маяковському серед інших футуристів, дає нам підстави вважати можливим зіставлення цих поетичних індивідуальностей як рівних.

Згідно зі спостереженням О. Култишевої над віршовими манерами й поетиками А. Ахматової та В. Маяковського, мотивування привнесення поетами до своїх літературних течій схожих елементів поезики часто було неоднаковим і мало різні цілі. Наприклад, розмовність стилю мовлення віршів А. Ахматової покликана була поставити творчість поетеси в один ряд із живим, неписаним словом, і ніколи не виходила за цнотливі межі. В. Маяковський же прагнув привнести в поезію поруч із розмовним стилем вуличні прозаїзми, вульгаризми, інвективи, обценну лексику, і все це задля руйнування обмежень та умовностей поетичної мови, посилення поетичної виразності, впровадження в поезію антиестетизму навколишнього життя.

Метричні експерименти, варіювання розмірів у межах одного вірша за задумом А. Ахматової, покликані були наблизити поетичне мовлення до розмовного [Жирмунский 1997, с. 219]. В. Маяковський експериментував із метрикою, керувався пошуком способу створення образу людини майбутнього, який згідно з принципом зв'язку форми зі змістом не міг бути виражений на основі старої форми вірша.

За О. Култишевою, елементами поезики, що свідчать про певну близькість поетичних манер А. Ахматової та В. Маяковського, є часті переміни ритму, а також використання поетами дисонансної фоніки, що створювало принципову

немелодійність їхніх віршів [Култышева 2005]. Названі риси поезики А. Ахматової та В. Маяковського покликані були передати читачеві відчуття душевної муки їхніх ліричних героїв, які гостро переживали дисгармонію сучасного світу та свою роз'єднаність із оточенням.

У її ж дослідженні простежено риси, що споріднюють В. Маяковського з Н. Гумільовим. Їхні ліричні герої надзвичайно схожі. Образ ліричного героя В. Маяковського — це образ вуличного оратора, «трубадура», такого, що повною мірою відчуває дисгармонію й жорстокість світу. Це активний діяч, який усвідомлює необхідність перемін «тут і зараз», вольовий та пристрасний у боротьбі проти несправедливостей життя. В. Жирмунський виділяв із усіх акмеїстів Н. Гумільова, тому що його, як і В. Маяковського, «відрізняють <...> активна, відкрита та проста мужність, <...> спрямована душевна енергія, його темперамент» [Жирмунский 1997, с. 236]. Показово, що героями першого, 1905 року, поетичного збірника Н. Гумільова «Путь конквистадоров» були учасники іспанських загарбницьких походів до Центральної та Південної Америки в XV–XVI століттях. Ранній Н. Гумільов оспівує вольове начало, сильних людей у «панцире железном», здатних підкорити інших. Таким, наприклад, є Помпей із одноіменного вірша [Помпей 1907].

Споріднює ліричних героїв В. Маяковського й Н. Гумільова, на думку О. Култышевої, і та обставина, що обидва вони, своєрідні ніцшеанці [Култышева 2005]. У поемі «Облако в штанах» (1914–15 рр.) В. Маяковський створює образ «крикогубого Заратустры», провісника майбутніх істин. Ліричний герой Н. Гумільова — теж «ніцшеанець»; він здатний піднятися над побутом: «И если нет полдневных слов звездам, / Тогда я сам мечту свою создам...» («Я конквистадор в панцире железном...») [Гумилёв 2000, с. 61]. Так само, як і ліричний герой В. Маяковського, одним із головних завдань мистецтва він вважає перестворення світу.

Стосовно відзначеної В. Жирмунським у статті «Преодолевшие символизм» відкритості у виявах мужності, характерної для ліричного героя Н. Гумільова, то

вона знаходить позитивний відгук в образі героя В. Маяковського, який також демонстративний, конкретний і реалістичний. Так, у дореволюційній поемі «Война и мир» (1915–1916 рр.), що висловлює ідею незіставності жодної перемоги з її ціною, ліричний герой виголошує свої думки прямо: «Никто не просил / чтоб была победа / родине начертана. / Безрукому огрызку кровавого обеда / на черта она?!» [Маяковский 1955, с. 227].

Нарешті, А. Ахматовій та В. Маяковському притаманні, окрім указаних вище особливостей поетики (прагнення простоти розмовного мовлення, частих перемін ритму, дисонансної фоніки, немелодійності віршів тощо), новизна та несподіваність рим, експерименти з метрикою (хоча мотивування привнесення цих елементів поетики до своєї віршової системи часто було неоднаковим). Таким чином, поширена в літературознавчому середовищі думка про неподолану прірву між творчістю акмеїстів і футуристів оскаржується О. Култишевою [Култышева 2005].

Л. Лозова справедливо зауважує: «Російський футуризм в історії культури став одним із тих явищ, яке приковує до себе увагу дослідників від часу виникнення. Перші роботи, присвячені осмисленню причин виникнення найновішого мистецтва та його естетичних принципів, належать В. Я. Брюсову, Н. А. Бердяєву, Н. Н. Пуніну, Г. Таставену» [Лозовая 2007]. У 1914 році В. Брюсов у статті «Здорового смысла тартарары» з підзаголовком «Диалог о футуризме» аналізує складність літературної атмосфери початку ХХ століття, він збирає поруч таких персонажів, як «Шалений критик. <...> Поміркований критик. <...> Поет-символіст. <...> Футурист поміркований. Історик літератури» [Брюсов 2009, с. 1]. Як відомо, у цій статті про сутність літературних напрямків поезії, написаній у формі бесіди, В. Брюсов стверджує, що футуризм народжений «омашинившимся» містом, і що «поезія механізмів і є поезією футуристичною» [Брюсов 2009, с. 1]. Герой статті, футурист, виголошує найголовнішим у мистецтві не «що», а «як», порівнює поезію з живописом і стверджує, що сутність поезії в сполученні слів і букв, а не в сюжеті чи думці, запозиченій у філософів. В. Брюсов робить висновок:

якщо поезія символізму була передусім ідейною поезією, то поезія футуризму стверджує абсолютне панування «форми», а в цьому й полягає історична роль футуризму. Розглянуті далі Л. Лозовою дослідження Г. Таставена, Н. Луніна, В. Міріманова та інших авторів були присвячені образотворчому мистецтву футуристів і не є когерентними в контексті цього дослідження.

Проте, дослідниця згадує про Ю. Тинянова як критика футуристів. Справді, відомий формаліст у статті "Промежуток" (1924 року) говорить про перегук російського футуризму з російською літературою XVIII століття. На думку Ю. Тинянова, в історії літератури чергуються періоди інерційного розвитку й "промежутки", у яких відбувається "смещение системы" [Тинянов 1977, с. 168–195]. Школи, які радикально змінюють нормативну поетику, Ю. Тинянов відносить до явища «промежутка» [Лозовая 2007]. Проте безпосередньо стосується теми нашого дослідження думки Ю. Тинянова щодо поеми «Про это», де, на його думку, поет «перегукується з "Флейтой-позвоночником", зі своїми ранніми віршами... <...> В. Маяковський у ранній ліриці ввів у вірш *особистість* "поета", який не стерся, "я", яке не розпливлося, і не традиційного "інока" та "скандаліста", а поета з адресою. Ця адреса все розширюється у В. Маяковського; біографія, справжній побут, мемуари врастають у вірш («Про это»)» [Тинянов 1977, с. 177]. На цьому шляху поет звернувся й до прозаїчної автобіографії.

Із сучасних українських учених Київського національного університету імені Тараса Шевченка треба згадати про доктора філологічних наук, професора кафедри російської філології І. Заярну, яка відстежила систему барочних елементів у творчості В. Каменського. У порівнянні зразків барочних творів мистецтва з творами футуристів, вона доходить висновку: наближеність до бароко наявна, проте, «ми маємо тут справу не с контактними, а з типологічними формами виявлення схожості внутрішніх процесів літературної еволюції, які обумовлені конкретним смислом історичного буття та особливостями менталітету певних періодів» [Заярная 2005, с. 27–31].

Як видно із наведеного огляду, окреслення меж поняття «постсимволізм» було складним випробуванням для науковців. Взагалі проблема постсимволізму полягає в тому, що, зазвичай, його окреслюють широко, без дефінітивної чіткості. Завдяки скрупульозним пошукам дослідників з'явилася можливість сформулювати таке його робоче визначення: «етап розвитку модернізму, що продовжує деякі традиції символізму, водночас відштовхуючись від нього як напрямку». Виходячи з цього формулювання, було окреслено діапазон текстів для дослідження й очікувані межі контексту.

1.3. «Мотив» і мотивний аналіз як інструменти дослідження

Поетика будь-якого тексту складається з великого об'єму своєрідних «інструкцій» щодо функціонування різних його шарів, архітектонічного, наратологічного, лексичного, але насамперед – мотивного, адже логіка тематично-сюжетного пласта існування твору описується в розподілі та ієрархії мотивів. Ще в першій половині ХХ століття саме мотиви визнавалися неподільними тематичними елементами будь-якого тексту Б. Томашевським [Томашевский 1996 (1999)], або ж неподільним сюжетним елементом А. Веселовським [Веселовский 1989]. З огляду на цю специфіку вивчення поезики окреслених текстів запропонованого періоду, не можна буде повно розкрити головне: теми й мотиви текстів, їхніх ієрархій та взаємовідношень, що, у свою чергу, неможливо без звертання до напрацьованих у сфері мотивного аналізу.

1.3.1. Історія використання терміна «мотив»: загальний огляд

Передусім варто точно окреслити наповнення терміна «мотив», який вживається в багатьох галузях знань. Як відомо, у літературознавстві «мотив» – одиниця художнього тексту, що формує або його тему, якщо йдеться про мотив літературознавчий, або сюжет, якщо це фольклористичне дослідження. Мотив розглядається по-різному в межах порівняльно-історичного літературознавства та теоретичної поетики авторського художнього тексту. Останніми десятиліттями цікавість до теоретичного потенціалу терміна «мотив» помітно збільшилася, що часто призводить до ускладнень і хибних тлумачень при його застосуванні. Об'єктивно ж, навіть часто вживані словосполучення з ним досить віддалені одне від одного семантично. Наприклад.

- «мотив творчості» (теми),
- «фольклорний мотив» (найпростіша розповідна формула),
- «ліричний мотив» (повторюваний комплекс почуттів та ідей),
- «мотивна структура» (концептуально значущий конструктивний зв'язок повторюваних і варійованих елементів тексту, що надає йому неповторної поетики).

Таким чином під час звертання до одного з найбільш продуктивних шляхів вивчення літературного тексту, треба пам'ятати про різні трактування феномена «мотив». Що ж розуміється під цим терміном у різних контекстах?

Під час звертання, наприклад, до мотиву *повернення блудного сина, договору із дияволом* або *фатальної жінки* в тому чи іншому художньому тексті ми розташовуємо себе в системі координат порівняльно-історичного літературознавства, яке розвиває теорію мотиву, спираючись на дослідження видатних фольклористів. У цьому контексті мотив розглядається як феномен трансісторичний, тобто наявний у текстах різних народів, різних історичних епох, у тому чи іншому, трансформованому, вигляді (інваріант vs варіанти) і в поєднанні

з іншими мотивами. Сам мотив не є актом творчості, лише комбінації мотивів указують на їх творчу перебудову в тексті.

А. Веселовський у своїй класичній праці «Поетика сюжетів» [Веселовский 1940] називає мотиви найпростішими формулами, які могли створюватися в подібних побутових умовах у різних первісних племен незалежно один від одного. Саме в мотиві він бачить формулу подієву, таким чином пов'язуючи мотив і сюжет (у термінології формалістів – фабулу).

За А. Веселовським, мотив – «найпростіша оповідна одиниця» [Веселовский 1940, с. 500], елементарна й далі неподільна «клітина» сюжету, яка є семантично цілісною. Наприклад, *боротьба братів за спадщину, бій за наречену, або викрадення сонця*. І. Сілантьєв пояснює це так: «мотив подібний до слова, довільному розпаду якого на морфеми також перешкоджає семантична єдність його значення» [Сілантьєв 2004, с. 17].

Із складання мотивів (найпростіших одиниць) формується сюжет: «Найпростіший рід мотивів може бути виражений формулою $a + b$: зла стара не любить красуню – і задає їй небезпечне для життя завдання» [Веселовский 1940, с. 524]. У найпростішій формулі мотиву можуть відбуватися видозміни, прирощення, розвиток частин: «Завдань може бути два, три (улюблене народне число) і більше, на шляху богатиря буде зустріч, але їх може бути й декілька. Так мотив виростав у сюжет» [Веселовский 1940, с. 500]. Мотив бачиться як складник, що утворює складну формулу сюжету.

Як стверджує Л. Целкова, у розумінні А. Веселовського, творча діяльність фантазії письменника – не довільна гра «живими картинами» справжнього або вигаданого життя: «Письменник мислить мотивами, а кожний мотив має стійкий набір значень, частково закладених у нього генетично, частково виниклих у процесі тривалого історичного життя» [Целкова 2000, с. 204]. Відзначимо, що саме трансісторичний інваріантний статус мотиву викликав інтерес дослідників до його структури.

Першими звертаються до семантичної структури мотиву поза фольклористикою А. Бем [Бем 1919] та А. Білецький [Белецкий 1964], які здійснюють спробу визначення інваріантного начала мотиву й тих диференційних ознак, які семантично варіюють цей мотив, або «мотив схематичний» і «мотив реальний». Так, в аналізі мотиву «кохання чужинки до полоненого», А. Бем виявляє в поемах «Кавказский пленник» А. Пушкіна та М. Лермонтова, а також в «Аталі» Ф. Шатобріана згаданий інваріантний мотив і його семантичні варіанти: в А. Пушкіна «кохання без взаємності», «звільнення успішне», «смерть героїні»; у М. Лермонтова «кохання без взаємності», «звільнення невдале», «смерть героїні та героя»; у Ф. Шатобріана «кохання взаємне», «звільнення успішне» [Бем 1919].

В. Пропп звертається до мотиву з іншої позиції. Його також цікавить інваріантна модель мотиву, але не з точки зору семантичного аналізу, а з позиції функціонування елементів мотиву. Так, мотив «змій викрадає дочку царя», за В. Проппом, розкладається «на 4 елементи, з яких кожний окремо може варіювати. Змій може бути замінений Кощеєм, вихором, чортом, соколом, чаклуном. Викрадення може бути замінене вампіризмом і різними вчинками, якими в казці досягається зникнення. Дочка може бути замінена сестрою, нареченою, дружиною, матір'ю. Цар може бути замінений царським сином, селянином, попом» [Пропп 1928, с. 21–22]. Таким чином, В. Пропп звертається до інваріантної моделі мотиву, яка безпосередньо пов'язується ним із функцією дійової особи. На матеріалі ста чарівних казок із збірника А. Афанасьєва «Русские народные сказки» В. Пропп виділяє 31 функцію дійових осіб казок (наприклад, *заборона, відлучка, порушення та ін.*) і всього 7 типів персонажів (*шкідник, дарувальник, помічник, шуканий персонаж, відправник, герой, несправжній герой*).

Розвиток ідей, пов'язаних із існуванням інваріантного мотиву (схеми) та його конкретних фабульних варіантів, досить популярний як у вітчизняній, так і в закордонній фольклористиці й літературознавстві.

У західному літературознавстві (особливо в Німеччині, у Франції та США) з 30-х рр. ХХ століття активно розвивалася так звана тематична критика, серед

завдань якої укладання масштабних словників тем і мотивів літератури від античності до нового часу за зразком А. Аарне та подібних. Велика кількість досліджень присвячена розвитку того чи іншого мотиву в літературі й фольклорі (мотиви: *Летючий голландець, Улісс, Дон Жуан, Елоїза та Абеляр, Св. Георгій* і т. ін.)

Б. Путілов теоретично збагачує лінію в осмисленні мотиву, задану А. Веселовським і розвинену В. Проппом. Учений підкреслює: «мотив це не тільки елемент, складник, що конструює сюжет. У певному сенсі епічний мотив програмує й зумовлює сюжетний розвиток. У мотиві так чи інакше заданий цей розвиток. Мотив має моделюючі якості» [Путилов 1975, с. 149]. Таким чином, мотиви, що часто виступають у зв'язках один із одним, «програмують» інтригу, сюжетний розвиток, стають сюжетогенними.

Як стверджує В. Чубарова, «Г. А. Левінгтон, Б. Н. Путілов, Є. М. Мелетинський, І. В. Сілантьєв, кожний по-своєму, указують на сюжетогенну природу мотиву» [Чубарова 2006].

Таким чином, особливо виділяється предикативність мотиву – здатність рухати сюжет (початково, *мотив* від італ. *muovere* – рухати [Дмітрієв 2003]). І. Сілантьєв зауважує, що «як предикат, розгортаючи повідомлення, “просуває” мовлення в цілому, так і мотив “просуває” оповідь, визначаючи перспективу подієвого розвитку дії» [Сілантьєв 2004, с. 17].

Подієвість сюжету безпосередньо пов'язана з концепцією героя, звідси й продуктивність досліджень, що трактують той чи інший тип героя в комплексі мотивів. Мотивний комплекс героя християнського життя вивчав ще В. Ключевський, у дослідженні «Сказание о чудесах Владимирской иконы божьей матери» [Ключевский 1878], семантичний зв'язок героя й мотиву в міфі розглядаються в працях О. Фрейденберг, наприклад, цьому присвячено статтю «Методология одного мотива», де розкрито потенції літературного впливу героя П. Кальдерона на М. Лермонтова [Фрейденберг 1987], про мотивний комплекс героїв грецького роману пише М. Бахтін [Бахтин 1986] і т. д. І. Сілантьєв констатує:

«Література нового часу, що виходить зі сфери рефлексивної риторики та встановлює принципово інші стосунки між моментами традиції і новації, разом із тим далеко не завжди розриває характерні тематико-семантичні зв'язки героя та мотиву. Так, своїми мотивними комплексами оточені герої сентименталізму (В. Н. Топоров, Ю. В. Шатін), романтизму (Ю. В. Манн), і навіть реалізму (пор. характерні фігури «маленької людини», «бідного студента», «купця-самодура» та ін.)» [Силантьєв 2004, с. 83].

Навіть відкидаючи сам термін *мотив*, В. Пропп неодмінно зберігає структуру актантів, дійових осіб – нікого іншого, як героїв. Разом із тим, тип героя не є мотивом як таким, він несе на собі вже відомі потенції для руху сюжету й можливих тем, що розвиваються через нього традиційно в літературному або фольклорному контексті, але *героя* в жодному разі не можна плутати з *мотивом*. Разом із тим, такий сюжетотематичний елемент тексту як герой, вимагає відповідного за характеристиками наповнення терміна.

1.3.2. Різновиди мотивів та їх зв'язків усередині тексту

Існують різноманітні класифікації мотивів, виділимо лише деякі з типів мотивів: міфологічний [Веселовский, Мелетинский 2000]; мотив-ситуація [Путилов 1975]; мотив-дія [Путилов 1975]; мотив-образ (квазі-мотив) [Неклюдов 2012]; мотив-характеристика [Путилов 1975]; мотив-тип; мотив-пейзаж; просторовий мотив [Бахтин 1986]; психологічний мотив та ін.

Яскравим прикладом аналізу міфологічних мотивів і їх трансформацій є монографія Б. Гаспарова «Поэтика “Слова о полку Игореве”» [Гаспаров 2000], у якій учений звертається до різноманітних мотивів землеробського циклу (*сівба-жнивна, дощ, гроза, мотив парення-віяння* та ін.); мотивів, пов'язаних із сонячною символікою (*затемнення, захід-зоря* тощо); просторових мотивів; біблійних і

язичницьких мотивів (*загибель і воскресіння*) та ін. При цьому Б. Гаспаров чужий схоластичній каталогізації мотивів і розглядає «Слово» як цілісну художню структуру.

Треба підкреслити, що мотив майже в усіх вищезазначених випадках розуміється як феномен, що дозволяє побачити історичну поетику літературних і фольклорних жанрів і форм у цілому. Акцент робиться на систематику й аналіз феномену в певному відриві від автономної художньої та естетичної цілісності конкретного, авторського тексту.

Якщо ж розглядати мотив як досліджувану частину автономного тексту, то виявиться, що аналіз системи та структури мотивів авторського художнього тексту – досить популярний і продуктивний шлях сучасних теоретиків та істориків літератури. Разом із тим, при удаваній близькості понятійного поля й завдань дослідження, учені використовують різні теоретичні передумови, які призводять до різних форм осмислення ролі мотиву в художньому творі.

Нагадаємо, що термін *лейтмотив* увійшов до літературознавства з музики, під впливом музичної теорії і практики Р. Вагнера. Отже, у нас *лейтмотив* – повторювана в межах тексту група слів (або слово), об'єднана в певний ряд. Саме повторюваність мотиву в тексті літературному або музичному стає його ключовою властивістю.

Тематична функція мотиву. Як справедливо зауважує І. Сілантьєв, «поруч із фабулою та сюжетом, тема – найближча до мотиву категорія» [Сілантьєв 2004]. Так, Б. Томашевський у підручнику розвиває тематичне трактування мотиву: «Епізоди розпадаються на ще більш дрібні частини, що змальовують окремі дії, події та речі. Теми таких дрібних частин твору, які вже не можна більше дрібнити, називаються мотивами». [Томашевский 1996, с. 71].

Літературознавець Г. Краснов з цього приводу пише: «Сюжет виявляється та своєрідно втілюється в мотиві твору, в опосередкованій від конкретних образів провідній темі» [Краснов 1997, с. 48]. І Г. Краснов продовжує: «Символіка мотиву

виражена часто в назві твору: “Мій родовід”, “Батьки і діти”, “Війна і мир”, “Вишневий сад”» [Краснов 1997, с. 48].

Відмінною рисою теми є більш високий ступінь узагальненості, мотиви ж, зазвичай, пов’язуються з конкретними формами маніфестації теми. Як підкреслює В. Чубарова, «зарубіжні вчені (Parry, Borrel, Rossi-Doria) вважають, що мотив також співвідноситься з темою як просте зі складним, окреме з цілим, “клітина” з “організмом”, “слово” з “реченням”» [Чубарова 2006].

Так, наприклад, у додатку до роману Дж. Конрада «Лорд Джим» подаються списки лейтмотивів роману, серед яких «метелики і жуки», «сни і видіння», «погляд крізь туман», «стрибок», «прихована можливість» та ін. Мотиви самі по собі не очевидно вказують на тему й концепцію, але саме в межах цілого тексту покликані виявити їхні «матеріальні» знаки. Так або інакше, там, де мотивний ряд указує на деякий підтекст, тобто дозволяє провести певне семантичне подвоєння тексту, його концептуалізацію, треба говорити про моделюючу, ще й структуротвірну функцію мотиву.

А. Скафтимов у статті «Тематична композиція роману “Ідіот”» [Скафтимов 1924] бачить у мотиві цілісну психологічну якість героя, що багато в чому визначає його особистість. У зв’язку з Настасьей Філіповною виділяються «*мотив усвідомлення вини й недостатності*», «*мотив прагнення ідеалу й прощення*», «*мотив гордині*» та «*мотив самовиправдання*», у випадку Іполіта – «*мотив заздрісного самолюбства*» і «*мотив вабливого кохання*», а у випадку Аглаї «*мотив дитячості*». Таким чином, мотив в А. Скафтимова, співвіднесений із темою, але вказує на психологічний підтекст, що у свою чергу проливає світло на сюжетні колізії та концепцію твору. Більш того, А. Скафтимов підкреслює, що мотиви «отримують свій зміст і сенс не самі по собі, а через зіставлення та зв’язок із іншими мотивами <...> при внутрішньому охопленні всього цілого одночасно» [Скафтимов 1972, с. 32].

Л. Целкова формулює думку, що лейтмотив в А. Чехова може бути визначений об’єктивно, без підказки автора, самим дослідником і навіть, із

застосуванням вислову письменника: «можна говорити про особливу роль як лейтмотиву, так і мотиву в організації другого, таємного смислу твору, інакше кажучи – підтексту, підводної течії» [Целкова 2000, с. 234]. Лейтмотивом багатьох драматичних та епічних творів А. Чехова є фраза Войницького: “Пропала жизнь!” (“Дядя Ваня”))» [Целкова 2000, с. 234].

Як стверджує Є. Мелетинський, лейтмотиви відіграють суттєву роль і в М. Пруста, і в інших романістів ХХ століття як новий спосіб подолання фрагментарності, хаотичності життєвого матеріалу: «Звертання до вагнерівських принципів знаменне в усіх відношеннях <...> його особливо витончена техніка лейтмотивів, що стали «наскрізними темами» в поєднанні з психологізмом і міфологічною символікою. Істотно й те, що використання музикальної техніки свідомо прагнули і Дж. Джойс, і Т. Манн» [Мелетинский 2000, с. 307].

Цікаво, що організована на початку 80-х рр. робоча група з вивчення мотивів при Брюссельському університеті ставила собі завдання окреслити мотив як повторювану одиницю тексту, яка виконує певні композиційні функції [Werkengroep Motivenstudie при Vrije Universiteit Brussel]. Учені намагалися уникнути погляду на мотив як виключно тематичного субстрату тексту, як елементу композиції.

1.3.3. Еволюція терміна «мотив» і «мотивна структура», пропонування поняття «мотивоконцепт».

У дослідженнях цілого ряду науковців привертають увагу моделюючі властивості літературного мотиву. Так, будучи елементом мовленнєвого рівня твору й фактором його тематичної єдності, мотив може стати й найважливішим елементом його композиції, перейти до статусу одиниці парадигматичної.

У «Словнику сучасних критичних термінів» за редакцією Р. Фаулера подається точне формулювання «пограничного» положення мотиву: «Структура в її значущих сюжетних і фабульних виявах – це кістяк тексту, текстура (мовлення) – як, наприклад, метр і ритм – це його шкіра. Але деякі елементи можна порівняти з м'язами» [A Dictionary of Modern Critical Terms 1987, p. 100]. Далі там розкривається амбівалентна природа мотиву: він є й елементом структурним, оскільки змушує побачити образи в певній послідовності, і, безумовно, елементом змістовим набагато більшою мірою, ніж формальним. Аргументується це тим, що тільки ряд мотивів як ціле, що послідовно переривається, несе унікальне значення, яке інтерпретатор «збирає» в тематичну єдність тексту. Образ, що не має повторюваності, не буде мати такого значення, як і той, що перебуває на межі асоціативного поля того, що відбувається в тексті. Ключем же до розуміння погляду Р. Фаулера є рядок: «Зрештою, структура – це питання здатності (інтерпретатора) до пригадування» [A Dictionary of Modern Critical Terms 1987, p. 100].

У пропонованому визначенні відразу декілька важливих думок, які ми можемо покласти в основу робочого визначення мотиву: це – елемент, здатний втілюватися як феномен мовленнєвого, композиційного й тематичного рівнів тексту; мотив може бути вторинно семантизований і утворити парадигму; вторинна семантизація мотиву й переведення його в ранг концептуально значущих одиниць відбувається завдяки інтерпретаційному бажанню читача.

У цьому сенсі можна погодитися з М. Димарським: «Мотив же, по суті, є не онтологічною одиницею наративу, а одиницею аналізу наративу» [Дымарский 2004, с. 149]. Сюжетна подія може бути витлумачена як мотив – за умови ідеологічної або естетичної її інтерпретації, – проте в цьому випадку неминуче відбувається відволікання від деталей, аспектів події [Дымарский 2004, с. 149].

Отже, мотив – одиниця інтерпретації. Інакше кажучи, читач помічає повтор, потім його парадигматизує і, нарешті, осмислює текст у його концептуальному значенні. Багато в чому наближається до цієї позиції В. Тюпа, коли відзначає:

«Послідовність кадронесучих фраз (проекція тексту), а не розсип яскравих і впізнавано достовірних подробиць уявою читача трансформується в об'ємну та цільну картину життя квазіреального світу, що являє собою – у проекції смислу – певну складну конфігурацію мотивів» [Тюпа 2001, с. 65]. Так звана «мотивна структура» тексту робить художньо значущим будь-який повтор семантично споріднених або okazіонально синонімічних подробиць зовнішнього та внутрішнього життя, включно з такими, які можуть справляти враження зовсім випадкових або, навпаки, неминучих.

Таким чином виникає зв'язність, концептуальна й композиційна завершеність тексту, у якій значну роль відіграють виявлені читачем концептуалізуючі мотивні ряди. Особлива роль інтерпретатора у виявленні концептуально значущих мотивів у ряді випадків може призвести до так званого «інтерпретаторського свавілля», що суттєво розсуває рамки тексту. Блискучі, хоча й не безперечні приклади мотивного аналізу пропонуються в уже класичному дослідженні Б. Гаспарова «Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века» [Гаспаров 1994].

Так, у дослідженні мотивної структури «Мастера и Маргариты» М. Булгакова, Б. Гаспаров підключає величезний обсяг біографічних, історико-культурних, філософсько-релігійних смислів, доступних інтерпретатору. Він пише, що знайдені в структурі роману мотивні зв'язки й смислові асоціації, що виникають на їхній основі, можуть бути далеко не рівноцінними. Одні є досить очевидними, багаторазово підтверджуваними в різних точках оповіді, а інші – є більш слабкими й проблематичними, оскільки вони проявляються лише в ізольованих точках (не отримують багаторазового підтвердження), або взагалі мають вторинний характер, що виникають як похідні не безпосередньо від самого тексту роману, а від вторинних асоціацій, пробуджуваних цим текстом. Автор підкреслює: «Зрештою в нашому сприйнятті роману виникає певна центральна смислова ділянка й поруч із нею навколишні периферійні області. Останні заповнюються відкритою безліччю все менш очевидних, усе більш проблематичних асоціацій, зв'язків, паралелей, що

йдуть у безкінечність» [Гаспаров 1994]. За його логікою, якщо кожна з цих периферійних асоціацій окремо може бути поставлена під сумнів із точки зору її виведення з тексту роману, то всі вони в сукупності утворюють незамкнене поле, яке надає смислу роману риси відкритості й безкінечності, що складає невід’ємну особливість міфологічної структури. Далі він продовжує: «При цьому завжди існує можливість, що асоціація, котра виникла в нашій свідомості, але ніби недостатньо підтверджена в тексті, має вигляд такої лише тому, що ми не помітили її підтвердження в іншій точці роману...» [Гаспаров 1994, с. 304].

И все ж, Б. Гаспаров наполягає на тому, що «мотивний процес має бути досить суворо впорядкований, без чого само впізнання мотивів та їхніх варіантів стане неможливим» [Гаспаров 1994]. Ця впорядкованість у його концепції досягається тим, що самі прийоми подрібнення, варіювання, поєднання мотивів повторюються, а різні мотивні комбінації виявляють тотожний синтаксис.

Поєднання двох факторів – повтору в тексті та інтерпретаційного бажання й професійної компетентності читача, здатного побачити реляції мотивів у їхніх різноманітних поєднаннях – стає запорукою глибокого концептуального прочитання тексту, яке й пропонує сам Б. Гаспаров. Унікальна структура мотивів у кожному конкретному тексті, яка нагадує вибагливу мережу, і визначає його концептуальну повноту.

Дослідник пише: «Основним прийомом, що визначає всю смислову структуру “Мастера и Маргариты” й разом із тим таким, що має більш широке загальне значення, нам видається принцип лейтмотивної побудови оповіді» [Гаспаров 1994, с. 28]. Ідеться про такий принцип, коли певний мотив, раз виникнувши, повторюється потім багато разів, кожного разу в новому варіанті, нових окресленнях і в усе нових поєднаннях з іншими мотивами. При цьому в ролі мотиву, для Б. Гаспарова, може виступати будь-який феномен, смислова «пляма» – подія, риса характеру, елемент ландшафту, предмет, вимовлене слово, колір, звук і т. ін.; єдине, що визначає мотив, – це його репродукція в тексті, так що на відміну від традиційної сюжетної оповіді, де заздалегідь більш або менш визначено, що

можна вважати дискретними компонентами («персонажами» або «подіями»), тут не існує заданого «алфавіту» – він формується безпосередньо в розгортанні структури й через структуру. Зрештою факт втрачає свою окремість, адже в будь-який момент і те й інше може стати ілюзорним: окремі компоненти даного факту будуть повторені в інших поєднаннях, і він розпадеться на ряд мотивів, початково запроваджених до зв'язку зі, здавалося б, абсолютно іншим фактом.

Розгляд моделюючої функції мотиву, його креативного потенціалу в аналізі ідейно-художнього цілого – одне з пріоритетних завдань сучасного літературознавства. Актуальність мотивного аналізу також пов'язана з художнім досвідом роману ХХ-го століття, відміченого рисами дискретності й фрагментарності оповіді, проте, використовувати цей термін без уточнень небезпечно через недиференційованість мотивів фольклористичного й літературознавчого.

Термін «концепт» (запозичений латинський віддієслівний іменник “conceptus” від “concipere” – «зачинати» [Степанов 1997, с. 40]) є близьким до «мотиву» поняттям, а тому необхідно стисло окреслити процес його розвитку в контексті історії вивчення мотиву. Як вважає М. Ангелова, «концепт був запозичений лінгвістами з математичної логіки» [Ангелова 2004, с. 3]. Його застосування як терміна починається з 1928 р. з виходу статті С. Аскольдова (псевдонім С. Алексєєва) «Слово і концепт», надрукованої в журналі «Русская речь». Проте через різні об'єктивні й суб'єктивні причини, «концепт» надовго зникає з вітчизняного лексикону. Можна також припустити, що цей іншомовний термін не зміг конкурувати з усталеним традиційним, більш звичним для науковців терміном «поняття», на відмінностях між якими ми зупинимося детально далі. Лише через декілька десятиліть, у слов'янській науці цим терміном починають оперувати когнітивісти, деякі з котрих працюють у парадигмі філософії мови (наприклад, Р. Павіленіс і М. Холодная). У їхніх працях пріоритетним є вивчення базисних підсистем людського знання. Вербальні знаки, що фіксують елементи понятійних систем, зазвичай, при цьому когнітивістами не акцентуються. Це, на

жаль, не сприяє глибокому аналізу й розумінню сутності мовних концептів, які переживають етапи свого становлення в конкретних історичних умовах, у певному культурному контексті. Термін «концепт» переживає епоху «лінгвістичного ренесансу» з початку 90-х років ХХ століття передусім завдяки науковим працям Д. Ліхачова та Ю. Степанова, які реанімували його й дали свою ґрунтовну інтерпретацію.

Активне використання цього терміна в когнітивній лінгвістиці, у парадигмі лінгвістичного концептуалізму та в лінгвокультурології пояснюється необхідністю запровадження до їхнього категоріального апарату відсутньої когнітивної «ланки», до змісту якої, окрім поняття, входять асоціативні образні оцінки й уявлення про нього його продуцентів і користувачів.

На думку Є. Воробйової, до відгалужень концептології, чії контури видаються вже більш або менш окресленими, відносяться: лінгвоконцептологія, у тому числі зіставна й історична, або діяхронічна; концептологія тексту й дискурсу; концептологія культури, із лінгвокультурною концептологією включно; художня концептологія; ідіоконцептологія як її складова; інтерсеміотична, або мультимодальна концептологія, а також концептологічні студії у межах мультимодальної стилістики, що спирається на визнання наявності в художньому тексті вбудованої мультимодальності; невербальна концептологія (жестів, музики, танцю, архітектури й под.), зокрема, в аспекті паралінгвального втілення концептів; концептологія емоцій та емоційних станів, разом із зміненими станами свідомості, яку умовно можна назвати лінгвопсихоконцептологією; нейроконцептологія, що розвивається в контексті нейронауки; психолінгвоконцептологія як галузь психолінгвістики; концептологія як розділ педагогічної (лінгводидактичної) когнітології [Воробьєва 2013].

Услід за Ю. Степановим вважаємо концепт більш об'ємним мислительним конструктом людської свідомості порівняно з поняттям. За висловом Ю. Степанова, концепт це «певне сумарне явище, що за своєю структурою складається з самого поняття та ціннісного (нерідко образного) уявлення про нього

людини» [Ангелова 2004, с. 3]. Концепт як ментальне утворення високого ступеня абстрактності пов'язаний переважно саме зі словом. Із цього випливає, що він вбирає в себе, крім предметної віднесеності, всю комунікативно значущу інформацію. Передусім, це вказівки на місце, що посідає цей знак у лексичній системі мови: його парадигматичні, синтагматичні й словотвірні зв'язки – те, що Ф. де Соссюр називає «значущістю» і що, зрештою, відображує «лінгвістичну цінність позамовного об'єкта» [Карасик 1996, с. 4].

До семантичного складу концепту входить також уся прагматична інформація мовного знака, пов'язана з його експресивною та іллокутивною функціями, що цілком узгоджується з «інтенсивністю» духовних цінностей, до яких він відсилає. Ще одним високовірогідним компонентом семантики мовного концепту є когнітивна пам'ять слова: смислові характеристики мовного знака, пов'язані з його вихідним призначенням і системою духовних цінностей носіїв. Проте концептологічно найбільш істотним тут виступає так званий культурно-етнічний компонент, що визначає специфіку семантики одиниць природної мови й відображує мовну картину світу її носіїв. Концепт, за науковими дефініціями С. Аскольдова, Є. Кубрякової, С. Ляпіна, О. Скідан, – це багатомірний мислительний конструкт, що відображує процес пізнання світу, результати людської діяльності, його досвід і знання про світ, що зберігає інформацію про нього. М. Холодная трактує концепт як пізнавальну психічну структуру, особливості організації якої забезпечують можливість відображення дійсності в єдності різноякісних аспектів. На думку Р. Павіленіса, концепти – це смисли, які складають когнітивно базові підсистеми думки та знання. Концепт, як і поняття, – одиниця когнітивного порядку. Архітектоніка концепту як структурно-смислового утворення складніша за архітектоніку поняття. Безумовно, концепт – це багатомірне ідеалізоване формоутворення, проте одноголосного висновку стосовно числа семантичних параметрів, за яким може проводитися його вивчення, у концептологів нема. Наприклад, С. Ляпін, Ю. Степанов і В. Карасік говорять про те, що до цих параметрів включено як поняттєві, так і образні, ціннісні, поведінкові,

етимологічні й культурні 'виміри', із яких майже кожний може мати пріоритетний статус у дослідженні.

Наступну структуру пропонує С. Воркачов. Він виділяє в складі лінгвокультурного концепту три складові: *поняттєву*, що відображує його ознакову й дефініційну структуру, *образну*, яка фіксує когнітивні метафори, які підтримують концепт у мовній свідомості, і *значущісну*, що визначається місцем, яке посідає ім'я концепту в лексико-граматичній системі конкретної мови, куди увійдуть також його етимологічні й асоціативні характеристики. Згідно з В. Карасік, концепт складається з трьох компонентів – *поняттєвого*, *образного* й *ціннісного*. За образним зауваженням С. Ляпіна, у глибині концепту мерехтить поняття. Концепт на відміну від поняття не тільки мислиться, але й переживається. Із цього випливає, що його обсяг більший, ніж у поняття.

Концепт вбирає в себе саме поняття, що є у свою чергу його обов'язковим ядерним компонентом. Це результат колективних зусиль, хоча основний внесок до кристалізації цього поняття був зроблений вченими Є. Кубряковою та Ю. Степановим. Саме завдяки їхнім інтелектуальним зусиллям, з опорою на більш ранні розробки Р. Джекендоффа, А. Вежбицької, Р. Павилєніса та ін., ми знаємо, що, з одного боку, концепт – це основна одиниця свідомості, оперативна змістова одиниця пам'яті, яка відображає знання й досвід людини у вигляді "квантів" знання; частково оречевлюється, вербалізується мовними засобами в їхні значення та включає суттєву частку невербалізованої інформації [Краткий словарь 1996, с. 90]. А з іншого боку, за висновками Ю. Степанова, концепт є «ментальним малюнком» того, що не завжди можна передати словом, але можна побачити, почути, відчути, дізнатися й згадати; а концепти в цілому можуть ніби «висіти» над словами й речами, втілюючись у них [Степанов 1997, с. 40, 68].

Але оскільки все сказане вище відноситься до концепту в мовознавстві, а не в літературознавстві, обмежимо наше дослідження історії вивчення терміна «концепт», звертаючись в контексті традиційного мотивного аналізу «мотив», а в контексті методів «точного літературознавства», відповідно, мотивоконцепт –

запроваджений нами термін. У нашому тлумаченні, мотивоконцепт – змістова одиниця, що співвідноситься з темою й поняттям, проте має етнічну, образну й емоційну маркованість, закріплену в спільному досвіді національної літератури, осмислена соціально й суб'єктивно, і через таке осмислення протиставлена іншим мотивоконцептам.

Отже, робочим визначенням *мотиву* обрано елемент, здатний втілюватися як феномен мовленнєвого, композиційного й тематичного рівнів тексту; мотив може бути вторинно семантизований та утворити парадигму; вторинна семантизація мотиву й переведення його в ранг концептуально значущих одиниць відбувається завдяки інтерпретаційному бажанню читача.

Таким чином, терміни *мотив* і *мотивоконцепт* в опозиції дозволять відділити термінологічно дискурс про власне мотивний аналіз і мотивний аналіз статистичними методами, та уникнути плутанини під час порівняння результатів традиційного мотивного аналізу зі статистичним його аналогом. *Мотив* буде використано як одиниця мотивного аналізу та структури тексту, а *мотивоконцепт* – як статистичне відображення мотиву через те, що мотив у традиційному розумінні не піддається обрахуванню статистичними методами, на відміну від мотивоконцепту.

1.4. Мотивний аналіз у світлі теорії інтертекстуальності

Інтертекстуальність є обов'язковим елементом поетики художнього тексту [Застєла 2009], і в межах літературознавства розглядається як проблема запозичень, літературних впливів, мімікрії, пародії, перифразів, алюзій та ремінісценцій. Закономірно, що розглядати поетику жанру певного літературного напрямку без пошуку інтертекстуальних елементів контрпродуктивно.

У вивченні інтертекстуальності спочатку треба знайти операційну модель, яка має допомогти розв'язати конкретні завдання нашого дослідження. Як основу візьмемо таке визначення Р. Барта: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти навколишньої культури» [Barthes 1973, p. 78]. Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. — усі вони поглинені текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди перед текстом і навколо нього існує мова: «Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою спільне поле анонімних формул, походження яких рідко можна знайти, несвідомих або автоматичних цитат, які подаються без лапок» [Barthes 1973, p. 78].

Інтертекстуальність у літературі вивчається на Заході та на Сході вже декілька десятиліть, тим не менше, залишається чимало «білих плям» як у розумінні цього явища, так і в класифікації форм міжтекстових зв'язків.

Нагадаємо, що сам термін «інтертекстуальність» був запроваджений у 1967 році французькою структуралісткою Ю. Крістєвою. Тепер, як пише І. Ільїн, автор ґрунтовного огляду літератури з теорії інтертекстуальності, він «вживається не тільки як засіб – метод аналізу літературного тексту або змалювання специфіки існування літератури (хоча саме в цій галузі він уперше з'явився), але й для визначення того світо- і самовідчуття сучасної людини, яке отримало назву «постмодерністської чутливості» [Шиньєв 2010, с. 84].

Ю. Крістєва сформулювала свою концепцію інтертекстуальності внаслідок уважного прочитання праці М. Бахтіна 1924 року: «проблема змісту, матеріалу та форми в словесній художній творчості» [Крістєва 1967], де російський філософ і філолог указував, зокрема, що кожний текст є поглиначем і перетворенням іншого тексту. Другим базовим теоретичним джерелом виступає запропонована знову-таки М. Бахтіним ідея діалогу, що відбувається між будь-яким текстом (словом) і чужим словом: «Діалогічна орієнтація слова – явище, властиве, звичайно, всякому

слову. Це – природна установка всякого живого слова. На всіх своїх шляхах до предмета, в усіх напрямках слово зустрічається з чужим словом і не може не вступати з ним у живу, напружену взаємодію» [Шиньєв 2010, с. 92]. Деякі російські теоретики літератури зауважують, що діалог був сприйнятий Ю. Крістевою чисто формалістично, як обмежений виключно сферою літератури.

І. Ільїн стверджує: «Під впливом теоретиків структуралізму й постструктуралізму (у галузі літературознавства в першу чергу А. Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріди та ін.), які відстоюють панмовний характер мислення, свідомість людини була ототожнена з письмовим текстом як ніби єдиним більш або менш достовірним способом його фіксації» [Ильин 1996, с. 216]. Внаслідок цього все стало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія, сама людина.

Положення, що історія й суспільство є тим, що може бути «прочитано» як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного «інтертексту», що своєю чергою служить ніби передтекстом будь-якого тексту, котрий знову з'являється. Важливим наслідком уподібнення свідомості тексту було «інтертекстуальне» розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, що складала «великий інтертекст» культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту «перетворюється на порожній простір проєкції інтертекстуальної гри» [Ильин 1996, с. 216].

У дослідженні «Революція поетичної мови» Ю. Крістева підкреслює несвідомий характер цієї «гри», та відстоює постулат імперсонально «безособової продуктивності» тексту, який породжується ніби сам по собі, крім свідомої вольової діяльності індивіда: «Ми назвемо *інтертекстуальністю* цю текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для суб'єкта, який пізнає інтертекстуальність — це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію та вписується в неї» [Kristeva 1967, с. 443]. Отже, уже текст самостійно «прочитує історію» й асимілюється в ній. Автор йому не потрібний – так стверджує І. Ільїн. Недарма сучасний дослідник підкреслює, що за часів свого

виникнення вивчення інтертекстуальності «зазнали істотного впливу ідей Р. Барта, висунутих у ряді робіт, а найдетальніше в есе з красномовною назвою "Смерть автора"» [Kristeva 1967, с. 443].

Так само і М. Фуко в лекції 1969 року доходить висновку, що з певної точки зору «автор має стертися або бути стертим в інтересах форм, притаманних дискурсу» [Фуко 1996, с. 182]. Літературний текст тоді розчиняється в "загальному тексті", в якому вбачають явище скоріше мовне й у ньому основну увагу звертають на кліше. Водночас дослідження інтертекстуальності у Франції та США почали осмислюватися в рідніщі деконструкціонізму, початок якому поклав Ж. Дерріда в дослідженні "Про граматологію". Наслідування ж онтологічним та семантичним іграм Ж. Дерріда призводить до втрати суверенності літературного тексту й до знецінювання не тільки історії літератури, але й будь-якої інтерпретації [Дерріда 2007, с. 6; Див. також Росовецький 2008, с. 226].

Закономірно, що в контексті нашої розвідки неприпустима й втрата інтересу до автора тексту, і розчинення досліджуваних текстів в обширі «загального тексту» і навіть мови, тому для нас оптимальною є класифікація російського теоретика літератури Н. Фатєєвої, автора монографії «Інтертекстуальність та її функції в художньому дискурсі» [Фатєєва 2004]. У цій класифікації інтертекстуальні елементи діляться на власне інтертекстуальні, що утворюють конструкцію «текст у тексті»; паратекстуальні; метатекстуальні; гіпертекстуальні; архітекстуальні [Фатєєва 2004]. Дослідниця розрізняє такі форми:

1. Власне інтертекстуальність, яка утворює конструкцію «текст у тексті»: цитати, цитати з атрибуцією, цитати без атрибуції, алюзії, алюзії без атрибуції, алюзії з атрибуцією, центонні тексти.

2. Паратекстуальність або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови, цитати-заголовка.

3. Метатекстуальність як переказ і покликання, що коментує «претекст»: інтертекст-переказ, варіації на тему «претексту», дописування чужого тексту, мовна гра з претекстом.

4. Гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом другого.

5. Архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів.

6. Інші моделі й випадки інтертекстуальності: інтертекст як троп або стилістична фігура, інтермедіальні тропи та стилістичні фігури, запозичення прийому.

7. Поетична парадигма.

Власне інтертекстуальні елементи, що утворюють конструкції «текст у тексті», вбирають у себе *цитати* й *алюзії*. У загальноприйнятому розумінні *цитата* – інтертекст, що являє собою виділений формально та з установкою на буквальність і точність відтворення фрагмент "чужого слова" в новому творі. Якщо термінологічна відповідність цього слова, "ексцерпція", використовується виключно в юридичному дискурсі, термін "цитата" застосовується стосовно літературних, наукових і теологічних контекстів, де не має, на жаль, загальноприйнятого тлумачення. Адже, крім названого, існує й поширене, переважно, серед російських структуралістів розуміння терміна "цитата" "як спільного, родового", того, що включає в себе власне цитату, алюзію й ремінісценцію. Виходячи з цього, згідно з І. Фоменко, «цитатою – в широкому сенсі – можна вважати будь-який елемент чужого тексту, включений в авторський ("свій") текст» [Фоменко 1999, с. 497].

На думку ж Н. Фатєєвої, поняття «цитата» підходить для позначення відтворення в тексті одного й більше компонентів прецедентного тексту. Цитата активно спрямована на упізнавання. Тому цитати можна типологізувати за ступенем їхнього відношення до вихідного тексту, а саме з тим, чи стає інтертекстуальний зв'язок виявленим фактором авторської побудови й читацького сприйняття тексту або ні. Найбільш чистою формою такої цитації можна вважати цитати з точною атрибуцією й тотожним відтворенням зразка.

Другий тип інтертекстуальності представлений цитатами з точною атрибуцією, але нетотожним відтворенням зразка. Наступним типом цитат є атрибутовані перекладні. Цитата в перекладі ніколи не може бути буквальним повтором оригінального тексту. Перекладні цитати можуть розкриватися покликанням автора в тексті приміток або коментарів, таким чином, із власне тексту вони переводяться в ранг метатексту.

Інтертекстуальність нейтралізує межу між формальним вираженням текстів за віссю *вірш – проза*, і будь-який художній текст виявляє прагнення стати «текстом у тексті» або «текстом про текст», тобто народжується на основі творчого синтезу елементів попередніх текстів, як «своїх», так і «чужих». Способом маркування цитати є «закавычивание». Цитата, взята в лапки, легко упізнається, а її значення розширюється й виходить тільки за межі певного стилю.

До власне інтертекстуальних елементів, що утворюють конструкції «текст у тексті», відносяться й алюзії. А. Квятковський визначає алюзію як «стилістичний прийом; вживання в мовленні або в художньому творі кодового висловлювання як натяку на добре відомий факт, історичний або побутовий» [Квятковский 1966, с. 20]. На думку ж І. Захаренка, алюзія – це запозичення певних елементів прецедентного тексту, за якими відбувається їхнє упізнавання в інтертексті, де і здійснюється їх предикація [Захаренко 1988]. Інші літературознавці підкреслюють, що алюзія розрахована на обов'язкове й негайне розпізнавання читачем.

Від цитати алюзію відрізняє те, що запозичення елементів відбувається вибірково, а ціле висловлювання або рядок прецедентного тексту, співвідносно з новим текстом, присутнє в ньому ніби «за текстом». У випадку цитації автор переважно експлуатує реконструктивну інтертекстуальність, реєструє спільність «свого» й «чужого» текстів, а у випадку алюзії на перше місце виходить конструктивна інтертекстуальність, мета якої організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони ставали вузлами зчеплення семантико-композиційної структури тексту. Подібне відбувається, наприклад, коли поет повторює рядки своїх попередників, ніби створює ілюзію продовження їхнього стилю. Свідома

алюзія являє собою таке включення елемента «чужого» тексту до «свого», яке має модифікувати семантику останнього за рахунок асоціацій, пов'язаних із прецедентним текстом; якщо же за таких змін смислу не виявляється, то має місце несвідоме запозичення.

О. Лаптева розглядає явище алюзії з іншої позиції. На її думку, «як і цитати, алюзії можуть бути атрибутованими або неатрибутованими» [Лаптева 1990]. Тоді атрибуція буває не прямою, а «зашифрованою»; неатрибутованість же може не відчуватися як така за певної насиченості цитат даного автора в тексті.

Атрибуція може мати й «максимально широкий характер – на рівні всього стилю поета й письменника, коли само його ім'я і є максимально широкою алюзією» [Лаптева 1990]. Проте частіше за все доводиться мати справу з неатрибутованими алюзіями. Вони за своєю внутрішньою структурою побудови міжтекстового відношення краще за все виконують функцію відкриття нового в старому. Відкриття вимагає зусиль з боку читача, що породжує додатковий стилістичний ефект [Лаптева 1990].

Як одна з форм інтертекстуальності традиційно розглядаються центони. От що пише про них О. Лаптева: «Центонні тексти являють собою цілий комплекс алюзій і цитат (у більшості своїй неатрибутованих) і йдеться не про введення окремих «інтертекстів», а про створення певної складної мови іносказання, всередині якої семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями» [Лаптева 1990].

У типології форм інтертекстуальності, запропонованій Н. Фатєєвою, привертає увагу «паратекстуальність або відношення тексту до свого заголовку, епіграфа, післямови». Так, існують цитати-заголовки. Такий заголовок, на думку Н. Фатєєвої, містить у собі програму літературного твору та ключ до його розуміння. Формально виділяючись із основного корпусу тексту, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно – як його представник і заступник. У зовнішньому виявленні заголовок постає як метатекст стосовно самого тексту. У внутрішньому виявленні заголовок постає як субтекст єдиного

цілого тексту. Тому, коли заголовок виступає як цитата в «чужому» тексті, вона являє собою інтертекст, відкритий різним тлумаченням. Як будь-яка цитата, назва може бути або не бути атрибутованою, але ступінь упізнаваності неатрибутованого заголовка завжди вищий, ніж просто цитати, оскільки він виділений із вихідного тексту графічно.

Письменник у готовому вигляді запозичує чужі заголовні формули, що конденсують художній потенціал тексту, який стоїть за ними, і нашаровує на них новий образний смисл. Наприклад, у поемі Н. Асеева «Маяковський починається» заголовки виконують «рамкову» функцію стосовно долі В. Маяковського: на початку бачимо заголовок його першої трагедії «Владімір Маяковський», у кінці поеми фігурує монолог В. Маяковського «О дряни».

Метатекстуальність, або створення конструкцій «текст про текст», характеризує будь-який випадок інтертекстуальних зв'язків, оскільки, що цитата, що алюзія, що заголовок або епіграф, усі вони виконують функцію представлення власного тексту в «чужому контексті. За контрастом із ними переказ, варіація, дописування чужого тексту та інтертекстуальна гра з прецедентними текстами являє собою конструкції «текст у тексті про текст» [Фатеева 2000, с. 142–143].

І. Захаренко підкреслює ще варіації на тему певного твору, коли його рядок або декілька рядків стають імпульсом розгортання нового тексту, виносить на поверхню те, що в прецедентному тексті, який задає тему, за Ю. Тиняновим, «розкрилися чіткі формули, придатні для різних тематичних вимірів» [Тинянов 1995, с. 291–292]. Класичним прикладом подібних варіацій можна вважати «Тему з варіацією» Б. Пастернака, особливо «Наслідувальну» («Подражательную») варіацію, початок якої збігається з початком «Мідного вершника» А. Пушкіна.

Із ще одним виявом відкритої інтертекстуальності стикаємося, коли йдеться про дописування «чужого» тексту. Широко відомо, що В. Брюсов написав продовження «Єгипетських ночей» А. Пушкіна, до назви яких приписав два підзаголовки: «Поэма в 6-ти главах (Обработка и окончание поэмы

А. С. Пушкина)». Ми стисло зупинилися тут лише на тих аспектах і формах інтертекстуальності, які нам могли трапитися під час зіставлення автобіографій.

Теорія інтертекстуальності стала незамінною частиною ґрунтовного вивчення тексту у ХХІ-му столітті й чимало методологій створено, без передбачення можливості її уникнути. Тому, навіть не обираючи інтертекстуальний аналіз центральним методом дослідження, маємо реферувати його елементи й терміни, що використовуються в дослідженні.

1.5. Компаративні методи в поетиці літературного тексту

Найкраще видно філігрань деталей поетики кожного окремо взятого твору в порівнянні з іншими, схожими на нього, або ж на фоні поетики цілого жанру таких текстів у діахронічно та синхронічно зафіксованих межах. У нашому випадку – у межах автобіографії російського постсимволізму, і для порівняння текстів різних напрямків постсимволізму один з одним нам потрібний відповідний інструментар.

Компаративний, або зіставний метод у літературознавстві — метод, що науково затвердився в другій половині ХІХ століття та спрямований на зіставлення двох або більше літературних творів, а також літературних структур (напрямків, течій, шкіл), створених, у першу чергу, у різних мовних культурах. По суті – це пошук універсальних виявів у всіх аналізованих літературах та аналіз їхніх історичних модифікацій. Згідно зі спостереженням професора ужгородського університету Н. Бездір, «поштовх розвитку методу даний німецьким істориком І.Г. Гердером і поетом Й.-В. Гете» [Бездир 2015, с. 48]. Не можна не згадати в цьому контексті засновника порівняльного літературознавства німецького вченого Т. Бенфея, який у дослідженні «Панчатантри» довів наявність міграцій сюжетів (тобто, запозичень) між різними, навіть віддаленими, національними літературами.

Компаративістика традиційно спирається на два типи зіставлень. Це історико-генетичний (або контактено-генетичний) підхід, коли спільність явищ пояснюється спільністю походження, а також порівняльно-типологічний, коли спільність пояснюється пізніми зближеннями або спільним соціально-історичними умовами розвитку [Алексеев 1987]. Це виявляється у «вічних темах» і «вічних героях», спільних жанрах, подібних літературних напрямках і течіях, стильоприйомах і т. д. [Алексеев 1983].

Специфіка компаративізму, що виник у європейській фольклористиці в ХІХ столітті, обумовлена особливостями підходів до порівнюваних творів. Початково дослідники приділяли основну увагу так званим «мандрівним» сюжетам, що сприяло вивченню саме східних літератур. Французький лінгвіст А. Мейє писав про дві різні мети порівняльного методу: по-перше, це виявлення спільних закономірностей (наприклад, через порівняння казок про тварин можна дізнатися про характерні загальнолюдські властивості та різноманіття типів); по-друге, це виявлення історичних свідчень (не випадковим, наприклад, видається той факт, що в усіх індоєвропейських народів існують міфи про напій безсмертя) [Мейє 2004, с. 6].

У російському літературознавстві порівняльний метод пов'язаний із іменем А. Веселовського й розробленою ним історичною поетикою, яку вчений із часом розширив до всесвітньо-історичних досліджень. У першій половині ХХ століття в слов'янському порівняльному літературознавстві існували дві точки зору стосовно об'єктів дослідження. Перша, представником якої виступав Р. Якобсон, слідувала теорії, що в слов'ян через різні культурно-історичні умови є найбільш близьким фактором мова й тому, «для порівняльного вивчення слов'янських літератур найбільш природно було б зосередитися в першу чергу на тих елементах художньої творчості, які найбільш тісно пов'язані з мовою» [Якобсон 1987, с. 24]. Важливим тут є те, що представники цього напрямку наукової думки вважали, що головною опорою для порівняння є мова. У другого напрямку вчених прийнято було вважати, що «у слов'ян усе спільне, а отже в слов'ян усе схоже» [Жирмунский 2001], аж до

особливостей менталітету, у зв'язку з чим, В. Жирмунський враховував і історико-типологічні закономірності, і паралелізм культурного розвитку, і літературні взаємодії в порівняльному вивченні літератур [Жирмунський 2001].

У другій половині ХХ століття словацький учений Д. Дюришин виділив в історії компаративних досліджень три етапи, пов'язані з різними сферами взаємодії порівнюваних об'єктів [Đurišín 1988, p. 130]. На першому етапі цікавість дослідників була здебільшого зосереджена на галузі генетико-контактних зв'язків, що являє собою своєрідний міжлітературний «імпорт» та «експорт», для цього періоду був характерний метод зіставлення й розділення національних літератур на «розвинені» та «нерозвинені». На другому етапі переважно порівнювалися тексти на рівні системно-типологічному, де вивчалися не контакти, а особливості розвитку літератур, при цьому не піддавалася сумніву рівноцінність порівнюваних явищ і структур. І на третьому етапі, що виділяється Д. Дюришином, було досліджено загалом ту частину міжлітературного процесу, що поєднує перші дві галузі, на основі певних закономірностей, у яких вивчається вища історико-літературна категорія – світова література. Таким чином метою порівняльного літературознавства за Д. Дюришином та І. Неупокоевою, є пізнання загального літературного розвитку.

Базовими є такі положення методу. Літературні зіставлення можливі як у синхронії (у ситуації одночасності), так і в діахронії (різночасності). В основі всякого зіставлення лежить механізм схожості й відмінності «свого» й «чужого». Порівняння може бути побудоване на генетичних принципах, тобто орієнтуватися на спільність походження досліджуваних явищ (текстів). Підґрунтям можуть бути історико-типологічні принципи – загальні закономірності, збіги соціального, літературного розвитку, а не спільність походження («стадіальні паралелі» за В. Жирмунським). Літературні явища полігенетичні: часто ідуть від багатьох різних джерел. Компаративістика дозволяє робити висновки щодо повторюваності явищ (тобто, щодо закономірностей літератури), що сприяє вибудові «рядів культури» [Веселовський 2007]. У зіставленні сюжетів «неділимою одиницею

сюжету» виступає мотив. У зіставленні образів одиницею виступає «група асоціацій», а також процеси адаптації, алюзії.

У компаративістиці задіяні прямі та зворотні літературні зв'язки (вплив – сприйняття – вплив), чому сприяє розуміння «подготовленной воспринимающей среды». Метод включає вивчення впливу різних видів мистецтва (живопису, музики, кіно та ін.) на літературу. Також у ній можуть запроваджуватися тематологічні дослідження, що пояснюють типологічні схожості й розбіжності («вічні» теми та образи; національно-визвольні рухи, християнські шукання та ін.). Під час зіставлення важливо враховувати проблеми періодизації та іншомовний культурний досвід, «синтез із часом», за А. Веселовським.

Різновид компаративістики – порівняльно-зіставний метод, який націлений не стільки на виявлення схожості, скільки на розбіжності в явищах літератури, які, на перший погляд, збігаються. Використання в сучасній компаративістиці постмодерністських уявлень про інтертекстуальність знімає гостроту проблеми генетичних та історико-типологічних зближень [Яусс 1995].

Говорячи про компаративні методи вивчення літературного тексту, неможливо було б не згадати статтю Н. Бездір «Компаративістика на переломі тисячоліть: традиція й оновлення в українському та російському літературознавстві» [Бездир 2015] 2015 року, присвячену огляду сучасної літератури в східнослов'янському літературознавстві. Згідно з цим дослідженням, попри те, що витoki зіставних студій у світовому літературознавстві середини ХІХ століття пов'язані з дослідженням генетично й контактено близьких літератур і творів, із середини ХХ століття, на перший план виходить пошук типологічних відповідностей між зіставляваними явищами та контекстами. І цей вектор змінюється наприкінці ХХ століття структуральними, семіотичними, наратологічними, імагологічними, інтертекстуальними зіставленнями, що, в баченні науковця, пов'язано зі вступом людства в епоху постмодерністського світобачення й постестетики, яка базується не на емпіричних і філософських, а на структуралістських і постструктуралістських формалізованих явищах: мова, знак,

система знаків, структура, модель, структурні відношення, функції, просторове поле, число, текст.

Під час розмірковувань про останню зміну наукового обрїю, що відбулася у вісімдесяті роки ХХ-го столїття, Н. Бездїр обирає для характеристики цього періоду таку цитату: «...коли розпочинається третій, сучасний етап літературної компаративістики, означений відсутністю домінуючої теоретико-методологічної парадигми, методологічним плюралізмом, корелятивним добі постмодерну» [Національні варіанти літературної компаративістики 2009]. Дослідниця підкреслює, що на кінець ХХ-го столїття компаративістика не тільки яскраво продемонструвала свої аналітичні й синтезуючі переваги у філології. Разом із тим, Н. Бездїр пише, що з моменту, коли компаративістика набуває рис повноправної філологічної методики дослідження, вона не припиняє свого розвитку й сьогодні: «З одного боку, компаративістика спирається на методологічну базу постструктуралізму, герменевтики, нової критики, з другої – вона використовує традиції історичної поетики, що міцно затвердила себе. Подібна еклектика свідчить про те, що пошук триває...» [Бездир 2015, с. 48].

У визначенні новаторства компаративістики кінця ХХ – початку ХХІ столїття академік Д. Наливайко пише про наявність трьох векторів її розвитку: німецького, французького й американського [Національні варіанти літературної компаративістики 2009, с. 14]. Це збігається з висновками багатьох зарубіжних дослідників: американця К. Сейпера [Сейпер 2003], росіян Б. Реїзова [Реїзов 2011], О. Туришевої [Турьшева 2012], Т. Селїтріної [Селитрина 2009], Ю. Мінералова [Минералов 2010] та ін.

До раціонально-структурних досліджень, зазначає Н. Бездїр, більш схильна французька компаративістика (у центрі уваги – семіотика, інтертекстуальність, цікавість до форм літератури). Антропологічний характер притаманний німецькій компаративістиці (традиції герменевтики, історикосоціологічні дослідження, рецептивна критика). Соціологічна й мультикультуральна спрямованість характерна для американської компаративістики (спирається на теорію збочень,

постколоніальні дослідження, нову критику, розширює компаративістику аж до підміни культурологічними студіями). У дусі нової критики (Р. Палмер, Дж. К. Ренсом) американська компаративістика розглядає твір як внутрішньо закритий самоцінний, самодостатній, автономний естетичний об'єкт, що не передбачає множинності герменевтичних прочитань [Національні варіанти літературної компаративістики 2009]. Примат синхронії над діахронією, статичності над розвитком у постструктуралізмі призвів до падіння інтересу компаративістів до історико-літературних, еволюційних досліджень. «Формалізація» методики вивчення літератури проявилася в «антисуб'єктній» спрямованості компаративістики: символіка й художня глибина образів поступалися місцем вивченням дискурсу, гендера, когнітивності, концептів, ідентифікації персонажа (етнічної, психологічної, соціальної, ментальної, постколоніальної і т. п.), тобто явищам не естетичним, але лінгвістичним та антропологічним.

Одна з яскравих узагальнювальних праць із компаративістики останніми роками – книга французького дослідника Ж. Акетта «Європейські читання: вступ до практики порівняльного літературознавства» [Haquette 2005]. Автор, використовуючи методи наративної критики, вивчає твір як естетичне явище. Ж. Акетт вважає, що компаративіст має ретельно дослідити контекст твору й передумови інтертексту. Наприклад, критик звертається до сонета П. Верлена «Три роки згодом», де він змальовує статую Велледи, давньогерманської пророчиці. Скульптура Велледи стояла в Парижі, у Люксембургському саду, який завжди був натхненником поетів. Про Велледу згадується в романі Ф. Шатобріана «Мученики», там вона помирає від кохання, отже, її образ пов'язаний зі смертю. Інтертекст таким чином призводить до роману Г. Флобера «Мадам Боварі», де також є сад, гіпсова статуя, на садовій лаві помирає пан Боварі. Так, за Ж. Акеттом, поезія П. Верлена пов'язана з прозою Г. Флобера. Ж. Акетт один із розділів називає «Гра творів», тут ідеться про те, що літературний твір не замкнений на самому собі, і його витoki, та продовження перебувають у потоці культури. Адже часто відправним пунктом для автора було наслідування попередників або сучасників.

Наприклад, своєрідність «Федри» Ж. Расіна може бути встановлена через порівняння з указаними самим автором джерелами – трагедіями Евріпіда й Сенеки, але, крім того – із двома п'єсами XVII століття, де, як і в Ж. Расіна, Іполіт закоханий в іншу жінку («Іполіт, або байдужий молодик» Г. Жильбера; «Іполіт» М. Бідара). Французький компаративіст пише про важливість паралелей між літературою, живописом, музикою, про необхідність включення міждисциплінарних досліджень до сучасної компаративістики («Гра видів мистецтва»).

Хронологічна близькість творів один до одного полегшує можливість порівняльного аналізу. Проте компаративний підхід застосований і до творів, написаних у різний час («Гец фон Берліхінген» Й Гете та «Диявол і господь Бог» Ж.-П. Сартра, де ім'я головного героя (Гец) відсилає до п'єси великого німецького письменника). Таким чином, Ж. Акетт поєднує історичний підхід і структурний, пропонує компромісну методику дослідження, хоча іноді робить це надто прямолінійно та спрощено. На відміну від синхронії, складність зіставних досліджень, проведених компаративістикою в історичному контексті, тобто, у діахронії, очевидна: потрібний мінімум переконливий багаж знань і володіння кількома мовами. Своєю чергою, діахронічна складова сучасних компаративних досліджень все частіше стала обмежуватися мотивним аналізом, вивченням архетипів і т. п. Континуальність, історизм діахронії диктували особливий відбір художніх засобів у компаративістиці. Це змусило російських дослідників звернутися до класичних праць А. Веселовського з історичної поетики [Веселовский 2011]; публікації раніше не надрукованих опусів дослідника [Веселовский 2007]. Науковці доводять: спадщина А. Веселовського не стала повною мірою надбанням компаративістики. Даючи аналітичний огляд російської компаративістики, український учений Т. Свєрбілова підкреслила її національно орієнтований характер, непорушну актуальність ідеї «всесвітнього культурного діалога» М. Бахтіна, зазначила при цьому теоретичну «нерозробленість» російської компаративістики [Національні варіанти літературної компаративістики 2009]. Необхідно звернути увагу, пише Т. Свєрбілова, на статті компаративіста

І. Шайтанова й медієвіста А. Гуревича, у яких вони виступили з застереженнями сучасній зіставній науці. Їхні докори викликають розмивання її «текстуальних» меж, коли нівелюються особливості видів мистецтв у «міжвидових» дослідженнях; втрачає наукову компетентність інтертекст, у якому превалює довільність, випадковість текстуальних перегуків і збігів. Відбувається втрата національних особливостей літератур у процесі глобалізації [Шайтанов 2005].

З 2010 року в Російському державному гуманітарному університеті проводиться щорічний науковий семінар «Современные проблемы компаративистики». У 2011 році відбулося широке обговорення доповіді професора М. Андрєєва «Сравнительный метод в контексте исторической поэтики» [Андреев 2011]. У процесі дискусії дослідник Н. Грінцер розмірковував щодо зіставлень грецької та східної традицій: «Проте набагато цікавіші, на мій погляд, ситуації, коли феномен, що імовірно має початково єдину природу, у різних культурах отримує дещо різну інтерпретацію». «Розходження» у використанні таких феноменів, за Н. Грінцером, «стає особливо показовим у компаративному аспекті» [Андреев 2011]. Такими феноменами, що мали єдину природу в різних культурах, тут називаються топоси, екфрасиси [Экфрасис в русской литературе 2002]. Слушне зауваження, але такий підхід також загрожує прямолінійністю та спрощенням, що раніше спостерігалось в Ж. Акетта (приклад використання екфрасиса статуї Велледи в П. Верлена та Г. Флобера).

Стабільно високими є позиції порівняльного літературознавства і в українській філології. Особливий інтерес тут виявляється до досліджень національних варіантів літературної компаративістики. Про це свідчать такі виняткові праці, як монографія кола тернопільських учених «Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій...» за редакцією професора Р. Гром'яка [Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій 2005], уже згадуваний збірник досліджень учених Інституту літератури імені Тараса Шевченка Національної Академії наук України «Національні варіанти літературної

компаративістики ...» [Національні варіанти літературної компаративістики 2009]. У зв'язку з цим не можна погодитися з російською дослідницею Л. Полубояріною, автором статті «Компаративизм», яка на завершення своєї публікації цитує висновок німецького вченого Г. Біруса, і повністю поділяє його точку зору: «...місце окремих «національних літератур» у світі, який глобалізується, все більшою мірою посідають «окремі дискурсивні практики» [Полубоярінова 2008].

У сучасному білоруському літературознавстві розвиток національної компаративістики має пріоритетний характер. За твердженням Є. Городніцького, «для білоруської літературознавчої науки проблема порівняльно-історичного дослідження літератури є надзвичайно актуальною, що зумовлено специфікою її історичного розвитку» [Гарадніцкі 2006, с. 42]. Традиція включення до контексту світової культури іде ще від концепції мистецтва М. Богдановіча (початку ХХ століття). Проте й сьогодні в білоруському літературознавстві підкреслюється проблема недостатнього дослідження галузі діалогу культур: «могло би бути зроблено ... набагато більше та краще ... в осмисленні проблемного теоретико-методологічного й естетичного діалога білоруської літератури з літературою світовою» [Жураўлёў 2003, с. 4].

У кінці ХХ – початку ХХІ століття більшість праць цієї наукової школи орієнтовано на вивчення слов'янських літературних зв'язків, а також на дослідження специфіки розвитку білоруської літератури в європейському культурному контексті. Ж. Шаладонова акцентує увагу на тому, що сучасний порівняльно-типологічний ракурс у літературознавстві передбачає перехід від соціально-політичних компаративних характеристик до філософських, естетичних і ментально-психологічних [Шаладонова 2008, с. 10].

Проте, не можна не погодитися із Г. Гачевим, який транслював більш космополітично інклюзивний підхід: «В оркестрі світової культури кожна національна цілісність дорога всім іншим і своїм унікальним тембром, і гармонією з усіма» [Гачев 2007, с. 9].

Вибір методу є ключовим моментом у написанні наукового дослідження. Вище продемонстрований складний шлях окреслення та деталізації компаративного методу. Підводячи підсумок, важливо зауважити, що дослідження типологічних тотожностей, аналогій, відповідностей, художніх зв'язків, рецепцій і т. д. є одним із головних критеріїв як загальності літературного процесу, так і унікальності творчої спадщини всієї нації або окремого автора.

1.6. Межі застосування статистичних методів у дослідженні поезики

Видається необхідним детально зупинитися на можливостях застосування статистичних методів обробки тексту для наукового обґрунтування кількісної мотивної розвідки текстів. Найбільш вичерпне змалювання здійснених науковим товариством спроб математичного опису поезики в східнослов'янських джерелах було знайдено в енциклопедії кібернетики 1974 року, де С. Гіндін у статті «Математичні методи в поезиці» називає в одному ряду надзвичайно різні методики: «Розробка кількісних методів вивчення поезики та теорії поетичного мовлення була започаткована в працях А. Белого, А. Пешковського, Б. Томашевського та Б. Ярхо, в українському літературознавстві – у доробку Г. Шенгели та ін.» [Глушков и др. 1974, с. 570], проте чомусь, на жаль, оминає Ю. Лотмана. Після цього С. Гіндін згадує сучасні для нього дослідження А. Колмогорова з ентропії думки й ентропії побудови тексту, розвідки Ю. Левіна з математико-логічних моделей російської метафори та її утворення, співвідношення «мови поезії» та «мови науки» в статтях С. Маркуса, а в українській науці він називає математичні методи задіяними у вигляді «допоміжного засобу структурної

типології функціональних стилів сучасної української мови» [Глушков и др. 1974, с. 571].

Андрея Белого автор цитованого дослідження згадав не даремно, оскільки першим серед відомих у російській літературі він заговорив про кількісний аналіз тексту. Автор "Символізму" добре розумів неможливість негайної деконструкції мистецтва як «довлеющей себе» форми культури й розробляв нові методи, які, на думку А. Казіна, автора вступної статті до двотомного зібрання філософсько-естетичних і літературно-критичних праць Андрея Белого, відносяться до «мистецтвометрії» («искусствометрии») [Казин 1994]. А мистецтво як таке – це символізація цінностей в образах дійсності, а отже, підлягає також експериментальному вивченню. Завдання такого вивчення полягає, наприклад, у тому, що вірш може висловлювати важливу ідею та бути немюзикальним. Звісно, це та сама проблема відношення музики до слова, змальована автором з технічного боку. Андрей Белий переконаний, що естетика можлива також і як точна, чи кількісна, за його розумінням, наука. Її власна сфера – мистецтво, саме як форма; наприклад, "у ліриці цією формою є слова, розташовані у своєрідних фонетичних, метричних і ритмічних поєднаннях і такі, що утворюють те чи інше поєднання засобів виразності" [Белый 1994, с. 235].

Формалістські розвідки Андрея Белого, результати яких викладені передусім у статті "Лірика й експеримент" і дотичних до неї працях, отримали своє продовження згодом, коли в 1929 році була надрукована його книга «Ритм як діалектика та "Мідний вершник"». У цьому опусі дослідник доходить висновку, що вивчення ритму дає можливість проникнути до галузі внутрішнього поетичного сенсу літературного твору, первинного стосовно образів, що його оформлюють і недоступного для безпосередніх закидів критичної рефлексії читача, тлумача та й самого автора. Автор ілюструє це так: «Музикальна тема ширша за її текстовий супровід» [Белый 1929, с. 226]. На підтвердження Андрей Белий покликається на викреслені ним ритмічні криві поеми "Мідний вершник", які, на його думку,

дозволяють, виявити справжні відношення між тим, що творець сказав і тим, що «сказалося».

Наступним згаданий у статті А. Пешковський, який одним із перших у слов'янській лінгвістиці почав розробку математичного аспекту створення тексту, й аргументовано застосував метод статистичного аналізу, арифметичної «інструментовки» для виявлення звукових пропорцій «літературного мовлення». Скрізь максимально конкретно він намагався проникнути до самої суті досліджуваного явища, показати його в русі, із різних боків, із поєднанням де-інде гілки багатомірного та суперечливого словесного дерева в єдину симфонію тексту. Наведемо у зв'язку з цим показовий фрагмент із статті А. Пешковського «Питання вивчення мови в семиріччі» (1930): «Ми автоматично одягаємося, ... замикаємо й відмикаємо замки, засувки, крани, ... пишемо адреси на листах за встановленою формою, вітаємося та прощаємося усталеними рухами та словами...» [Пешковский 1930, с. 32]. Кожній з цих речей, зауважує Пешковський, ми навчаємося з дитинства, це – своєрідні «правила», техніки й соціальні поведінки, що відрізняються від правил правопису тільки більшою наочністю й меншою складністю. Навіть математичні процеси, на його думку, проводяться в результаті постійної практики майже автоматично, часто з «туманним уявленням про колись вивчені правила та ще частіше, на жаль, із повним забуттям раціональних основ цих правил. І саме з процесом математичної дії найкраще порівняти процес правильного правопису, оскільки й тут спочатку була раціональна основа, потім правило і, нарешті, автоматизм» [Пешковский 1930, с. 32]. Інакше кажучи, він намагався створити математичну поетику літературного мовлення, про яку важливо згадати в контексті історії статистичних методів вивчення літературного тексту.

Літературознавчі пошуки у віршознавстві Б. Томашевського досить актуальні, і на підтвердження цьому у 2008 році в Санкт-Петербурзі відбулося перевидання його книги «Томашевський Б. В. Вибрані праці про вірш: навчальний посібник для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів»

(«Томашевский Б. В. Избранные труды о стихе: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений»), у коментарях до якого «Віршознавча спадщина Б. В. Томашевського» («Стиховедческое наследие Б. В. Томашевского») Є. Хворостьянова робить акцент на знаковості дослідника для віршознавства в русистиці. Нас же цікавить у всьому різноманітті енциклопедиста матеріал, пов'язаний із математичними методами вивчення тексту, а саме його сприйняття теорії Андрія Белого. Ця теорія викликала заперечення Б. Томашевського в трьох основних пунктах. Передусім, це опис ритму, що використовує пропуски метричних наголосів як єдиного опорного елемента, із не виправданим ігноруванням численних ритмічних параметрів — словорозділів, надсхемних наголосів, про ритмоутворювальне значення яких сам Андрей Белий згадував в окремих статтях «Символізму».

Другим пунктом полеміки став «графічний метод Белого, занадто громіздкий і статистично ненадійний, оскільки вибірка матеріалу за кожним із поетів була невеликою і — що більш істотно — проводилася Белим без урахування ритмічної цілісності твору» [Хворостьянова 2008, с. 6]. Останнім і головним запереченням Б. Томашевського була неможливість говорити про більш-менш достатню для науки точність «імпресіоністичної оцінки “багатства” віршованого ритму, на якій було побудовано припущення Белого про безпосередній зв'язок між розподілом метричних наголосів у творі або його фрагменті з їхнім змістом» [Хворостьянова 2008, с. 7].

На думку Б. Томашевського, ритмічне «багатство» або «бідність» можуть бути кваліфіковані лише стосовно ритмічної «норми» російського чотиристопного ямба, а саме вона і є головним невідомим. Моделювання ритмічної «норми» може бути здійснено за допомогою теорії вірогідності, розрахунку вірогідних пропорцій ритмічних форм, які диктуються мовою, але воно ще не здійснене. Порівняння ритму реального вірша з «можливим» дозволило би робити висновок про ступінь «ритмічного зусилля», здійсненого поетом під час роботи з мовним матеріалом, проте еталон так і не був створений.

Статистичні методи дослідження Б. Томашевський рекомендував використовувати з обережністю, набагато більше для підбивання результатів спостережень та їх узагальнення, а не для самих спостережень, оскільки природа естетичних ментифактів, з якими він працював, а саме поезія, у першу чергу, М. Лермонтова та А. Пушкіна, не сприяє таким методам. Він вважав, що абсолютизація лінгвістичних методів призводить до того, що фіксуються як значущі, так і незначні з естетичної точки зору явища. А неминучим результатом такого спостереження стає «невизначеність» самого предмету дослідження.

Можливості використання статистичного методу як найбільш придатного для узагальнення, детально розглядаються в статті «Вірш і ритм. Методологічні зауваження» («Стих и ритм. Методологические замечания») [Томашевский 1928]; він лише позначає межі застосування методу та підкреслює необхідність обережності під час інтерпретації отриманих даних.

Ще в 20-ті роки Г. Винокур, у полеміці з Б. Томашевським, підкреслював: «...Оскільки історія літератури має справу з художніми творами, скажімо грубо, зробленими з мови, оскільки вона має справу не з тим, що виражено, а з тим, як виражено, причому це “як” визначається, звичайно, цілком мовою, то історія літератури стає до лінгвістики у відношенні частини до цілого. Інакше кажучи, історія літератури стає “поетичним мовознавством”» [Винокур 1990, с. 13].

Використання частотних методів дослідження для розв'язання літературознавчих завдань, пов'язаних зі смисловими елементами тексту, були досить детально висвітлені в працях Б. Ярхо та М. Шапіра. Варто нагадати, що ці методи характеризуються значною часткою неточності. Як зазначає М. Шапір, «допоміжні» образи Б. Ярхо пропонував називати «символами» й застерігав від того, щоб шукати їхнє значення, коли не визначений денотат [Ярхо 2006]. Як приклад «символу» наводиться «соловей», а «денотату» – «птаха». Подібний критерій відбору частотних одиниць змушує сумніватись у точності як методу, так і результатів наукового пошуку, проте в ньому вбачається потенціал.

Таким чином, статистичні методи дослідження тексту видавалися перспективними ще в минулому столітті, що призвело до формування теорії їх використання задовго до того, як виникла можливість повноцінного впровадження.

1.7. Висновки до Розділу I

Отже, розвідка дозволила визначитися з робочими термінами *автобіографія*, *мотив*, *мотивоконцепт* тощо. Наведений огляд демонструє реальну складність в окресленні ключових класифікаційних параметрів автобіографії. Робочим було обрано запропоноване С. Белокуровою визначення автобіографії, як змалювання автором власного життя, подекуди художнє.

Ще не будучи виокремленою в самостійний жанр, автобіографія здавна була привабливою для митців і привертала увагу філологів різних епох. Вона набувала різних форм і віддзеркалювала суть свого часу в розповіді про життя його характерних особистостей, але завжди вона зберігала здатність диференціюватися від найближчих жанрів – мемуарів та щоденника.

Окреслення меж поняття «постсимволізм» було складним випробуванням для науковців. Взагалі проблема інтерпретації усього цього напрямку полягає в тому, що, зазвичай, його окреслюють широко, без дефінітивної чіткості. Завдяки скрупульозним пошукам дослідників з'явилася можливість сформулювати таке його робоче визначення: етап розвитку модернізму, що продовжує деякі традиції символізму, водночас відштовхуючись від нього як напрямку. Виходячи з цього формулювання, було окреслено діапазон текстів для дослідження й очікувані межі контексту.

Також як робоче було запропоновано визначення *мотиву* як елементу, здатного втілюватися як феномена мовленнєвого, композиційного й тематичного рівнів тексту; мотив може бути вторинно семантизований і тоді може утворити парадигму; вторинна семантизація мотиву й переведення його в ранг концептуально значущих одиниць відбувається завдяки інтерпретаційній потенції читача.

Таким чином, терміни *мотив* і *мотивоконцепт* в опозиції одне до одного дозволять відділити термінологічно дискурс про власне мотивний аналіз від мотивного аналізу статистично-картографічними методами та уникнути плутанини під час порівняння результатів традиційного мотивного аналізу зі статистичним

його аналогом. *Мотив* буде використано як одиницю мотивного аналізу та структури тексту, а *мотивоконцепт* – як статистичний аналог, своєрідне відбиття мотиву через те, що мотив у традиційному розумінні не піддається обрахуванню статистичними методами, на відміну від мотивоконцепту.

Для ґрунтовного вивчення тексту у ХХІ столітті теорія інтертекстуальності стала незамінною частиною, і чимало методологій створені без закладання можливості її уникнути. Тому, хоча інтертекстуальний аналіз не є нашим центральним методом дослідження, маємо реферувати його елементи та терміни, що використовуються в дослідженні.

Ключовим моментом у написанні наукового дослідження є вибір методу, і в розділі продемонстровано проблемний шлях окреслення та деталізації компаративного методу. Підсумовуючи, важливо відзначити, що одним із головних критеріїв як загальності літературного процесу, так і унікальності творчої спадщини всієї нації або окремого автора, є дослідження типологічних тотожностей, аналогій, відповідностей, художніх зв'язків, рецепцій і т. д.

Констатовано, що статистичні методи дослідження тексту видавалися перспективними ще в минулому столітті, що призвело до формування теорії їх використання задовго до того, як виникла можливість повноцінного впровадження, проте це не стало перешкодою для використання напрацювань теоретиків на практиці й у подальшому розвитку.

РОЗДІЛ II

МАКРОСТРУКТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКИ РОСІЙСЬКОЇ ПОСТСИМВОЛІСТСЬКОЇ АВТОБІОГРАФІЇ

2.1. Архітектоніка автобіографій у російському постсимволізмі.

Порівняльний аналіз поезики навіть тільки двох автобіографій постсимволізму є досить складним завданням, тому видалося продуктивним поділити об'єкт вивчення на складові. Методами компаративного аналізу в цьому розділі буде досліджено архітектонічні елементи, логіка оповіді, а також наративна структура. У кожному з текстів, вибраних для аналізу, вирізняються назва, передмова та членування на розділи.

2.1.1. Особливості поезики назв.

Особливості поезики назв доцільно розглядати з точки зору літературного побуту й впливу, програмування читача на певне сприймання. «Его-Моя биография Великого Футуриста» (далі – «Его-Моя...») В. Каменського робить загадковою особистість автора, натякає на немонолітність його сутності та приваблює потенційного читача мотивом *подвійництва*, натякає на загадкову історію взаємодії мінімум двох різних іпостасей автора, чи в контексті його творчості, чи в новому експерименті-провокації футуристів.

Слово «біографія» в назві книги дозволяє точніше припустити, за рахунок жанрової орієнтації, що оповідь буде сфокусовано на переживаннях автора, а не на подіях навколо нього. Словосполучення «Великого Футуриста» характеризує як

приналежність автора до певного літературного напрямку, так і масштаби самооцінки, на які він посягає. Відповідно «Его-Моя...» відсилає нас до амбівалентності позиції автора, «біографія» декларує жанрову принадлежність, «Великого Футуриста» дає відчуття величчя «Его» «старейшого» футуриста Василя Каменського, навіть без розгортання книги. Крім усього іншого, кричуща задовга й заплутана назва успішно впоралася із завданням епатувати потенційного читача, у чому допомагало величезне сонце зі сусального золота на чверть обкладинки в першому виданні (практично ніде не збережене до нашого часу саме через вибір матеріалу). Із усіх постсимволістських автобіографій вона буде видана першою, у 1918 році, а отже правомірно припускати її вплив на наступні.

Доречно буде згадати хронологію появи в друці кожної з автобіографій. Після «Его-Моей Биографии Великого Футуриста» була надрукована «Я Сам» В. Маяковського в 1922 році та вдруге, доповнена кількома підрозділами на початку першого тому повного зібрання творів – у 1928 році. Далі – «Шум времени» О. Мандельштама в 1925 році, четвертим з'явився «Роман без вранья» А. Марієнгофа в 1926 році. Малі автобіографії футуристів, включно із «Curriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова», «Биографию моего стиха» С. Третьякова та «Автобиографию дичайшего» А. Кручених, усі були написані наприкінці 1927 року, «Египетская Марка» О. Мандельштама – в 1928 р., «Полутораглазый стрелец» Б. Лівшиця – у 1933 р. Саме такої їхньої хронологічної послідовності будемо дотримуватися в подальшому викладі.

Як уже було згадано, другою побачила світ автобіографія В. Маяковського «Я Сам», де «Я» – вказівка на домінування особистості автора у творі та його самопозиціонування як найважливішої причини існування тексту. Привертає увагу, що це типово для В. Маяковського, ілюстрацією чого є згадане Е. А. Дінерштейном у статті до дев'яносторіччя з дня народження футуриста перше одноосібне видання, що складалося всього з чотирьох віршів, «із дещо незвичним, але таким, що дуже влучно передає суть твору назвою «Я»» [Дінерштейн 1984, с. 5]. Це допомагає пов'язати назву «Я Сам» з історією творчості В. Маяковського. Тут і закріплення

ним пройденого літературного шляху, і ствердження власних заслуг, коли до назви першої самостійної публікації додається ваговитий займенник «Сам», поданий із великої літери, який додатково концентрує увагу на особистості автора.

Разом із цим, при виданні першої крупної футуристичної автобіографії після В. Каменського, В. Маяковський не міг не розуміти, що їх будуть порівнювати, нехай різниця в їхній славі була на момент публікації нерівною, а В. Маяковський мав значно більш високий авторитет, ніж «старейший футурист». Проте як ще голосніше заявити про свою дистанційованість від піонера, як не винести маніфестацію власної самотності в назву? В. Маяковський таким чином концептуально протиставляє себе попередникові, та акцентує увагу на своїй особистій геніальності та значущості, а не розмитій і таємничій фігурі В. Каменського «Он-Я». Подібним чином розкривається в цьому контексті й значення посилення акценту на «Сам». В. Каменський багато разів акцентує увагу читача на тому, що Геній, «Он», функціонує поруч, але не сумісно з живою людиною-носієм божественного духу «Его». В. Маяковський же ніби заперечує: це я творець, а не хтось ще, і таким чином порушує установку на іматеріальну сутність Поета, закладену у твір В. Каменського.

«Шум времени» О. Мандельштама назвою також вступає в конфронтацію, але вже не з футуристами, а з тезою А. Блока, якою той закінчив статтю «Інтелігенція і революція» (1918), насичену закликами почути музику часу: «Усім тілом, усім серцем, усією свідомістю — слухайте музику Революції!» [Блок 1918]. Через деконструкцію крилатого вислову автор підкреслює, що він – не А. Блок, він інший, і розповідь про те, що відчував інакше. Він розповідає про першу річницю смерті А. Блока в окремих двох розділах, зневажає гомін ліричної критики й розмірковує про музику революції, яку чує А. Блок, людина ХІХ століття.

Час, спогадами про який обіцяє поділитися на сторінках книги О. Мандельштам, для нього став шумом. А. Блок пише, що звуки стрімкого потоку, який змиває на своєму шляху греблі й підточує береги, а колись приховувався в глибинах земних, і є музика, «Гомін цей, все рівно, завжди – *про велике*» (там же),

проте Мандельштам із ним не згодний. І це не вступає в конфлікт із іншою частиною тексту, де немає командорського поступу дванадцяти, але «відсутність катастрофи відчувалася майже матеріально, як деякий тонкий ефір тиші» («Шум времени»), спогади про способи переживання тяжких часів Батумі й розмірковуваннями про шубу, куплену в Ростові.

Текст А. Марієнгофа, «Роман без вранья», був виданий через рік після смерті С. Єсеніна й очікувано розповідав про історії стосунків із цим та багатьма іншими літераторами. Назвою автор обіцяє суперечку зі вже наявними стереотипами про С. Єсеніна, та розвінчання міфів про нього, чому й присвячено значну частину книги. За неканонічний погляд А. Марієнгоф розплатився немилістю мешканців літературної кухні, будучи звинуваченим спочатку в спробах зігритися в промінні слави померлого генія, а потім і в брехні, що очорняє образ товариша-небіжчика, при тому не у викривленні фактів, представлених у книзі, а у викривленні образу поета, що з точки зору наукової акрибії є обурливим. Згодом навіть був видалений із присвят у перевиданнях С. Єсеніна укладачами зібрань його творів.

Наступною світ побачила книга А. Кручених «15 лет русского футуризма», а разом із нею й три малі прозові автобіографії. Розглянемо їх у тому ж порядку, що й у книзі.

«Curriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова» приховує у своїй назві жанр, який є деконструйованим, позиціонування автора серед футуристів та його ім'я. Перше – «Curriculum vitae», або життєпис, досить сталий уже в той час жанр. Це виявлялося, наприклад, у тому, що заперечувалася можливість існування в структурі цитати. А вона там наявна. «Младчайший из футуристов» – позиціонування автора серед уже названого В. Маяковським у «Я Сам» В. Каменського «старейшим» футуристом та А. Кручених, який мав прізвисько «Дичайший». З іншого боку, уся структура назви є переосмисленням «Его-Моей Биографии великого футуриста Василия Каменского», де також послідовно був названий жанр, що руйнується, місце автора в літературі та напрямку, а, крім того, безпосередньо його ім'я: замість «Его-моей биографии» –

життєпис, замість «Великого Футуриста» – «младчайший» із футуристів. Цікавою особливістю є подвійна вказівка на автора всередині назви. Якщо В. Каменський просто інкрустував до нього своє ім'я, додавши плутанини до бібліографії, то С. Кірсанов пішов ще далі. Адже «Великими Футуристами» свого часу називали себе майже всі представники цього літературного напрямку, а «младчайшим», на момент написання книги, був лише один.

«Биография моего стиха» С. Третьякова обіцяє розповідь не про автора, а про його творчість, і не вводить в оману створенням неправдивих очікувань. За бажання міцно пов'язати всі назви футуристичних автобіографій дослідник може побачити тут перекличку з «Я Сам» через використання займенників, що видається маловірогідним.

«Автобиография Дичайшего» приваблює новим бунтом футуризму та стверджує А. Кручених поруч із «Великим Футуристом» В. Каменським. Справді, хто ж може бути «Дичайшим» у 1927 році крім футуриста? На превеликий жаль, автобіографія починається зі скарг на шантаж, який призвів до появи цього тексту, що дає підставу для припущення: А. Кручених не реалізовував свій задум повною мірою, а підкорився чужій, нехай і дружній, ідеї.

«Египетская Марка» О. Мандельштама в різних інтерпретаціях – або філателістський термін, що означає марку, яку неможливо використати двічі, або, у розумінні О. А. Лекманова, зайву, непотрібну річ [Лекманов 2012]. Ця книга стоїть окремо від інших автобіографій у суті своєї назви, оскільки дискусія з А. Блоком завершена ще в 1922 році, а новий текст не протиставляє себе не тільки іншим, але й будь-чому.

Б. Лівшиць передбачає питання літературознавців і сам пояснює назву в кінці другого розділу п'ятої частини: «Мне <...> рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, диллювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад –

полутороглазый стрелец!» [Лившиц 1989, с. 373]. Таким чином, назва зображує вершника, чия увага спрямована здебільшого в минуле, що обіцяє читачеві екскурс назад у час, дикий, як і скіф, і простір, яким він несеться в думках автора. З точки зору програмування потенційного читача на певний настрій, назва готує того, хто розгортає книгу, до незвичного погляду в минуле, що забезпечується безпосередньо оперуванням оказіональним візуальним епітетом «полутораглазый». Предмет же опису безпомилково локалізується в минулому згадкою представника архаїчного виду військ («стрелец»). Назва видається гармонійною в ряду з «Биографией Дичайшего» та «Я Сам» через епатування фізіологічною катахрезою, адже півтора ока мати неможливо.

Підсумовуючи зіставлення назв, можна виділити дві головні тенденції: через назви автори вступали в конфронтацію з попередніми текстами й епатажно стверджували свій образ творця в літературному процесі.

З точки зору відповідності назв змісту наявне послідовне руйнування жанрових канонів (біографії, життєпису, мемуарів) у футуристів і побудова назв «від супротивного» у всіх інших постсимволістів, а саме акмеїстів та імажиністів. «Шум времени» О. Мандельштама говорить про що завгодно, але не про революцію, музику часу якої оспівав А. Блок. «Роман без вранья» А. Марієнгофа – тільки не щодо міфу про С. Єсеніна. «Египетская марка» О. Мандельштама – буквально «обидное прозвище» зайвої людини, як характеризує ці слова в тексті сам автор.

Змальоване вище протиставлення послідовників попередникам майже завжди відноситься до попередників у межах літературного напрямку. Як винятки виступають «Роман без вранья», що протиставляє себе не літературному тексту, але міфу про С. Єсеніна, та, з натяжкою – «Египетская марка», яка протиставляє себе назвою не попередникам або їхнім текстам, а цілій епосі, єгипетською маркою в котрій виступає головний герой. З іншого боку, О. Мандельштам – єдиний, хто створив два автобіографічні тексти в розглядуваний період, і матеріал для

фокусного антагонізму для нього міг просто завершитися з подоланням спадщини А. Блока.

2.1.2. Логіка використання епіграфів.

Наступним у структурі, рамковим (архітектонічним) елементом є епіграф. Із усього досліджуваного матеріалу епіграф наявний лише в книзі В. Каменського «Его-Моя...», що не дивує в контексті барокової надмірності його ментифакту в багатьох аспектах. Логічним і послідовним видається відмова від цього елемента у В. Маяковського та О. Мандельштама. Для останнього це було продиктовано слідуванням елементів архітектоники автобіографії А. Блока. В. Маяковський же приходять до цього через антитетичність вибору загального тону: академічності, і відчуття постання доби закріплення правильної інтерпретації історії його творчості.

Книга В. Каменського наділена майже кожним із можливих рамкових елементів. Очікувано, автор не порушує самовиголошеної гармонії ментифакту відмовою від епіграфа. Він взятий із його ж «Девушки босиком»: «Океанским крылом взмахнем по земле и полетим на / великий пролом» [Каменский 1918].

Книга «Девушки Босиком», що вийшла в 1916 році в Тифлісі, є другою надрукованою одноосібною збіркою віршів В. Каменського, останньою на момент створення автобіографії, вона розкривала весь футуристичний потенціал його вірша.

Той же вірш, рядок із якого є епіграфом, було використано Давидом Бурлюком у написанні футуристичного портрета-ікони В. Каменського в 1917 році. Він розташований праворуч і навколо голови футуриста [Бурлюк 1917]. Як стверджував сам В. Каменський, цей портрет не був ані найбільш футуристичним, ані єдиним, що зображував «старейшого футуриста», але був визнаний своєрідним

маніфестом: портрет стилізований під образи святих майстрів доби Відродження, виконаний олією на полотні, а численні слова навмисно затерті або винесені частково за межі картини, він посилює враження від неї, як давнього та значущого артефакту. Наприклад, згадка про те, що портрет написаний з натури, відомо з напису в сірому прямокутнику в нижньому правому куті картини, на якому читається тільки: «писа с нату Д. Бур». У стилізації оригінально обіграно німба: він виписаний золотою фарбою й на ньому написано: «король поэтов песн...боец футурист Василий Васильевич Каменский 1917 годъ республика Россия», а промені, які виходять від нього, займають майже весь простір, що лишається навколо образу В. Каменського. Особливо важливий для нас у цьому контексті елемент, прихований праворуч: спочатку чорним і червоним на зеленому тлі одного з променів, що сяють від німба, потім чорним на золотому, а в кінці білим на своєрідному чорному порталі, крізь який ніби пройшов поет, ледь читаються рядки вірша В. Каменського:

Океанским крылом взмахнем по земле

И полетим на великий пролом.

На тропическом острове (пальмий) из орехов глотают вино.

В тенеюжной прохладе бананов музыканить звуканть какаду.

Умойся росой Красой,

Утрись концом радуги,

Воздухом Родины Душа изветрилась.

И как-то не хочется знать о земном.

Калькутта Бомбей Петроград и Венеция Кр (...) в (...)

Це портрет не просто футуриста, але нового сонця, портрет, що підносить Поета до рівня прижиттєвого святого нового мистецтва, він обожнює футуриста в тоді ще клерикальному суспільстві. Ці рядки – свідки й учасники його самоствердження як поета, як авіатора, як Футуриста.

2.1.3. Передмови як елементи поетики.

Суть термінів «передмова», як і «вступ», і «пролог» є загальновідомою, але ми використаємо як робочі такі визначення. «Передмова» тлумачиться як «вступне слово автора до свого твору, у якому повідомляється що-небудь з приводу його, напр.(иклад), дається вказівка на основний замисел твору, на план його, відповідь критикам та ін.» [ФЭБ: Энциклопедия литературных терминов]. Під «вступом» ми розуміємо інтродукційний елемент наукового або публіцистичного тексту, який знайомить читача з його змістом через кларифікацію головних стовпів, навколо яких він збудований, проте він напевно не відноситься до літературної автобіографії (там же). У свою чергу «пролог» розкриває читачеві обставини, у яких відбувається дія основного тексту, він відрізняється від «передмови» художністю (там же).

У В. Каменського наявна передмова, але оскільки вона велика за обсягом: в одну восьму всього тексту, багато хто з дослідників вважає її вставним текстом, особистим маніфестом автора або просто послідовністю звичайних розділів. Проте ми вважаємо, що необхідно виходити в категоризації елемента з його функції: нагадаємо, для передмови це – підготувати читача до сприйняття основного тексту, а в усіх «главах» до «Рожденьє» ідеться не про факти його життя, а про те, яким він хоче бачити світ у майбутньому або чого він бажає від своїх послідовників. Цьому й присвячено перші вісім «глав».

«Понедельник» – буквально особистий маніфест В. Каменського, розділений на 12 пунктів про важливість біографії, гидоту миршавих критиків і смерті роману з романтичної брехні. «Вторник» – звернення до відчутної, уже тоді, цільової аудиторії, маніфестування стосунків із нею та елементи заповіту. «Среда» – розкриття автора в діалозі з читачем. «Четверг» присвячений рідному місту Пермі. «Пятница» – гойдалці часу. «Суббота» – собі-творцеві та собі-особистості. «Воскресеньє» – Поетові в собі та Всесвіту. Завершує цей ланцюг освічень у коханні та близькості комплімент Світові. Замітка «Восприятие слова» налаштовує

реципієнта на завершення передмови та початок основної частини твору. Вважаємо необхідним підкреслити, що передмови у вибраних текстах значно відрізняються способом відокремлення, але не місцем у тексті. Усі вони, крім «Полутораглазого стрельца», замасковані під частину основного тексту, а у В. Каменського та В. Маяковського – під розділи, проте кожний завершується перед словами про час народження автора автобіографії.

На противагу першому тексту, «Я сам» В. Маяковського обмежується лише двома вступними розділами іронічного змісту: «Тема» й «Память». Але, як і передмова В. Каменського, вона налаштовує читача на потрібний тон сприймання особистості автора. Ось повний текст «Темы»: «Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном — только если это отстоялось словом» [Маяковский 1955, с. 9]. Автопрезентація книги лаконічна та прозора, гідна геніального футуриста, який пожалів читача, котрий шукає щось у книгарні. Не сподобалося прочитане – нехай залишить книгу на полиці. Разом із тим вона концептуальна й очікувана від поета, що створив значну кількість рекламної поезії та, разом із Александром Михайловичем Родченко, багато плакатів, етикеток та ін. [Катаян 1985]. У будь-якому разі в першому рядку наявне й пояснення назви, і стислий зміст книги, і коротка самопрезентація автора, і мотивація до прочитання. На основі цього можна допустити, що «Тема» початково була повноцінною передмовою, а потім була переміщена до основного тексту. Якщо проаналізувати з точки зору пошуку перегуків і доказів пародіювання автобіографії В. Каменського В. Маяковським, це видається досить правдоподібним. З точки ж зору декларованої ним академічності – тим більше, недоречно текст, покликаний пояснити автора, наділяти підготовчими поясненнями у формі класичної передмови.

Другою частиною передмови, «Память», В. Маяковський завершує підготовку читача, який сприйняв код першого абзаца і не поклав книгу назад на полицю. Через звернення до різних тем, із різних сторін семантичного поля жанру автобіографії, В. Маяковський дещо розсіює увагу читача та збиває ритм коротких однозначних речень першого рядка розділу, та остаточно готує до сприймання

прозового тексту. Цікаво, що в архітектонічному елементі знов простежується зв'язок із Д. Бурлюком, цього разу більш виразний: В. Маяковський згадує його слова про властивості своєї пам'яті, ніби вона подібна до шляху під Полтавою й будь-яка людина в ній калошу залишить.

«Шум времени» О. Мандельштама не має явної передмови, проте, шляхом звернення до принципу аналогії, можна зробити припущення, що перший розділ його і є замаскованою передмовою, як і в інших постсимволістів. Разом із тим, О. Мандельштам стверджує, що не відчуває бажання говорити про свої переживання й успіхи, що пам'ять його не сконцентрована навколо особистостей, але прагне ухопити шум часу, що проростає, стежити за століттям, усім ним цілком, що йому не подобається згадувати про особисте, йому це чуже: «Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое» [Мандельштам 2010, с. 250]. Це один із аргументів на користь віднесення тексту до мемуаристики, а не автобіографії. Немає формальної передмови і в «Египетской марке».

Передмова «Романа без вранья» А. Марієнгофа відрізняється у своїй внутрішньотекстовій природі тим, що завершується не перед свідченнями про народження автора, а його приїздом до Москви та знайомством із С. Єсеніним. Передмова налаштовує читача на потрібний лад зовсім не описом стовпів творчості, а історією Жені Літвінова. Уся вона вміщується в передмові, але в неї майстерно вплетено фонові знання про С. Єсеніна та самого А. Марієнгофа, магістральні сюжети слави та її пошуків, а найголовніше – вона має дві основні цілі. Перша, очевидна – розкрити історію його однокласника, єдиним досягненням якого є, достатнє для присвяти йому цілого розділу, – знайомство А. Марієнгофа з С. Єсеніним. Друга, прихована, як передмова, – підготувати читача до сприймання історії іронічно-їдким, а з позиції сучасної психології навіть токсичним, поглядом імажиніста. У розділів немає назв, тільки номери, а отже, провести паралелі в цьому не має можливості.

«Curriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова» не містить передмови, лише загальнокнижний вступ від Всеросійського Союзу Письменників,

у якому вони дистанціюються від частини оприлюднених текстів і ставлять під сумнів доречність їх публікації. Навпаки, «Биография моего стиха» С. Третьякова наслідує традиції, закладені В. Каменським – ще до перших фактичних спогадів читач дізнається, що перша мова, якою заговорив автор, була латиська, і як це вплинуло на поезику його лірики. Наприклад, що замість «сперва» він говорить «папрежде», оскільки латиською мовою це звучить «паприэксш», або пише «так само» (рос.) там, де доречно було б сказати «просто так».

«Автобиография дичайшего» А. Кручених не порушує усталеного канону й має внутрішньотекстову передмову. Однак, канонічний зміст передмови у футуристичній автобіографії він деконструє та заявляє, що вважає «бесцельным верхоглядством» (після 15-ти років російського футуризму) автобіографії та життєписи на «одной страничке» [Кручених 1928]. І що він погодився писати свою малу автобіографію тільки під тиском шантажистів, які погрожують тим, що якщо її не напише він, то напишуть вони, і не посоромляться викривити там факти історичної дійсності. А отже, в автора просто не було іншого виходу, окрім як створити її. Особливо цікавою ця передмова є в аспекті того, що ім'я А. Кручених міститься на обкладинці, а вступ від Всеросійського Союзу Письменників недвозначно натякає на те, що А. Кручених виступає єдиним укладачем видання, а отже тиснути на нього інші автори якщо й могли, то виключно м'яко, і вже точно не настільки ультимативно, як він заявляє. Гра з читачем напевно тут присутня.

Проте, чи виконує своє головне завдання передмова, чи підготовлює реципієнта до правильного сприйняття тексту? Безсумнівно, це так. «Дичайший» не тільки в назві стверджує свій бунт, але й розвиває його спочатку в передмові, а потім і в першому абзаці безпосередньо автобіографії. Якщо в інших там викладалися факти про дату народження, то А. Кручених провокує: «Во-первых, как это ни странно, у меня были родители». Не припиняє він дотепствувати й далі. Мимоволі згадуються спостереження Д. Ліхачова над інерцією «смеховой работы» в руському балагурстві [Лихачев 1984, с. 35].

Текст «Полутораглазого стрельца» починається передмовою Б. Лівшиця, сповненою впевненістю в остаточному осмисленні футуристичного досвіду. Разом із цим, вона буквально обпалює історичним контекстом часу створення й видання «стрельца»: «я зважив небезкорисним розкрити й ці політичні передумови помилкової естетики, в утворенні якої я брав безпосередню участь» [Лівшиц 1989, с. 4]. Разом ці факти як радують установкою на ґрунтовну об'єктивність, так і попереджають про приховане в тексті справжнє або удаване каяття автора, що наближує автобіографію Б. Лівшиця до сповіді. Єдине, у дистанційованні від чого Б. Лівшицем можна не сумніватися – це праві погляди футуристів. Націоналізм російського футуризму, а тим більш фашизм футуризму Ф. Марінетті для нього недопустимий. Доказ сказаного невигадлиивий – цьому відокремленню присвячена більша частина передмови.

Проте, автор використовує абсолютно неприйнятний оксюморон стосовно футуризму в майже публіцистичній передмові – «помилкова естетика», а через легкість, з якою він жонглує в тексті художніми термінами, що з живопису, що з музики, що з літератури, можна припустити, що жахлива помилка допущена навмисно для дискримінації всієї передмови.

Передмова Б. Лівшиця є найбільш неоднозначною. З одного боку, на користь теорії про її справжність говорять її приналежність автору, його послідовність у виборі слів і фактів. З іншого – використання «помилкової естетики», суворий час публікації, 1933 рік, і ностальгія, що явно читається в тексті.

Внесена плутанина вводить твір до контексту футуристичних автобіографій, проте робить це абсолютно інакше. Автор не намагається напустити містичного туману на читача, не підносить себе над оточенням, і не мудрує з замислом, що привів до створення книги – він прагне побачити проведеною осмислену ризиком під своїм футуристичним досвідом і самим футуризмом, померлим «без нащадків» [Лівшиц 1989, с. 4] за вісімнадцять років до написання «Полутораглазого стрельца».

Перший розділ, «Гилея», починається не змалюванням перших спогадів, як це було у В. Маяковського, і не багатосторінковим маніфестом-заповітом послідовникам, як у В. Каменського. Читач бачить автора досить зрілим, людиною, яка увійшла до літературного побуту, студентом Київського університету святого Володимира: «Мои университетские дела были сильно запущены: через пять месяцев мне предстояло держать государственные экзамены, а между тем о некоторых предметах я имел еще весьма смутное представление» (там же). Настільки пізній початок автобіографії впливає з наріжного бажання Б. Лівшиця закарбувати осмислення футуризму, а саме той час вибраний через зав'язування тоді знайомства з Д. Бурлюком, який залишив свій яскравий відбиток у кожній із футуристичних автобіографій.

Більша частина постсимволістських автобіографій, навіть малих, має елементи, що виконують роль передмови, чого не спостерігаємо лише в О. Мандельштама та С. Кірсанова. У всіх крупних автобіографіях передмова замаскована під розділи, за винятком «Полутораглазого стрельца» – там вона вичленована класичним чином. У малих автобіографіях роль передмови виконують абзаци до першого факту, пов'язаного з народженням постсимволіста.

2.1.4. Глобальне членування текстів у поетиці автобіографій

Розділення тексту на розділи постсимволістами розрізняється, у першу чергу, концентрацією уваги або на критично важливому епізоді з життя, або на репрезентативній ситуації з тривалого періоду. Робоча гіпотеза така: крім еволюційних змін жанру, продиктованих подоланням досвіду попередніх текстів літературного напрямку, членування критично залежить від прихованої мети, якої досягає конкретний автор під час створення кожного окремо взятого тексту. Де у В. Каменського відчувається потужне бажання прокоментувати свою творчість і пов'язати її зі своєю особистістю, із рекламою при цьому і себе, і футуризму, і своїх

творів, у В. Маяковського намічається прагнення укласти гідну літератора автобіографію для вагшого видання, розповівши про те, який він є насправді. Цю лінію очікувано продовжує й Б. Лівшиць своїм бажанням розказати все так, як він це бачив.

Уже традиційно, почнемо з «Его-Моей...» В. Каменського. Будучи першопроходцем у жанрі серед постсимволістів, автор фрагментує текст на безліч частин, які пояснюють і розтлумачують витoki його погляду на світ, а потім і творчість, і плани. Розділи незіставні за обсягом. Усіх їх умовно поділено на два типи: «Мне важно» та «Я и ...». До першого відносяться розділи інтегрованого маніфесту, до «Восприятия слова» включно, «Музей Его» і т. п., до другого – усі інші розділи.

Послідовність розділів уміло маскується В. Каменським під хронологічну, проте, з огляду на зміст перших розділів, може підкорятися необхідності правильного розуміння читачем світу автора. Як розмотаний клубок із послідовності найважливіших епізодів життя В. Каменського – історичної особи, та і його альтер-его – Поета, закручується знов уже у свідомості читача. Спочатку дається ядро, маніфест, буквально розбитий на пункти, потім уточнення до нього й пояснення внутрішніх законів існування цього мікросвіту, за яким іде спадний ряд спогадів про події, що сформували особистість автора автобіографії. Таке структурування дозволяє автору без порушення темпу оповіді звертатися до спогадів із будь-якого кластера семантичного поля «обо мне» з епізодами з будь-якого часового відрізка й робити це саме тоді, коли необхідно. Потенційний хаос підкоряється спочатку необхідності поступового введення читача в систему сприйняття світу В. Каменським, а потім зрідка вона порушується хронологією поглядів-епізодів-розділів, підібраних для відновлення правильного образу ідеального автора у свідомості читача.

Гіпотеза про вторинність хронологічного принципу під час вибору послідовності розділів підтверджується змістом таких розділів, як «Его Музей», «Межсловие Анонимного Автора», «Каменский расковырянный кистью Давида

Бурлюка», «Благодарность», «Крылья» и «Эх и мма и ну». Хронологічно вони не вплетені в оповідь, у них немає явних маркерів часу, але вони відповідають за духом сусіднім розділам і пов'язані з ними тематично. Чим ближче до кінця книги читач, тим слабший зв'язок між розділами, і тим більше їх вибір нагадує останні витки нитки на клубку.

В. Маяковський ділить текст на дрібні фрагменти, довжиною в декілька речень, при цьому автор дає їм, тим не менше, винесені за межі абзацу назви. Кожний фрагмент – уривок пам'яті без надмірностей. Проте на відміну від В. Каменського, В. Маяковський відкрито називає декілька перших розділів «1е Воспоминание», «2е Воспоминание», «3е Воспоминание», задля спрощення завдання дослідникам і позбавлення їх лаврів відгадувачів загадок. Крім того, він відступає від хронологічного слідування розділів тільки на початку, та вміщує епізоди «Тема», «Память» і «Главное», що змальовують його сутність на момент написання тексту, а не переживання згадуваних подій, до історичної довідки.

«Шум времени» О. Мандельштама відрізняється відмінним від попередніх двох текстів членуванням. Поясненням цього є дві причини. Перша – внутрішньотекстуальна: О. Мандельштам переслідує абсолютно іншу мету, ніж футуристи, його текст перебуває на межі між автобіографією й мемуарами, і життєтворчих завдань він перед собою не ставить. Друга – проміжок у півтора року між розділами «Комиссаржевская» і «в не по чину барственной шубе», написаний про інше. До цього додаються розділи про Феодосію, які мають власну закриту композицію й до сих пір викликають дискусії щодо доречності приєднання до основного тексту. Якщо розглядати логіку членування основного масиву тексту окремо від феодосійських розділів, то виходить, що вони сформовані навколо пошуків «музики» у звуках певних місць і часів. Навіть якщо йдеться про родину Сіані, то Мандельштам «слышит» їхній дім і книжкову шафу, навіть якщо розділ обіцяє розповідь про шубу, ми дізнаємося про ліжко символіста В. В. Гіппеус, а не про ту саму шубу.

Говорячи ж про феодосійські розділи, можна виділити як схожі елементи, так і відмінні. Усі вони зосереджені на певних місцях – порту, квартирці полковника, мурованому будинку Мазеса, та й усій Феодосії, але нема тут жодного слова про дорослішання самого О. Мандельштама. Так, у «Шуме времени» автор знаходить тут музику, але до автобіографії цей текст не відноситься, що дозволяє сказати, що «Шум времени» є складнішим жанром і не може бути віднесений тільки до автобіографії чи мемуарів.

«Роман без вранья» А. Марієнгофа раптово й таємно іде шляхом «старейшого футуриста», хоча й розділи безіменні, номерні, і розділів-маніфестів немає, проте всі вони поділяються на три різновиди «Мне важно», «Я и...», «Есенин и ...», що дуже нагадує типи В. Каменського, модифіковані заради зручності вплетення розповідей про С. Єсеніна. До першого типу відносяться розділи 1, 13, 14, 15, 16, до другого – 2, 3, 9, 10, 12..., до третього – 4, 5, 6, 7, 8, 11.

Малі автобіографії не видається можливим порівнювати з точки зору членування на розділи, оскільки вони на них не фрагментовані.

«Египетская марка» О. Мандельштама розбита на розділи за яхоновським типом [Киршбаум 2010] або монтажною композицією. Хронологічно вивірено, але не прив'язано до часу, вони течуть з однієї в другу й не припинили б робити це, якби хтось поміняв їх місцями. Це пов'язано з тим, що проза О. Мандельштама, як уже було сказано вище, є продовженням традиції «писання про писання», як це позначає Д. Сегал [Сегал 1998], або ж «тексту про текст», у традиційній термінології. До цієї ж традиції відносився й В. Розанов, з подоланням прози якого пов'язано дуже багато аспектів творчості О. Мандельштама.

У чому ж полягало подолання? Перше, і найголовніше, це руйнування ієрархічних зв'язків між життям і мистецтвом. Там, де для В. Розанова життя первинне, для О. Мандельштама література й дійсність вплетені одна в одну та виходять одна з одної. Дослідниця О. Демірцева [Демірцева, 2012] пише, що безпосередній перехід із одного в друге згладжується за рахунок розташування швів між цими світами на периферії, у дрібницях і некритично важливих

подробицях того, що відбувається – «літературні образи «вриваються» у свідомість героя ніби «мимовільно» та «ненав'язливо»» (там же), упізнання літературної асоціації відбувається ніби раптово, як автором, так і героєм, як у самому собі, так і поруч. О. Мандельштам часто імітує й залучає випадковості («случайности»). «Випадково» з'являється Люсьєн де Рюбанпре – зразок «чоловічої» поведінки – він протиставляється слабкому Парноку, «випадково» з'являється на берегах рукопису Бабель – визнаний майстер нової російської прози – протиставляється автору «Египетской марки» (там же). І як Парнок зрештою перевершує Люсьєна в мужності, так і автор повісті отримує можливість здобути перемогу над мистецтвом І. Бабеля.

Таким чином, сприймання дихотомії *мистецтво – реальність* впливає в О. Мандельштама на зовнішню композицію.

З іншого боку, впливає на неї сприйняття ним поезії як корабля мерців, а існування завершеного твору мистецтва як перебування в країні мертвих, що він декларує в тексті «О Поэзии» 1922 року: «Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье» [Мандельштам 1993, с. 231]. Таким чином, весь текст згортається в змалювання «все, що було перед фіналом», а композиція вивільняється від уз обов'язкової хронологічності, нехай їй і слідує, адже в кінці в читача має все стати на свої місця, а човен мертвих спроможний плисти.

На користь цієї гіпотези виступає викривлення часової перспективи тексту – зображувані івенти відносяться до подій, що відбулися максимум сім років тому, але всі формально живі персонажі перебувають у тому ж минулому, що й усі предки Парнока, «мідний вершник» і навіть Парнок – зовсім ще дитя. Текстуально відсутня різниця між недавнім і глибоким минулим, адже воно єдино мандрує на човні мертвих в інший Світ, епоху, що намагається вмістити на кораблі О. Мандельштам. Ще більше, ніж у «Шуме времени», він намагається створити літературні відбитки епохи.

Там, де закінчується *сьогодення*, і починається *минуле*, яке пливе на інфернальному човні в майбутнє, відбита культура часу, що автор хоче зберегти. Не сюжет, не персонажів, але їхню суть – потенцію часу, у якому вони могли існувати. Не Парнок «пливе в човні», а Санкт-Петербург, який щойно став пост-імперським, оснащений смаковими, нюховими, зоровими моторними й дотиковими асоціаціями-спогадами. «Усе це дозволяє уявити минуле як життя, модель якого зберігається в єгипетському човні мертвих» [Сегал 1998, с. 92]. Таким чином ми доходимо висновку, що і «Египетская марка», і «Шум времени» мають монтажну композицію для досягнення головної мети їхнього автора – відтворити епоху, її музику з усім ореолом асоціацій і культурним кодом, потрібним для її сприйняття в абстрактному майбутньому.

Б. Лівшиць виділив дев'ять розділів за назвами напрямків, що захопили його увагу, із безіменними розділами. Структура відображує не стільки об'єктивне членування подій за літературними гуртками, поетичними модами або навіть роками, скільки те, як розбився час у пам'яті автора, за головними векторами дій, які хвилювали автора. Так «Медведь» – військова служба, у той час, коли «Гилея» та «Бродячая собака» не вимагають додаткових пояснень. Кожний із розділів, як і в О. Мандельштама, характеризується високою відокремленістю, але хронологічна послідовність їх набагато важливіша, адже, як і у В. Каменського, розділи розташовані саме так, як необхідно для послідовної рекомпозиції у свідомості читача правильного сприйняття того, що відбувається на сторінках.

Як і О. Мандельштам, Б. Лівшиць зберіг епоху, але не для переродження її в майбутньому, а для осмислення. Без залишення ключів для легкого прочитання її культурного коду, він поміщає її під скло, «остранняет» і підносить у загадковості до рівня золотої скіфської сережки, що випала під час дикої скачки в «полутораглазого стрельца», а потім викопаної з пилу століть і поміщеної в київський музей. Цьому служить його композиція, у цьому причина розривів між подіями не тільки розділів, але й сторінок. Ані п'янка пристрасть В. Каменського,

ані бунтарська суворість В. Маяковського, але правдоподібна й людяна пам'ять Б. Лівшиця – мірило членування його автобіографії.

Текст В. Каменського має композицію «від ядра до периферії», що дозволяє реконструювати й оцінити за яскравістю події, які вплинули на його творче життя. Як і в багатьох інших аспектах, В. Маяковський пішов шляхом спрощення й, несподівано, академічності, у зв'язку з чим автобіографія В. Каменського виявляється значно більш багатою на надмірності, у плані мотивації та фактичної організації глобального членування тексту, але й такою, що виконує зовсім інші функції, ніж «Я сам». Тексти О. Мандельштама скомпоновані за правилами монтажної композиції через бажання автора стиснути в ці тексти суть епохи, що ними передається, і так врятувати її від забуття. У Б. Лівшиця спостерігаємо відмову від хронологічної академічності в структуризації тексту.

В. Каменський зберіг в автобіографії себе, В. Маяковський – історію еволюції своїх поглядів і праці, О. Мандельштам – епоху, а Б. Лівшиць – свою пам'ять про футуризм.

2.1.5. Художні функції епілогів і післямов.

Епілог і післямова перебувають у таких саме відношеннях, як і вступ, пролог і передмова. Епілог можливий виключно в художньому творі, а післямова притаманна, у першу чергу, науковому тексту. Епілог визначається як «заклучна частина, приєднана до художнього твору як художнє доповнення й така, що являє собою більш або менш самостійне ціле» [Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов 1925]. Це визначення нами було прийнято як робоче. Епілог часто залишається непозначеним і сприймається невідповідним читачем як останній розділ, де змальовується те, що відбувається зі світом твору за якийсь час після завершення основних подій.

Післямова знаходиться поза самим текстом, поза художнім світом, нехай і повідомляє додаткові свідчення про нього або автора ментифакту – книги. Післямова часто складається не автором тексту, вона може як належати літературному тексту, так і науковому, може навіть мати форму завершеного літературного твору. Такий коментар А. Пушкіна до «Евгенія Онегіна», «В мои осенние досуги», що також є віршем і відповіддю на пропозицію Петра Александровича Плетньова дописати текст, де А. Пушкін пояснює безглуздя скарг на «незавершеність» тексту. Якщо післямова, як було зазначено, притаманна як художньому, так і науковому тексту, то епілог – лише художньому, тому що післямова є виключно позатекстовим явищем, який пояснює його зовні, а епілог існує на межі тексту, будучи прощанням з персонажами та світом твору.

Виходячи із самої суті автобіографії можна припустити, що епілоги й післямови в перших публікаціях, а саме їх версії текстів вивчатимуться, будуть імпліцитні в усіх авторів. Продиктовано це тим, що створення автобіографії – підведення підсумків під результатами життя, і на межі між минулим і теперішнім автора, який продовжує своє життя та творчість, має бути недомовленість, що вимагає заповнення. Проміжок між завершенням тексту и поданням його в набір посилює цю недомовленість, а отже скрізь, де не буде знайдений епілог, має бути післямова. Автобіографія як жанр не передбачає можливості змалювати події, що відбулися з головними дійовими особами за якийсь час після завершення основного сюжету, що й міститься зазвичай в епілозі, а отже, будуть знайдені плани авторів на майбутнє, їхні надії та прагнення на момент написання основного тексту. Якщо ж автобіографія видається через роки після написання, очікується доповнення основного тексту новими розділами або післямовою, але зовсім не відсутність обох. А як же насправді?

Епілог «Его-Моей Биографии...» В. Каменського відноситься до прихованих, він маскується під звичайні розділи. Його межами можна вважати як підрозділ «Аминь», у якому автор у дужках звертається до бога з молитвою про благоденство: «Если Господь пошлет еще горсть Жизни Ему и мне — биография

развернется без берегов. Все — от Счастья, — от Любви, — от Друзей. Досвиданья. Я тороплюсь» (Его-моя), так і всі наступні розділи, з «Дальше», що має останній маркер часу з датою: «Сейчас — вижу по солнцу — около семи. Воскресенье. Июль — 2-е, 1917. Каменка» [Каменский 1918, с. 212].

Кожний із розділів після нього не має спрямованості в минуле, тільки в теперішнє та майбутнє. Від граматичних форм минулого часу автор не відмовляється, але починає абзаци з маркерів теперішнього часу: «Я сижу..., кипячу чайник..., ныне я..., я пою..., я снимаю вскипевший чайник..., Я наливаю медленно чаю, кладу земляники, успокаиваю Поэта: ехать на Кавказ еще нельзя» (там же). Більше жодного минулого, воно закінчилося, і досить про нього говорити й читати. Після останньої дати в рамковому елементі, а саме в назві розділу, «(28-го октября)», В. Каменський взагалі говорить виключно про майбутнє. Якщо ж звернутися до гіпотези про концентричне розташування розділів, то навіть традиція віддаленості епілога від головних подій залишиться непорушеною.

В епілозі В. Каменський змальовує себе таким, яким він є на момент написання кожного окремого рядка та спрямовується надіями в майбутнє. Риска підведена раніше, але остання крапка – перелік надрукованих одноосібно книг автора за роками. Деякі дослідники вважають це рамковим елементом і рекламою, що не стосується тексту, проте в першому виданні воно ніяк не відрізняється за оформленням від розділів, а тому варте розгляду як авторського елемента життєтвірного ментифакту, яким і є «Его-Моя биография».

Роль епілога в автобіографії В. Каменського – завершити формування образу автора у свідомості читача та вдихнути в нього життя через форми теперішнього часу й молитву. У підрозділах епілога обидві іпостасі автора є та будуть, а в минуле автор уявленим поглядом уже не повертається. Післямови немає, але в епілогізованих розділах автор роздає обіцянки щодо майбутніх книг і ділиться планами на майбутнє, чого можна було б очікувати від післямови.

Автобіографія В. Маяковського має цікаву й навіть дещо дубльовану собою структуру завершень, що складається з розділу-епілога, заключення й нових розділів, які також виконують функцію епілога.

У фінальній версії тексту, що відноситься до першого тому Повного зібрання творів, 1928 року, епілог у В. Маяковського в «Я Сам» представлений дописаними у квітні 1927 року розділами з 1923 року по 1928 рік. При цьому розділ «1927-й год» починається в теперішньому дійсному часі, а закінчується словами про те, що ще встиг цього року автор. У той час як «1928-й» уже спрямований виключно в теперішнє і, навіть більше, майбутнє, він підбиває підсумки під усією автобіографією. У ній немає жодного слова про те, що зробив автор, але тільки про його плани, як це було й у В. Каменського: «Это требует, чтобы об нем написать. И напишу» [Маяковский 1955, с. 29]. Особливо цікавим видається те, що розділ автобіографії він писав не про минуле, а про майбутнє, як було й у 1922 році стосовно кінця того року, але цього разу він прогнозував своє майбутнє набагато сміливішими мазками.

Проте було й заключення в першому виданні тексту в Берліні, у «Новій російській книзі», у розділі «Письменники — про себе»: «Сказанным не думал исчерпаться. Кроме всего изложенного, люблю, напр., астрономию. "Розовый фонарь" закрыли после чтения мной "Через час отсюда". Бродячую тоже чуть не за "Вам, проживающим". Но на это надо уже романы писать. А я поэт. И это — так наз. автобиография. Все» [Маяковский 1955, с. 374].

У цьому ж виданні останні розділи написано в теперішньому часі, ось відмінності останнього розділу, про 1922 рік, у розділі «22 год»: замість "Организирую издательство МАФ" – "Организовываю" [Катанян 1955, с. 417]. Після розкриття літературних планів "Будет показано искусство через 500 лет" існує продовження: "Задумано: О любви. Громадная поэма. В будущем году кончу. На очереди 2 пьесы: а то их – мало и дрянь» (там же).

Таким чином, текст «Я Сам» В. Маяковського має як епілог, так і післямову (що залежить від версії тексту). Старший варіант має обоє, як епілог виступає

останній розділ, післямову ж винесено до рубрики журналу «Письменники – про себе», а молодший – лише епілогізованим розділом «1928-й год».

«Шум времени» О. Мандельштама має схожу з «Я Сам» особливість – текст дописувався. Основний його масив, як уже було сказано раніше, був завершений у 1923 році, і лише через рік, у кінці 1924 року, були написані розділи про Феодосію, які кардинально відрізняються як матеріалом, так і загальним тоном.

Останній розділ 1923 року, «В не по чину барственной шубе» має, здавалося б, необхідний тон – донести, що стало с персонажами, чий час минув. Наприклад, учителя О. Мандельштама, Владіміра Васильєвича Гіппеуса, який уявлявся авторові сплячим ведмедем літератури, але тоді ще живого. Або Константіна Ніколаєвича Леонтьєва, померлого вже більше 30-ти років тому, згадуваного для підсумування всього ХІХ століття: «Ему бы крикнуть: «Эх, хорошо, славный у нас век!» — вроде как: «Сухой выдался денек!» Да не тут-то было!» [Мандельштам 2010, с. 258]. Чи навіть Фьодора Івановича Тютчева, померлого на момент завершення тексту вже півстоліття назад, глашатаєм якого в літературних салонах бачився О. Мандельштаму згаданий В. Гіппеус. Він підводить ризику під усім ХІХ століттям, осмислює його, прощається – здавалося б, сперечатися з епілогічністю недоречно.

Проте проблема в тому, що весь текст написаний у цій тональності. Від першого рядка й до останньої крапки, автор навмисно розділяє в часі змальовувані події та момент написання тексту, не згадує, а поминає людей, місця й події, та пояснює їхню роль і цінність. Чи можна сказати, що тоді «Шум времени» – епілог та авторська післямова до поетичної спадщини О. Мандельштама? Якщо б він помер у кінці 1923 року, так би могло трапитися.

Зовсім інша ситуація з «Египетской маркой». По-перше, текст монолітний, не розбитий вибором матеріалу й персонажами, а тим більше часом. По-друге, – він має основну сюжетну лінію й навіть головного героя – Парнока, який об'єднує всі розділи історією про трагічну втрату візитки.

Разом із тим, все ще достатньо потужна автобіографічність, і зв'язок О. Мандельштама й Парнока очевидний для того, щоб автор іноді говорив від свого

імені, а у VIII розділі навіть дозволив собі написати про насолоду перейти від третьої особи до першої. «Египетская марка» сповнена мотивами *прощання* та *в'янення, смерті й інфернальності*, але епілогом до творчості її назвати вже неможливо.

Останній розділ, сьомий, дійсно розкриває таємницю того, що відбулося з героями згодом. Як збирається Парнок змінити свою суть «ненужной и лишней вещи», одружитися й перестати цілувати жінкам руки, як збирається з'ясувати стосунки з колишнім ротмістром Кржижановським. Як відбув колишній ротмістр Кржижановський у компанії найкращих сорочок Парнока та його візитки в подорож. І найголовніше – розповідь автора про те, що і Парнок, і візитка були лише сном, що розвіюється, як тільки О. Мандельштам про це скаже. Усе канонічно: те, що відбулося віддалено від основних подій, воно відбувається з основними персонажами, і весь розділ є способом попрощатися з ними назавжди. Однозначно, «Египетская Марка» має прихований епілог.

«Роман без вранья» А. Марієнгофа не має явного епілога або післямови. Епілог прихований в останніх підрозділах, а саме в 65-ому–68-ому. Вибір припав на них, адже підрозділ 64-ий є останнім хронологічно спогадом про живого С. Єсеніна, яким забажав поділитися А. Марієнгоф. Після нього іде підрозділ, що має на меті ввести читача до стану одивнення, говорить про що завгодно, але не про С. Єсеніна. У підрозділі 66-ому читаємо, як жінка в тюремній приймальні дізналася, що її чоловік помер, а конвойний, побачивши її сльози, попросив піти засмучуватися за ворота. Знов одивнення, *crescendo*. Спочатку слова про жебрака-здирика, потім про жахливо-неймовірних наглядців, а далі в 67-ій: «31 декабря 1925 года на Ваганьковском кладбище, в Москве, вырос маленький есенинский холмик» [Мариненгоф 2013, с. 67]. Читач має задихнутися від такої протиприродної буденності слів, що несуть сумну звістку. Час попрощатися, і А. Марієнгоф завершує книгу світлим і дуже візуальним спогадом: «Мне вспомнилось другое 31 декабря» (там же). В Политехническом музее проходит «Встреча нового года с имажинистами». А. Марієнгоф із С. Єсеніним молоді,

веселі, й дражнять вечірню Тверську блискучими циліндрами. С. Єсенін питає візника, яких той знає поетів, той відповідає: «Пушкина». С. Єсеніна не задовольняє така відповідь, він бажає почути імена живих поетів. На що візник: «Из живых нема, барин. Мы живых не знаем. Мы только чугунных» (там же). Емоційні «американські гірки» читачем пройдено. Із С. Єсеніним попрощалися.

У книзі «Есенин», що містить безпосередню хроніку тих подій, авторства Людмили Поліковської, також дається відсилання на святкування Нового року з імажиністами – ідеться про кінець 1920 року, коли імажинізм був на вершині своєї слави, а поети ще не пересварилися, вони молоді та щасливі.

Герой і персонаж загинув, а отже його майбутнє, як і у світу, врятованого О. Мандельштамом у «Шуме времени», у минулому. І це минуле нам демонструють. Епілог у «Романе без вранья» прихований, він складається з кількох підрозділів і виконує традиційні функції.

Малі автобіографії, зібрані в книзі «Пятнадцать лет русского футуризма», не повинні були б мати масивних епілогів, а особливо післямов, а як насправді?

Автобіографія С. Кірсанова завершується не планами на майбутнє, як ми очікували, а покликанням на інший свій ментифакт: «В январе 1926 года я уехал в Москву. Живу и радуюсь, что живу. Подробности в стихотворной автобиографии («Опыты»») [Крученых 1928]. Як уже було сказано раніше, ця книга не розглядається у зв'язку з непрозаїчною природою, а саме через форму збірника віршів. Щодо зіставного аналізу епілогів, відзначимо, що ця автобіографія посідає своє місце поруч із текстами В. Каменського та В. Маяковського, адже вона посилається на інші тексти автора й розкриває його плани: вийшов його збірник «Опыты» тільки в 1927 році, а написано автобіографію було ще в 1926 році.

«Автобиография дичайшего» А. Крученых обриває свій текст на моменті задовго до написання автобіографії, а саме в серпні 1921 року, коли з поверненням до Москви завирувала знову його літературна праця. Тоді ж відбулося й «рукоположение» В. Маяковським, і почалося його нове життя: «В этом же сезоне на устроенной Маяковским “чистке поэтов и поэтессии” я оказался единственным

прошедшим чистку, как Маяковского, так и переполненного до отказа зала Политехнического Музея. Читал я свою “Зиму” («Мизиз зыньицив»») [Крученых 1928]. Це можна було б вважати кульмінацією автобіографії, якби не припинилася вся її дія на змальованій події – після неї приходить тиша.

Як і в попередніх випадках, останній рядок автобіографії відводиться покликанню на іншу творчість автора, але цього разу – покликанню без референції на всю творчість після 1921 року: «А что кипело и как вскипело — смотри в книгах с 21 года по настоящий, и далее... » [Крученых 1928]. Після неї ж наводиться жартівлива бібліографія, яка, чи пародіює В. Каменського, чи жартує над усією серйозністю запланованого видання.

Останній розділ «Полутораглазого стрельца» зосереджений на проводах на фронт, і лише останні два абзаци заповнені не фактами, а роздумами: «Запад, Запад!.. Таким ли еще совсем недавно рисовалось мне наступление скифа?» [Лившиц 1989, с. 547]. Про те, куди рухатися «атавістичним азійським пластам», «дилювіальним» ритмам, якщо мета стала для Б. Лівшиця маревом, а «Захід» вбачався йому розколотим надвоє. «Півтораокий стрілець» Б. Лівшиця усвідомив беззмістовність своєї мети, але продовжував мчати вперед, із мрією у майбутньому знайти іншу.

На відміну від інших автобіографій, тут немає покликань на майбутні твори, бібліографії або плани – як і заявляв автор на самому початку тексту, футуризм для нього помер, але в останньому розділі не закарбована остання його мить, чого варто було б очікувати. Можливо, справа в тому, що, відправившись на фронт, Б. Лівшиць був тяжко поранений, позбувся слуху на одне вухо, і він не хотів згадувати це на сторінках книги. А можливо в тому, що футуризм на той момент для нього змінився, його мета змінилася, і «гилейский воин» встав під бойові знамена.

Усі автобіографії мають приховані епілоги. У випадку крупних, епілог зазвичай поширюється на декілька останніх підрозділів, винятком є «Шум времени» О. Мандельштама у зв'язку з загальною «епілогічною» тональністю

всього тексту, що намагається врятувати минуле у вигляді альбома фотографій. У малих автобіографіях епілога немає тільки в «Биографии моего стиха» С. Третьякова, підбивання підсумків редуковано до «Вот те рельсы, по которым идет работа последних лет». В іншому ж вони слідують прикладу крупних автобіографій.

Гіпотеза була підтверджена всіма текстами крім «Биографии моего стиха» С. Третьякова, там не знайдено ані епілога, ані післямови, оскільки все, чим могли б вони бути заповнені, висловлено в основному масиві твору.

Принагідно було виявлено такі закономірності: чим сильніше автобіографічне начало, тим більше відчутних зв'язків з іншими текстами автора перебуває на поверхні, майже завжди – аж до цитації. Чим більше віддалені останні події автобіографії від моменту публікації, тим менше автор ділиться планами на майбутнє.

Висновки щодо зовнішньої композиції. Підіб'ємо підсумки про макроструктуру прозових автобіографій російського постсимволізму. Усі вони, за винятком текстів О. Мандельштама, значною мірою, ґрунтуються на подоланні досвіду «Его-Моей биографии Великого Футуриста Василия Каменского». Так, переосмисленню підлягає як співвідношення обсягів рамкових елементів, так і логіка послідовності розділів, і навіть їхнє тематичне навантаження. Усі автобіографії тяжіють до редукованих за розміром розділів, усі тексти мають вступи й епілоги, які вишуканими назвами, дублюють творчість авторів, та мають безапеляційність істини в останній інстанції. Навіть текст А. Марієнгофа зберігає сліди переосмислення форми, створеної В. Каменським на майже всіх рівнях, крім послідовності *diminuendo* за значущістю змальованих подій.

Суть інакості «Шума времени» О. Мандельштама полягає в трьох причинах. Перша – він не спирається на канон автобіографії, а створює новий жанр – «єгипетський корабель мертвих». Друга – у значному віддаленні від традиційного розуміння автобіографії, автор намагається винайти нову її форму – літературний

альбом фотознімків «Шум времени». Третя – значна частина тексту відведена інакомовній суперечці з А. Блоком щодо сутності спогадів про епоху – чи вони є музикою, чи все ж таки шумом. Для «Египетской марки» все інакше – текст постійно намагається заплутати читача в тому, чи хоче розказати про Парнока, чи про автора, а оповідь губиться в розмислах останнього. Автобіографічна повість, якою тепер вважають «Египетскую марку», планувалася і як роман, і як літературна автобіографія, і як взагалі новий жанр, що відомо з його листувань, тому й було знайдено ознаки ігнорування О. Мандельштамом досвіду іншого постсимволізму. Тут корисно згадати зауваження М. Ліповецького [Липовецкий 2008], а за ним і Д. Бикова про те, що «Египетскую марку» О. Мандельштам написав «вместо романа, как бы на полях невидимого романа» [Быков 2016, с. 65].

Назви приховують дві основні тенденції: через назви автори вступали в конфронтацію з попередніми когерентними текстами й епатажно стверджували своє не останнє місце в літературному процесі.

З точки зору відповідності назв змісту наявною є послідовна декомпозиція жанрових канонів (біографії, життєпису, мемуарів) у футуристів і побудова назв «від супротивного» в усіх інших постсимволістів. «Шум времени» О. Мандельштама говорить про що завгодно, але не про революцію, музику часу якої оспівав А. Блок. «Роман без вранья» А. Марієнгофа – тільки не щодо міфу про С. Єсеніна. «Египетская марка» О. Мандельштама – буквально «обидное прозвище» зайвої людини, як характеризує ці слова в тексті сам автор.

Змальоване вище протиставлення послідовників попередникам майже завжди відноситься до попередників у межах літературного напрямку. Винятками виступають «Роман без вранья», що протиставляє себе не літературному тексту, але міфу про С. Єсеніна, і, з припущенням – «Египетская марка», яка протиставляє себе назвою не лише попередникам або їхнім текстам, а всій епосі, єгипетською маркою в якій виступає головний герой. З іншого боку, О. Мандельштам – єдиний, хто створив два автобіографічні тексти в розглядуваний період, і матеріал для

фокусного антагонізму для нього міг просто закінчитися з подоланням спадщини А. Блока.

З точки зору глобального членування тексту, усі автобіографії, за винятком О. Мандельштама, який дозволяє втручатися в них асоціаціям, тяжіють до ізоляції спогадів в окремих розділах. Логіка вибору послідовності розділів у текстах істотно варіюється, хоча жодна з автобіографій не дозволяє собі відверто порушити хронології подій. Текст В. Каменського має композицію «от ядра к периферии», що дозволяє реконструювати за яскравістю події, що вплинули на його творче життя. В. Маяковський, як і в багатьох інших аспектах, пішов шляхом академічності й спрощення, і через це автобіографія В. Каменського, в контексті мотивації та фактичної організації глобального членування тексту, виявляється значно більш різноманітною, але ще й такою, яка виконує зовсім інші функції, ніж «Я сам». У текстах О. Мандельштама знайдено монтажну композицію, що, мабуть, продиктоване бажанням автора вмістити в ці тексти суть епохи, що ними передається, і таким чином «врятувати її від забуття». У Б. Лівшиця спостерігаємо відмову від хронологічної академічності в структуризації тексту. Зроблено висновок, що, зрештою, в автобіографії В. Каменського збережено образ його самого, у В. Маяковського закодовано історію еволюції його поглядів і літераторського мистецтва, в О. Мандельштама – епоху, а Б. Лівшиць зберіг у тексті своє бачення епохи футуризму.

Передмови й прологи, нехай і видозмінені, знайдено в усіх постсимволістських автобіографіях, за винятком текстів О. Мандельштама й С. Кірсанова. У всіх крупних автобіографіях передмова замаскована під розділи, за винятком «Полутораглазого стрельца» – там вона виділена класичним способом. У малих автобіографіях функції передмови переймають абзаци до початку опису історії народження автора.

Приховані епілоги наявні скрізь, крім «Биографии моего стиха» С. Третьякова. У крупних автобіографіях епілог поширюється, у більшості випадків, на декілька останніх розділів. Винятком є «Шум времени»

О. Мандельштама, адже через загальну «епілогічну» тональність всього тексту можна зробити висновок, що увесь він є епілогом цілої епохи. В автобіографічних творах меншого розміру епілога нема тільки в «Биографии моего стиха» С. Третьякова, підбивання підсумків редуковано до рядка. В іншому ж вони наслідують приклад «больших» автобіографій. Виділена очікувана особливість: чим більше віддалені останні події автобіографії від моменту публікації, тим менше автор ділиться планами на майбутнє.

2.2. Наратологічна специфіка російської постсимволістської автобіографії

Під час вивчення наратологічної специфіки російської постсимволістської автобіографії варто почати з окреслення наповнення робочих термінів, у тлумаченні яких ми спираємося на класифікацію В. Шміда [Шмид 2003]. Передусім, заслуговує на увагу поняття *натор*: це функціональний персонаж, що виконує функції коментатора. Потребує окреслення *конкретний автор*, це справжній автор тексту, що існував в історичній дійсності. Йому протиставляється *абстрактний автор*, що реконструюється з усього твору, при цьому неістотно, чи закладається *конкретним автором*, чи відтворюється *конкретним читачем* із тексту.

Із свого боку, за аналогією, у системі на боці реципієнта знаходяться *фіктивний читач*, *абстрактний читач*, *ідеальний реципієнт* та *конкретний читач*. Перший із них, найглибше занурений у систему твору, це – незримий адресат *натора*, фіктивного автора, це – персонаж тексту, *натор*. *Абстрактний читач*, у свою чергу, це – адресат *абстрактного автора*, якого реконструює із тексту *конкретний читач* для розуміння набору якостей, необхідних для наближення до *ідеального реципієнта*, що потрібний для позначення носія всіх кодів і ключів розуміння усіх граней тексту. І, нарешті, *конкретний читач* – це збірне поняття, який означає кожного читача цього тексту.

Художні автобіографічні тексти особливо цікаві для наратологічного аналізу у зв'язку з девіантністю стосунків суб'єктів тексту стосовно більш традиційних представників цього літературного жанру. Девіантність приховується, здебільшого, в установці на об'єктивність у всіх текстах з потужною автобіографічною складовою, а з нею і складності взаємних стосунків між конкретним, абстрактним авторами з одного боку, і фіктивним натором з другого, не кажучи вже про адресатів. І якщо перша названа особливість додає пікантності наратологічній алхімії, то друга ускладнює її доказовий аспект. У кожному наступному тексті, навіть всередині окремо взятого жанру автобіографії,

відношення суб'єктів та об'єктів різняться кардинально. Відбувається це через відмінності в цілях авторів на етапі створення продукту, чи це самореклама (у В. Каменського), чи спроба врятувати епоху (у О. Мандельштама), чи бажання поділитися досвідом («Я Сам» В. Маяковського), чи прагнення відновити «історичну справедливість» («Роман без вранья» А. Марієнгофа), чи навіть спроба переосмислити свій футуристичний досвід («Полутораглазый стрелец» Б. Лівшиця). Проаналізуємо наратологічні аспекти поетики автобіографічних текстів російського постсимволізму.

«Его-моя Биография Великого футуриста Василия Каменского» має найскладнішу й переплетену систему оповідачів та адресатів. *Конкретний автор* створив весь текст, він не приховує мети – запрограмувати *абстрактного автора* в сприйнятті читача, але й переконує його: тільки створенням книги навколо особистості автора, можна її врятувати від вимирання, адже «книга ненужна – книга пережила себя – (...) – Временно надо спасти книгу своими биографиями» [Каменский 1918, с. 5]. Крім того, що автор починає неприховану літературну гру з читачем, він навіть розділяє очевидні іпостасі автора на а) наратора, б) відбиток своєї історичної особи, та в) «Его», alter ego, яке відповідає в тексті за вияви літературного генія внутрішньотекстового автора: «Я – это когда вкусно и плотно обедаю, пью вино, чёрный кофе, курю дорогую сигару. Он – это когда в полетах птиц, в движении ветра, в изгибе радуги...» [Каменский 1918, с. 17]. Поділ іпостасей автора спричинив би набагато менше труднощів, якби В. Каменський не використав у тексті слово «поет» 183 рази (а «Я» – 190), він називає таким чином, залежно від контексту, будь-яку з них.

Із цього можна зробити висновок: *конкретний автор* навмисно приховав у структурі тексту мінімум чотири свої художні іпостасі. А саме:

1) *домінуючого наратора*, який коментує як події, так і структурні елементи тексту, наприклад, численні інтертексти-вірші;

2) *персонажа* – відбиток реальної особи, яка переживає події і підкоряється персонажу-Поету;

3) *персонажа-Поета*, творче alter ego, зімітований мотиватор розвитку персонажа-відбитка;

4) *абстрактного автора*, заради слави якого і створювалася книга.

Цікаво, що з усіх чотирьох, не статичні характеристики, з точки зору сюжету, має лише другий, відбиток реальної особи.

Читач у тексті В. Каменського також має складну структуру. *Фіктивний читач* розшарований на соратників за цехом:

1) «Эй, друзья писатели – гениальные головы» [Каменский 1918, с. 5];

2) «Девушек и Юношей хоровода Его лекций» [Каменский 1918, с. 7];

3) «Видимых чудаков и невидимых читателей» [Каменский 1918, с. 9].

Кожному з них присвячено по підрозділу на початку тексту, але їхня структурна участь обмежується тільки цими самими підрозділами, останні деякими дослідниками розглядаються як внутрішньотекстовий маніфест. Автор до цих реципієнтів за межами згаданого «тексту в тексті» не звертається, а, отже, доречним стає питання щодо дифузії кожного з цих персонажів із *наратором* та *абстрактним читачем*.

Проте, за спостереженнями В. Шміда, «абстрактний читач принципово ніколи не збігається з фіктивним читачем (наратором – С. Р.), тобто з адресатом наратора» [Шмид 2003, с. 60] оскільки вони знаходяться в різних світах, *фіктивний* – у художньому, *абстрактний* – потенційно реконструюється з тканини твору *конкретним читачем*, але для існування у світі реальному. Інакше кажучи, между між фіктивним світом і реальністю, до якої належить абстрактний читач, перетнути «можна тільки у випадку наративного парадокса» [Шмид 2003, с. 61]. Але чим є внутрішньотекстовий маніфест В. Каменського, якщо не таким парадоксом. Під час перебування в тканині художнього, нехай і названого біографією, твору, він постулює відношення конкретного автора до мистецтва, його цілі й принципи їх досягнення. Ось саме конкретного автора, не відбиток його особистості, не всевидячого наратора, не навіть Поета, а футуриста Васілія Каменського, який вирішив включити свій життєтворчий маніфест, документ, що відноситься до світу

реального, як вставний текст, до літературної автобіографії. Це дозволяє говорити про ці три групи читачів як про тих, що відносяться і до *фіктивних читачів*, які слухають *фіктивного автора* зсередини світу художнього твору, і до реальних людей, які траплялися Васілію Каменському в житті, і до образів, які *конкретний читач* може використати для реконструкції *ідеального реципієнта* цього тексту. При цьому така «фізична» дифузія не протирічить словам В. Шміда щодо збереження в усіх випадках функціональних відмінностей «мешканців» різних шарів оповіді [Шмид 2003, с. 60; с. 97].

Усі структурні адресати й адресанти, наявні всередині тексту, мають експліцитну структуру. Як і постасі автора, котрі спілкуються одне з одним у тексті, так і «юноши и девушки» хороводу його лекцій, «чудаки и братья по цеху» не тільки називаються, але й закликаються до конкретних дій і вступають у взаємодію мінімум із наратором і персонажем-відбитком історичної особи. Структура тексту у В. Каменського барочна духом надмірного буяння життя. Чим слабша установка на об'єктивність, тим складніша структура авторів-читачів.

В. Каменський цілеспрямовано заплутує ієрархію та функції іпостасей автора, щоб розмити межі в сприйнятті конкретного читача між автором-мешканцем художнього світу тексту й конкретним автором, заради слави якого книга й створювалася. Без втрати функціональних відмінностей, різнорівневі адресати В. Каменським синхронізовано фізично у внутрішньотекстовому маніфесті, для спрощення формування необхідного для виконання авторського задуму образу ідеального реципієнта. При цьому фізичних втілень В. Каменський пропонує цілих три: «юношество», «друзей-писателей» і «чудака-незнакомца».

«Я Сам» В. Маяковського має найбільш гармонійну установку на об'єктивність серед постсимволістських автобіографічних текстів. Порівняно з ним «Полутораглазый стрелец» має вигляд надто сповідальний, «Его-Моя биография» – неприхованої містифікації, «Роман без вранья» – спробою видати своє бачення за реальність із вкрай жорсткою установкою на об'єктивність. Майже весь твір В. Маяковського, за винятком декількох цитат, написано від першої особи, усі події

змальовано з таким потужним акцентом на суб'єктивізм, що питання про відмінності поглядів на події наратора й конкретного автора видаються недоречними – тим більше за відсутності листів, щоденників або будь-яких інших достовірних джерел, які суперечать твору. Замовчування ж подій, важливих для конкретного автора, й незначних для створюваного ним образу, досить очікувано для художньої автобіографії та не є значущою особливістю з точки зору наратології, на відміну від фіктивного й абстрактного читача.

В. Маяковський будує оповідь з риторичними фігурами в мовленні наратора, «играющими в гранях ожидания». Таким є, наприклад, питання «Отчего не в партии?» [Маяковский 1955, с. 25], яким найжачується другий абзац підрозділу «18-й год». Конкретний автор безперечно чув його до написання тексту й передбачав як від незримих сучасників, а отже і в абстрактного читача, а, мабуть, і в ідеального реципієнта, має виникнути бажання отримати на нього відповідь. У таких саме умовах риторичне питання задане в підрозділі «Октябрь»: «принимать или не принимать?» [Маяковский 1955, с. 25]. Чи насправді це витончена літературна гра, чи В. Маяковський у 1922 й 1928 роках послідовно готував собі алібі на випадок політичного обвинувачення, та спирався тільки на ці два випадки, із упевненістю сказати складно.

В інших текстуальних умовах, які вже напевно не вимагали виправдань, де В. Маяковський звертається до риторичного питання, він змальовує рішення матері вирушити до Москви майже відразу після смерті батька: «Двинулись в Москву. Зачем? Даже знакомых не было» [Маяковский 1955, с. 14]. Тут, як і в інших випадках, крім вишуканої літературної гри, він міг би щиро дивуватися, але трьох підтверджень правильності теорії достатньо.

Абсолютно інакше, як частину каскаду елементів опису логічного ланцюжка, В. Маяковський використовує питальні речення, наприклад, у підрозділі «Так называемая дилемма». Ставиться проблема, формулюється питання щодо її розв'язання, за яким слідує його пошуки, а читач стежить за мисленнєвим процесом героя, який звільнився з тривалого ув'язнення. Послідовність задовга,

лише питання ставляться там шість разів за два абзаци, задіюються зовсім інші психологічні важелі, проте, така структура оповіді трапляється тільки один раз на весь текст, на противагу «наївному» питанню.

Наявність риторичних конструкцій у мовленні наратора сигналізує про експліцитність, неприхованість нарататора, якому вони адресовані. Разом із тим, в усьому тексті нема жодного незавуальованого звертання до читача, ані натяків на те, де буде читатися текст, ані на те, ким. Це, навпаки, говорить про імпліцитний характер нарататора.

Усе вище сказане призводить до припущення щодо майже повного злиття абстрактного автора й наратора, а також щодо редукування фіктивного читача в тексті для зміщення акценту на формування в конкретного читача потрібного образу читача абстрактного, придатного для розуміння більшої частини творчості В. Маяковського.

Наративна структура текстів О. Мандельштама істотно відрізняється від інших автобіографій з ряду причин – це й подолання криз неприйняття себе, і бажання затвердити практично теоретичні напрацювання, і саме сприйняття як часу, так і простору. Подивимося на них детальніше.

Криза творчості другої половини 20-х років для О. Мандельштама була досить сильною для відмови від поезії на тривалий термін, а неприйняття світу, який змінився, як відомо, призвело до ескапізму в «милый Египет вещей» [Мандельштам 2010, с. 270], минуле, спогади. Як зазначив С. Аверінцев у передмові до двотомника О. Мандельштама, небажання ставати частиною нової реальності призвело навіть до відмови від продовження кар'єри відомого поета на користь прозаїка, який пише абсолютно про інше.

Трапилося те, про що написав поет за десятиліття до цього: «Я забыл ненужное «я» [Мандельштам 1911]. Спочатку О. Мандельштам і зовсім намагався відмовитися від поезії та писати ніби про час, а насправді про себе, як було в «Шуме времени». Потім же прагнення вилилося в складне зрощення актантів нарації в «Египетской Марке».

Щодо бажання підтвердити теоретичні свої погляди внутрішньолітературно, а саме щодо суперечки з «музыкой революции» А. Блока вже було сказано раніше. І про сприйняття часу-простору, і про погляд на «Шум времени» як спробу врятувати таким чином і минуле, і його мешканців – також. Як же все це відбилося на наративній структурі прози поета?

«Шум времени» має більш просту наративну структуру порівняно з «Египетской маркой», оскільки автор не приховує ще свого обличчя, не грає у подвійництво з Парноком – Парнахом, та й не прагне одивнення власної особистості відносно поетичних досягнень минулого, адже на момент написання творча криза ще не почалася. У тексті спостерігається експліцитний наратор, що елементарно доводиться беззмінним використанням оповіді від першої особи й використанням «Я» в словах наратора 85 разів тільки в тій частині тексту, який належить ще 1923 року. З огляду на неприховану автобіографічність, оповідь від першої особи можна було б навіть назвати меморатом, якби ми вивчали фольклорний текст. Адже циклічна структура часу, використана в «Шуме времени», підштовхує до використання фольклорного інструментарію.

З початком періоду, який був викинутий дослідником Нікітой Струве із хронік поетичного життя О. Мандельштама через відсутність створених у ньому віршів, починається робота над новим літературним Я автора.

Якщо в інших випадках зрощення наративних фігур оповіді відбувалося в рамках життєтворчої літературної гри, як у В. Каменського, то у випадку з «Египетской маркой» дослідники вважають, що автор хотів уникнути можливої відповідальності перед світом, що змінився. А для акмеїста, який перебував поза контекстом ризикового футуризму, автобіографія існувала ще в попередньому вигляді, із притаманною їй як серйозному жанру нетерпимістю до вимислу. Він, у той же час, боявся наслідків. І, як показав його подальший трагічний досвід, даремно: «передчуття трагічної загибелі пронизує вірші Мандельштама» [Записки Мандельштамовского общества 1993, с. 128].

Тоді О. Мандельштам звертається до літературного арсеналу по засоби сховатися й обирає як захист ще більш складну форму літературної гри, ніж В. Каменський. Тут не просто розкриття мотиву *подвійництва*, але подвійництво як із вигаданим персонажем, так і з історичною особою – Валентином Парнахом, теж поетом, сучасником і навіть другом О. Мандельштама. Ще більше прикривається він оповіддю від третьої особи, що застосовується із нерідкими винятками, але в більшості випадків.

Разом із тим, щоб залишити натяки на автобіографічність тексту досить прозорими, О. Мандельштам використовує різкі переходи від оповіді від третьої особи до першої, починає говорити від свого імені. Навіть дистанціюється від Парнока – «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него»» [Мандельштам 2010, с. 287]. Як нагадування про це залишає він майже невідділимі розмірковування Парнока від своїх власних.

Що ж зближує Парнока й О. Мандельштама? Парнок живе Петербургом, на що вказують численні алюзії на петербурзький текст Н. Гоголя, А. Белого й А. Пушкіна. Парнок відчуває страх, який може подолати тільки для вищої мети – ми дізнаємося, наскільки відчайдушно Парнок боїться ротмістра Кржижановського, але наважується підійти й зажадати від нього припинити суд Лінча. Сучасниця І. Одоєвцева так характеризує О. Мандельштама: «нам усім було відомо, що він не побоявся вихопити з рук чекіста Блюмкіна пачку «ордерів на розстріл» і розірвати їх. Хто б, крім Мандельштама, міг наважитися на таке геройство чи безумство?» [Одоєвцева 1988, с. 132]. И робить це вона відразу після змалювання того, як він ховався по підворіттях від патруля, який його шукати аж ніяк не міг, просто з нездоланного страху.

Страх пов'язує автора та твір воєдино, і він же стає причиною для їх розділення – у наведеній вище цитаті, де О. Мандельштам молить провидіння не стати Парноком, для якого страх є головною мотивацією. Із страху перед світом сучасності автор віддає на розправу внутрішньому світові твори Парнока,

наділеного найгіршими своїми рисами, із сподіванням врятувати свій справжній світ у реальності.

Варто проаналізувати наративну структуру адресатів та адресантів. Існує світ історичної дійсності, у якому об'єктивно зафіксована історична особа О. Мандельштама – конкретного автора й конкретного читача. Існує відтворений за спогадами автора світ всередині тексту, до якого він апелює, коли розповідає про спогади, свою родину та друзів. В інших автобіографіях цей світ і є основним місцем розгортання подій, але не тут – це світ для мешкання абстрактного автора. Ще глибше знаходиться світ всевидящого наратора – персонажа, який розповідає фіктивному читачеві, що ніяк себе не виявляє, а тому імпліцитному, про пригоди Парнока в усіх напрямках на лінії часу. І, нарешті, існує світ Парнока, у якому є тільки зараз, його думки й рефлексії.

При цьому в тексті приховані ключі для знайдення навичок і знань ідеального реципієнта – в місцях, книгах, ситуаціях і спогадах як Парнока, так і наратора.

Контрастним до попередніх текстів за інтенцією, але не за установкою на максимальну об'єктивність є «Роман без вранья» А. Марієнгофа. Видається цікавим вплив заміни одного істотного «інгредієнта» літературного твору – основної причини, що стала поштовхом до виникнення тексту, на наративну структуру. Адже А. Марієнгоф, як і В. Маяковський із Б. Лівшицем, декларує бажання розповісти «как было на самом деле», обирає ту ж оболонку-жанр літературної автобіографії та навіть схожу структуру оповіді. А. Марієнгоф у тексті до фактів підходить підкреслено дбайливо й приділяє переконанню в цьому читача більше часу, ніж автори інших аналізованих автобіографій, проте він підловлений сучасниками на брехні. Найбільш яскравий приклад її: за текстом роману, сварка з С. Єсеніним у 1923 році не була викликана фінансовими питаннями, змальованими в 62 і 63 підрозділах, а з'явилася нізвідки: «Когда я уезжал из России, не довелось проститься. Но и ссоры никакой не было. Только отношения похолодали» [Мариненгоф 2013, с. 216]. Посипалися докори критиків у неточності й негідній

поведінці, а автор через «брехню» був викреслений редакторами із присвят у перевиданнях есенінських книг. Розглянемо, як це вплинуло на структуру оповіді.

Оповідь на дві треті складається з дискурсу наратора, конкретний автор не прагне себе від нього відділити фізично чи морально, не розглядає себе з боку, не «остраняє» створенням розглянутого зовні персонажа, він працює на ілюзію об'єктивності. Наратор експліцитний, його нема для чого було приховувати. Наратор, навпаки, схований і деперсоналізований. Нема в тексті ні звертання до нього, ні навіть натяків А. Марієнгофа на те, кого хотів би він бачити як конкретного читача. Образ ідеального реципієнта програмується необхідністю упізнавати історичних осіб за описами, наприклад, Ф. Шаляпіна: «Несколько поодаль стоял человек почти на голову выше ровной черной стены из людей. Серая шляпа, серый светлый костюм с красной искоркой, желтые перчатки и желтые лаковые ботинки делали его похожим на иностранца. Но глаза, рот и бритые, мягко округляющиеся скулы были нашими, нижегородскими» [Мариненгоф 2013, с. 38]. Називає його А. Марієнгоф майже на другому кінці сторінки, і змальовує абсолютно інший епізод, що відбувся вже з С. Єсеніним через декілька років, і нитками для асоціації є тільки монументальність Ф. Шаляпіна та його слава. Явна «недружелюбність» тексту пояснюється природою його виникнення – книга була вперше опублікована через приблизно рік після смерті С. Єсеніна, а, отже, писалася в момент максимального інформаційного насичення читацької публіки подробицями про життя людей мистецтва.

Усе ж, деяка частка «брехні» в тексті на структуру оповіді не вплинула, але вплинула відсутність мети пов'язати книгою себе з чимось, крім спогадів про С. Єсеніна. На відміну від В. Маяковського та Б. Лівшиця, А. Марієнгоф не витрачає сил на програмування образу ідеального читача, здатного подарувати краще розуміння усієї своєї творчості конкретному читачеві, він зайнятий експлуатацією посмертної хвилі інтересу до С. Єсеніна.

«Полутораглазый Стрелец» Б. Лівшиця має одну з найбільш нескладних наративних структур. Іпостасі автора не прагнуть здобути різне фізичне втілення,

кожну з них звать Бенедікт Лівшиць, як конкретного автора, так і наратора, а персонаж жодного разу не розглядається в тексті з якоїсь точки зору, відмінної від «зсередини». Можливо, це продиктовано бажанням розказати історію так, як саме автор її відчув. Імовірно, із завищеним почуттям власної значущості, але в жодному разі не за типом сумнозвісного «Романа без вранья» А. Марієнгофа, адже ніде в тексті Б. Лівшиця не з'являється бажання піднести себе на тлі футуристів, тоді як імажиніст, на фоні С. Єсеніна, це зробити намагався. Рецептивна сторона структури імпліцитна – у тексті нема жодного явного звертання до читача. Ідеальний реципієнт програмується як такий, що має широкі фонові знання, текст вимагає мінімум детального знання історії розвитку напрямків основних родів мистецтв, від літератури до живопису («Это была незаконченная темпера, interieur, писанный в ранней импрессионистской манере» [Лившиц 1989, с. 311], «У него глаза как тёрнеровский пейзаж» [Лившиц 1989, с. 313]) і музики («Переворот, вносимый в музыкальную традицию Балилла Прателлой, оказывался, таким образом, глубже шумовых экспериментов Руссоло. Вероятно, поэтому он вызывал такое негодование Артура Лурье, сидевшего рядом со мною и нервно заерзавшего на стуле с тех пор, как Маринетти перешел к изложению музыкальных теорий итальянских футуристов» [Лившиц 1989, с. 498]). Можливо, найбільша серед розглядуваних автобіографій, традиційність наративної структури «Полутораглазого стрельца», пояснюється значною наближеністю його тексту до традиційної мемуаристики.

Висновки щодо наративної структури. Незалежно від мети створення, що транслюється фіктивним автором читачеві, більшість автобіографічних текстів постсимволізму спрямовані на імпринтинг бажаного образу абстрактного автора конкретним автором, а частина текстів навіть має відвертий маркетинговий відтінок на всіх рівнях, як «Моя-Его биография великого футуриста Василия Каменского». Разом із тим, усі тексти, крім «Романа без вранья», явно формують вимоги до ідеального реципієнта не тільки тексту автобіографії, але й усієї

творчості конкретного автора. У багатьох текстах спостерігається схильність до експліцитного наратора й імпліцитного наратора, винятком є автобіографія В. Каменського. Згідно з проведеними дослідженнями, чим слабше бажання автора зміцнити установку на об'єктивність під час сприйняття його тексту, тим складніша структура авторів і читачів. Так, найсильнішу установку на об'єктивність мають тексти Б. Лівшиця та А. Марієнгофа, а найскладнішу структуру – В. Каменського й О. Мандельштама.

2.3. Висновки до Розділу II

Другий розділ дисертаційного дослідження розкриває спільності та розбіжності в поетиці автобіографій різних напрямків російського постсимволізму з боків архітектоніки та наративної структури. Було розібрано поетику назв, епіграфів, передмов, вступів, вставних текстів, післямов та епіграфів, вивчено глобальне членування текстів, досліджено структуру нарацій та виявлено закономірності як у поетиці структури, так і в поетиці розповіді. Вперше було використано для дослідження автобіографічних текстів російського постсимволізму в комбінації порівняльний метод, наратологічний метод та інтертекстуальний підхід.

Поетика назв серед футуристичних автобіографій приховувала послідовну декомпозицію жанрового канону, до якого вона тяжіла. В. Каменський акцентував у назві увагу на дуалістичності своєї постаті митця, що не було нормою, і почав традицію футуристичної автобіографії, В. Маяковський навіть назвою протиставив свій текст попередникові, а Б. Лівшиць віддалився від усієї ватаги футуристичних автобіографій та автобіографічних нарисів «Полутораглазым стрельцом». Побудова ж назв акмеїстом та імажиністом будувалася за принципом «від супротивного».

Епіграф наявний лише в книзі В. Каменського «Его-Моя...», що є послідовним у контексті барокової надмірності його ментифакту в багатьох аспектах. Елементи, що виконують роль передмови, притаманні постсимволістській автобіографії, навіть автобіографічному нарису. У кожній із крупних автобіографій передмова замаскована під розділи, за винятком «Полутораглазого стрельца» – там вона вичленована традиційно.

Щодо глобального членування тексту, В. Маяковський у своїй автобіографії використовував вже згадану логіку «академічності», що, разом із загальною тенденцією до мінімізації структурних елементів В. Каменського та відмовою викладати факти свого життя не в хронологічній послідовності, як це було в «старейшого футуриста», призвело до збереження візуальної схожості глобального членування тексту на використане попередником, але не в аспекті змістовому. Тексти В. Каменського та А. Марієнгофа мають композицію «від ядра до периферії», що дозволяє реконструювати й оцінити за яскравістю події, котрі вплинули на творче життя літературного персонажа автора, а у випадку А. Марієнгофа – автора чи С. Єсеніна. Тексти О. Мандельштама скомпоновані за правилами монтажної композиції через бажання автора згорнути в ці тексти суть епохи, що ними передається, і так врятувати її від забуття. У Б. Лівшиця також спостерігаємо відмову від хронологічної академічності в структуризації тексту, але в нього вона продиктована бажанням розповісти не про все своє життя, не про всі важливі для його особистості події, а лише про ті, які важливі в контексті футуризму, що було значним аргументом у суперечках щодо мемуаристичності цього твору.

Усі розглянуті автобіографії мають приховані епілоги, але у випадку крупних, епілог зазвичай поширюється на декілька останніх підрозділів. Винятком є «Шум времени» О. Мандельштама у зв'язку з загальною «епілогічною» тональністю всього тексту, що намагається врятувати минуле у вигляді альбома фотографій. У малих автобіографіях епілога немає тільки в «Биографии моего

стиха» С. Третьякова, де підбивання підсумків редуковано до «Вот те рельсы, по которым идет работа последних лет».

Наративна структура абсолютної більшості розглянутих автобіографічних текстів спрямована на імпринтинг бажаного образу абстрактного автора конкретним автором конкретному читачеві, перший із них навіть має відвертий маркетинговий відтінок на всіх рівнях, а саме «Моя-Его биография великого футуриста Василя Каменского». Разом із тим, усі тексти, крім «Романа без вранья», явно формують вимоги до ідеального рецепієта не тільки тексту автобіографії, але й усієї творчості конкретного автора, що викликано різними цілями створення текстів, а відтак і таргетингом. У багатьох текстах спостерігається схильність до експліцитного наратора й імпліцитного наратора, винятком є автобіографія В. Каменського, де наводяться приклади слухачів лекцій автора та прихильників його творчості в історичній дійсності. Згідно з проведеним дослідженням, можна зробити висновок: чим слабше бажання автора зміцнити установку на об'єктивність під час сприйняття його тексту, тим складніша структура авторів і читачів. Так, найсильнішу установку на об'єктивність мають тексти Б. Лівшиця та А. Марієнгофа, а найскладнішу наративну структуру – В. Каменського й О. Мандельштама.

РОЗДІЛ III

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ МОТИВНОЇ СТРУКТУРИ АВТОБІОГРАФІЙ РОСІЙСЬКОГО ПОСТСИМВОЛІЗМУ

Зіставний аналіз дозволяє виявити неочевидні грані поетики, при цьому якщо з'являється можливість зіставити результати різних методів, отримані дані можуть розказати багато не тільки про предмет, але й про обрані методи. Традиційний метод мотивного аналізу є класикою сучасного літературознавства, проте йому не вистачає, на наш погляд, можливості довести статистично правильність побудованої дослідником ієрархії мотивів.

Запропонована модифікація методу «точного літературознавства» Б. Ярхо дозволяє виявити недоступні неозброєним оком подробиці присутності окремо взятих тем і мотивоконцептів у локальному порівнянні, але може використовуватися й для укладання карти мотивоконцептів літературного тексту, яка буде репрезентувати співвідношення кількісних показників присутності в тексті всіх мотивів із певного вичерпного каталога. Це дозволить, із іншого боку, відповісти на питання, про що текст. А це, у свою чергу, у поєднанні з традиційним мотивним аналізом, допоможе досягти більшого ступеня об'єктивності в змалюванні мотивної структури тексту та зробить менш вірогідною помилку через людський фактор, а також внесе в літературознавство дещо більшу доказовість, дозволить певною мірою автоматизувати обробку сюжетики текстів.

Для підтвердження ефективності пропонованого методу попередньої розвідки доцільно провести традиційний мотивний аналіз, а потім укласти карти мотивоконцептів кожного окремо взятого досліджуваного тексту й порівняти результати. Найбільш доречним видається порівняння та зіставлення текстів усередині літературних течій.

3.1. Традиційний мотивний аналіз постсимволістських автобіографій

Передусім привертає увагу, навіть без застосування технічних засобів аналізу тексту, кількісне домінування мотивів *творчості, дружби, путі, випробувань та пустинництва* в усіх розглянутих автобіографіях, а в В. Каменського – особливо ще потужні мотиви *подвійництва та надприроднього*.

3.1.1 Мотивна структура автобіографій футуристів

Мотив *творчості*. В автобіографічних книгах письменників очікувано буде домінувати мотив *творчості*, оскільки їхня творчість є не тільки головним фактором, що мотивує їх до створення тексту, але й першопричиною інтересу читачів до особистості автора, у першу чергу. Таким чином виходить замкнене коло, де автор стимулює інтерес до себе як до автора інших текстів, коли створює текст про те, як він створював інші тексти. Набагато лаконічніше це підкреслив В. Маяковський: «Я Поэт. Этим и интересен». Кожний із розглянутих текстів побудований навколо мотиву творчості, оскільки саме ця тема стала головною причиною існування кожного з них – якщо б автори не досягли успіху, автобіографії не були б створені.

Мотив *творчості* саме у футуристичних автобіографіях, на відміну від імажиністської та акмеїстської, має яскраво виражений особистий відтінок, автори майже не пишуть про чужу творчість, тільки про свою, і не дозволяють у тексті навіть з'явитися сумніву щодо його геніальності.

В. Каменський в автобіографії не просто розповідає про свою творчість, він поширює своє бачення на читача в початкових розділах, що формують прихований маніфест, де звертається до різних груп своїх послідовників і залишає їм завповіти: «Эй, друзья писатели — гениальные головы — запомните» [Каменский 1918, с. 5]. Про свою ж творчість він пише не просто експліцитно, без приховання технік і соціально-історичного тла створення конкретних творів, не тільки наводить

найулюбленіші рядки із власних текстів, але навіть розкриває протягом усієї книги, починаючи з тих самих «заветов» послідовникам і до останньої сторінки міф про себе саме як про творця. В автобіографії його тексти подаються як плоди емоційної сфери набагато більше, ніж в інших футуристів, наприклад, В. Маяковського, у жодному разі без втрати властивостей майстерної роботи. Навпаки, В. Каменський підкреслює, що саме майстерність найважливіша за все у створенні тексту, ще в «маніфесте» він акцентує увагу читача на тому, що книгу можна врятувати лише «всем напряженьем своего мастерства» [Каменский 1918].

Мотив творчості у В. Маяковського подано істотно більш раціоналізовано в порівнянні з іншими футуристами, та й постсимволістами в цілому. Він виводить навіть початок своєї творчості до сухої продуктивної змагальності: «Другие пишут, а я не могу?!» [Маяковский 1955 с. 16], не намагається створити поетичний флер навколо своєї праці й надалі, і зазвичай змальовує успішні історії створення текстів сухо й не ділиться ані мотиваціями, ані конкретними джерелами натхнення. Переважно процес творчості змальовується як «пишу «Облако», «пишу киносценарии», швидше він констатує хронологічну прив'язку створення тексту, ніж те, як саме це відбувалося, попри задеклароване на початку тексту: «Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном — только если это отстоялось словом».

В автобіографії Б. Лівшиця його особиста творчість перебуває в найбільш слабкій позиції стосовно творчості інших авторів із усіх футуристичних автобіографій, що, вірогідно, продиктовано найбільш потужною, із футуристичних текстів, схильністю до мемуарного жанру. З тієї ж причини, саме в цьому тексті представлена найбільш детальна характеристика творчості інших митців: В. Хлебнікова, Бурлюков, В. Маяковського, навіть послідовно критикованого Б. Лівшицем Ф. Марінетті. На відміну від В. Каменського, він публікує лише ті поетичні начерки, що не були надруковані раніше, оскільки були віршованими листами, наприклад, ті, що викривали терзання автора в очікуванні публікації статті в «Курьере», поїздках на Фінську затоку і так далі. Усі ці особливості

розгортання мотиву творчості в книзі диктує прагнення показово розібратися в давно минулій епосі футуризму.

Мотив *дружби*. В автобіографії В. Каменського мотив *дружби* є магістральним, таким, що пов'язує весь текст воедино. Він починається з маніфесту для друзів, потім розповідається про дружбу В. Каменського чи не з усім Світом так або інакше, до тексту навіть інтегровано дружнього листа, і завершується він закликком чекати на нові тексти, а головне, зустрічі. Дружба в цьому тексті повнокровна, без прихованих мотивів. В. Каменського глибоко ображають плітки перм'яків про меркантильне підґрунтя його одруження. Навіть про ворогів футурист згадує виключно в контексті «друзів і ворогів», які будуть читати його книги, вірші, і пам'ятати про нього, про що, зокрема, ідеться у вступі – маніфесті.

У В. Маяковського мотив дружби найбільш явно втілюється в змалюванні знайомства й творчої взаємодії з Д. Бурлюком, якому присвячено найбільше тексту з усіх інших авторів, а саме шість підрозділів, і це в тексті, який декларувався як написаний «исключительно о себе». Також про дружбу В. Маяковський побіжно згадує в контексті одного з арештів, коли його врятував Махмудбеков, друг батька й тодішній помічник начальника «Крестов». Ну і, звичайно ж, неможливо було б уявити, що у В. Маяковського в 1928 році не було ані слова про товаришів-футуристів, яких він збирає в «...коммуны. Приехали с Дальнего Востока Асеев, Третьяков и другие товарищи по дракам» [Маяковский 1955, с. 26] А про товаришів-більшовиків і того більше, але всі вони з'являються виключно на задньому плані.

Іншу картину бачимо в автобіографії Б. Лівшиця. З одного боку, він ставить перед собою завдання змалювати свої переживання в контексті подій, наповнених іншими персонажами, а з іншого, не намагається описувати свої стосунки з богемою якимись надзвичайними, як робить це В. Каменський. Найкраще перенесені ним на папір відбитки літературного побуту у фрагменті: «братались и грызлись еще в материнском чреве завтрашние друго-враги, будетляне и акмеисты» [Лившиц 1989, с. 406].

Мотив *путі* в «Его-моей биографии...» відноситься до всіх локусів книги, крім Кам'янки. Для В. Каменського на момент створення першої автобіографії все його життя – історія про подорож додому. Із дитинства, мандрів з трупою, до Криму, до Європи, навіть змальовані з натяком на тривале перебування в такому місці, як тюрма, є *путтю* у широкому розумінні. Усі ці локуси для нього неспокійні й протиставлені Кам'янці – особистому Раю В. Каменського. Ось захоплений пасаж про неї:

«В середине августа я выбрал желанное горное, сосновое место с речкой Каменкой, лугами, полями, недалеко от Перми.

И приобрел около 50 десятин (часть в долг).

Так сотворилась Каменка...

Каменка явилась чудом, спасеньем, нескончаемым праздником, сказочным гнездом.

Я восславлял стихийно, огненно, язычески привалившее счастье» [Каменский 1918, с. 118].

Жодного разу В. Каменський не пише про якесь місце, крім Пермі або Кам'янки, як про дім. Про Перм – тому що виріс там, про Кам'янку – оскільки сам звив це «гніздо». Про селище Боровське на Уралі автор не говорить як про дім, слово «дім» у змалюванні його життя до переїзду до Пермі не вживається, лише одного разу похідний від нього прислівник, і то швидше для збереження в складі усталеного сполучення: «Опять помню: было много дома народу, мне сказали, что отец крепко спит и надо разбудить его к чаю» [Каменский 1918, с. 37]. Якщо ж враховувати навмисне викривлення авторського стилю в змалюванні дитинства в бік «народності», можна навіть знехтувати цим єдиним відгомонам. Домом В. Каменський називає вже дім свого дядька в Пермі, а потім, багаторазово – Кам'янку.

Для В. Маяковського *путь*, у першу чергу, являє собою спосіб життя. Не як шлях із одного місця в інше, і навіть не пошук дому, як це було в «старейшего футуриста», а просто спосіб існування. Це гастролі Кавказом, переїзд до Росії в

дитинства або просто прогулянки з батьком за першими враженнями від освітлюваного електрикою міста – все життя для В. Маяковського – *путь*. Втіленням *Пути* є – що його пам'ять («у Маяковского память, что дорога в Полтаве, — каждый галошу оставит»), що його стиль, сповнений речень-дій: «Вышел», «Разговор», «Забрили».

У свою чергу, для Б. Лівшиця вся історія – довга *Путь* вдосконалення, проте, як і для В. Маяковського, не прив'язана до мети й відправного пункту. Її мета – сповідь – задає рамки змалювання локусів як перевалочних станцій – що Києва, де він жив подовгу, що садиби Бурлюків, до квартири Александри Александрівни Екстер – Б. Лівшиць ніколи не дозволяє собі «осісти». Про місця він найчастіше говорить у контексті займаних футуристами позицій, рангів, виконуваних функцій на кораблі, що воює з футуризмом Ф. Марінетті, і лише потім у значенні локусів.

Привертає увагу, що тільки одного разу в тексті було сказано, що хтось почувався вдома або як вдома – у змалюванні того, чим стала «Бродячая собака» для літературної та артистичної молоді. І більш ніде.

Мотив *випробувань*. Мотив подолання *випробувань* безперервно передує перемозі в автобіографіях російського футуризму. У випадку В. Каменського, випробовування створюються не ворогом, не казковими істотами, а або соціумом, або самим футуристом собі ж. При цьому соціально обумовлені випробовування, такі як політичне переслідування, розвал групи, злослів'я з приводу одруження подаються футуристом більш банальними, ніж ті, що сам перед собою ставить «старейший футурист». А саме: спроби в дитинстві літати з даху, польоти й майже смертельне падіння на літаку у Франції, штурм літератури, подолання цензури й навіть створення «храма Его», а саме Кам'янки – набагато менш тривіальні, і тим солодша перемога над перешкодами.

В «Я сам» *випробування* відіграють роль чинника, що формує особистість поета. Це найпотужніший мотив у тексті В. Маяковського, оскільки у зв'язку з випробовуваннями та їх безумовним, а тому не навмисним, подоланням, йому

кидають виклик («Серёжа долго смеялся: кишка тонка. Думаю всё-таки, что он недооценил мои кишки» [Маяковский 1955, с. 18]), і він відповідає на нього. Аналогічно й з численними затриманнями й навіть «одинадцятьоу бутырскими месяцами». Як і з революцією, старими догмами мистецтва й іспитом до гімназії в дитинстві. Якщо для В. Каменського випробовування є засобом підкреслити безальтернативну перемогу, то в тексті В. Маяковського вони посідають місце каталізатора для розвитку конкретних навичок. Особливо це цікаво у зв'язку з тим, що в тексті майже відсутні змалювання торжества з приводу подолання випробовувань, як тільки вони закінчилися.

Що означають випробовування для Б. Лівшиця? Вони – не більш, ніж декорація для розвитку особистості, оскільки навіть найважчі умови «Медведя», тренувального табору армії Російської імперії, він не характеризує як щось, що змінило його погляд на життя, ситуацію, ставлення його до людей. Усе, що змінюється, впливає, перемінюється, у його автобіографії відбувається поміж рядків, на задньому плані. Наприклад, таке прийняття «Гилеєй» та «Будетлянством» футуризму своєю назвою літературного напрямку, здійснене, за версією Б. Лівшиця під проводом Бурлюка за час перебування автора у все тому ж тренувальному таборі «Медведь» у повній ізоляції від звісток про культурні події.

Мотив *пустинництва, відлюдництва* у В. Каменського пояснюється традиційно:

«Поэт — Мудрец Духа — предвидит ясно все концы и последствия человеческих дел и каждое движение мысли — Ему понятно и известно.

Поэт — спасающий Пророк.

Поэт — вездесущ, многогранен, океански широк и глубок.

Но Он все-таки в чем-то сознательно ошибается — иначе Он не был бы так Одинок — Одинок до обожествленья» [Каменский 1918, с. 30].

В. Маяковський ніде жодного разу не «затворничает» навмисно, крім завершення підрозділу «Так называемая дилемма»: «Я прервал партийную работу.

Я сел учиться». Тут після прийнятого рішення автор сидів на «голові» рік. І на цьому його відлюдництво завершилося. Ненавмисних же було багато, і всі вони були пов'язані з арештами, одинадцять місяців у Бутирському ізоляторі включно, де в одиночній камері В. Маяковський впритул зайнявся літературою.

Б. Лівшиць знов зображує частіше чуже відлюдництво, як В. Хлебнікова й К. Чуковського, про ніжні сварки із яким він пише, що приїздили навіть до Куоккали відвідувати його та «досварюватися». Сам же, навмисно, Б. Лівшиць не віддаляється від суєти або суспільства, просто не може позбутися «остраняющих» уточнень, що роблять його відлюдником на бенкеті життя. Так, один із Бурлюків намагається одружити його зі старшою сестрою своєї обраниці, В. Маяковський тягне на покинуту дачу, де розкриває здивованому другу сумнівне з літературної точки зору одкровення, а під час вирушення на фронт, Б. Лівшиць отримує в дорогу подарунок від душі, але без дешиці здорового глузду – важку домашню газову лампу.

Мотив *подвійництва*. Як уже було сказано вище, мотив *подвійництва* найбільш яскраво простежується в першій автобіографії В. Каменського. Можливо, що цей мотив був для нього магістральним, але безумовно таким, що структурує, оскільки ще у вступі В. Каменський пише, що подвійником є Він, Поет, Благодать:

«Я написал о Нем.

Я — это, как и Вы, вольный гражданин Мира.

Он — Единственный Василий Каменский, Великий Поэт, крыловейный Мудрец. Футурист-Песнебоец. Живой Памятник на глыбе Своего Творчества.

Он Автор 5 Книг: Стенька Разин, Землянка, Девушки босиком. Книга о Евреинове, Танго с коровами.

Он — Автор девяти неизданных еще Книг.

Он — Автор хоровода Лекций по России.

Ему ничего не надо.

Я — автор — Его Моя Биография Великого Футуриста.

Я — с помощью Его создал эту книгу» [Каменский 1918, с. 11].

Разом із тим В. Каменський приземляє власний образ живої реальної людини:
«Мне надо Все.

Моя жадность беспредельна: я хочу славы, денег, комфорта, здоровья, любви, вина, сигар, курортов, размаха, пьянства, молодости, красок, музыки, стихов, цирков, театров, друзей.

Хочу Всего что — вокруг.

И только не хочу ни Я, ни тем более Он — власти.

Он — тропическое растение, а Я — земля. Его Моя — Наша Жизнь — Звено пролетающей Птицы с песнями.

Я никого не учу — я только приглашаю к себе в гости» [Каменский 1918, с. 11].

Подібні міркування й пояснення займають, як основна змальовувана проблема, до однієї п'ятої розділів «Его-Моей биографии Великого Футуриста», що дозволяє не тільки відмітити важливість мотиву *подвійництва* для В. Каменського, але й говорити якщо не про його центральність, то про одне з чільних місць у структурі цього тексту.

В автобіографії В. Маяковського мотив *подвійництва* розкривається тільки в одному епізоді, у підрозділах, присвячених знайомству з Давидом Бурлюком, апогеєм *подвійництва* виступає епізод «В курилке»: «Благородное собрание. Концерт. Рахманинов. Остров мёртвых. Бежал от невыносимой мелодизированной скуки. Через минуту и Бурлюк. Расхохотались друг в друга. Вышли шляться вместе». Більше мотив *подвійництва* не з'являється.

У тексті Б. Лівшиця мотив *подвійництва* представлений широко, але абсолютно інакше, ніж у В. Каменського. Автор помічає й буде парадигматичні відношення між актантами подій своєї книги, навіть якщо ідеться й про нього самого. Він не звертає уваги на надто очевидні подібності, іноді автор просто не вважає за потрібне згадати про них, але розбіжності висуває на перший план, так що жодного двійника не знайти, лише протилежностями сповнений сюжет у

Б. Лівшиця. Так, свої відмінності від Бурлюка він бачить у способі сприйняття світу, Н. Євреїнова від Анрея Белого відштовхує сприйняттям футуризму, а в змалюванні першої зустрічі із Є. Гуро, фіксує актуалізоване відчуття відмінностей в основі бачення творчості: «наметилась водораздел между тяготением к потустороннему и любовью к земному: разверзлась пропасть, на одном краю которой агонизировал уже выдохшийся символизм, а на краю противоположном – братались и грызлись еще в материнском чреве завтрашние друго-враги, бюджетяне и акмеисты» [Лившиц 1989, с. 406].

Мотив *надприродного*. Крім названих, привертає увагу мотив *надприродного*, який особливо цікаво читається в контексті як «богооставленной» літератури символістів та їхніх нащадків, так і в «полубезбожных» футуристів. Парадоксальність поєднання безбожності й надприродного виразно демонструється співіснуванням у корпусі постсимволістських текстів, із одного боку «Победы над Солнцем» Міхаїла Матюшина й Алексея Кручених, а з іншого – «Двенадцати» А. Блока й філософської лірики В. Хлебнікова.

В. Каменський постійно звертається у своїй автобіографії до символів християнства: риби, терну і т. ін. У вступному ж підрозділі «пятница» просто згадує власні вірші:

«И будьте дети. Христос воскрес.

И все сольемся в святом кругу

В кругу звучальном и венчальном

На черноморском берегу» [Каменский 1918, с. 15].

В. Маяковський однозначний у досліджуваному тексті ставленням до релігії та її символів, ще з дитинства: «возненавидел сразу — всё древнее, всё церковное...» [Маяковский 1955, с. 12]. Захоплений компаративіст міг би спробувати провести паралель між фрагментом підрозділу «18 год» «послали б ловить рыбу в Астрахань» [Маяковский 1955, с. 25] та віршем дев'ятнадцятим четвертого розділу Євангелія від Матвія, де рибалкам запропонували бути ловцями

«человеков». Однак, з огляду на загальний тон автобіографії, як і всієї творчості В. Маяковського, це не видається доречним.

Автобіографія Б. Лівшиця містить імпліцитні алюзії на християнство, наприклад: «моими были блеклые бумажные розы на молочно-белой, залитой пивом, клеенке буфетной стойки» [Лившиц 1989, с. 318], які можна було би віднести до блюзнірського відчуття матеріального володіння трояндами, що символізують рани Христа. У другому випадку: «В иконографии "короля времени" – и живописной, и поэтической – уже наметилась явная тенденция изображать его птицеподобным» [Лившиц 1989, с. 407]. Ідеться про В. Хлебнікова, у якому автор, можливо, бажав, щоб читач побачив християнський символ голуба-благого вісника з «масличным листом», де узагальненням образу Ноя є будетляни, а В. Хлебніков несе їм «заумь» як предтечу нової мови.

Нарешті, в уривку «Давид нашел других издателей – Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, соблазнив их Хлебниковым и Возрождением», можна побачити натяк на те, що в останньому Б. Лівшиць бачить відображення бога, який помирає й воскресає, але більш явних відсилань до Христа або його мотиву ми тут не знайдемо.

Мотив *надприродного* найбільш широко розкритий у В. Каменського в підрозділі із змалюванням Кам'янки, де бібліотека виступає священним місцем-капищем-храмом, а ліси, у яких В. Каменський пише «Пугачева» та «Девушек босиком» – пустелею, куди йде відлюдник.

У цій же традиції, у художньому світі В. Хлебнікова існує велика кількість найрізноманітніших язичницьких богів і міфологічних істот – слов'янських (вірші «Зелёный леший – дух лесистый...», «Жизнь», «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова...», «Ночь в Галиции», «Смерть в озере», «Перуну»), іранських («Усадьба ночью, чингисхан!», «Новруз труда»), античних («Пен Пан»). Найчастіше «принадлежность» вищих сутностей до певної традиції чи пантеону не уточнюється, і вони називаються просто «боги» («Суэ», «Годы, люди и народы...», «Люди, когда они любят...», «Бог XX века»).

Ця ж традиція дозволяє припустити ще більшу наближеність бачення Світу В. Каменським і Б. Лівшицем, попри культурологічну прірву між ними.

У Б. Лівшиця мотив духу представлений тільки привидами, поруч із якими іде пристрасть, порівнювана з маною: «Он раздувал ноздри, порывисто дышал, борясь с ему одному представшим призраком» [Лившиц 1989, с. 524]. Це примари давнини для Ф. Марінетті, бажана діва для В. Хлебнікова або дух Парижа для подружжя Пуні. Духи захоплюють, і їм або віддаються, або з ними борються. У В. Маяковського ж мотив духів не представлений.

3.1.2. Мотивна своєрідність імажиністського автобіографічного тексту

Які ж результати мотивного аналізу традиційними методами «Романа без вранья» імажиніста А. Марієнгофа, які мотиви найбільш яскраві в цьому тексті? Тут передусім привертають увагу мотиви *творчості, подвійництва, дружби та путі*.

Мотив *творчості*. А. Марієнгоф багато говорить про творчість свою та С. Єсеніна, у контексті спроб досягти Слави за будь-яку ціну, нехай це просто створення геніального, за його уявленням, тексту, або обрання детально прорахованого образу хулігана С. Єсеніним. Творчість у його книзі є одним із головних способів досягнення цієї самої слави, на яку і він, і, у його очах, С. Єсенін, полювали все життя.

Змалювання створення поезії дуже часто супроводжується інформацією про те, за яким «рецептом» вона створювалася, що стало джерелом натхнення, де та як вона здобула успіх та іншими подробицями, що дозволяють зробити висновок про набагато більш раціональний підхід до творчості в імажиніста С. Марієнгофа, ніж у футуристів або акмеїстів. Що характерно тільки для цієї із розглядуваних автобіографій, історії створення гучних єсенінських текстів і рішень описані набагато частіше, ніж у самого А. Марієнгофа. Вірогідно, через загальну спрямованість книги на зближення образів двох імажиністів у сприйнятті читачів,

а не через зіставлення талантів або чогось подібного, адже головним для автора є саме слава.

Мотив *подвійництва* відразу тут впадає в око, оскільки він розкривається в братстві й антагонізмі А. Марієнгофа та С. Єсеніна. А це те, чим книга була, та й зараз залишається цікавою абсолютній більшості читачів. Проте, двійників у внутрішньотекстового Анатолія набагато більше – він скрізь бачить віддзеркалення своїх прагнень і якостей.

Закономірно, на першому місці двійник – Єсенін, також талановитий поет, також імажиніст, також провінціал у Москві, також бідний і прагне слави. Звернемося до менш очевидних двійників. Женя Літвінов, гімназичний друг А. Марієнгофа, що теж поїхав по славу до Москви, тільки не замислився, звідки вона візьметься. Як і А. Марієнгоф, прагнув слави, але не склалося. Не злий двійник, просто невдалий. І третій – Ніколай Клюєв, який більшою мірою був двійником для С. Єсеніна. Н. Клюєв, що спочатку повчає А. Марієнгофа прикладом старшого покоління – як треба в літературу входити, а потім трощить молодих митців в образі старшого новоселянського поета: «Єсенин собирался вести за собой русскую поэзию, а тут наставляющие и попечительствующие словеса Клюева» [Мариненгоф 2013, с. 6].

Під Н. Клюєва С. Єсенін із Л. Каменєвим мімікують, коли в «Моссовет» їм необхідно отримати дозвіл на книжкову крамницю, «на олонецько-клюдєвський манер округляя "о" и по-мужицки на «ты»: “Будь милОстив, Отец РоднОй, Лев БОрисОвич, ты уж эТО сделай”» [Мариненгоф 2013, с. 7].

Проте не позбавлений Н. Клюєв у «Романе без вранья» й традиційно подвійницької вади. Коли востаннє згадує його в книзі, А. Марієнгоф говорить про свої симпатії до його образу й людини, яка приховується за ним: «Мне нравился Клюев. <...> и то, что он ради мистического ряжения и великой фальши, которую зовем мы искусством, одел терновый венец и встал с протянутой ладонью среди нищих на соборной паперти, с сердцем циничным и кощунственным, холодным к любви и вере» [Мариненгоф 2013, с. 61]. Але чи це вада в очах імажиніста, з його

неприховано жорстоким ставленням до Світу, невідомо. З точки ж зору вивчення мотиву подвійництва, згадування таких рис персонажа надзвичайно важливо й дозволяє напевно говорити про нього як про двійника головної пари персонажів тексту – С. Єсеніна й А. Марієнгофа.

Книжні С. Єсенін із А. Марієнгофом хочуть бачити відображення себе в Ф. Шаляпіні, якого перший мигцем побачив під час пожежі та з ревностями й заздрістю в голосі захоплювався його славою. А де прагне слави С. Єсенін, звичайно, прагне її й А. Марієнгоф. Що, втім, не робить Ф. Шаляпіна повноцінним подвійником хоча б одного з пари.

Мотив *дружби* щільно переплетений і частково змішаний із мотивом *любові* в контексті стосунків А. Марієнгофа з друзями, а особливо з С. Єсеніним. З одного боку, це пояснюється голодною й холодною буденністю початку ХХ століття в Російській імперії, де людям доводилося буквально грітися один об одного: «Мы с Есениным, лежа как-то в кровати и свернувшись от холода в клубок...» [Мариненгоф 2013, с. 18]. А з іншого – часом, коли заяви про вічне кохання до людини того ж гендера сприймалися не більш, ніж деклараціями ніжної дружби, як і тривалі поцілунки. Так само нами читається й змалювання клюєвської поведінки стосовно молодших літераторів: «Клюев раскрывал пастырские объятия перед меньшими своими братьями по слову, троекратно лобызал в губы, называл Есенина Сереженькой и даже меня ласково гладил по колену, приговаривая: «Олень! Олень!» [Мариненгоф 2013, с. 61], – а саме в контексті зворушливої чоловічої дружби.

Які ж особливості мотиву *дружби* в «Романе без вранья» А. Марієнгофа? Дружити обидва імажиніста (А. Марієнгоф та С. Єсенін) намагаються не тільки з усіма, хто приємний, як це було у випадку з футуристами, але й із ким вигідно, на чому робить акцент сам автор, коли змальовує знайомство з «меценатом» і переказує лекції С. Єсеніна про те, як треба входити в літературу. З одного боку, можна й треба віднести це все до мотиву дружби, а з іншого – важко назвати

стосунки дружніми, як із цими людьми, так і з близьким другом, якого А. Марієнгоф називав «Почём-соль»: вони з С. Єсеніним змушують його страждати від голоду через небажання радіти революції).

З ким насправді розкриваються стосунки імажиністів, так це одне з одним: недивно, про це й писалася книга. Але якими змальовуються ці стосунки?

Вони дуже близько-суперницькі, дуже тісні. Обидва імажиністи мріють про славу, популярність, обидва абсолютно безпардонно вказують один одному на помилки й не тільки не приховують, але навіть і не стримують емоцій. Говорять із пересердя та вважають, що так і треба.

«Врагов» у книзі згадується надзвичайно мало й кожний із них – виключно для розкриття грані характеру одного з імажиністів: або окреслити її, або відтінити розбіжності між двома друзями.

До епізодів, покликаних окреслити спільні особливості характерів героїв, відноситься спроба А. Марієнгофа звести в могилу стареньку мати інженера, до якого відрядили жити молодого А. Марієнгофа й М. Молабуха: «Тогда-то и порешили мы сократить остаток дней ее брэнной жизни. Способ, изобретенный нами, поразил бы своей утонченностью прозорливый ум основателя иезуитского ордена» [Мариненгоф 2013, с 3]. Добра людина навряд чи вставила би це в автобіографію, не говорячи про те, з якою гордістю пише про це автор. Могло би здатися, що епізод слугує намаганню розсмішити читача, але нам здається, що замисел важливіший – указати на жорстокість почуття гумору А. Марієнгофа порівняно з С. Єсеніним.

Для характеристики його друга-антагоніста С. Єсеніна також є не один такий епізод. Наприклад, коли заходив до спільної книгарні покупець і питав «Облако в штанах», С. Єсенін презирливо скаженів: «А не прикажете ли, милостивый государь, отпустить вам... Надсона... роскошное имеется у нас издание, в парчовом переплете и с золотым обрезом? ... одна дрянь!... От замены этого этим ни прибыли, ни убытку в достоинствах поэтических... переплетец же у господина Надсона несравненно лучше» [Мариненгоф 2013, с. 25].

До розрізнявальних між двома літераторами відноситься, наприклад, епізод із уже згадуваним їхнім приятелем «Почём-соль»: А. Марієнгофу совість заважає їсти котлету, коли товариш голодує, тоді як С. Єсенін ще й просить добавки.

Мотив *дружби* в тексті перебуває на першому місці не тільки тому, що він присвячений двом друзям із їхнім найближчим оточенням, але й тому, що і їхнє суперництво, і ворожнеча, і суперечки, і все що відбувається навколо них у розповіді слугує розкриттю цих двох персонажів, часто через опозицію.

Мотив *путі*. *Путь* у «Романе без вранья» є засобом розкриття стосунків між персонажами. Навіть коли вони знаходяться у місці тривалого перебування, вони ідуть назустріч майбутньому. Наприклад, обкрадений і замкнутий у сараї в самих «портках» А. Марієнгоф, коли очікує С. Єсеніна, подумки з ним, який біжить за своїм костюмом для невдачливого товариша. Персонажі постійно в дорозі, постійно на валізах або обговорюють майбутнє, яке ніяк не вийде в контексті цього тексту віднести до статичних категорій. І *путь* ця терниста, автори голодують, мерзнуть, блукають без гроша в кишені й у таких умовах пишуть. Випробовування ці, нехай часто жахливі, як і сама революційна дійсність, подаються у формі анекдота. Персонажі постійно сміються, події передаються карикатуризовано, гротескно. Найбільш яскравим прикладом тому є епізод із першим виявом С. Єсеніним явної ворожнечі. Він заслуговує на детальний розгляд. На вулиці дощ, «мокрядь, желтый, жидкий блеск фонарей» [Мариненгоф 2013, с. 120]. А. Марієнгоф думає про те, як би урізноманітнити сіру гидоту погоди «веселыми монпарнасскими песенками». Несподівано входить С. Єсенін із каламутним поглядом, одягнений неохайно, капелюх пом'ятий; несвіжий комірець і краватка, що з'їхала на бік: «Золотистая пена волос размылилась и посерела. Стала походить на грязноватую, как после стирки, воду в корыте» [Мариненгоф 2013, с. 125]. С. Єсенін, не привітавшись, підійшов до столика, за яким сидів А. Марієнгоф, заклав руки в кишені й, і без жодного слова, уперся в нього недобрим поглядом.

Вони з автором автобіографії не бачилися декілька місяців, і коли А. Марієнгоф перед тим їхав із Росії, їм, за його твердженням, не довелося

попрощатися, але й суперечки жодної не було, «только отношения похолодали» [Мариненгоф 2013, с. 125].

А. Марієнгоф продовжує помішувати ложечкою в склянці й мовчки дивиться С. Єсеніну в очі. Хтось із «маленьких петербургских поэтов» вертиться навколо, ще пара чоловіків намагаються відтягти С. Єсеніна за рукав. С. Єсенін: «Иди к этой матери... видишь, с Мариенго-о-о-фом встретился...» [Мариненгоф 2013, с. 125].

Від С. Єсеніна пахне їдким перегаром, він важко надвисає над столиком, за яким сидить А. Марієнгоф, і карбує кожний склад: «А я тебя съем!» На що А. Марієнгоф відповідає: «Ты не серый волк, а я не красная шапочка. Авось не съешь». І з посмішкою відпиває каву. С. Єсенін не зупиняється: «Нет... съем!» [Мариненгоф 2013, с. 126].

Петербурзький поетик, щупленький, чорненький, із носом, схожим на знак оклику, і незнайома жінка заходилися зляканим шепотом умовляти С. Єсеніна й у чомусь – А. Марієнгофа. С. Єсенін випростався, знову заклав пальці в кишені, повернувся до А. Марієнгофа спиною й непевною ходою відправився до виходу, у той час, як двоє «приживал» тримали його під руки. Перед дверима, ніби на гвинті, він повернув голову, і знявши капелюха, сказав «А все-таки... съем!» [Мариненгоф 2013, с. 126].

І так А. Марієнгоф змальовує першу за шість років явну сварку з С. Єсеніним, гротескно, абсурдно, так і майже всі інші події. Цим він формує закриті, часто без чіткої часової атрибуції епізоди, що тяжіють до анекдотів, попри всю трагічність змальовуваних подій.

3.1.3. Традиційні мотиви в автобіографіях акмеїстів

В «Египетской Марке» експліцитними є мотиви *одивнення, випробування, творчості та путі*. Проте, на відміну від інших розглядуваних текстів, мотив

творчості не є однозначно домінантним протягом усієї оповіді, імовірно, через «опавшие звенья» та максимально потужної схильності до мемуарного жанру.

Мотив *творчості*. О. Мандельштам пише і в «Египетской марке», і в «Шуме времени», про те минуле, що вже неможливо буде врятувати іншим шляхом, ніж створити його знов у книзі, інакше про нього забудуть, його переступлять і почнуть жити новим життям, яке є не тим, що любить і хоче автор. Обидва тексти спрямовані на відновлення минулого світу, котрий у момент написання текстів якщо ще не помер безповоротно, то тяжко й довго помирає, корчиться в агонії революції. Очікувано, акт творення в текстах із такою інтенцією буде виражений досить чітко, попри авторську манеру обскурації тексту «опавшими звеньями».

У «Шуме времени» мотив *творчості* розкривається творчим оточенням, де він створювався, що було потім і десь поруч, але натяків на «рецептуру», як це було в А. Марієнгофа безумовно немає. Творчість відбувається десь за фокусом оповіді, наприклад, захват від публікації згадується поміж іншим: «мы добросовестно искали поэзии и все-таки иногда смущались», а не висувається на перший план, як було у футуристів. Хоча О. Мандельштам, як і В. Маяковський, який писав про те, що він поет і цікавий цим, напевне вважав так само, він створював не автобіографію, а «милый Египет вещей», приховував у своєму тексті епоху, але не міг не говорити про поезію, яка була головною в його житті.

В «Египетской Марке» творчість шифрується ще більш ретельно, оскільки оповідь будується навколо поневірян двійника автора, якого відкидає Світ, і навіть невідомо, чи є Парнок письменником. І це замовчування здається нам найважливішим із факторів, що схиляють «Египетскую марку» до мемуаристики, оскільки головна риса автора якщо й не ігнорується в тексті, у його літературного двійника ніби викинуто «за ненадобностью». У тексті розмірковує автор про біса, «відкритого російською прозою», та про прозу життя, що це – «Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлюэнцного бреда» [Мандельштам 2010, с. 301–302], але ані слова не говорить про свою прозу, свою

творчість. Ніби уникає цієї частини життя, свого, а може бути й Парнока, навмисно. О. Мандельштам заплутує читача, веде його від головного, чим цікава може бути літературна автобіографія письменника, ховає від читача головне, про що він міг би забажати дізнатися, чому ми й вважаємо, що мотив *творчості*, якого навіть навмисно уникають, все одно є якщо не головним у цьому тексті, то одним із основних.

Мотив *одивнення*. Почати варто з мотиву *одивнення*, адже сама назва «Египетская марка» передбачає «ненужную вещь», незрозуміле й образливе прізвисько. І навіть більше, *одивнення* має набагато більше значення для композиції. У мемуарах Емми Герштейн зафіксована важлива для розуміння *одивнення* в прозі О. Мандельштама розмова, що відноситься до 1929 р. і спровокована якраз читацьким нерозумінням «Египетской марки»: «Вийшло, що я... не розумію «Єгипетської марки». Повернувшись до Москви, я зізналася в цьому Осипу Емільєвичу. Він пояснив мені дуже добродушно: – Я мислю опущеними ланками» [Герштейн 1998, с. 17]. «Ці «ланки» пояснюють в'язку мотивів» [Герштейн 1998, с. 18].

Фрагменти «Египетской марки» «здаються просто недописаними віршами, що випадково загубилися серед аркушів прози» [Мандельштам 1990, с. 157]. Про це пише дружина митця Н. Мандельштам: «„Єгипетська марка“, по-моєму, живиться змішаним джерелом. Вона писалася в період глибокої поетичної німоти, і в неї увірвався матеріал із поетичних заготовок, перемежаючись із чистими прозовими джерелами. Я, імовірно, саме тому не люблю “Єгипетську марку”. Вона здається мені гібридною...» [Мандельштам 1990, с. 157].

Таким чином, у «Египетской марке» уривки асоціативних ланцюжків автора стають способом організації оповіді, навіть більше – поетики художника. Таким чином ряд «ланок» пов'язується тільки персонажами й локусами, а суперечка про те, чи є Петербург персонажем або лише локусом у «Египетской марке», гідним спеціального дослідження. Проте важливо для нас інше – неможливо відновити зв'язки між ланками, асоціації та мозаїку мислення О. Мандельштама, а, отже, усі

елементи тексту доведеться сприймати як набір «опущених звеньев», інакше кажучи, *одивнено*.

Що ж у тексті несе явні ознаки *одивненості*? У першу чергу це – головний герой, Парнок: «Есть люди, почему-то неуютные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их недолюбливают дети, они не нравятся женщинам. Парнок был из их числа» [Мандельштам 2010, с. 283]. Без сумнівів головний герой є центром і, можливо, причиною *одивнення* всіх подій, що відбуваються навколо нього. Нехай це буде самосуд, переплутаність візиток або втрата фокусу оповіді, яка постійно переслідує його персонажа. Й антагоністом його, абсолютно нормальною істотою, мимохіть є колишній ротмістр Кржижановський, який іде отримувати сорочки й забирає не тільки свої, але й Парнока, купує візитку неплатника Парнока й вона чудово йому личить, його обирають своїм ватажком солдати, він гуляє з дамою й не збирається боротися з натовпом заради примарної надії врятувати кишенькового злодія.

Усе, чого торкається Парнок, викривлюється: шуканий в аптечній крамниці телефон стає скарлатиновим, Петербург – мерзенним, а «Пушкин с кривым лицом в меховой шубе» [Мандельштам 2010, с. 274]. Й *одивнення* це суто негативне – де у футуристів нове, викривлене, інакше було однозначним компліментом буйності життя, для О. Мандельштама персонаж найбільш автобіографічний несе клеймо недоречності для епохи, для суспільства, для подій.

Мотив *путі* безумовно є поєднувальним компонентом сюжету, оскільки в усьому тексті ми стежимо за втратою Парноком візитки й марними спробами її повернути. З іншого боку, якщо розглядати візитку як персонажа, то виявиться, що вона втікає із ув'язнення в аберації-Парнока зі своїм створювачем творцем, оновлюється в пральні й вислизає з рук переслідувача спочатку завдяки кравцеві, який заговорює зуби Парноку, а потім пралям-заступницям, звідки нарешті потрапляє в руки до своєї долі, Кржижановського, який припиняє зазіхання на головну героїню з боку переслідувача-Парнока, і закінчується все щасливою

подорожжю із рятівником до Москви. Так чи інакше, це історія про подорож і повернення.

Мотив *випробувань*. *Випробувань* у цьому тексті дуже багато, і перше з них для головного героя – власна сутність. Його залишають рідні, обкрадає кравець Марвіс, і з цього починається безпосередньо сюжет, потім його заговорює той самий Марвіс, який продав візитку Кржижановському, після чого Парнока обдурюють пралі, мучать встановленням пломби в зуб, ігнорують його заклики врятувати злодія від суду Лінча, а в кінці катує вже він сам себе самотністю останнього єгиптянина на півночі. Цей текст безперечно про випробовування Парнока в Петербурзі, але через іронічність автора з приводу його постаті, назвати його магістральним у межах твору не видається можливим.

Поліфонія мотивів у *«Шуме времени»* О. Мандельштама. *«Шум времени»* – це відчайдушна спроба О. Мандельштама видобути із своїх спогадів епоху, розташувати її на папері та врятувати таким чином від часу, від революції, від смерті.

При цьому наявна знакова для О. Мандельштама організація тексту на всіх рівнях «опадшими звен'ями», яка передбачає навмисну руйнацію або упущення фрагментів логічних й асоціативних ланцюгів, без застосування методів точного літературознавства тут щось напевне сказати складно. І тим не менше, привертають увагу такі мотиви: *бунту, любові й путі*.

Бунт у тексті набуває різних форм, і експліцитних, і імпліцитних, проте однаково безуспішних. Відкритий бунт найвиразніше простежується в студентських повстаннях, про які всі все знають за тиждень, та які настільки ж наївні й безпорадні в очах автора, як і спроби врятувати епоху від руйнування часом. Бунтує також ліричний герой – хлопчик, у якого роздвоєність поведінки ментора, який приходить, викликає цілу гаму негативної експресії: «Одно в этом учителе было поразительно, хотя и звучало неестественно – чувство еврейской народной гордости. Он говорил о евреях, как французенка о Гюго и Наполеоне. Но я знал, что он прячет свою гордость, когда выходит на улицу, и поэтому ему не

верил» [Мандельштам 2010, с. 216]. Весь текст пронизано прикметами повстання як провісниками кінця цього світу, які стукають у кожні двері й просять запам'ятати та таким чином врятувати приречену епоху.

Мотив *любові* найбільше виражений у тексті стосовно всього того, що помирає у відтворюваний момент, і всього того, що вже безповоротно втрачене на момент створення тексту. Такими є спогади про найкращого друга Сінані, та й всю його родину, сусіда по сходовому майданчику, навіть про батьківську книжкову шафу, не говорячи про товаришів-символістів та сім'ю.

Мотив *путі* в цьому тексті характеризується завершеністю, усі тропи, якими автор пройшов від початку й до кінця того світу, перебувають в іншому вимірі й ніколи ніхто живий не ступить на них знову, по них блукають лише привиди епохи, яку намагається врятувати своїм текстом О. Мандельштам.

«Опущенные звенья» перемішують теми, втручаються одна в одну й заважають ще сильніше сприйняттю сюжету кожного з підрозділів, який і без того складно вичленовувати. Вірогідно, у випадку цього зразка творчості О. Мандельштама, доречніше було б говорити навіть не про сюжети, а про теми, оскільки кожній із них притаманні настрої, тональність, можливо шар спогадів, але ніяк не фабульність.

3.2. Запровадження статистики й візуалізації до вивчення мотивної структури

Для побудови карти мотивоконцептів необхідно спочатку створити вичерпний каталог мотивів, який буде використаний як основа. Проте, тут існує прогалина в науковому знанні: до цього часу не здійснювалася спроба створення повного переліку літературних мотивів або тем не тільки всіх літератур, але навіть всередині хоча б й однієї із них. Безсумнівно, існують винятки на зразок типології мотивів творчості М. Лермонтова, а в межах постсимволізму – лише віршової частини текстів у дослідженні Світлани Руссової «Автор и лирический текст», виданої у 2005 році [Русова 2005], де авторка застосовує частотні функціональні тезауруси для формування незамкненої системи мотивів постсимволізму. З цієї причини видається обґрунтованим звернутися до напрацювань фольклористики й запозичити замкнену типологію мотивів звідти, де універсальних їх типів створено чимало. Це неможливо було б зробити без попереднього подолання термінологічних різночитань між термінами «мотив» і «тема», у зв'язку з чим, коли йдеться про карти та кількісні методи характеристики елементів поетики тексту, використовуватимемо термін *мотивоконцепт*.

Для підвищення рівня об'єктивності частотний метод Б. Ярхо був удосконалений шляхом залучення до підрахунків не однієї лексеми, а цілого семантичного ряду. Наприклад, ураховувалася кількість використань не тільки поняття «будущее», але його найближчих синонімів «грядущее» та «предстоящее». Наступним кроком до підвищення об'єктивності статистичного методу було звернення по найбільш повні ряди до словників синонімів, із яких було віддано перевагу «Словарю русских синонимов и сходных по смыслу выражений» за редакцією Н. Абрамова. У передмові до п'ятого його видання Н. Апресян акцентував: «Підкреслимо, що в назві словника Н. Абрамова фігурують не тільки "синоніми", але й "подібні за сенсом вислови". Ці останні Н. Абрамов розумів дуже широко...» [Абрамов 1999]. Такі «подібні за сенсом вислови» в дослідженні не залучалися. Разом із тим, обраний словник найбільш близький до досліджуваних

текстів за часом створення, а тому доповнення його статей подібними з, наприклад, словника В. Трішина 2013 року, видалося недоцільним у зв'язку з можливістю контамінації неактуальними для того періоду словами.

Окрему проблему являє пошук кожного слова в усіх текстах з мінімізацією обсягу втрат. Необґрунтовано трудомісткий у докомп'ютерну добу процес пошуку слів синонімічного ряду на даному етапі із залученням електронної бази текстів, став легкоздійснюваний за допомогою стандартних інструментів обробки масиву тексту.

Отже, пропонується модифікація методу має такий вигляд: шукані мотивоконцепти ізолюються в межах лексичної системи мови досліджуваного тексту, за можливості зі врахуванням хронологічних й територіальних особливостей для підвищення об'єктивності, після чого створюється каталог кожного з досліджуваних мотивоконцептів, і кожне вживання в тексті усіх слів із каталога мотивоконцепту фіксується. Отримані дані можна інтерпретувати для виявлення особливостей відображення мотивоконцепту в тексті, для отримання уявлення про ієрархію та особливості розкриття мотивоконцептів у тексті, а також для створення мотивної карти тексту.

Продемонструємо роботу запропонованого нами методу. Для наочності візьмемо найменшу й відому із досить крупних для застосування статистичних методів дослідження, автобіографію російського футуризму «Я Сам» В. Маяковського, і визначимо ієрархію в ній мотивоконцептів *перемоги* та *змін*. При цьому застосуємо як семантичне ядро концептів їхні титульні лексеми, а як ізоляцію концептів у російській мові – ряди з Російського асоціативного словника [Русский ассоциативный словарь 2002] з ігноруванням абсурдних та явно пізніших реакцій, із застосуванням евристичного методу й намаганням зберегти обсяг ряду в межах двадцяти слів.

Отже, реакції концепту *перемога* такі: *победа, перевес, успех, торжество, триумф, лавры, венки; счастье; достижение, выигрыш; свершение, пике, лавровый венок, лавры победителя, виктори, пиррова победа, вершина, шаг, вперед, фурор,*

первое место, возобладание, одоление, виктория, пик, пальма первенства, завоевание. Серед них були обрані для пошуку слідів мотивоконцепту перемоги такі: победа, перевес, успех, торжество, триумф, венки, счастье, достижение, выигрыш, лавр, виктория, пиррова, вершина, шаг, вперед, фурор, одоление, пик, пальма, завоевание. А з реакцій концепту зміни були знайдені: видоизменение, модификация, отклонение, перемена, трансформация, вариация, вариант, версия, модифицирование, трансформирование, колебание, перестройка, преобразование, превращение; эволюция, переработка, усовершенствование, ухудшение, подвижка, реформа, сопряжение, потрясение, корректив, реорганизация, метаморфоза, диверсификация, преображение, модулирование, инверсия, скачок, склонение, революционизирование, поправка, перемена декораций, передвижение, перевертывание, перестраивание, передвижка, сдвиг, искажение, переделка, варьирование, вирирование, метаплазм, перерождение, оброгация, переименование, переворот, исправление, проталлакс, развитие, конверсия, переделывание, пертурбация, улучшение, упрощение, анхиметаморфоз, мутация, катаморфизм, реформирование, березитизация, интермиттенция, перестроение, морфоз, фенокопия, ломка – ми виділили для пошуку слідів мотивоконцепту змін такі: изменение, модификация, перемена, трансформация, перестройка, преобразование, превращение; эволюция, усовершенствование, реформа, метаморфоза, преображение, сдвиг, искажение, переделка, переворот, исправление, развитие, улучшение, мутация, реформирование.

Із усього ряду мотивоконцепту *перемога* були зафіксовані сім реакцій, із яких на *счастье* – 1, *выигрыш* – 1, *шаг* – 2, *вперед* – 2, *фурор* – 2, *завоевание* – 1. Із ряду ж мотивоконцепту *змін* була зафіксована одна реакція, на *усовершенствование*. Різниця в сумарній кількості реакцій на ряди мотивоконцептів дозволяє зробити висновок про статистичне домінування мотивоконцепту *перемога* в досліджуваному тексті.

Інтерпретація отриманої інформації може не зупинятися на двох мотивоконцептах, й оперувати результатами пошуків за каталогами замкнених

систем мотивоконцептів, що є не точними аналогами синхронічного стану систем мотивів окремо взятої літератури, що може бути корисним для первинної розвідки мотивотематичного наповнення тексту.

3.2.1. Побудова карти мотивів як засіб попереднього «виміру» поетики. Нагадаємо, що відправною точкою було прийнято таке визначення: у літературознавстві *мотив*, будучи запозиченим із фольклористики як термін, відноситься до сюжетних поворотів, до дій, подій, змін. Тоді як *тема* статична, вона – «неподільне емоційно-інтелектуальне ядро» [Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов 1925]. Найбільш важливим тут є саме неподільна природа емоційно-інтелектуального ядра, яким у сучасному літературознавстві вже вважається мотив. І коли в сучасному літературознавстві згадується мотив, часто дослідниками розуміється тема, і навпаки. Переходячи ж до галузі фольклористики, мотив знову вважається включно сюжетною одиницею.

Зв'язками літератури й фольклору займалися багато талановитих дослідників; розбіжностей між літературою й фольклором існує надзвичайно багато, але в цьому контексті важливі більш ті особливості їх обох, що дозволяють створити достатню аргументацію для перенесення типології мотивів із фольклористики до літературознавства.

Для початку варто визначити, що саме є тим диференційним елементом, який дозволяє розмежувати літературу й фольклор. Це природність для людини способів передачі тієї інформації, що являє собою текст для фольклору і, у свою чергу, штучність способів передачі літературного тексту.

Підкріпимо нашу думку надійним підґрунтям – у підручнику «Український фольклор у теоретичному висвітленні» проф. С. Росовецький так характеризує структуралістське розуміння фольклорних текстів: «Головне тут – розуміння фольклорної одиниці як ментифакту» [Росовецький 2005, с. 17], головна відмінність якого від збереження даних про навколишню дійсність у потенції навмисного викривлення, художності [Маранда 1985, с. 194]. Разом із тим,

відмінність від літературного тексту фольклорного в слов'янській фольклористиці розкрито в дослідженні К. Чистова «Специфіка фольклору у світлі теорії інформації», де головний акцент зроблений саме на способі передачі тексту й реверсивного впливу [Чистов 1975, с. 38].

У добу другої неоміфологізації, обумовленої перенесенням людської взаємодії до цифрового середовища, ця диференційна ознака, природність способу передачі ментифакту, перестає бути актуальною, оскільки «фольклор» інтернету зберігає всі інші свої ознаки, із втратою природності в способі передачі. Проте, вибір текстів, що існували за п'ятдесят років до першого ЕОМ, як предмету вивчення позбавляє необхідності занурюватися до полеміки про специфіку сучасної фольклористики. Навпаки, звернемося до класичних праць.

Почнемо з вивчення основоположника сучасної компаративістики Т. Бенфея про Панчатантру, що викликала багато суперечок у науковому середовищі через паралельне вивчення фольклорного й літературного шляхів передачі сюжету. Дискусії філологів не могли обмежитися взаємовпливом фольклору й літератури, але ніхто не заперечував самого факту взаємного впливу як такого. Важливим для нас є те, що вже існує визнаний досвід запозичення інструментарію з фольклористики до літературознавства.

Т. Бенфей був тим, хто вивчив схожості й розбіжності поширення тексту, або, якщо бути гранично точними, сюжету, як фольклорного, так і літературного ментифакту. І виявилось, що за будь-якої зміни деталей мотивна основа зберігає цілісність. Природно, розбіжності між оболонками сюжету істотні, але якщо для нашого дослідження важлива не оболонка, а абстрактне ядро сюжету, виявляється можливим використовувати з обмеженнями інструментарій із іншої філологічної області. Більш того, з огляду на послідовне наслідування літературою фольклорного матеріалу, видається доречною коректна адаптація методів вивчення тих елементів фольклору, що є спільними для нього й літератури, для вивчення часто міфологізованого літературного матеріалу.

Другою основою послужить наукова традиція, на яку спирається наше дослідження, а саме компаративістика, що функціонує на межі культур, жанрів, традицій і навіть родів мистецтв.

Останньою ж, третьою, стане беззаперечне уявлення у філології про мотив як тематичну сюжетну одиницю. Залежно від наукової школи, вона може бути *подільною, неподільною, мінімальною значущою*, але і в С. Томпсона, і в А. Аарне, і в А. Веселовського, і навіть у В. Проппа мотив буде пов'язаний із сюжетом, навіть якщо останній вирішив перейменувати його у формули для семи актантів.

До питання про типології мотивів, необхідно було вибрати одну з них як робочу для укладання мотивних карт. Під час вибору інструментарію для збільшення ефективності методу точного літературознавства Б. Ярхо ми керувалися бажанням знайти спосіб максимально наблизити його результат до результатів використання традиційного мотивного аналізу, для чого евристично було визначено використання пошуку в тексті не тільки самого слова, як це було в Б. Ярхо, але розширено його не лише для пошуку ядерних його синонімів, але всього асоціативного поля мотиву цілком.

І через вибір найбільш об'ємного джерела асоціативів у самому методі надзвичайно високим є ризик зосередитися на виключно детальному «Індексі мотивів» Томпсона, зі спокусою у вигляді найновішої ревізії 2006 року, та коли можна йти шляхом максимального дроблення лише для того, аби переконатися в практичній неможливості створення на доступній технічній базі навіть бібліотеки асоціативних рядів, використовуваних для кожної позиції картотеки мотивів за С. Томпсоном, не кажучи про порівняння частот фреймів кожного з мотивів.

Ще більшою проблемою стала б тоді складність фактичного дистанціювання однієї картки мотивоконцепту від другої всередині варіацій одного крупного мотиву. Адже, ідучи шляхом залучення асоціативних полів, останні будуть такими ж двійниками, як і змальовувані варіації сюжетних елементів, із тією лише різницею, що картки цих двох мотивоконцептів матимуть вигляд не чотирьох дуже схожих за значенням слів, а асоціативних полів одного слова-збудника, укладених

різними дослідниками на різних кінцях одного міста з неістотним часовим проміжком. Інакше кажучи, відрізняться вони будуть у межах погрішності, а, отже, виникає необхідність згортати надмірний для наших цілей індекс мотивів у значно більш абстрактну типологію.

Які ж усі доступні варіанти типологій фольклорних мотивів? Оскільки необхідна типологія для дослідження російськомовних текстів, видається не придатними вузькоспеціалізовані типології для інших мов. Разом із тим, обмежуватися лише типологіями мотивів російського фольклору нема необхідності, позаяк ми шукаємо систему з високим рівнем абстрактності. Отже навіть специфічні для російської літератури мотиви не зможуть залишитися поза зоною нашої уваги, для чого й звертаємося до типології.

Аби виключити усі типології, що є невідповідними з причини надмірної детальності, необхідно простежити їхнє джерело. Ним є індекс Антті Аарне, який ще в 1910 році перший створив класифікацію сюжетів на матеріалі всіх доступних йому збірників казок, використавши при цьому жанровий критерій казки для розділення сюжетоутворювальних мотивів [Aarne 1961]. До них відносяться, наприклад, мотиви, що трапляються в казках про тварин; у майбутньому цю структуру розвинув С. Томпсон, проте, ще до всіх її розширень, типологія сюжетів 1910 року стала першим досвідом всеохоплюючої класифікації.

Його ж підхід успадкований і в адаптованому до російського матеріалу Н. Андрєєвим «Покажчику казкових сюжетів за системою Аарне» 1929 року [Андреев 1929] і не підходить він нам з тієї ж причини. Це ж можна сказати й щодо спроби в другій половині попереднього століття створити один покажчик сюжетів для казок трьох східнослов'янських народів [Бараг 1979].

Із усіх каталогів російського фольклору найновішою з доступних є «Тематична класифікація й розподіл фольклорно-міфологічних мотивів за ареалами» 2015 року за редакцією Ю. Березкіна та Є. Дувакіна, яка на сайті типології [<http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/>] називається «аналітичним

каталогом», скористатися яким не видається доречним через усе ту ж відсутність абстрактного осмислення.

Найбільш вичерпним на сьогоднішній день є “Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends», уперше видана С. Томпсоном у 1955–1958, що поступово покращувалася до 2016 року багатьма дослідниками. Одним із останніх був Ханс-Йорг Утер, який закінчив у 2011 році видання своєї доповненої версії індексу [Uther 2004]. Проте, як уже зазначалося вище, вона не підходить нам саме через свою детальність у фіксуванні якнайменшого відхилення від основного трактування мотиву й недостатню абстрактність кореневих елементів. Тематична класифікація безумовно важлива для внутрішнь фольклорних студій, але не для нашого дослідження.

Проте чому ж для наших цілей не підходить жоден із індексів, довідників, класифікацій на зразок А. Аарне? Як було підмічено ще В. Проппом, «Аарне й не прагне створення власне наукової класифікації: його покажчик важливий, як практичний довідник, і як такий він має величезне значення» [Барт 1994]. Головна ж вразливість усіх довідників, побудованих за принципом А. Аарне, полягає в тому, що вони «виходять із неусвідомленої передумови, що кожний сюжет є чимось органічно-цільним, що він може бути вихоплений із ряду інших сюжетів і вивчатися самостійно» [Барт 1994]. І от ця позиція і є причиною надзвичайної складності всіх довідників, укладених за схемою Аарне – відсутність систематизації за атомарними елементами, щодо чого її і критикував В. Пропп майже століття назад.

Якщо в цій галузі фольклористики ми не знайшли бажаного, звернемося до іншої, у якій не міг бути обізнаний А. Аарне, оскільки походить вона з дослідження, вперше надрукованого російською мовою через три роки після його смерті, – «Морфології казки». У ній використовується зовсім інший підхід до вичленовування мотивів, нехай у цій традиції їх і прийнято називати функціями, а саме 31 функція та 7 ролей. А чим же функція відрізняється від шуканого нами

мотиву? Для В. Проппа функція – сюжетно значуща дія персонажа, мінімальна значуща частина оповіді [Барт 1994], що відповідає тому мотиву, що ми шукаємо. Так само і з ролями, які перекривають так чи інакше всі можливі літературні мотиви/теми. Природно, таке широке допущення вимагає уточнення, пояснення та прикладів.

Перше необхідне уточнення стосується поширюваності заборони на порушення сполучуваності функції та актанта, виявлених В. Проппом і постульованих ним у межах казки як непорушні. Він сам акцентує увагу на тому, що це правило поширюється тільки на фольклорну казку, «послідовність функцій завжди однакова. Варто обумовити, що вказана закономірність стосується тільки фольклору. Вона не є особливістю жанру казки як такої. Штучно створені казки їй не підлягають» [Барт 1994]. А якщо літературні казки не підвержені обов'язковій послідовності функцій, то тим більше не буде функціонувати це правило за межами будь-якого жанру казки. Таким чином ми відмовляємося від обов'язкових у чарівній казці зв'язок актантів із функціями й дозволяємо собі шукати їх, без огляду на зв'язки, актуальні у фольклорному тексті.

Закономірно, назви функцій В. Проппа не збігаються із загальноприйнятими назвами мотивів російської літератури, і, попри удавану неможливість відшукати у функціях казки мотив *путі*, *подвійництва*, і навіть переодягання в одяг, притаманний іншій статі, вони знаходять свої аналогії в системі актантів та їхніх функцій В. Проппа. Так *путь* розкривається через одинадцяту функцію – «герой покидає дом», *подвійництво* розкривається в «антагонисте» за В. Проппом, а трансвеститизм – у 29-ій «герою дається новий облик» із 23-ою функцією – «герой неузnanним прибуває додому или в другую страну».

Природно, усі аналогії можуть бути знайдені, проте, у зв'язку з їх пошуком виникає третє уточнення й головне допущення, необхідне для запровадження методу: високий ступінь абстрактності універсальних мотивів робить неможливим отримати вичерпну інформацію про текст у всіх подробицях. Цим й обумовлена розвідкова функція створення карти мотивоконцептів – вона має бути спроможна

дати дослідникові розуміння первинних і вторинних тем у тексті для подальшої розробки. Для класичної філології потреба в інструментах для такої розвідки парадоксальна, оскільки будь-хто, зацікавлений мотивним аналізом, повинен мати високо розвинутий емоційний інтелект, особливо в літературознавстві, де на сучасному етапі доказовий бік науки не є пріоритетним для дослідників.

Але будь-яке наукове знання вимагає ревізії, перевірки новими засобами, і варто з'явитися гіпотезі, що «Евгеній Онегин» насправді не про кохання, а більше про самотність і нудьгу, способом перевірити гіпотезу може стати один із статистичних методів. Зокрема, можливо через недостатню доказовість автоматизація науки обходить стороною філологію, оскільки не те що машина, а самі філологи не шукають способу довести, що ж саме навіює будь-яка обстановка Пушкіну в поезії «Брожу ли я вдоль улиц шумных»: думки про смерть, чи може про дуалізм людської природи.

І третім, і найбільш серйозним допущенням, що необхідно було б прийняти для використання як основи функції В. Проппа, була б не темо-сюжетна суть основної одиниці його типології, а виключно сюжетна. І якщо вже ми вибудували складну систему допущень для умовиводів про можливість створення хоч однієї карти мотивів, що відкинули термін «мотив» у гонитві за його сутністю, а потім майже відмовилися від конче важливої частини його сутності, то здається логічним відкласти фольклористичний матеріал і звернутися з новим розумінням мотиву до літературознавчих напрацювань.

Класичною та однозначно науковою типологією, що задовольняє наші вимоги, може вважатися запропонована Жоржем Польті, який уклав свій список сюжетів із тридцяти шести пунктів століттям раніше. Критичним є те, що він продовжив, систематизував і ввів до наукового обігу ідеї літератора Карло Гоцці, який жив ще за століття до нього. В одному зі своїх «Паризьких листів», у журналі «Театр і мистецтво» Анатолій Луначарський писав: «“В Розмовах Гете з Еккерманом” є така фраза Гете "Гоцці стверджував, що існує тільки тридцять шість трагічних ситуацій. Шиллер довго ламав голову, щоб відкрити більше, але й він не

знайшов навіть стільки, скільки Гоцці» [Луначарский 1924]. Гоцці був одним із найдотепніших письменників XVIII століття. І поруч із ним такі драматурги, як Гете та Шиллер, погоджуються з тезою надзвичайної, на перший погляд, обмеженості драматичних ситуацій. Польті знайшов усі тридцять шість, перелічив їх, та подав при тому ж безліч переходів і варіантів.

Він знайшов їх таким чином: вивчив для цього, проаналізував і розбив на рубрики 1200 драматичних творів із літератур усіх доступних часів і народів, і простежив долю 8000 дійових осіб. Звичайно, у саме цій кількості трагічних ситуацій він не бачить незаперечної істини, він розуміє, що можна легко не погодитися з ним, стиснути дві якісь ситуації в одну, або дві варіації підрахувати за дві ситуації, але все ж доведеться відштовхуватися при цьому від числа тридцять шість.

Під час дослідження списку основних ситуацій Ж. Польті, А. Луначарський намагався перевірити його: «Маю зізнатися, скільки я ні напружував своєї фантазії, при всякому моєму відкритті з'ясовувалося, що те, що я приймаю за нову ситуацію, уже передбачено автором як якась корінна варіація вже даної ним ситуації... Зате, навпаки, мені здавалося, що Польті похвалився. Якщо Шиллер скромно заявив, що не знайшов тридцяти шести основних ситуацій, то Польті перевищив його, лише більш або менш майстерно подвоюючи, а подекуди навіть потроюючи, по-моєму, одну основну ноту. При всій своїй парадоксальності книга заслуговує на увагу й може бути корисною» [Луначарский 1924, с. 379].

І ця типологія у свою чергу лягла в основу іншої, більш згорнутої, запропонованої Рональдом Б. Тобіасом у книзі «20 Master Plots» («20 моделей сюжетів»), яка вийшла в порівняно недалекому 1993 році. Типологія справді складається з 20 пунктів і подається читачеві як підручник зі створення сюжетів, проте, чимало з них усе ще можуть бути згорнуті в один. Навіть більше, попри те, що в цій книзі з інтригою йдеться про існування 20 типів сюжетів, автор стверджує, що існують тільки два основні типи: розум проти тіла, і персонаж проти дії. Наприклад, перші два типи сюжетів, які він аналізує в протиставленні, – це квест і

пригода. «Квестом» буде історія про Дон Кіхота, який доводить свою самість друзям і, зрештою, самому собі. «Приключення» ж відноситься до Індіани Джонса в будь-якій із його регулярних подорожей. У сюжеті «розум / квест» головний герой шукає щось, що зрештою змінює його якимось докорінним чином, тоді як у подорожі сюжет просто цікавий, і в результаті ніхто не змінюється надто істотно.

Трохи старшою, проте доречною, на перший погляд, є провокативна типологія Хорхе Луїса Борхеса, викладена в замітці «Чотири цикли». Майстер провокації стверджує, що всі сюжетні лінії, створені людським розумом, так чи інакше зводяться до чотирьох (sic!) сюжетів. Перша, на його погляд найстарша — «про укріплене місто, яке штурмують та обороняють» [Борхес 2002]. Друга — про повернення, третя — про пошук, четверта — про самогубство бога. Автор при цьому зауважує непорушність своїх поглядів щодо точної кількості суперсюжетів і можливості появи нових: «І скільки б часу нам ні залишилося, ми будемо переказувати їх — у тому чи іншому вигляді» [Борхес 2002].

Заздалегідь погоджуємося з обґрунтованим зауваженням прибічника виключно наукових пошуків у теорії літератури, що в Борхеса якраз не наукові в буквальному сенсі тексти, натомість це есеїстика, але це найбільш уважно досліджувані й критиковані праці з лаконічною типологією сюжетів. А коли йдеться про лаконічність, неможливо не згадати про збільшення з кожним об'єднанням воєдино сюжетом рівнем абстрактності тих, що залишилися. Один, чотири або сім метасюжетів у типології успішно справляються з формуванням розуміння суті самого такого явища, як сюжет, у читача про них, проте не підходять для формування більш конкретних висновків про текст, наприклад, через створення карти мотивів. Для цього найкраще підійде більш конкретна типологія, а отже вона матиме достатньо велику кількість елементів, щоб не ставати надто абстрактною.

Із сучасних нам підходить для цієї мети типологія з книги Кристофера Букера «The seven basic plots: why we tell stories» («Сім основних сюжетів: чому ми розповідаємо історії») [Booker 2004], де, як легко здогадатися з назви, усі сюжети зводяться до семи основних типів за психологічним значенням, проте, абсолютно

всі з пропонованих автором сюжетів включено до одного метасюжету. Аргументує він це тим, що, як би багато персонажів не з'являлося в тексті, основний сюжет все одно сконцентрований навколо, у першу чергу, його героя або героїні. Того самого, із долею якого ми ототожнюємо, оскільки ми бачимо, як вони поступово розвиваються до рівня Героя, який здатний на самореалізацію, що знаменує собою кінець історії. Зрештою, саме стосовно цієї центральної фігури всі інші персонажі в історії набувають свого значення. Те, що являє собою кожний із інших персонажів, насправді є лише певним аспектом внутрішнього стану героя або героїні.

Проте, «Сім основних сюжетів» у назві книги згадуються недаремно, оскільки, попри змальований вище метасюжет, К. Букер пропонує оперувати такими сімома: *победа над монстром* (далі *подолання монстра*), *из грязи в князи* (*з Івана в пана*), *квест, путешествие и возвращение* (*путь та повернення*), *комедия* (*комедія*), *трагедия* (*трагедія*), *возрождение* (*переродження*). І нам видається цей набір як достатньо широким, так і не занадто розпливчастим.

Які ж відповідності серед усіх названих типологій? Нам здається незаперечним на даний момент співвіднесення їхніх типологій Стивеном Р. Соузардом (Steven R. Southard), висловлене ним у таблиці [[Southard https://stevenrsouthard.com/the-map-of-all-story-plots/](https://stevenrsouthard.com/the-map-of-all-story-plots/)]. Пропонується наш авторський переклад (див. Таблицю 1 у Додатку).

Як же співвіднести її з типологією Борхеса? «Твердыню» можна ототожнити як із *трагедією*, так і з *подоланням монстра*, із «Возвращением» – безпосередньо *путь та повернення* й дещо *квест*, із «Поиском» *квест* і *комедію*, а з «Самоубийством бога» – *трагедію* й *переродження*. Природно, із залученням того рівня абстракції, що привніс Х. Л. Борхес, неможливо уникнути неточностей, різночитань і суперечок, отже зупинимося на типології К. Букера.

Яких же допущень потребує використання цієї типології порівняно з усіма пропонованими раніше, у першу чергу – із найбільш перспективною з фольклорних, а саме формул та актантів В. Проппа?

По-перше, для відповіді на головне питання, а саме «про що текст?» нема необхідності в надмірно конкретній типології, що істотно зекономить використовувані обчислювальні потужності та час для формування відповіді. Кількісним методам аналізу тексту не даремно приписують абстрактність результату. Також, сім сюжетів набагато простіше вичленовуються порівняно з тридцять однією функцією, але при цьому знаходяться набагато ближче до суті питання.

По-друге, типологія сюжету достатньо високого абстрактного рівня дозволяє говорити не тільки про фабульну складову, але й про фабульно-тематичну, звичайно, з певним рівнем абстрагованості. У той час, якби ми використовували формули В. Проппа як опорну точку, тематичного у відповіді було би значно менше.

По-третє, вирішальним аргументом є те, що мотив – сюжетотематичний структурний елемент тексту в літературознавстві, і кожен сюжет із типології К. Букера вже передбачає певний тематичний контекст усередині кожної з літератур, він відповідно теж є сюжетотематичною одиницею, але більш високого порядку. Коли відомий тип основного сюжету й обсяг, можна передбачати із високим ступенем вірогідності навіть жанр, якщо не тримав при цьому навіть книги в руках. Звичайно, роман дає для карти мотивів найбільшу складність у точному трактуванні, але загальновідома схильність обчислювальних методів аналізу до масивних текстів компенсує цей удаваний недолік.

3.2.2 Сутність мотивоконцепту в поезиці.

Яким чином доречно адаптувати сім сюжетів до пошуку методами точного літературознавства Б. Ярхо? Як і минулого разу, спочатку необхідно вичленувати семантичне ядро кожного з сюжетів. Для цього стануть у пригоді визначення з першоджерел і приклади. І якщо з першими можуть виникнути ускладнення, оскільки автори не російськомовні, то з другими проблем буде менше, тому що приклади з російської літератури дуже люб'язно наведені в дослідженні Р. Тобіаса.

Розглянемо уважно вибрані К. Букером сюжети та знайдемо семантичне ядро кожного з них, із виділенням при цьому максимально наближених до класичного мотиву елементів. У цьому стане в пригоді наведена в Додатку таблиця.

Подолання монстра: головний герой має намір перемогти антагоністичну силу (часто злу), яка загрожує батьківщині головного героя і / або головному герою. Приклади: міфи про Персея, Тесея, Беовульфа, Дракулу, «Війна світів» Г. Уелса, «Життя та пригоди Ніколаса Ніклби» Ч. Діккенса, «Гармати острова Наварон» А. Макліна, сучасні романи про Джеймса Бонда й багато інших подібних їм. Тут для нас визначальними ознаками бачаться *бій із антагоністом і небезпека*, так що доречним буде окреслити як семантичне ядро «Мість», «Мольба», «Бунт», «Победа», «Соперничество». Навмисно був упущений мотив *боротьби проти бога*, оскільки це бунт, у якому зливаються воєдино всі види помсти й суперництва.

З Івана в пана: бідний головний герой здобуває владу, багатство і / або партнера, втрачає все це і повертає собі, у результаті чого він росте як особистість. Приклади: казки «Попелюшка» і «Аладдін», літературні тексти «Джейн Ейр» Ш. Бронте, «Маленька принцеса» Ф. Бреннет, «Девід Копперфільд» Ч. Діккенса, «Принц і жебрак» Марка Твена, «Мільйони Брюстера» Дж. Маккатчена і т. д. У цьому суперсюжеті мінімальний обсяг мотивоконцептів – «Неудачник», «Восхождение», «Обман».

Квест: головний герой і компаньйони мають намір здобути важливий об'єкт або дістатися локації. На шляху вони стикаються з випробовуваннями та іншими перешкодами. Приклади: «Одіссея», «Прогрес Пілігрима: дорога в рай» Дж. Баньяна, «Володар перснів» Дж. Толкієна, «Шістка воронів» Лі Бардуго, «Серце темряви» Дж. Конрада та багато інших. Тут для нас визначальною ознакою, виходячи з табличних значень, логічними видаються «Честолюбие», «Обретение», «Преследование», «Спасение» і «Загадка», так що доречним буде окреслити як семантичне ядро саме їх. «Обретения» були об'єднані в одне ціле.

Путь та повернення: головний герой вирушає до чужої країни й, подолавши загрози, які йому там трапляються, повертається з досвідом. Приклади: «Рамаяна»,

«Аліса в Країні Чудес» Л. Керрол, міф про Орфея та Еврідіку, «Машина часу» Г. Уеллса, «Хоббіт, або Туди і Звідти» Дж. Толкіна, «Повернення в Брайдсхед» І. Во, поема «Паморозь Стародавнього Моряка» С. Колриджа, і т. д. Тут для нас визначальною ознакою видається «Приключення», «Возвращення», «Испытания» та «Метаморфоза», отже доречним буде позначити як семантичне ядро саме їх.

Комедія: легкий і гумористичний сюжет зі щасливим або веселим фіналом; драматична робота, у якій центральним мотивом є триумф над несприятливими обставинами, що призводить до успішного або щасливого завершення. Т. Букер підкреслює, що комедія – це більше, ніж гумор. Це стосується схеми, у якій конфлікт стає все більш заплутаним, але, нарешті, стає зрозумілим в одній уточнюючій події. Більшість романтичних текстів потрапляє до цієї категорії. Красномовні приклади до цього сюжету наводяться автором: «Сон у літню ніч», «Багато шуму з нічого», «Дванадцята ніч» Вільяма Шекспіра, а з сучасних «Щоденник Бріджит Джонс» Х. Філдінг. Тут визначальними ознаками видаються «Любовь», «Преграда», «Смех», отже, доречним буде позначити як семантичне ядро саме їх.

Трагедія: помилка персонажа, яка призводить до його знищення. Його невдалий кінець викликає жалість та співчуття до його дурості й занепаду принципово позитивного персонажа. Наприклад, «Макбет» та «Ромео і Джульєтта» Вільяма Шекспіра, «Портрет Доріана Грея» Оскара Вайлда, «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Мадам Боварі» Г. Флобера і так далі. Визначальними ознаками тут видаються «Ошибка», «Несчастье», «Безумие», «Грех» і «Совість», отже, саме їх видається доречним окреслити як семантичне ядро.

Переродження: подія змушує головного героя змінити свій спосіб життя й часто він стає кращою людиною. Приклади: казки «Принц-жабеня», «Красуня і чудовисько», «Снігова королева», «Таємний сад» Ф. Бернетт, «Пер Гюнт» Г. Ібсена, і подібні їм. Тут для нас визначальними ознаками виступають «Соблазн», «Трансформация», «Взросление», «Жертва», так що доречним буде виділити саме їх як семантичне ядро.

Як у порівнянні двох мотивів, за умови часткового перекриття асоціативних полів одного з одним, об'єктивність зберігається за рахунок їхньої масивності й важливості саме співвідношення елементів, їхнього взаємозв'язку, а безапеляційне віднесення одного чи другого слова до одного з багатьох семантичних полів залишимо для окремого лінгвістичного дослідження.

Які ж семантичні поля передбачається використовувати для з'ясування співвідношення сюжетотематичних елементів літературних текстів? Тут немає іншого виходу, окрім того, щоби підійти до проблеми евристично й почати з використаного раніше словника, цього разу потрібно відсікати абсурдні варіанти й формувати асоціативні ряди кожного з основних мотивів усередині сюжету в таблиці, де по горизонталі в кожного з сюжетів розташовано мотивоконцепти, а від кожного з них по вертикалі розташовуються синоніми й асоціативи: *подолання монстра* (див. Таблицю 2 у Додатку), *квест* (Таблиця 3), *подорож та повернення* (Таблиця 4), *із Івана в пана* (Таблиця 5), *переродження* (Таблиця 6), *комедія* (Таблиця 7), *трагедія* (Таблиця 8).

Як можна спостерігати, кількість асоціативів і синонімів у рядах неоднакове, що продиктовано розбіжностями в обсягах асоціативних полів.

Сформувавши робочі таблиці, звернемося до застосування модифікованого нами методу точного літературознавства Б. Ярхо й укладемо карти крупних автобіографій російського постсимволізму (оскільки, як було згадано вище, статистичні методи втрачають точність у застосуванні до малих за обсягом текстах). Так зі списку випадають усі малі автобіографії футуристів.

3.2.3. Методичні особливості укладання карт мотивоконцептів автобіографій російського постсимволізму.

З огляду на специфіку інструментарію, почати варто з футуристичної автобіографії «Его-Моя биография Василия Каменского», тому що вона перебуває з досліджуваних текстів найближче до еталонної літературної автобіографії та увійшла до літературного процесу раніше за інші досліджувані тексти. Крім того, що це текст крупного обсягу, у нашому випадку це ще й найбільш об'ємний ментифакт із досліджуваного ряду.

Отримані показники розподілимо як між сюжетами, так і між їхніми макрокомпонентами – мотивоконцептами. Це дозволяє відразу отримати уявлення не тільки про глобальне наповнення тексту, але й про співвідношення всередині кожного з сюжетів.

Стовпчик «Сюжет» – показник макросюжетів, співвідношення яких і

| Сюжет | Общее | Мотив 1 | Мотив2 | Мотив 3 | Мотив 4 | Мотив 5 |
|---------------------------|-------|---------------|-------------|---------------|-------------|---------------|
| Победа над монстром | 302 | Бунт | Мечь | Мольба | Победа | Соперничество |
| | | 71 | 19 | 17 | 114 | 81 |
| Квест | 402 | творчество | Обретение | Преследование | Спасение | Загадка |
| | | 282 | 35 | 44 | 25 | 16 |
| Путешествие и возвращение | 335 | Возвращение | Приключение | Испытания | Метаморфоза | Путь |
| | | 6 | 30 | 139 | 34 | 126 |
| Из грязи в князи | 18 | Неудачник | Восхождение | Обман | | |
| | | 6 | 2 | 10 | | |
| Перерождение | 60 | Трансформация | Соблазн | Взросление | Жертва | |
| | | 13 | 3 | 23 | 21 | |
| Комедия | 184 | Любовь | Преграда | Смех | | |
| | | 141 | 7 | 36 | | |
| Трагедия | 75 | Ошибка | Грех | Несчастье | Безумие | Совесьть |
| | | 12 | 10 | 30 | 13 | 10 |

відповідає на питання, до якого типу схиляється сюжет? Стовпчик «Общее» – сума кількісних показників кожного з мотивів сюжету, звідси транслюються цифри для радіальної діаграми-візуалізації, яка буде представлена нижче. Стовпчики «Мотив 1–5» указують на назву одного з мотивоконцептів усередині сюжету. Усі мотиви, що знаходяться в одному рядку з сюжетом, належать йому. Під кожним із

мотивоконцептів наступним рядком указано його кількісні показники (у словоформах) у досліджуваному тексті.

3.5.1 Карта «Его-Моей биографии великого футуриста Василя Каменского»

Візуалізуємо через кругову діаграму перші два стовпчики Таблиці 2 (див. Додаток), а саме «Сюжеты», оскільки співвідношення, що є метою укладання карти тексту, набагато адекватніше сприймається візуально або у вигляді процентного співвідношення. Поєднання їх набагато ефективніше, оскільки так реципієнт отримує можливість мінімізувати суб'єктивізм сприйняття схожих часток за рахунок моментального доступу до відсоткового, а отже набагато більш точного вираження.



Як же інтерпретувати отримані дані? Із кругової діаграми видно, що досліджуваний текст у першу чергу про *квест*, а значна його частина підкорена суперсюжетами *путі і повернення* та *подолання монстра*.

Тепер побудуємо детальну карту, завдяки якій стає зрозуміло, про що текст. Очевидно, що в тексті домінують мотиви *творчості, любові, випробувань, путі й перемоги*, саме в такій ієрархії за рахунок віднесення до мотивоконцепту *любові* семантичних полів *пристрасті та дружби*.



Тепер, завдяки запропонованому методу точного літературознавства, можна дати статистично зважену відповідь на питання, задане вище, навколо якого побудовано дослідження, так про що книга? Яка ієрархія мотивоконцептів цього тексту? Про подорож Васілія Каменського туди і звідти, де багато сказано про любов, дружбу, випробовування й перемогу. Дуже абстрактно? Не надто, оскільки маємо уявлення про кількісний вияв мотивоконцептів. Стисло? Так. А в машинному виконанні ще й швидко. Наскільки істотно в цьому конкретному випадку використання методу ввело би в оману людину, незнайому з текстом? З огляду на прозорість назви, це було би маловірогідно.

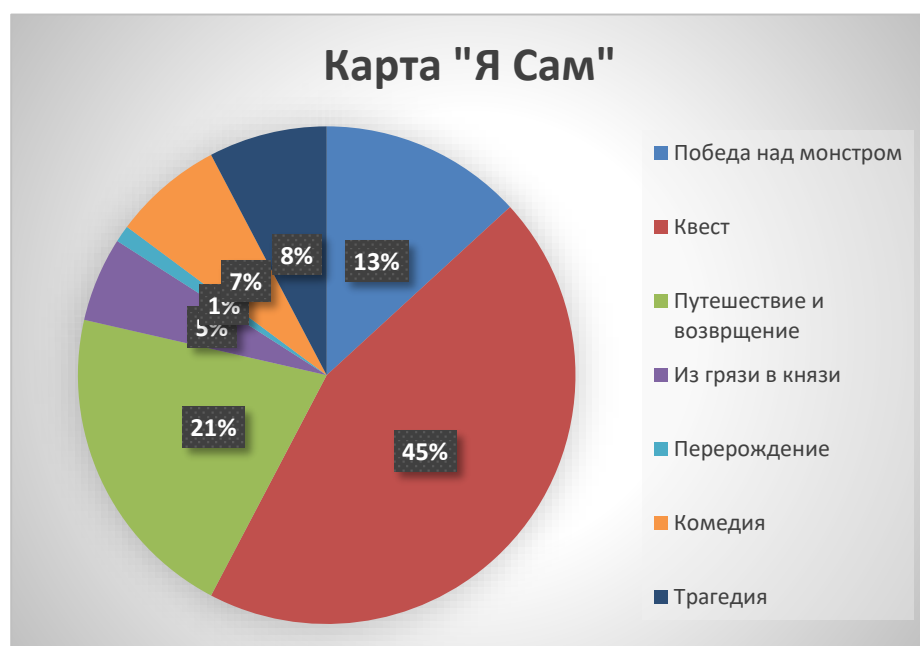
А як співвідноситься цей результат із мотивним аналізом традиційними методами? Вони не тільки не протирічать один одному, але й збігаються в ключових мотивах.

Мотиви, знайдені без застосування точних методів, знайшли своє відображення в мотивоконцептах на карті. Мотив *творчості* домінує в тексті, як і було визначено в процесі традиційного мотивного аналізу. *Дружба* входить до

мотивоконцепту *любові*, а *перемога*, *випробування* та *путь* виокремлені. Тут же фіксується відсутність на карті відображення мотиву *духів*, як не представлені ані мотив *чарівного*, ані *божественного*, ані *демонічного*, ці особливості можна визначити виключно за сеттінгом книги, а насиченість – за обсягом лексичних маркерів, що відповідають за надприродне, котрі заслуговують на окреме дослідження. Безсумнівно, запропонована карта не може дати вичерпної відповіді про текст.

Мотив *подвійництва*, винятково потужний у цій футуристичній автобіографії, приховується під мотивоконцептом *суперництва*, яке може в інших текстах означати абсолютно інше, і передбачати наявність мотиву *подвійництва* в будь-якому тексті з домінантним піком *суперництва* не варто.

Що стало очевидним на карті з того, що не було помічено під час аналізу класичними методами? Передусім привернув увагу мотивоконцепт *бунту*, можливо, його має сенс інтерпретувати в цьому випадку як відображення *футуризму*, проте подальші дослідження перевірять цю гіпотезу.





3.5.2. Карта мотивоконцептів «Я сам» В. Маяковського

Тут бачимо значно більш явне домінування сюжету *квест*, ніж в інших автобіографіях. Як і в аналізі традиційними методами, безумовною верхівкою ієрархії виступає мотивоконцепт *творчості*, за яким слідує *випробування*, *путь* і *бунт*. Як і у випадку з В. Каменським, нам видається, що доречно трактувати таку частотну характеристику *бунту*, як продовження мотиву *футуризму* або данину йому. Мотивоконцепт *путь* ж, як і було сказано вище, у контексті книги стосується способу життя поета, а саме життєтворчості, а тому видається закономірним. Результати аналізу методом побудови карти мотивів не протирічать результатам дослідження традиційними методами, але тоді не був помічений вторинний, але порівняно розвинений мотивоконцепт *совість*. Це вимагає перевірки.

Мотивоконцепт *совість* вийшов на передній план у результаті входження до складу його рядів дериватів кореня «долг/долж», який фіксується у відносно невеликому за обсягом тексті п'ять разів. Перший – «должно быть, оттого», можна

проігнорувати у зв'язку з імпліцитністю семантики *обов'язку* як такого в усталеному вислові. Другий – «Должен был (охранка постановила) идти на три года в Туруханск. Махмудбеков отхлопотал меня и Курлова». Тут доречніше говорити не про мотив *совісті*, а про пригнічення, у контексті покарання за антидержавну діяльність.

Одразу після виходу з Бутирки, приголомшений досвідом «старого искусства» В. Маяковський розуміє, що не зможе подолати його без достатнього рівня освіти, і ухвалює рішення: «Я должен пройти серьёзную школу». Здавалося б, мікроконтекст не сприяє посиленню акценту на обов'язок, але з огляду на попередні фрази стає зрозумілим, що автор справді дуже відповідально ставиться до нової мети: «Я неуч. Я должен пройти серьёзную школу. А я вышиблен из гимназии, даже и из Строгановского».

Останнє згадування обов'язку належить до суворого висловлювання поетом планів на прозу в 1925 році: «Хочу и перейду со стиха на прозу. В этот год должен закончить первый роман».

Справді, мотив *совісті*, а точніше *обов'язку* досить потужний у тексті. Там, де не написано безпосередньо про це, друг покійного батька допомагає його синові уникнути покарання за революційну діяльність, хоча при цьому ризикує власною свободою й посадою. Давид Бурлюк наказує писати вірші й купує їх сам, і дарує поету можливість не голодувати, без будь-якої вигоди. А в перші дні революції В. Маяковський іде працювати до Смольного, ким треба буде. Так що в тексті багато людей і подій, які мають стосунок до *совісті* й *обов'язку*.

3.5.3. Карта мотивоконцептів «Полутораглазого стрельца» Б. Лівшиця

«Полутораглазый стрелец» Б. Лівшиця теж у першу чергу про *путь та повернення* з точки зору основних сюжетів.

Погляд же на детальну карту мотивів цього тексту дозволяє звернути увагу на те, що найбільш продуктивними виявилися мотивоконцепти *творчості, путі, любові-дружби, випробувань, перемоги* і, досить яскраво й несподівано, – *метаморфози*.

У цьому тексті сила мотивоконцепту *метаморфози* пояснюється відмінністю основної задумки автора від інших футуристичних автобіографій, а саме: планувалося не постулювати свою сьогоденну й майбутню перевагу та успіх, а



створити хроніку попередніх подій і показати як еволюцію, так і занепад футуризму. Наступним в ієрархії мотивоконцептів тексту привертає увагу мотив *спасіння* та відсутність фіксованості його традиційними методами вимагає перевірки.

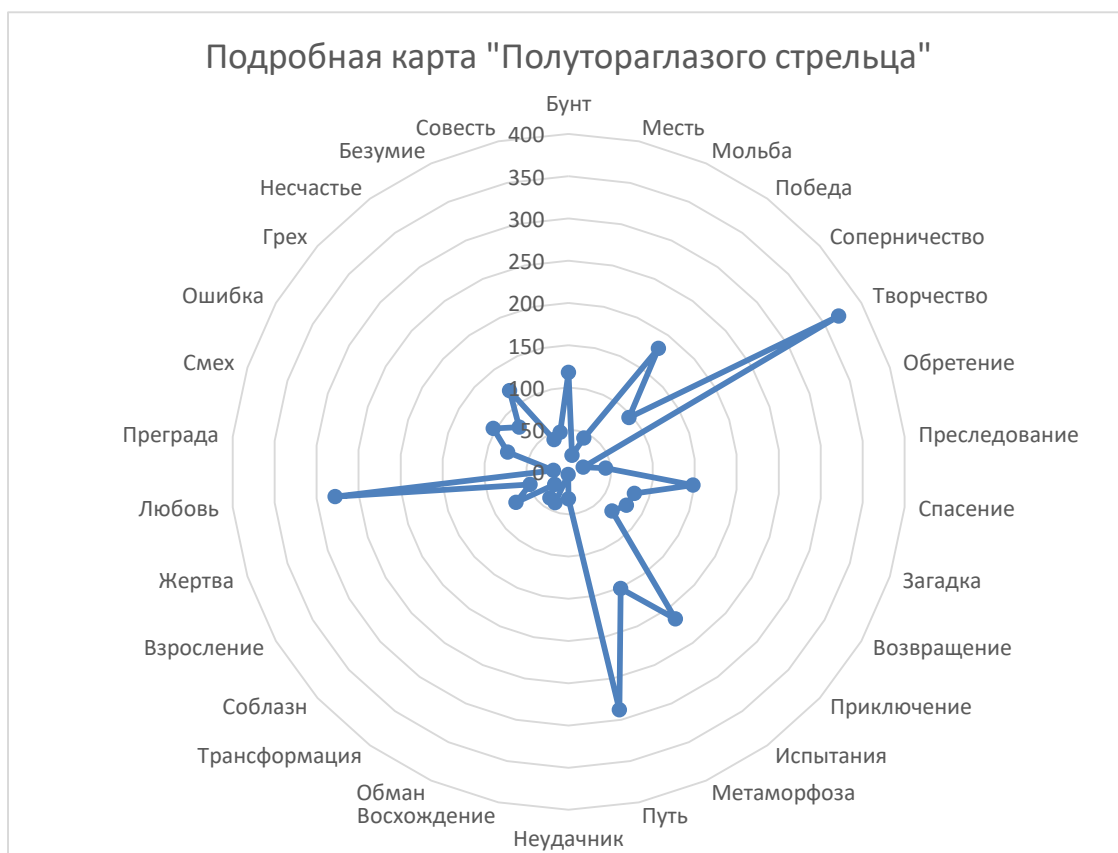
Крім вихідної мотивації створення книги як врятування спогадів і знань про літературні течії та його крові та плоті – футуристах, Б. Лівшиць у тексті не соромився говорити про рятівну роль цього тексту для сутностей, що колись існували. Наприклад, він наводить текст гімну «Бродячей собаки»: «"Бродячая Собака" имела свой собственный гимн, слова и музыка которого были написаны к первой её годовщине Михаилом Кузминым. Так как стихи эти нигде не появились в печати, мне хочется спасти их от забвения, приведя полностью здесь же» [Лившиц 1989, с. 511]. Підтверджує цю гіпотезу й метафора фотографії, зробленої

безпосередньо перед від'їздом Б. Лівшиця на фронт: «Наголо обритий, в жакете поверх косоворотки, заправив брюки в сапоги, я мчався куда-то по Невському, когда меня окликнули Чуковский и Анненков, приехавшие из Куоккалы попрощаться со мною. Спустя минуту к нам присоединился Мандельштам: он тоже не мог усидеть в своих Мустамяках.

Зашли в ближайшую фотографию, снялись. У меня сохранился снимок, на обороте которого Мандельштам, когда я уже был в окопах, набросал первую редакцию стихотворения, начинающегося строкою:

Как мягкотелый краб или звезда морская» [Лившиц 1989, с. 544].

Уся книга колишнього футуриста Б. Лівшиця подібна до альбому фотографій, спогадів, що оживають, епізодів, чарівність яких вона має зберегти та змусити продовжити існування.





3.5.4 Карта мотивоконцептів «Романа без вранья» А. Марієнгофа

Карта «Романа без вранья» А. Марієнгофа привертає увагу обсягом суперсюжету *комедія*, який істотно відрізняється від попередніх вимірів. У процесі мотивного аналізу традиційними методами була виявлена структурна схожість багатьох підрозділів цього тексту з анекдотом. Детальна карта привертає увагу до домінування мотивів *путь*, *смiх* і *любов*. Саме в такому порядку.

Мотивоконцепт *смiху* був виділений під час аналізу традиційними методами, але не був вичленований у мотив у традиційному розумінні як один із тематичних елементів тексту, оскільки був змальований як спосіб існування оповіді значної частини книги.

Як сюжетотематичний елемент *смiх* у «Романе без вранья» посідає дуже специфічне положення, тому що без додавання змалювання того, як персонажі сміються у відповідь на відтворені або вигадані й приписані автором дії, чимало жартів могло би бути незрозумілими. Відбувається так із одного боку через розуміння похмурості й жорстокості власного почуття гумору Анатолієм Марієнгофом. А з іншого боку через відверту похмурість і жорстокість часів, відновлюваних до життя, і розуміння автором того, що без частки гумору книга, що виходить у світ, здебільшого, з приводу смерті С. Єсеніна, може почати вкрай деструктивно впливати на публіку. І книгу цю будуть дочитувати до кінця тільки



товстошкірі або надзвичайно жорстокі люди, які, подібно до самого А. Марієнгофа, будуть здатні спокійно прочитати про поневіряння й навіть побачити в них той гумор, що побачили персонажі без явних натяків з боку автора.

І третій варіант, найбільш вірогідний: змальовувані історичні особистості справді сміялися так же часто й так же явно, як передає у своїй жорстокій книзі А. Марієнгоф, оскільки в ній і без того достатньо «вранья».

Якщо ж відкинути всі випадки експлікації гумору за допомогою сміху персонажів, то *смiх* у тексті справді відіграє роль досить потужного буфера між жорстокістю того, що відбувається, і сентиментальним сприйняттям життя типового представника цільової аудиторії книги – есенінофілів, на яке працював як імідж самого С. Єсеніна, так і його витівки, що підтримували цей імідж. А отже вони куплять будь-яку книгу, що обіцяє більше есенінщини та спогадів про нього, особливо «без вранья».

Мотив *подвійництва*, який привернув до себе увагу, вже під час традиційного аналізу яскраво виявляє себе та знаходить своє втілення в піках мотивоконцептів *суперництва*, *випробування* й навіть *любові*.

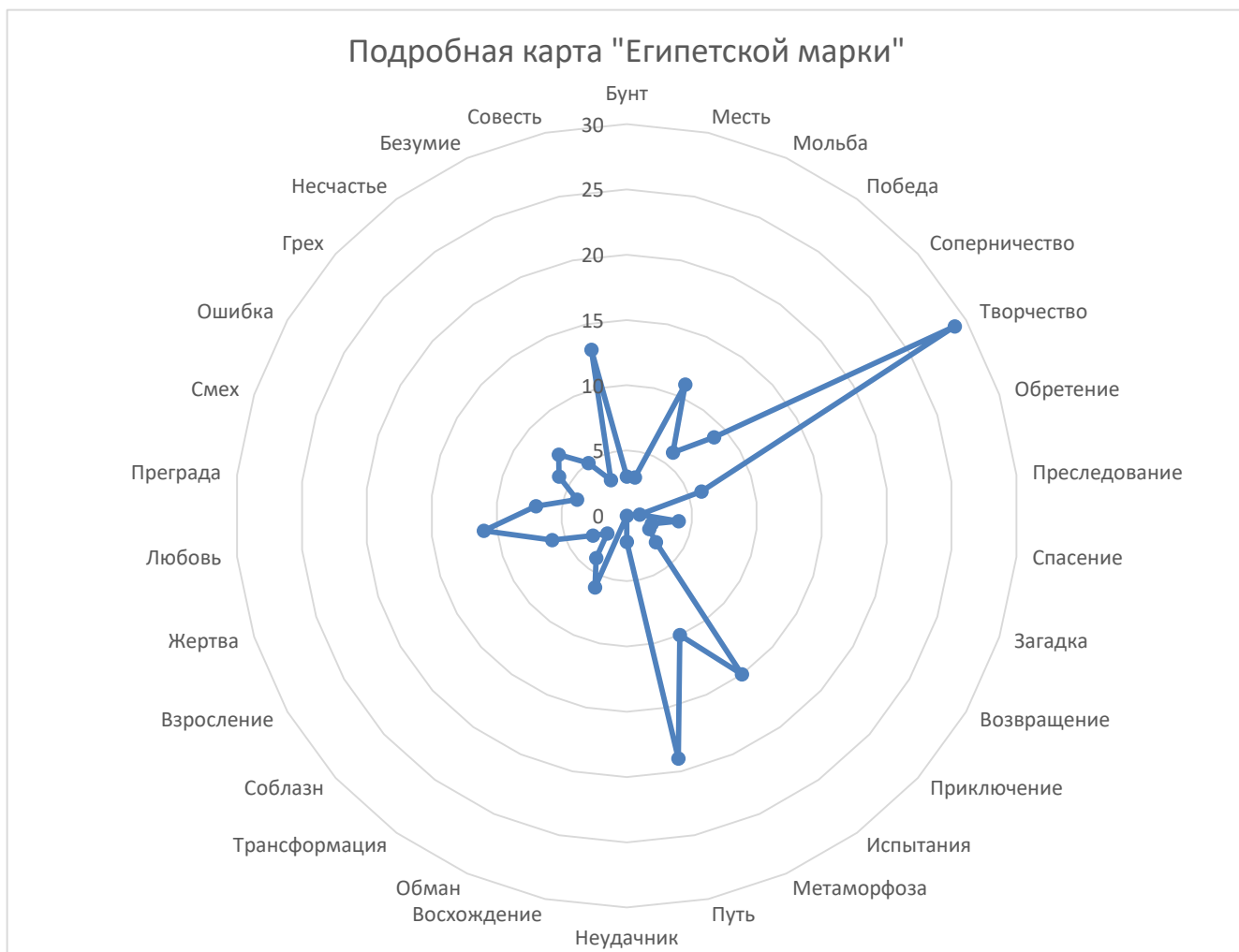
Таким чином, укладена карта мотивів не протирічить результатам аналізу «Романа без вранья» А. Марієнгофа традиційними методами, але звертає увагу на приховані раніше особливості тексту, як, наприклад, домінація *сміху*, замасковані мотивоконцепти *перешкод* і *повернення*.



3.5.5. Карта мотивоконцептів «Египетской марки» Осипа Мандельштама «Египетская марка» О. Мандельштама, як й інші автобіографії, із суперсюжетів тяжіє до *путі та повернення*. Порівняно з усіма попередніми аналізованими текстами вкрай потужний тут сюжет трагедії.

При вивченні ж детальної карти привертають увагу мотиви *путь*, *випробування*, *совість*, і лише потім *любов*, *мольба* та *метаморфози*.

Мотив *путі* був знайдений традиційними методами, оскільки вся реконструйована оповідь будується навколо подорожі Парнока по свою візитку. При цьому на шляху йому зустрічаються перешкоди, і недоброзичливці обрушують на нього непереборні випробування. До речі, мотив *випробування* проявився так



само очевидно. Третім мотивом, знайденим без застосування запропонованого нами модифікованого методу точного літературознавства було *одивнення*, і воно відображено на карті через піки мотивоконцептів *метаморфози* й *суперництва*, оскільки Парнок, як епіцентр і причина викривлень, *одивнення*, бореться з об'єктивною дійсністю. І не вправляється.

Що ж із мотивоконцептами, що привернули увагу тільки під час аналізу більш точними інструментами, а саме *совість*, *мольба* та *любов*? Мотив *совісті* був зафіксований ще за аналізу традиційними методами першої з них, як мотивація Парнока бути тим, ким він є, «египетской маркой», людиною, яка постійно випадає з сучасності, яка намагається й навколишній світ *одивнити* за своїми уявленнями про те, як треба чинити. Чи можна говорити про повноцінне функціонування мотивоконцепту *совісті* в цьому тексті, як про тему – можна напевне.

Мотив *любви* в тут інверсивний. Доречно тому буде зупинитися на ньому детальніше. Головного героя тексту, якщо його можна так називати, Парнока,

О. Мандельштам характеризує або негативно, або через дію. При цьому якщо через дію персонаж схарактеризовано найчастіше позитивно, то кращим прикладом характеристики описової буде такий фрагмент: «Есть люди, почему-то неугодные толпе; она отмечает их сразу, язвит и щелкает по носу. Их не долюбливают дети, они не нравятся женщинам. Парнок был из их числа» (Египетская марка). Інакше кажучи, у контексті цього твору має сенс розмірковувати про мотив «не любви».

Мольба, як і совість, виступають, швидше, не як повноцінний мотивоконцепт, а як основний спосіб взаємодії персонажа «Парнок» із іншим світом. Він просить кравця віддати йому візитку, умовляє батюшку сходити з ним до прачок, молить прачок віддати йому сорочки, молить щодо телефону для дзвінка в поліцію, умовляє Кржижановського втрутитися в самосуд, і так далі. Благання Парнока – не мотив, але одна з основних рис головного персонажа тексту.

3.5.6. Карта мотивоконцептів «Шума времени» О. Мандельштама

Карта «Шума времени» не дозволяє говорити про явне домінування одного зі суперсюжетів у тексті, досить імовірно це відбувається через різноманітність і роз'єднаність «опавших звеньев» – мікросюжетів цього тексту. З іншого боку,



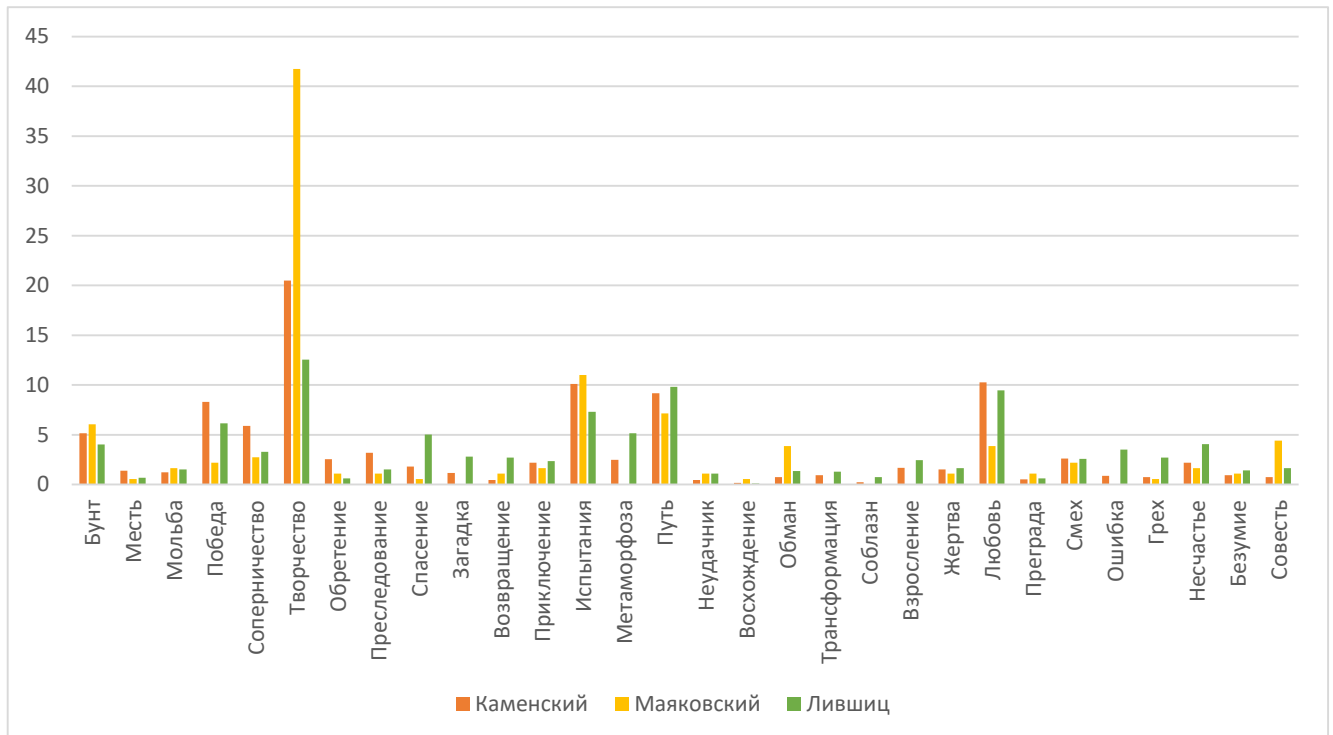


можна напевне сказати про особливу слабкість суперсюжетів з Івана в пана і квесту.

Детальна карта дозволяє дізнатися про текст істотно більше, наприклад, що, у першу чергу, він про любов, бунт і путь. І вже потім про негаразди, сміх, випробування, суперництво й метаморфози, що не було на поверхні. Прихованих мотивів достатньо, але розкриття кожного в цьому тексті, з огляду на його структуру, потребує окремого дослідження. А поки мотивний аналіз традиційними методами знайшов відображення результатів свого використання на цій карті.

3.2.4. Рекомендації до використання методу укладання карт мотивоконцептів та його перспективи

Висновок можна зробити такий: карта мотивів, у першу чергу детальна карта, справляється з поставленим завданням, а саме відповісти на питання: «А про що текст?». При цьому детальна карта часто дозволяє виявити непомітні для традиційного мотивного аналізу мотивотематичні напрямки.



Яким же чином співвідносяться карти? Здійснимо спробу накласти карти футуристичних автобіографій і дізнаємося, що приверне увагу в такому компаративному форматі. Для цього отримаємо суму всіх значень мотивоконцептів кожного окремого тексту, представимо результати у вигляді дробу й переведемо її у відсотки. Доречним є порівнювати найбільш близькі тексти, тому порівняймо таким чином три крупні автобіографії футуризму (див. Таблицю 9 у Додатку).

Отриманий результат контрпродуктивно візуалізувати у вигляді кругової діаграми через велику кількість порівнюваних позицій, тому представимо його у вигляді гістограми із групуванням.

За віссю у проценти, що зайняті в тексті мотивоконцептом, при цьому жоден із них у вибраних автобіографіях не охоплює більше сорока п'яти відсотків, тому максимальне значення на цій вісі «45». За віссю x розташовані самі

мотивоконцепти, кожному з яких відповідають на гістограмі три стовпчики, перший із яких належить до показників у «Его-Моей биографии великого футуриста Василя Каменского», другий – до «Я сам» В. Маяковського, а третій – до «Полутораглазого стрельца» Б. Лівшиця.

Відразу привертає увагу технічна особливість: через значно менший обсяг тексту автобіографії В. Маяковського, деякі мотивоконцепти статистично не відображені в тексті. Практично, у таблиці та на гістограмі із групуванням відсутні стовпчики, що відповідають у «Я Сам» за *загадки, метаморфози, трансформацію, спокуси, дорослішання й помилки*. Замість цього, усі ті частки процентів, що займають у крупних автобіографіях редуковані мотиви, не відтягнуті цього разу з доміантних, а тому вони видаються ширше представленими в тексті, що не відповідає об'єктивній дійсності. Наприклад, мотивоконцепти *путь, пригода, сміх і мольба* видаються досить розвинутими, але не є такими в «Я Сам» В. Маяковського .

Яку ж нову інформацію отримано, під час порівняння детальної карти цих текстів? Уже дослідивши їх компаративно раніше, ми можемо говорити тільки про більшу наочність виявлення доміантних мотивів у зіставленні. А саме, що в «Я сам» *випробування* набагато потужніше розкриті, ніж у двох інших автобіографіях, майже в декілька разів, порівняно з «Полутораглазым стрельцом». Що автобіографія В. Каменського набагато більше про *перемогу й подолання*, ніж «Я сам», і що в усіх автобіографіях приблизно однаково потужний мотивоконцепт *путі*.

3.3. Висновки до Розділу III

Застосована до замкненого набору мотивоконцептів побудова карт мотивоконцептів з певною можливістю верифікації дозволяє знаходити мотиви й теми. Карта дозволяє візуально підтверджувати домінування та структуру мотивоконцептів тексту, а особливо порівнювати їх статистичні показники у різних творах.

Запропонований метод було випробувано на творах «Его-Моя Биография Великого Футуриста» В. Каменського, «Я Сам» В. Маяковського, «Роман без вранья» А. Марієнгофа, малих автобіографіях футуристів, зокрема «Curriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова», «Биографии моего стиха» С. Третьякова та «Автобиографии дичайшего» А. Кручених, «Египетской Марке» та «Шуме времени» О. Мандельштама й «Полутораглазлм стрельце» Б. Лівшиця. Це підтвердило переважання в них тих самих мотивів, що раніше були виявлені за допомогою традиційного мотивного аналізу. У свою чергу, це дало підстави для припущення, що метод можна використовувати для розвідки мотивів тексту. Також карта продемонструвала нові мотивоконцепти, які залишилися прихованими для традиційного мотивного аналізу: мотивоконцепт *обов'язку* в «Я Сам» і *сміху* в «Романе без вранья».

На жаль, метод не може бути визнано універсальним, адже має певні генетичні недоліки: він демонструє високий рівень похибки під час вивчення малих текстів, це ті ж вади, які мають й інші методи, котрі ґрунтуються на статистиці. Проблеми фіксуються лише з картографуванням текстів обсягом до двадцяти п'яти тисяч знаків, що не дозволяє виявити ієрархії мотивів, але все ще вдається виявляти наявність експліцитних тем. Втім, запропонований метод дослідження вимагає подальших випробувань і покращень, наприклад, балансування використовуваних для виокремлення мотивоконцептів рядів.

ВИСНОВКИ

Поетику кожної з російських постсимволістських автобіографій було досліджено шляхом зіставлення та порівняння з іншими у вимірах мотивної структури, нарації, архітектонічних та інтертекстуальних елементів.

Перший розділ дисертаційного дослідження присвячений науковій референції робочих визначень, методів та контексту дослідження. Відповідно до поставлених завдань, було проаналізовано літературу питання. Це дозволило окреслити робочі терміни: *автобіографія*, *мотив*, *мотивоконцепт* тощо. Було виявлено складність у визначенні ключових класифікаційних параметрів автобіографії. Робочим було обрано запропоноване С. Белокуровою визначення автобіографії як змалювання автором власного життя, подекуди художнє. Було розкрито внутрішні суперечності жанру автобіографії російського постсимволізму та окреслено його ключові риси.

Ще на шляху виокремлення в самостійний жанр автобіографія набувала різних форм і розповідала про життя характерних особистостей епохи, але завжди вона зберігала здатність диференціюватися від найближчих жанрів – мемуарів та щоденника.

Окреслення меж поняття «постсимволізм» викликало ряд труднощів у науковців, але завдяки скрупульозним пошукам дослідникам-попередникам удалося сформулювати його тлумачення як етапу розвитку модернізму, що продовжує деякі традиції символізму, водночас із відштовхуванням від нього як напрямку. Виходячи з цього формулювання, було окреслено діапазон текстів для дослідження й очікувані межі контексту. Відповідно до мети та завдань було вироблено методологію дослідження, визначено методи та прийоми.

Було запропоновано робоче визначення *мотиву* як елементу, здатного втілюватися як феномена мовленнєвого, композиційного й тематичного рівнів

тексту; мотив може бути вторинно семантизований та утворити парадигму; вторинна семантизація мотиву й переведення його в ранг концептуально значущих одиниць відбувається завдяки інтерпретаційній потенції читача.

Таким чином, терміни *мотив* і *мотивоконцепт* в опозиції одне до одного дозволять відділити термінологічно дискурс про власне мотивний аналіз від мотивного аналізу статистично-картографічними методами та уникнути різночитань під час порівняння результатів традиційного мотивного аналізу зі статистичним його аналогом. *Мотив* використано як одиницю мотивного аналізу та структури тексту, а *мотивоконцепт* – як статистичний аналог, своєрідне відбиття мотиву через те, що мотив у традиційному розумінні не піддається обрахуванню статистичними методами, на відміну від мотивоконцепту.

Відповідно до обраних об'єкта та предмета дослідження було обрано та реферовано наукову літературу необхідну для обґрунтування використання компаративного, статистичного та наратологічного методів. Підсумовуючи огляд методів дослідження, відзначимо важливість для роботи компаративного методу, адже дослідження типологічних тотожностей, аналогій, відповідностей, художніх зв'язків, рецепцій і т. д. є одним із головних критеріїв як загальності літературного процесу, так і унікальності творчої спадщини всієї нації або окремого автора.

Другий розділ дисертаційного дослідження розкриває спільне та розбіжне в поетиці автобіографій різних напрямків російського постсимволізму з боків архітектоніки та наративної структури. Було проаналізовано поетику назв, епіграфів, передмов, вступів, вставних текстів, післямов та епілогів, вивчено глобальне членування текстів, досліджено структуру нарацій та виявлено закономірності як у поетиці структури, так і в поетиці розповіді. Але найважливішими в цьому розділі є висновки про те, чому саме автор вирішив додати в конкретну поетику саме такий архітектонічний елемент, чому він обрав саме таку нарацію чи поділ на розділи. Вперше було використано для дослідження автобіографічних текстів російського постсимволізму в комбінації порівняльний метод, наратологічний метод та інтертекстуальний підхід.

Поетика назв серед футуристичних автобіографій приховувала послідовну деконструкцію жанрового канону, до якого вона тяжіла. В. Каменський акцентував у назві увагу на дуалістичності своєї постаті митця і почав традицію футуристичної автобіографії. У свою чергу, В. Маяковський навіть назвою протиставив свій текст попередникові, а Б. Лівшиць віддалився від усієї сукупності футуристичних автобіографій та автобіографічних нарисів «Полутораглазым стрельцом». Побудова ж назв акмеїстом та імажиністом будувалася за принципом «від супротивного». «Шум времени» О. Мандельштама натякає своєю назвою на революцію, музику якої оспівав А. Блок, але яка не виконує «обіцянок». «Роман без вранья» обіцяє оповідь без брехні про С. Єсеніна, але настільки не відповідає запитам на повторення традиційного міфу про нього, що редактори в перевиданнях збірників С. Єсеніна викреслювали автора із посвят поезій. Але «Египетская марка» О. Мандельштама вибивається із цієї тенденції.

Епіграф наявний лише в книзі В. Каменського «Его-Моя...», що є послідовним у контексті барокової надмірності його ментифакту в багатьох аспектах. Відмова від цього елемента видається найбільш закономірною для поетик В. Маяковського та О. Мандельштама, у «Шуме времени» якого структура архітектонічних елементів віддзеркалює побудову автобіографії А. Блока. В. Маяковський будує свою поетику автобіографії, виходячи з «академічності», викликаної відчуттям правильного моменту для закріплення своєї інтерпретації історії творчості будетлянина В. Маяковського чи не більше, ніж протиставлення себе іншим футуристам, тож згортання та мінімізація заданої В. Каменським структури викликала відмову від епіграфа.

Елементи, що виконують роль передмови, притаманні постсимволістській автобіографії, навіть автобіографічному нарису, чого не спостерігаємо лише в О. Мандельштама, у якого передмови не було в першому виданні, але в перевиданнях її додавали редактори, і С. Кірсанова, мінімалізм автобіографічного нарису якого транслює недоречність таких ускладнень. У кожній із крупних автобіографій передмова замаскована під розділи, за винятком «Полутораглазого

стрельца» – там вона вичленована традиційно. У футуристичних автобіографіях роль передмови, інколи з елементами вступу, виконують абзаци до першого факту, пов'язаного з народженням постсимволіста, але якщо у В. Каменського цей текст поєднує в собі ще й функції маніфесту та творчого заповіту, то у В. Маяковського залишилася лише маніфестація свого *ego* та перелік цікавих фактів.

Глобальне членування тексту. В. Маяковський у своїй автобіографії використовував вже згадану логіку «академічності», що, разом із загальною тенденцією до мінімізації структурних елементів В. Каменського та відмовою викладати факти свого життя не в хронологічній послідовності, як це було в «старейшого футуриста», призвело до збереження візуальної схожості глобального членування тексту до використаного попередником, але не в аспекті змістовому. У зв'язку із цим автобіографія В. Каменського виявляється значно більш багатонадмірністю, не лише в плані мотивації та фактичної організації глобального членування тексту, це стосується й інших параметрів, але й такою, що виконує зовсім інші функції, ніж «Я сам». Тексти В. Каменського та А. Марієнгофа мають композицію від ядра до периферії, що дозволяє реконструювати й оцінити за яскравістю події, що вплинули на творче життя літературного персонажа-автора, а в книжці А. Марієнгофа – автора чи С. Єсеніна. Тексти О. Мандельштама скомпоновані за правилами монтажної композиції через бажання автора згорнути в ці тексти суть епохи, що ними передається, і так врятувати її від забуття. У Б. Лівшиця також спостерігаємо відмову від хронологічної академічності в структуризації тексту, але в нього вона продиктована бажанням розповісти не про все своє життя, не про всі важливі для його особистості події, а лише про ті, які важливі в контексті футуризму, що було значним аргументом для дослідників, які заперечували мемуаристичність цього твору.

Усі розглянуті автобіографії мають приховані епілоги, але у випадку крупних текстів функції цього елемента зазвичай поширюються на декілька останніх підрозділів. Винятком є «Шум времени» О. Мандельштама у зв'язку з загальною «епілогічною» тональністю всього тексту, що намагається врятувати минуле у

вигляді альбому фотографій. У малих автобіографіях епілога немає тільки в «Биографии моего стиха» С. Третьякова, де підбивання підсумків редуковано до «Вот те рельсы, по которым идет работа последних лет». В іншому ж вони наслідують приклад крупних автобіографій, крім «Биографии моего стиха» С. Третьякова, там не знайдено ані епілога, ані післямови, оскільки все, чим могли б вони бути заповнені, висловлено в основному масиві твору.

Наративна структура абсолютної більшості розглянутих автобіографічних текстів спрямована на формування сприйняття бажаного автором образу абстрактного автора конкретним автором абстрактному читачеві, перший хронологічно з них навіть має відвертий маркетинговий відтінок на всіх рівнях, а саме «Моя-Его биография великого футуриста Василия Каменского». Разом із тим, усі тексти, крім «Романа без вранья», явно формують вимоги до ідеального реципієнта не тільки тексту автобіографії, але й усієї творчості конкретного автора, що викликано різними цілями створення текстів, а відтак і таргетингом. У багатьох текстах спостерігається схильність до експліцитного наратора й імпліцитного наратора, винятком є автобіографія В. Каменського, де наводяться приклади слухачів лекцій автора та прихильників його творчості в історичній дійсності. Було знайдено закономірність: чим слабше бажання автора зміцнити установку на об'єктивність у сприйнятті його тексту, тим складніша структура авторів і читачів. Так, найсильнішу установку на об'єктивність мають тексти Б. Лівшиця та А. Марієнгофа, а найскладнішу наративну структуру – В. Каменського й О. Мандельштама.

В аналізованих текстах протиставлення послідовників попередникам майже завжди відноситься до попередників у межах літературного напрямку. Як винятки виступають «Роман без вранья», що протиставляє себе не літературному тексту, але міфу про С. Єсеніна, та «Шум времени» О. Мандельштама, що відштовхується від А. Блока. З певним припущенням це і «Египетская марка», яка протиставляє себе назвою не попередникам або їхнім текстам, а цілій новій епосі, єгипетською маркою в котрій виступає головний герой. З іншого боку, матеріал для подолання

канону О. Мандельштамом міг просто завершитися з подоланням спадщини А. Блока.

У третьому розділі вперше був проведений зіставний мотивний аналіз автобіографічних текстів російського постсимволізму традиційними та статистичними методами.

Мотивний аналіз автобіографій російського постсимволізму дозволив дійти таких висновків щодо основних мотивів текстів. Мотив *творчості* є головним для всіх текстів, окрім О. Мандельштама, але саме у футуристичних автобіографіях, він має яскраво виражений особистий відтінок. В. Каменський та В. Маяковський майже не пишуть про чужу творчість, тільки про свою. Б. Лівшиць свою творчість згадує лише описово, як і О. Мандельштам. А. Марієнгоф навпаки, акцентує увагу читача на творчості С. Єсеніна чи не більше, ніж на своїй, але це продиктовано іншим контекстом його твору. У текстах О. Мандельштама мотив *творчості* майже втрачає перше місце в ієрархії, бо розкривається творчим оточенням, тлом локусів створення текстів, але натяків на поетику в буквальному розумінні немає. Творчість відбувається десь за фокусом оповіді текстів О. Мандельштама та майже не рефлексується автором у тексті.

Мотив *дружби* в текстах футуристів втілений неоднорідно: В. Маяковський не згадує нікого крім Д. Бурлюка, Б. Лівшиць змальовує побут друзів-ворогів футуристів та акмеїстів, а у В. Каменського цей мотив, разом із мотивом *любові*, посідає високе місце в ієрархії. В А. Марієнгофа цей мотив щільно переплетений і частково змішаний із мотивом *любові*, у контексті стосунків А. Марієнгофа з друзями, а особливо з С. Єсеніним. Але ця дружба-любов набагато більш приземлена, ніж навіть у В. Маяковського, особливо в контексті зв'язків обох імажиністів із іншим світом, а не між собою – у світі вони намагаються добути славу, і цим вмотивована безліч їхніх рішень та кроків. У тексті А. Марієнгофа мотив *дружби* з С. Єсеніним настільки суперницький, що можна говорити про тісний його зв'язок із мотивом *подвійництва*.

Мотив *путі* є магістральним для постсимволістів, для них він є засобом організації буття та творчості. Вони не характеризують локуси як свій дім, дім друга, дім батьків, але не свій, окрім В. Каменського – він змальовує відчуття дому в дитинстві на Камі та в Кам'янці, у своїй садибі-храмі. Вони характеризують своє життя як *путь*. У тексті О. Мандельштама мотив *путі* дуже тісно пов'язаний із мотивом *одивнення*, бо саме шлях у пошуках сорочки дозволяє йому викривити дійсність так, аби було видно непотрібність Парнока, зазвичай наче не з цього світу.

Мотив *випробувань* дуже сильно дистанціює тексти різних гілок постсимволізму. Для футуристів випробування є лише декорацією для демонстрації своєї геніальності та успіхів, більшою мірою для В. Каменського та найменшою – у Б. Лівшиця. Для імажиніста А. Марієнгофа випробування є частиною зовнішнього світу, вони непорушні й оминаються, а не переборюються, а для акмеїста О. Мандельштама вони є засобом існування світу та персонажів, які постійно протидіють іншим компонентам світу художнього твору.

Відлюдництво є невід'ємним елементом дорослішання персонажів автора у всіх постсимволістських текстах. Але в разі футуристів *відлюдництво* зазвичай ініціюється ззовні, для В. Каменського й В. Маяковського воно продиктовано їхньою участю в революційній діяльності та виражене ув'язненням, у Б. Лівшиця – це армійська підготовка у «Ведмеді» та участь у першій світовій війні.

Мотив *подвійництва* найбільше виражений у текстах В. Каменського та А. Марієнгофа, хоча наявний і в інших авторів. Для В. Каменського цей мотив можна назвати другим в ієрархії після мотиву *творчості* через те, що всю книжку автор розповідає та пояснює суть дуалістичних відношень свого «мирянського» *ego* та *ego* поета, яке він у тексті пригадує виключно з вживанням великої літери.

Запропоновану в дисертаційному дослідженні технологію створення карти мотивоконцептів як інструменту виявлення мотивної структури тексту на основі статистичних методів було перевірено. Також підтверджено її ефективність для використання щодо крупних текстів, це дозволило виявити прихований мотив *обов'язку* в тексті В. Маяковського.

Побудова карт мотивоконцептів, застосована до замкненого набору мотивоконцептів, дозволяє з високим рівнем доказовості виявити мотиви й теми, а також є нічим іншим, як узагальненням ієрархії мотивоконцептів тексту, і дозволяє доказово порівнювати кількісну присутність їх у різних текстах.

Запропонований метод було випробувано на творах «Его-Моя Биография Великого Футуриста» В. Каменського, «Я Сам» В. Маяковського, «Роман без вранья» А. Марієнгофа, малих автобіографіях футуристів, зокрема «Сurriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова», «Биографии моего стиха» С. Третьякова й «Автобиографии дичайшего» А. Кручених, також на «Египетской марке» та «Шуме времени» О. Мандельштама, «Полутораглазом стрельце» Б. Лівшиця, що підтвердило домінування в них тих самих мотивів, котрі раніше було виявлено за допомогою традиційного мотивного аналізу, а це дало підстави для припущення, що метод можна використовувати для виявлення мотивів тексту. Карта продемонструвала й нові мотивоконцепти, що залишилися прихованими для традиційного мотивного аналізу: мотивоконцепт *обов'язку* в «Я Сам» і *сміху* в «Романе без вранья».

Було знайдено й недолік методу: він демонструє високий рівень похибки за вивчення малих текстів, бо він має ті ж вади, що й інші методи, які ґрунтуються на статистиці, оскільки тексти обсягом до 25 тисяч знаків не дозволяють виявити ієрархії мотивів, принаймні вони виявлять наявність експліцитних тем. Разом із тим, використовувані для виокремлення мотивоконцептів ряди необхідно балансувати, а запропонований метод дослідження вимагає подальших випробувань.

Було виявлено такі закономірності: чим сильніше автобіографічне начало порівняно з мемуарним, тим більш відчутні зв'язки з іншими текстами автора, майже завжди – аж до цитації. Чим більше віддалено останні події автобіографії від моменту публікації, тим менше автор ділиться планами на майбутнє. І чим істотніше автор намагається приховати таку основоположну частину літературної

автобіографії як вимисел і змістити акцент на історичну правдивість, тим більш згорнену наративну структуру він використовує.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамов Н. (1999) *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. Печатное издание* Москва: Русские словари. 433 с.
2. Алексеев М. П. (1983) *Сравнительное литературоведение*. Москва: Наука. 448 с.
3. Алексеев М. П. (1987) *Пушкин и мировая литература*. Ленинград: Наука. 616 с.
4. Ангелова М. М. (2004) "Концепт" в современной лингвокультурологии', *Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. Сборник научных трудов*, 3 (1). С. 3–10.
5. Андреев М. Л. и др. (2011) 'Сравнительный метод в контексте исторической поэтики'. *Вопросы литературы*, 4 (1). С. 235–251.
6. Андреев Н. П. (1929) *Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне*. Ленинград: Государственное Русское Географическое Общество. 120 с.
7. Бараг Л. Г. и др. (1979) *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*. Ленинград: Наука. 442 с.
8. Барт Р. (1994) 'Смерть автора', *Семиотика. Поэтика. Избранные работы*. Москва: Универс. С. 384–391.
9. Бахтин М. М. (1975) *Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет*. Том 1. Москва: Художественная литература. 502 с.
10. Бахтин М. М. (1986) *Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература. 543 с.
11. Бездир Н. П. (2019) *Лекции по методологии литературоведческих исследований*. Режим доступа: <https://is.gd/dR6jOq>
12. Бездир Н. П. (2015) 'Компаративистика на переломе тысячелетий: традиция и обновление в украинском и российском литературоведении', *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія*. 2 (34). С. 48–51.

13. Белецкий А. И. (1989) *В мастерской художника слова, Избранные труды по теории литературы*. Москва: Высшая школа. 160 с.
14. Белокурова С. П. (2007) *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт-Петербург: Паритет. 320 с.
15. Белый А. (1929) *Ритм как диалектика и "Медный всадник"*. Москва: Федерация, 279 с.
– Режим доступа: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1929_ritm_kak_dialektika.shtml
16. Белый А. (1994) 'Символизм', *Критика. Эстетика. Теория символизма*: В 2-х томах. Т. 1. Москва: Искусство. 571 с.
17. Бем А. Л. (1919) 'К уяснению историко-литературных понятий', *Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук*. Т. 23. Кн. 1. Санкт-Петербург: Б. и. С. 225–245.
18. Блок А. (1997) 'Без божества, без вдохновенья (Цех акмеистов)', *Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары*. Москва: Московский рабочий. С. 242–249.
19. Блок А. А. (1918) 'Интеллигенция и революция', *Знамя труда*, 19 января 1918. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/blok/blok_int_i_rev.html
20. Бовсунівська Т. В. (2015) 'Когнітологічні зміни історичного шляху літературознавства', *Питання літературознавства*. № 91. Чернівці: ЧНУ, Рута, С. 110–123.
21. Борхес Х. Л. (1992) 'Четыре цикла', *Сборник: Рассказы, эссе, стихотворения*. Перевод с испанского Б. Дубина. Санкт-Петербург: Северо-Запад. С. 425–428.
22. Бройтман С. Н. (2003) 'Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм»)'. *Постсимволизм как явление культуры*. Москва. Вып. 4. С. 32–36.
23. Брюсов В. Я. (2009) *Здравого смысла тартарары*. Электронный ресурс. <http://ibook-edu.ru/books/42203>

24. Бурлюк Д. Д. (1917) *Портрет поэта В. В. Каменского*. Санкт-Петербург: Русский музей. – Режим доступа: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/burlyuk_d.d._portret_poeta-futurista_vasiliya_kamenskogo._1917._zh-10133/index.php
25. Быков Д. (2016) *13-й апостол. Маяковский. Трагедия-буфф в шести действиях*. Москва: Молодая гвардия. 827 с.
26. Веселовский А. Н. (2007) *Избранное. На пути к исторической поэтике*. Москва: Автокнига. 690 с.
27. Веселовский А. Н. (2011) *Актуальные аспекты наследия*. Москва: Наука. 359 с.
28. Веселовский А. Н. (1989) 'Поэтики сюжетов', *Историческая поэтика*. Москва. С. 300–307.
29. Винокур Г. О. (1990) 'Чем должна быть научная поэтика'. *Филологические исследования: Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука. С. 8–13.
30. Воробьева О. П. (2013) 'Концептология в Украине: обзор проблематики' *Лингвоконцептология: перспективные направления*. Луганск: Изд-во ЛНУ им. Т. Шевченко. С. 10–38.
31. Гарадніцкі Я. А. (2006) *Беларускае літаратуразнаўства: канцэпцыі, метады, напрамкі: вучэб.-метаад. дапам.* Минск: БГПУ. 55 с.
32. Гаспаров Б. М. (2000) *Поэтика «Слова о полку Игореве»*. Москва: Аграф. 605 с.
33. Гаспаров М. Л. (1992) 'Антиномичность поэтики русского модернизма', *Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века*. Москва: РАН. С. 244–264.
34. Гаспаров Б. М. (1994) *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. Москва: Наука: Вост. лит. 304 с.
35. Гачев Г. Д. (2007) *Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира*. Москва: Академический Проект. 511 с.
36. Герштейн Э. (1998) *Мемуары*. Санкт-Петербург: ИНАПРЕСС. 528 с.

37. Гинзбург Л. (1957) *«Былое и думы» Герцена*. Москва: Государственное издательство Художественной литературы. 376 с.
38. Глушков В. М., Амосов Н. М., Артеменко И. А. (1974) *Энциклопедия кибернетики*. Том 1. Киев: Главная редакция украинской советской энциклопедии. 570 с.
39. Гончарова Ю. С. (2013) *Поетика автобіографізму в американській літературі кінця ХХ - початку ХХІ ст.*. Дисертація канд. філол. наук. Дніпропетровськ: Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. 210 с.
40. Гребенщикова А. Г. (2012) *Поэтика визуальности в русской прозе 1920–1930-х годов*. Автореферат... дис. канд. филол. наук. Харьков: Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина. 24 с.
41. Грякалова Н. Ю. (1998) *От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910–1920-х годов: (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия)*: Автореферат... дис. канд. филол. наук. Санкт-Петербург. 36 с.
42. Гумилёв Н. С. (1929) 'Наследие символизма и акмеизм', *Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб. материалов*. (2-е изд.). Москва. С. 40–44.
43. Гумилёв Н. С. (2000) *Стихотворения и поэмы*. 2-е издание, испр., доп. Санкт-Петербург: Акад. проект. 736 с.
44. Делижанова К. С. (2006) *Интертекстуальные связи в художественном тексте (на материале творчества Л. Филатова)*. – Режим доступа: <http://2dip.su/%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%8B/986594/>
45. Демирцева О. (2012) 'Идея музыки в повести О. Мандельштама «Египетская Марка»', *Літературознавчі студії*. № 35. Київ. С. 141–149.
46. Деррида Ж. (2007) *Диссеминація*. пер. с франц. Д. Кралечкина, Екатеринбург: У-Фактория. 608 с.

47. Динерштейн Е. А. (1984) 'Маяковский и его книги', *Прижизненные издания В. В. Маяковского: Каталог*. Москва: ГБЛ. С. 5–18.
48. Дмитрієв О. (2003) *Італійсько-український. Українсько-італійський словник*. Київ: Перун. 576 с.
49. Дувакин В. (1964) *Радость, мастером кованная: Очерки творчества В. В. Маяковского*. Москва: Советский писатель. 444 с.
50. Дымарский М. Я. (2004) 'Еще раз о понятии сюжетного события', *Алфавит: Строеие повествовательного текста*. Смоленск. С. 139–151
51. Єршов В. О. (2010) *Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму*. Житомир: Полісся. 454 с.
52. Жирмунский В. М. (1997) 'Преодолевшие символизм', *Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары*. Москва: Московский рабочий. С. 211–241.
53. Жирмунский В. М. (2001) *Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур*. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/zhirmunsky-60.htm>
54. Жураўлёў В. П. (2003) 'Паўнамоцны голас купалазнаўства', *Пясняр роднай зямлі: Жыццё і творчасць Я. Купалы*. Минск: Беларуская навука. С. 3–21.
55. Зарецкий Ю. П. (2007) 'Автобиография', *Словарь средневековой культуры / Под общ. ред. А. Я. Гуревича*. Москва: РОССПЭН. С. 17–20.
56. Застёла К. С. (2009) 'Интертекстуальность как составляющая художественного текста', *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. №110. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnost-kak-sostavlyayuschaya-hudozhestvennogo-teksta>
57. Захаренко И. В. (1988) *Прецедентное высказывание и прецедентное имя как символы прецедентных феноменов*. Харьков: Красное Знамя. 354 с. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>

58. Заярная И. С. (2005) 'Игровая поэтика Василия Каменского в зеркале барокко', *Литература*. 15–30 ноября 2005. (№ 22). Москва: Первое сентября. С. 27–31.
59. Ильин И. П. (1996) *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада. 256 с.
60. Ильин И. П. (1999) 'Интертекстуальность', *Современное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник*. Москва: Интрада. С. 215–221.
61. Казин А. Л. (1994) 'Андрей Белый: начало русского модернизма', *Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах*. Т. 1. Москва: Искусство. 423 с.
62. Каменский В. В. (1917) *Девушки босиком: Стихи*. Тифлис: Прогресс. 144 с.
– Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004217586/
63. Каменский В. В. (1917) *Книга о Евреинове*. Петроград: Современное искусство. 101 с.
– Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004217587/
64. Каменский В. В. (1918) *Его — моя биография Великого футуриста*. Москва: Китоврас. 233 с.
– Режим доступа: <http://elibr.shpl.ru/ru/nodes/3509-kamenskiy-v-v-ego-moya-biografiya-velikogo-futurista-m-kitovras-tip-t-f-dortman-1918>
65. Каменский В. В. (1931) *Путь энтузиаста*. Петроград: Федерация. 272 с. –
Режим доступа: <http://electro.nekrasovka.ru/books/6154929>
66. Каменский В. В. (1940) *Жизнь с Маяковским*. Москва: Гос. изд-во худож. лит. 212 с.
67. Карасик В. И. (1996) 'Культурные доминанты в языке', *Языковая личность: культурные концепты*. Волгоград – Архангельск: Перемена. С. 3–16.
68. Катанян В. А. (1955) 'Примечания', *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1*. Москва: Гос. изд-во худож. лит. С. 417–455.
69. Катанян В. А. (1985) *Маяковский: Хроника жизни и деятельности* 5-е изд., доп. Москва: Советский писатель. 647 с.

70. Квятковский А. П. (1966) *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия. 376 с.
71. Кирсанов С. И. (1928) 'Curriculum vitae младчайшего из футуристов Семена Кирсанова', *15 лет русского футуризма*. Москва: Издание Всероссийского Союза поэтов. С. 42–44. – Режим доступа: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3482-kruchenyh-a-e-15-let-russkogo-futurizma-1912-1927-gg-m-vseros-soyuz-poetov-1928>
72. Киршбаум Г. (2010) *"Валгаллы белое вино": немецкая тема в поэзии О. Мандельштама*. Москва: Новое литературное обозрение. 391 с.
73. Клинг О. А. (1999) 'Эволюция и «латентное» существование символизма после Октября'. *Вопросы литературы*. № 4. С. 37–64.
74. Ключевский В. О. (1878) *Сказание о чудесах Владимирской иконы божьей матери* [XII века]. Санкт-Петербург. 44 с.
75. Краснов Г. В. (1997) 'Сюжет, сюжетная ситуация', *Литературоведческие термины (материалы к словарю)*. Коломна. С. 47–49.
76. Крученых А. Е. (1928) *15 лет русского футуризма*. Москва: Издание Всероссийского Союза поэтов. 118 с. – Режим доступа: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3482-kruchenyh-a-e-15-let-russkogo-futurizma-1912-1927-gg-m-vseros-soyuz-poetov-1928>
77. Крученых А. Е. (2006) *К истории русского футуризма*. Москва: Гилея. 463 с.
78. Крученых А. Е., Дуганов Р. В. (1996) *Наши выход*. Москва: Литературно-художественное агентство РА. 245 с.
79. Кубрякова Е. С. и др. (1997) *Краткий словарь когнитивных терминов Под общей редакцией Е. С. Кубряковой*. Москва: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова. 245 с.
80. Култышева О. М. (2005) 'В. Маяковский и акмеизм', *Вестник ОГУ*. № 9. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/v-mayakovskiy-i-akmeizm>
81. Лаптева О. А. (1990) *Двуединная сущность языковой нормы*. Челябинск: Научная Академия. 309 с.

82. Лейдерман Н. Л. (2002) 'Траектории «экспериментирующей эпохи»', *Вопросы литературы*. № 4. С. 3–47.
83. Лекманов О. А. (2012) *Египетская марка. Пояснения для читателей*. Москва: ОГИ. 478 с.
84. Лившиц Б. К. (1989) *Полтораглазый стрелец*. Ленинград. 702 с. – Режим доступа: http://az.lib.ru/l/liwshic_b_k/text_0080.shtml
85. *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов* (1925). В 2-х т. Под ред. Н. Бродского и др. Москва; Ленинград: Изд-во Л. Д. Френкель.
86. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. (1984) *Смех в Древней Руси*. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение. 296 с.
87. Лозовая Л. В. (2007) *Эстетика русского футуризма*. Автореф. дис. канд. философ. наук. Санкт-Петербург. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/estetika-russkogo-futurizma>
88. Лотман Ю. М. (1995) *Структура художественного текста*. Москва: МГУ. 490 с.
89. Луначарский А. (1924) 'Тридцать шесть сюжетов', *Театр и революция*. Москва: Госиздат. 379 с.
90. Мандельштам О. (1929) 'Утро акмеизма', *Литературные манифесты. От символизма к Октябрю*. (2-е изд.). Москва. С. 45–50.
91. Мандельштам Н. Я. (1990) *Вторая книга* / подгот. текста, предисл., примеч. М. К. Поливанова. Москва: Моск. Рабочий. 157 с.
92. Мандельштам О. (2014) 'О поэзии', *Сборник статей*. Ленинград: Academia. 1928. EBook. 99 с.
93. Мандельштам О. Е. (2010) *Полное собрание сочинений и писем. Том 2*. Москва: Прогресс-Плеяда. 763 с.
94. Мандельштам О. Э. (1990) 'Утро акмеизма', *О. Мандельштам. Соч. : в 2 т.* Том 2. Москва: Худож. лит. С. 187–196.
95. Мандельштам О. Э. (1993–1999) 'О природе слова', *О. Мандельштам. Собрание сочинений в четырёх томах*. Том 1. Москва: Арт. С. 217–231.

96. Мандельштам О. Э. (2014) 'Отчего душа так певуча...' *Полное собрание сочинений*. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/3877/p.1/index.html>
97. Маранда П., Кёнигас-Маранда Э. (1985) 'Структурные модели в фольклоре' / *Зарубежные исследования по семиотике фольклора* / пер. Т. В. Цивьян. Москва: Наука. 194 с.
98. Мариенгоф А. А. (2013) 'Роман без вранья', *Мой век, мои друзья и подруги*. Москва: Астрель. С. 5–136.
99. Маяковский В. В. (1960) 'Умер Александр Блок', *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений*: В 13 т. Т. 12. Москва: Худож. лит. С. 21–22.
100. Маяковский В. В. (1955–1961) 'В. Хлебников – 1922', *Маяковский В. В. Полное собрание сочинений*: В 13 т. Москва: Художественная литература. С. 23–28.
101. Мейе А. (2004) *Сравнительный метод в историческом языкознании*. Москва: Едиториал УРСС, 104 с.
102. Мелетинский Е. М. (2000) *Поэтика мифа*, Москва: Восточная литература. 407 с. Режим доступа: https://vk.com/doc-35112133_134045083?hash=ae3cfd254ee8079ad2
103. Мережинская А. Ю. (2007) *Русская постмодернистская литература: Учебник*. Киев: Изд.-полиграф. центр «Киевский университет», 335 с.
104. Минералов Ю. (2010) *Сравнительное литературоведение*. Москва: Высшая школа. 381 с.
105. Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. (2005) Монографія / За ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ. 320 с.
106. Національні варіанти літературної компаративістики (2009) Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка; під ред. Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. Київ: Видавничий дім «Стилос». 750 с.

107. Неклюдов С. Ю. (2012) 'Диалектность – региональность – универсальность в фольклоре', *Универсалии русской литературы*. Вып. 4. Воронеж: Научная книга. 838 с.
108. Одоевцева И. (1988) *На берегах Невы*. Москва: Художественная литература. 338 с.
109. Павленко Ю. Ю. (2014) 'Письмо про Себе фікційного суб'єкта: модус біографії на перетині методологій', *Питання літературознавства*. Вип. 89. Чернівці. С. 41–51 – Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2014_89_6.
110. Папкина Д. С. (2003) 'Типы литературных аллюзий', *Вестник НовГУ*. №25. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/typy-literaturnyh-allyuziy>
111. Пахарева Т. А. (2004) *Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии)*. Киев: Парламент. изд-во. 312 с.
112. Пешковский А. М. (1930) 'Вопросы изучения языка в семилетке', *Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики*. Москва – Ленинград: Государственное издательство. С. 30–47. – Режим доступа: http://elibrary.gnpbu.ru/text/peshkovsky_voprosy-metodiki-rodного-yazyka_1930/fs,1/
113. Полубояринова Л. (2008) 'Компаративизм', *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. Москва: Издательство Кулагиной, Intrada. 358 с.
114. Поэтика русской литературы рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). (2001) В 2 кн. Кн. 1. Под ред. В. А. Келдыш и др. Москва: ИМЛИ РАН, Наследие. 960 с.
115. Пропп В. Я. (1928) *Морфология сказки*. Ленинград: АCADEMIA. 152 с. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/propp_morfologiya_skazki_academia_1928_text.pdf

116. Путилов Б. Н. (1975) 'Мотив как сюжетобразующий элемент', *Типологические исследования по фольклору*. Москва: Наука. 319 с. – Режим доступа: http://scask.ru/f_book_kiber1.php?id=768
117. Реизов Б. Г. (2011) *Труды по сравнительному литературоведению*. С.-Петербург. гос. ун-т. Санкт-Петербург: Издательский дом С.-Петерб. гос. университета. 620 с.
118. Родченко А. М. (1982) *Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма*. Москва: Советский художник. 304 с.
119. Росовецький С. К. (2006) 'Інтертекстуальність у літературі (методологічні нотатки)', *Русская литература. Исследования: Сб. научн. тр.* Вып. IX. Київ: Логос. С. 4–13.
120. Росовецький С. К. (2008) *Український фольклор у теоретичному висвітленні: Підручник*. Київ: ВПЦ «Київський університет». 623 с.
121. Русский ассоциативный словарь (2002) В 2 т. Т. 1–2. Под ред. Ю. Н. Караулова, Г. А. Черкасовой, Н. В. Уфимцевой и др. Москва: АСТ: Астрель. 781 с.
122. Руссова С. Н. (2005) *Автор и лирический текст*. Москва: Языки славянской культуры. 311 с. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/191470>
123. Сегал Д. М. (2006) *Литература как охранная грамота*. Под ред. В. Резвого. Москва: Водолей Publishers. 976 с.
124. Сегал Д. М. (1998) *Осип Мандельштам. История и поэтика*. Иерусалим: Berkley. 976 с.
125. Сейпер К. (2003) 'Компаративне літературознавство', *Енциклопедія постмодернізму*. За ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора, переклад В. Шовкуна, наук. ред. перекладу О. Шевченко. Київ: Видавництво С. Павличко «Основи». С. 206–211.
126. Селитрина Т. Л. (2009) *Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур: учеб. пособие для вузов*. Москва: Высш. шк. 287 с.

127. Семиотика и Авангард: антология (2006) ред.-сост. Ю. С. Степанов и др.; под общ. ред. Ю. С. Степанова. Москва: Академ. проект; Культура. 1168 с.
128. Силантьев И. В. (2004) *Поэтика мотива*. Москва: Языки славянской культуры. 296 с.
129. Скафтымов А. П. (1972) 'Тематическая композиция романа «Идиот»', *Нравственные искания русских писателей: статьи и исследования о русских классиках*. Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. Москва: Художественная литература. С. 23–88.
130. Смирнов И. П. (2001) *Смысл как таковой*. Санкт-Петербург: Академический проект. 352 с.
131. Совсун В. (1929) 'Акмеизм или Адамизм', *Литературная энциклопедия*: В 11-ти т. Под. ред. Лебедев-Полянский П. И. и др. Москва: Изд-во Ком. Акад. Т. 1. С. 70—73.
132. Степанов Ю. С. (1997) *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. Москва: Языки русской культуры. С. 40–43.
133. Тацит К. П. (1993) *Сочинения в двух томах*. Том I. *Анналы. Малые произведения*. Санкт-Петербург: Наука. 744 с.
134. Томашевский Б. В. (1923) *Литературная мысль*. Кн. 2. Петроград: Мысль, С. 124–140.
135. Томашевский Б. (1928) 'Стих и ритм: Методологические замечания', *Поэтика: Сборник статей. Временник отдела словесных искусств Государственного Института Истории Искусств*, вып. IV. Ленинград: ACADEMIA. С. 5–25.
136. Томашевский Б. В. (1999) *Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие*. Москва: Аспект-Пресс. 334 с.
137. Томашевский Б. В. (1996) *Поэтика: Краткий курс*. Москва: С. С. 191 с.
138. Третьяков С. М. (1928) 'Биография моего стиха', *15 лет русского футуризма*. Москва: Издание Всероссийского Союза поэтов. С. 45–56.

- Режим доступа: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3482-kruchenyh-a-e-15-let-russkogo-futurizma-1912-1927-gg-m-vseros-soyuz-poetov-1928>
139. Туркин В. К. (2007) *Драматургия кино*. Москва: ВГИК. 320 с.
140. Турьшева О. Н. (2012) *Теория и методология зарубежного литературоведения*. Москва: Флинта. 210 с.
141. Тынянов Ю. Н. (1977) 'Промежуток', *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука. С. 168–195
142. Тырышкина Е. В. (2002) *Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду*. Новосибирск: Изд-во НГПУ. 151 с.
143. Тюпа В. И. (2001) *Аналитика художественного*. Москва: Лабиринт РГГУ. 192 с.
144. Фатеева Н. А. (2000) *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов*. Москва: Агар. 104 с.
145. Фатеева Н. А. (2004) *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*. Челябинск: Наука. 298 с.
146. Фоменко И. В. (1999) 'Цитата', *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие*. Под ред. Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. Москва: Высш. шк.; Академия. 556 с.
147. Фрейденберг О. М. (1987), 'Методология одного мотива', *Труды по знаковым системам*. Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 746. Тарту: ТГУ. С. 120–130. Режим доступа: <http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=245227>
148. Фуко М. (1996) *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. Пер. с франц. Москва: Касталь, 448 с.
149. Хворостьянова, Е. В. (2008) 'Стиховедческое наследие Б. В. Томашевского', *Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных*

- заведений. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета. С. 3–21.
150. Хлебников В. В. (1913) *Автобиографическая заметка*. Б. м. Б. изд.
151. Целкова Л. Н. (2000) 'Мотив', *Введение в литературоведение*, Москва: Высш. шк. 480 с.
152. Цяпа, А. Г. (2006) *Термінологічна парадигма автобіографічного жанру*. Житомир: Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка (26). С. 129-132.
153. Чистов К. В. (1975) 'Специфика фольклора в свете теории информации', *Типологические исследования по фольклору*. Москва: Наука. 319 с.
154. Чубарова В. Н. (2005) 'Мотив', *Проект "Создание электронного учебного пособия по курсу "Введение в литературоведение"*. – Режим доступа – <http://litved.rsu.ru/index.htm>
155. Чуковская Л. (1997) *Записки об Анне Ахматовой*: В 3 томах. Том 1: 1938–1941. 5-е изд., испр. и доп. Москва: Согласие. 544 с.
156. Шайтанов И. (2011) 'Триада современной компаративистики: глобализация-интертекст-диалог культур', *Вопросы литературы*. № 6, Москва. С. 49–55.
157. Шаладонова Ж. С. (2008) 'Паэмы Янкі Купалы і Тараса Шаўчэнкі ў кантэксте еўрапейскага рамантызму', *Еўрапейскі рамантызм і беларуская літаратура XIX – XX стст.* Минск: Беларуская навука. С. 9–58.
158. Шиньев Е. П. (2007) 'Концепция интертекстуальности в современном гуманитарном знании (культурологический аспект)', *Известия ПГУ им. В. Г. Белинского*. №7. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsepsiya-intertekstualnosti-v-sovremennom-gumanitarnom-znanii-kulturologicheskij-aspekt>

159. Шиньев Е. П. (2010). 'Интертекстуальность как механизм культурного взаимодействия и социокультурный феномен', *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология*, № 1, 2010. С. 81–88.
160. Шмид В. (2003) *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры. 312 с.
161. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозанского симпозиума (2002). Москва: МИК. 216 с.
162. Якобсон Р. (1987) *Работы по поэтике: Переводы*. Москва: Прогресс 464 с.
163. Ярхо Б. И. (2006) *Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы*. Москва: Языки славянских культур. 927 с.
164. Яусс Х. Р. (1995) 'История литературы как провокация литературоведения' (пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой). *Новое литературное обозрение*. № 12. С. 34–84.
165. Anderson L. (2001) *Autobiography*. London: Routledge. 176 p.
166. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen. (1961) *FF communications*, no. 184. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 588 p.
167. Barthes R. (1973) 'Texte', *Encyclopedia universalis* Vol. 15. Paris. P.78.
168. Booker C. (2004) *The seven basic plots: why we tell stories*. London: Continuum. 728 p.
169. Burr A. R. (1909) *The Autobiography*. New York: Riverside Press. 451 p. – Режим доступа: <https://archive.org/details/autobiographycri00burr>
170. Ďurišin D. (1988) *Systematika medziliterárneho procesu* (Систематика межлитературного процесса). – Bratislava: Veda, 196 p.
171. Fowler R. (1987) *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London and New York: Psychology Press, 262 p.
172. Нан А. (2004) 'Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: В. Маяковский и Б. Пастернак', *Studia Russica XXI*. Budapest. P. 368–382.

173. Haquette J. L. (2005) *Lectures européennes: Introduction à la pratique de la littérature comparée*. Rosny-sous-bois : Bréal, 254 p.
174. Howarth W. (2013) 'Some Principles of Autobiography', *New Literary History* 5. New York: JSTOR. P. 363–381.
175. Kristeva J. (1967) 'Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman', *Critique*, 1967, № 239 (рус. перевод: Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1993, № 4 С. 5–24), et. 434–443.
176. Kristeva J. (1969) 'La révolution du langage poétique', *L'Avant-garde a la fin du XIXe siècle: Lautreamont et Mallarmé*. Paris. 648 p.
177. Misch G. (1998) *History of Autobiography in Antiquity Part Ones*. 1st ed. London: Routledge. 361 p.
178. Smith Sidonie and Julia Watson. (2001) *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. London: University of Minnesota Press. 392 p.
179. Uther H.-J. (2004) *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 3 volumes: FFC 284 (619 pages) + FFC 285 (536 pages) + FFC 286 (284 pages).
180. Werkengroep Motivenstudie при Vrije Universiteit Brussel – Режим доступа: <http://www.vub.ac.be/>

ДОДАТОК

Таблиця 1. Співвіднесення типологій сюжетів К. Букера, Р. Тобіаса та Ж. Польті Стивеном Р. Соузардом

| Кристофер Букер | | Рональд Тобіас | | Жорж Польті | | |
|-----------------|---------------------------------|----------------|---------------------|-------------|--|-----------------------------|
| Б1 | Победа над монстром | Т6 | Мсть | П3 | Отмщение преступления | |
| | | | | П4 | Мсть близкому за близкого | |
| | | Т8 | Соперничество | П1 | Мольба | |
| | | | | П8 | Бунт | |
| | | | | П9 | Отважная попытка | |
| | | | | П12 | Достижение | |
| | | | | П13 | Ненависть между близкими | |
| | | | | П14 | Соперничество между близкими | |
| | | | | П24 | Соперничество неравных | |
| | | | | П31 | Борьба против бога | |
| Б2 | Квест | Т1 | Квест | П30 | Чистолюбие | |
| | | | | П35 | Обретение утерянного | |
| | | Т3 | Преследование | П5 | Преследование | |
| | | Т4 | Спасение | П2 | Спасение | |
| | | | | П10 | Похищение | |
| | | | | П35 | Обретение утерянного (снова) | |
| | | Т5 | Побег | | | |
| Т7 | Загадка | П11 | Загадка | | | |
| Б3 | Путешествие и возвращение | Т2 | Приключение | | | |
| | | Т11 | Метаморфоза | | | |
| Б4 | Из грязи в князи | Т9 | Неудачник | | | |
| | | Т19 | Восхождение | | | |
| Б5 | Перерождение | Т10 | Соблазн | | | |
| | | Т12 | Трансформация | | | |
| | | Т13 | Взросление | | | |
| | | Т16 | Жертва | П20 | Принесение себя в жертву за идеал | |
| | | | | П21 | Принесение себя в жертву ради близких | |
| | | | | П22 | Жертвование всем ради страсти | |
| П23 | Жертвование близкими ради долга | | | | | |
| Т17 | Открытие | | | | | |
| Б6 | Комедия | Т14 | Любовь | П28 | Препятствия любви | |
| | | | | П29 | Любовь к врагу | |
| Б7 | Трагедия | Т15 | Запретная любовь | П18 | Невольное кровосмешение | |
| | | | | П26 | Преступление любви | |
| | | Т18 | Бессчастные излишки | П25 | Адюльтер | |
| | | | | П27 | Обнаружение бесчестия любимого | |
| | | | | П6 | Несчастье | |
| | | Т20 | Падение | П7 | Падение жертвой жестокости или неудачи | |
| | | | | П15 | Адюльтер с убийством | |
| | | | | П16 | Безумие | |
| | | | | П32 | Безосновательная зависть | |
| | | | | П34 | Угрызения совести | |
| | | | | | П17 | Фатальная неосторожность |
| | | | | | П19 | Невольное убийство близкого |
| | | П33 | Судебная ошибка | | | |
| | | П36 | Потеря близких | | | |

Таблица 2. Подолання монстра

| Бунт | Мечь | Мольба | Победа | Соперничество |
|------------|----------|-------------|------------|----------------|
| | | | | |
| возмущение | вендетта | мольба | Победа | соревнование |
| восстание | воздание | молитва | перевес | соискание |
| волнение | мщение | глас | Успех | состязание |
| беспорядки | отмщение | просьба | торжество | конкуренция |
| мятеж | отместка | призыв | Триумф | конкурс |
| повстание | отплата | упрашивание | Лавры | борьба |
| смута | расплата | закливание | Венки | антагонизм |
| смятение | обида | моление | счастье | игра |
| брожение | мечь | | достижение | соискательство |
| буйство | | | выигрыш | встреча |
| анархия | | | свершение | конкурирование |
| революция | | | лавровый | противоборство |
| переворот | | | виктория | матч |
| заговор | | | пиррова | |
| крамола | | | вершина | |
| усобица | | | Шаг | |
| безвластье | | | вперед | |
| безначалье | | | Фурор | |

Таблица 3. Квест

| Творчество | Обретение | Преследование | Спасение | Загадка |
|--------------|--------------|----------------|--------------|-------------|
| муза | изыскивание | погоня | избавление | головоломка |
| вдохновение | приискание | гонение | освобождение | задача |
| лирика | получение | травля | спасание | шарада |
| поэзия | нахождение | мука (мучение) | вызволнение | ребус |
| проза | отыскание | старание | сохранение | загадка |
| драма | приобретение | остракизм | выход | гадание |
| создание | отыскивание | третирование | защита | секрет |
| произведение | обретение | угнетение | выручка | энигма |
| писать | | Притеснение | | сфинкс |
| ковать | | террор | | проблема |
| строить | | гоньба | | логогриф |
| труд | | охота | | тайна |
| детище | | Стеснение | | |
| рождение | | прессинг | | |
| сочинение | | Донимание | | |
| созидание | | Досаждение | | |
| работа | | Мордование | | |
| эпос | | преследование | | |

Таблица 4. Подорож та повернення

| Возвращение | Приключение | Испытания | Метаморфоза | Путь |
|---------------|--------------|----------------|----------------|-------------|
| возвращение | приключение | испытание | метаморфоза | Путь |
| возврат | злоключение | опыт | перемена | дорога |
| повтор | происшествие | проба | превращение | трасса |
| рекурсия | квипрокво | попытка | обращение | стеяз |
| возмещение | авантюра | искушение | перерастание | направление |
| отзыв | случай | проверка | переворот | марш |
| отдание | соединение | смотреть | изменение | траектория |
| репатриация | инцидент | суд | переход | тракт |
| регресс | казус | допрос | воплощение | линия |
| возобновление | | исследование | трансформация | колея |
| отвоевание | | анализ | претворение | ход |
| | | экзамен | перерождение | конец |
| | | беда | преобразование | курс |
| | | крест | преображение | оборот |
| | | Апробация | | рейс |
| | | контроль | | способ |
| | | тест | | поездка |
| | | Крещение | | подступ |
| | | мука (мучение) | | рецепт |

| | | | |
|--|--|--------------|--------|
| | | Тестирование | орбита |
| | | | русло |
| | | | тропа |
| | | | метод |

Таблица 5. Из Івана в пана

| | | |
|------------------|------------------|----------------|
| Неудачник | восхождение | обман |
| | | |
| Неудачник | восхождение | обман |
| несчастливец | подъем | ложь |
| горемыка | терренкур | неправда |
| несчастный | первовосхождение | жульничество |
| пасынок | восшествие | уловка |
| многострадальный | взбирание | хитрость |
| страдалец | | мошенничество |
| пролетарий | | надувательство |
| бедолага | | лукавство |
| аутсайдер | | мистификация |
| залетчик | | фальшь |
| | | выдумка |
| | | вымысел |
| | | притворство |
| | | иллюзия |
| | | надувание |
| | | финт |
| | | враки |
| | | шарлатанство |
| | | розыгрыш |
| | | блеф |
| | | фикция |
| | | вранье |
| | | лганье |
| | | брехня |

Таблица 6. Перерождения

| | | |
|----------------|------------|----------------|
| трансформация | соблазн | взрление |
| | | |
| трансформация | соблазн | взрослый |
| преобразование | искушение | мужание |
| превращение | обольщение | устанавливание |
| видоизменение | приманка | развитие |
| модификация | прелесть | формирование |
| переворот | наваждение | образование |
| перемена | магнит | эволюция |

| | | |
|----------------|-------------|---------------|
| перерождение | соблазнение | возникновение |
| метаморфоза | | |
| перевоплощение | | |
| перестройка | | |
| перелицовка | | |
| преображение | | |
| перерастание | | |
| переход | | |

Таблица 7. Комедія

| | | |
|----------------|-------------|-------------|
| Любовь | преграда | смех |
| | | |
| любовь | преграда | смех |
| влечение | Препятствие | улыбка |
| привязанность | барьер | усмешка |
| склонность | трудность | хохот |
| наклонность | помеха | умора |
| слабость | перегородка | ржание |
| страсть | стена | гогот |
| амур | баррикада | хихиканье |
| дружба | обструкция | развлечение |
| желание | заграждение | фыркание |
| преданность | тормоз | игрушка |
| приверженность | заслон | пырсание |
| мания | диафрагма | забава |
| симпатия | ригель | шутка |
| пассия | закавыка | смешинка |
| верность | загвоздка | хихикание |
| расположение | | смешок |
| влюбленность | | |
| роман | | |
| интрига | | |
| тяга | | |
| охота | | |
| эрот | | |
| обожание | | |
| вожделение | | |
| эрос | | |

Таблица 8.

| | | | |
|-------|-----------|---------|---------|
| Мотив | Мотив | Мотив | Мотив |
| грех | несчастье | безумие | совесть |
| | | | |
| грех | несчастье | безумие | совесть |

| | | | |
|----------------|-------------|----------------|-----------------|
| грешок | беда | помешательство | стыд |
| ошибка | горе | психоз | убеждённость |
| преступление | неудача | сумасшествие | долг |
| беззаконие | бедствие | полоумие | ответственность |
| провинность | злоключение | умопомрачение | |
| упущение | злополучие | мания | |
| недостаток | драма | исступление | |
| препятствие | трагедия | юродство | |
| вина | напасть | болезнь | |
| нехорошо | лихо | безрассудство | |
| проступок | недоля | глупость | |
| окаянство | бездолье | безбашенность | |
| опасность | | | |
| горюшко | | взбалмошность | |
| испытание | | сумасбродство | |
| неблагополучие | | | |
| затруднение | | | |
| незадача | | | |
| пагуба | | | |
| неприятность | | | |
| порча | | | |
| крах | | | |
| крушение | | | |
| катастрофа | | | |
| провал | | | |
| поражение | | | |
| фиаско | | | |
| банкротство | | | |
| авария | | | |

Таблица 9. Трагедия

| | Каменский | Маяковский | Лившиц |
|---------------|-----------|------------|----------|
| Бунт | 5,159884 | 6,043956 | 4,013605 |
| Мечь | 1,380814 | 0,549451 | 0,680272 |
| Мольба | 1,235465 | 1,648352 | 1,496599 |
| Победа | 8,284884 | 2,197802 | 6,156463 |
| Соперничество | 5,886628 | 2,747253 | 3,265306 |
| Творчество | 20,49419 | 41,75824 | 12,55102 |
| Обретение | 2,543605 | 1,098901 | 0,612245 |
| Преследование | 3,197674 | 1,098901 | 1,496599 |
| Спасение | 1,81686 | 0,549451 | 5,034014 |
| Загадка | 1,162791 | 0 | 2,789116 |
| Возвращение | 0,436047 | 1,098901 | 2,687075 |

| | | | |
|---------------|----------|----------|----------|
| Приключение | 2,180233 | 1,648352 | 2,346939 |
| Испытания | 10,10174 | 10,98901 | 7,312925 |
| Метаморфоза | 2,47093 | 0 | 5,136054 |
| Путь | 9,156977 | 7,142857 | 9,795918 |
| Неудачник | 0,436047 | 1,098901 | 1,088435 |
| Восхождение | 0,145349 | 0,549451 | 0,102041 |
| Обман | 0,726744 | 3,846154 | 1,360544 |
| Трансформация | 0,944767 | 0 | 1,292517 |
| Соблазн | 0,218023 | 0 | 0,748299 |
| Взросление | 1,671512 | 0 | 2,44898 |
| Жертва | 1,526163 | 1,098901 | 1,632653 |
| Любовь | 10,24709 | 3,846154 | 9,455782 |
| Преграда | 0,508721 | 1,098901 | 0,612245 |
| Смех | 2,616279 | 2,197802 | 2,585034 |
| Ошибка | 1,088929 | 0 | 4 |
| Грех | 0,907441 | 0,943396 | 3,067961 |
| Несчастье | 2,722323 | 2,830189 | 4,621359 |
| Безумие | 1,179673 | 1,886792 | 1,631068 |
| Совесть | 0,907441 | 7,54717 | 1,864078 |