

СВЕТЛАНА Н. РУССОВА
Киев

ТИП АВТОРА – „ИЗГОЯ” В РУССКОЙ ПОЭЗИИ УКРАИНЫ

В XX в. обнаруживается прицельное внимание филологии к проблеме автора. В лингвистике, литературоведении, философии заявляются концепции от отождествления автора текста с биографическим до «смерти автора». Наибольший вклад в теорию автора в отечественной науке внесли В. Виноградов (а затем его последователи – К. Долинин, Н. Банецкая – с учением об «образе автора», объединяющем все элементы текста и вмещающем в себя все семантические, эмоциональные и культурно-идеологические интенции), М. Бахтин (с эстетической концепцией креативности автора, его позицией «внезахождения» и дифференциацией понятий автора-творца, «метафизического» автора и героя), Б. Корман (в системно-субъектном анализе объединивший идеи В. Виноградова о «точках зрения» и М. Бахтина о «концептуальном авторе»). В западной филологии это – «морфологическая поэтика» Г. Мюллера и Г. Оппеля (для которых художественный текст представляет собой живую, себя творящую, целостность, изолированную и от действительности и от автора), «генеративная поэтика» Т. Ван Дейка (заявившего об авторе как творческом субъекте, призванном всевозможными способами переработать и реализовать потенциал, заложенный в самом материале действительности), философия экзистенциализма – Ж. Сартр, М. Хайдеггер, М. Бубер, К. Ясперс (формулирующая художественный текст как «экзистенциальный проект», в котором реализуется исчезающее бытие автора), постструктурализм (М. Фуко, Р. Барт,

провозгласившие идею «несамостоятельности» автора, «смерти субъекта» и заменившие понятие автора – понятием авторской функции, одновременно порождающей многообразные дискурсы), феноменология М. Мерло-Понти, П. Рикера и многое другое.

Таким образом, одной из актуальных и остро дискуссионных проблем современного литературоведения остается соотношение автора и создаваемого им текста. Дагмар Буркхарт, анализируя историю вопроса, отмечает: «... в раннем русском формализме вовлечение психологических, философских и политических импликаций в истолкование литературных текстов отвергалось, а структурализм выделял в первую очередь исследование собственных законов литературы, постструктурализм – отнюдь не выступая за реанимацию биографизма – вполне позволяет постановку вопроса и новую дискуссию о субъективности отношения «автор-текст»¹.

Современное литературоведение учитывает в соотношении «автор-текст» и некую потенцию воздействия на реципиента, некое организованное автором ожидание, что позволяет поднять проблему эксплицитного автора – эксплицитного читателя и имплицитного автора – имплицитного читателя. П. Бухаркин пишет об этом: «Художественный текст, являющийся... волеизъявлением его создателя, неизбежно предполагает... некое воздействие на реальное историческое и социопсихологическое пространство, в котсром он существует. Автор... указывает направление и цели преобразования реципиенту произведения»².

Формулируя коммуникационные модели и иерархические уровни соотношений «автор-реципиент», где текст выполняет функцию посредника между первым и вторым, ряд исследователей – Я. Славинский, Р. Шпиннер, К. -Д. Зеemann, Д. Буркхарт, О. Хансен-Леве и др. – предлагает типологию представлений об авторе, в частности лирического текста. Так выделяется тип автора – «секуляризованного пророка» (Д. Буркхарт), «мастера, художника, артиста» и «трикстера» (О. Хансен-Леве). Литературоведы указывают и на существование традиций представлений об авторе – «изгое» и «частном человеке» (В. Маркович).

¹ Буркхарт Д. *Автор, лирический субъект и текст у Осипа Мандельштама* / Автор и текст. – СПб., 1996, с. 408.

² Бухаркин П. *Автор в трагедии классицизма* / Указ. соч., с. 102.

Уточненная типология автора может выглядеть следующим образом:

- автор - «писарь»,
- автор - «секуляризованный пророк, демиург»,
- автор - «гонимый пророк»,
- автор - «художник, ремесленник, маэстро»,
- автор - «трикстер»,
- автор - «частное лицо, непрофессионал».

Заметим, что типология соответствует определённым периодам литературного процесса. 1-й тип представлен на ранних стадиях развития письменной литературы. 2-й и 3-й типы существуют в представлении реципиентов на классической стадии развития литературы, а 4-5-6-й - характерны для разных периодов XX века. Выбор автором для себя определённого типа, по мнению Ю. М. Лотмана³, т.е. амплуа, системы жанров поведения в культуре XX века («жизнестроительство символистов», «театр для одного актёра», «театр жизни» и др.) восходит к эпохе классицизма. Тогда поэтика поведения, сюжетный подход к собственной жизни превращались «из стихийного творчества в сознательно регулируемую деятельность». Следующим этапом был романтизм. Биографическая легенда становилась неотъемлемым условием восприятия того или иного текста как художественного, «легенда эта оказалась сильнейшим фактором, регулирующим и реальное поведение поэта, и восприятие аудитории как самого этого поведения, так и произведений писателя»⁴.

Так выработанные на протяжении XVIII-XX вв. жизненные амплуа стали соответствовать типам автора: «богатырь, исполин» - «автор-секуляризованный пророк, демиург», «острослов, забавник, гаёр» - «автор-трикстер», «российский Диоген, новый киник» - «автор-гонимый пророк, изгой». XX век добавил к этим устойчивым типам - типы «автор-художник, маэстро» и «автор-частное лицо, непрофессионал».

³ См. об этом: Ю. М. Лотман, *Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в.* / Труды по знаковым системам. Вып. 8. - Тарту, 1977. А также: В. М. Живов, *Кощунственная поэзия в системе русской культуры XVIII - нач. XIX в.* / Труды... Вып. 13. - Тарту, 1981; А. М. Панченко, *Русская стихотворная культура XVII в.* - Л., 1973 г.; Ю. М. Лотман, *Поэзия 1790-1810 гг.* Вып.: *Поэты 1790-1810 годов.* - Л., 1971 г.

⁴ Ю. М. Лотман, Указ. соч., с. 89.

Теоретики литературы отмечают: «Автор... перестаёт быть мифической сверхличностной фигурой и ... всё больше становится просто самим собой»⁵.

Литературный процесс XX в. на Украине даёт богатый материал для исследования выбора автором текста того или иного для себя типа и взаимодействующей с этим установки на соответствующего реципиента.

По нашим наблюдениям, наиболее частотными типами автора лирического текста являются «секуляризованный пророк, демиург» и «художник, маэстро». В 80-90-е гг. XX в. появляется и «трикстер» (литературные группы «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «Нова дегенерація»). Крайне редок тип «автора – гонимого пророка, изгоя». На наш взгляд, иллюстрацией этого феномена литературы может послужить творчество двух поэтов – В. Макавейского и Р. Немировского – в разное время живших в Киеве.

Об «изгойничестве» как социально-психологической позиции Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский писали⁶:

«Слово это... весьма существенно для определения некоторых типологических черт русской культуры, обозначая социальную позицию одновременной включённости и выключенности из общественной структуры».

Одной из существенных черт отношения к «изгою» как к «чужому» в русской культуре с допетровского времени и до сего дня авторы исследования считают, в частности, двойственность позиции. Так, «чужим» может являться пришелец извне и «наш – чужой», т.е. шаман, колдун, пророк, принадлежащий одновременно земному и потустороннему миру. Двойственность отношения к «чужому» («чужой» как объект вражды защиты или страха уважения) – специфическая черта восточнославянской культуры. С одной стороны, «своё» (культ рода, «мира») – социально значимая единица, с другой – на фоне Византии, Греции, католической Европы «чужое» получает значение культурной нормы и высоко оценивается по шкале культурных ценностей, а «своё» или

⁵ В. Маркович, Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака / Автор и текст. – СПб., 1996, с. 178.

⁶ См. Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, «Изгой» и «изгойничество» как социальнопсихологическая позиция в русской культуре преимущественно допетровского периода («Своё и чужое» в истории русской культуры) / Типология культуры. Взаимное действие культур. – Тарту, 1982.

вообще выводится за пределы культуры как «докультурное», или же получает низкую оценочную характеристику»⁷.

Традиционное для восточнославянской культуры сочетание ксенофобии и тяготения к «чужому» обусловлено сохранением мифологической позиции отношения к всякого рода знаниям сверх некоей меры, положенной для общества.

Таким образом, видно, что в положении исключенности из социальной или пространственной иерархии в большей степени оказывается интеллигенция (кроме изгойничества юродивых, «странных», «отпетых» и др.). Автор, выбирающий для себя тип, оппозиционный обществу, появляется лишь на определённом социально-историческом фоне. Это феномен либо прирождённого изгойничества личности, не склонной к конформизму, либо принадлежности к некоей грунне, особому миру, характеризующемуся своей поэтикой поведения (язык, ритуал, одежда, антиповедение)⁸.

Так, в частности, представляется возможным определить В. Маккавейского как автора - «изгоя-корпоративного», а Р. Немировского - как автора - «изгоя-индивидуалиста».

Материалом для исследований художественного мира авторов, способствующим прояснению их позиции, были избраны репрезентативные произведения поэтов: пьеса В. Маккавейского «О Пьеро-убийце» и «Песня трёх апреля» Р. Немировского (как единственные крупные сочинения).

Пьеса «О Пьеро-убийце», написанная в 1912 г. и опубликованная в декабре 1918 г., явилась венцом творчества В. Маккавейского - поэта, переводчика, публициста, редактора и философа, жизнь которого трагически оборвалась в 1920 г. Это блестящее, искромётное и остроумное произведение в жанре комедии *del arte* изобилует кощунствами и тёмными, закодированными участками текста. Принимая во внимание личность автора, уровень его эрудиции, круг интересов, можно предположить ориентированность пьесы на особую аудиторию, могущую дешифровать эти коды⁹.

⁷ Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Указ. соч., с. 112.

⁸ См. литературный быт «Арзамаса», «Беседы любителей русского слова», символистов, футуристов, обериутов и др.

⁹ Об особенностях структуры текста, обращённого к конкретному собеседнику см. Ю. М. Лотман, Текст и структура аудитории / Труды по знаковым системам. Вып. 9 - Тарту, 1977. А также В. М. Живов, Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца 18 - начала 19 в. / Труды... Вып. 13. - Тарту, 1981.

Выявление адресата однако осложняется полифоничностью, полисемантической текста «Пьеро-убийцы», что позволяет предположить установку автора на несколько аудиторий, существование нескольких точек зрения, т.е. то, что Ю. М. Лотман называл «игрой адресатом»¹⁰.

Прежде всего уровень игры обнаруживается в выборе, который предоставляется реципиенту, – судить о пьесе как театре неживых персонажей (масок-кукол) либо как театре живых персонажей. П. Б. Богатырёв писал о принципиальном отличии рецепции публикой кукольного театра от театра живых актёров: «Это органическая связь кукольника с куклой как его орудием... Кукольник то скрывается, прячется от зрителя, то, наоборот, раскрывает свое единство с куклой... Ноги кукольника остаются не скрытыми и публика догадывается, что вместе с куклами играет и кукольник»¹¹. Публика может воспринимать кукол как неживой материал и тогда их язык и движения будут являться комическими, гротескными, несерьёзными. Если же куклы воспринимаются как живые существа, то их проявления жизни в сознании реципиента соединяются с ощущением чего-то загадочного, необъяснимого, «как если бы ожила мёртвая материя». Реакция зрителя на «ноги кукольника» была спровоцирована автором и в том, что для пьесы была избрана форма «театр в театре», и в том, что в прологе господин в лунном домино упоминает о поручении к нему автора, и в появлении автора в ремарке к голосу поэта за сценой во 2-м действии.

В таком случае, марионеточность персонажей и их игрушечные страсти прочитываются как гипертекстуальный текст (по Ж. Женетту), т.е. как пародия на современность и современников, в частности на жизнетворчество символистов и даже как пастиш (об этом ниже).

Если же реципиент воспринимает пьесу как театр живых персонажей, то игра возникает на более глубинном – архитектуральном – уровне (т.е. темы и жанра).

Формальные характеристики жанра здесь можно было бы определить как лезер-драму (т.е. драму для чтения), поскольку в

¹⁰ См. Указ. работу Ю. М. Лотмана – с. 58–61.

¹¹ П. Б. Богатырёв, О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров) / Труды по знаковым системам. Вып. 6 – Тарту 1973, с. 321.

пьесе на всех уровнях текста, так же, как и в драматургии символистов, основное внимание уделяется слову. Из действий отметим лишь появление и исчезновение персонажей, дуэль Пьеро и Арлекина, смерть Арлекина и Коломбины, её последующее воскресение, самоубийство Пьеро и падение лины. Вся же динамика сюжета проявляется в диалогах и монологах персонажей о правде и лжи, настоящей и мнимой поэзии, добре и зле, уме и глупости, религии и ереси, любви и грехе, жизни и смерти.

Применив статистический метод определения тематики пьесы, получим такие результаты: не считая ремарок, только в репликах персонажей образ луны встречается 41 раз; образ любви – 16 раз; образ лжи – 10 раз; образ поэзии и корреспондирующие с ней – литературы, книги – 11 раз; христианская топики – 25.

Таким образом, доминантной в пьесе является лунная тематика. Тогда проясняется скрытый смысл фразы «Земля луну замкнула в скобки, а мы возьмём в кавычки». В скобки на письме заключают обычно нечто второстепенное, дополнительное по отношению к главному, а в кавычки цитату (т.е. чужое слово) и заглавие. Так ещё раз возникает гипотеза о пародировании и самопародировании лунной тематики. В Маккавейский обращается к луне – «солнцу спящих» – как наиболее частотному образу романтизма и символизма (французского и русского) – и в ранних стихотворениях, помещённых в 1914 г. в киевском альманахе «Аргонавты» («Luna mystica», «Interior размышляющего»), и в сборнике стихотворений 1918 г. «Стилоз Александрии», где лунная тематика встречается в 12 из 43 произведений (т.е. 27% текстов). Уточним также, что указанные выше образы любви, поэзии, лжи (как неверности, изменчивости, непостоянства) корреспондируют с образом луны, а в контексте пьесы могут считаться коннотативными.

На содержательном уровне псевдотрагедия «О Пьеро-убийце» содержит в себе память жанра не только комедии *del arte*, но и её предшественников – римских комедий ателланы и паллиаты, а также средневековой комедии *erudita*.

Не в последнюю очередь жанровых диалог обусловлен, как кажется, и рефлексией автора по поводу собственного имени. Несомненно, В. Маккавейский учитывал и ветхозаветные параллели, но и ателлана связывалась у него с непременным персонажем – молодым дураком Макком, паллиата – с одним из наиболее известных её авторов – Титом Макком Плавтом, комедия *erudita* – также с одним из её авторов – Никколо Макиавелли.

На возможность сопоставления пьесы в частности с паллиатой указывают некоторые обстоятельства. Frustratio паллиаты предполагает, как писала О. М. Фрейденберг¹², конструирование целого мира мнимостей, в которых главную роль играет застывшее пространство – временные формы и мотив раздвоения – персонажей, событий, «сути» и «видимости». Первая же ремарка к «Пьеро-убийце» вводит реципиента в пространство, характеризующееся как «нигде»: «Место действия, за пределами его попутного учёта – вне значения». Подобно прологу в римской комедии плаща, господин в лунном домино – одновременно и балаганный шарлатан, насылающий морок, творящий иллюзию, и знак иллюзии, подчёркивающий условность кажимостей. Существенно, что его в ремарках сопровождают указания на неопределённость: «нарочитый фрагмент», «клинически... невыразительное безразличие», «веселя условным», «неопределимость складок занавеса», «виснувшая неопределённость». Далее все замечания автора в отношении декораций к каждому действию – характеризуют несвязанные между собой, недвижные фрагменты – картинки иллюзиона. В 1-м действии – сводчатая зала в замке и «маленькая наличность весны». Во 2-м – «поляна. Июль»; в 3-м – «осень, закат, кипарисы»; в 4-м – «башня, библиотека, зима». Эпиграфы к действиям подчёркивают, оттеняют видимость происходящего: «От вечного покоя к чистой иронии» (Ст. Малларме), «Это так серьёзно?» (Жюль Лафорг), «Есть седина и есть услада / в том, что широк неверный шаг» («Стилос Александрии»), «В этот яростный сон наяву / Опрокинусь я мёртвым лицом» (А. Блок).

Самый жанр пьесы определяется автором как псевдотрагедия. К мнимостям относится и неразличение между состояниями жизни и смерти (Арлекин после гибели на дуэли бросает посмертную реплику, Коломбина после смерти «встаёт, озирается, поправляет причёску»), и мотив раздвоения.

Двойнический характер Пьеро и Коломбины заявлен в ремарке: «Коломбина, стройная, как элегия, белая, как Пьеро»¹³. Раздвоение главного персонажа происходит по принципу взаимос-

¹² См. О. М. Фрейденберг, О происхождении литературной интриги / Из литературного наследия О. М. Фрейденберг. – Тарту, 1973, с. 449–451.

¹³ О знаковом содержании театрального костюма см.: П. Г. Богатырёв. Знаки в театральном искусстве / Труды по знаковым системам. Вып. 8 – Тарту, 1975, с. 7–35.

взаимозаменяемости¹⁴. Так трагическому Пьеро соответствуют комические Арлекин и Полишинель. Арлекин – соперник Пьеро в поэтическом искусстве и в притязаниях на внимание Коломбины и луны, Полишинель же – в вопросах религии.

Магу, «механику вселенной», в пару придан тупой и грубый лакей Мецетин. Есть двойник и у Коломбины: «Луны – Коломбины, коломбины – луны...», Двоятся и фрагменты текста: «Лунный реквием» Полишинеля противопоставляется «Апологии луны» Пьеро.

В ходе пьесы происходит и переотождествление, «мена ролей». Полишинель и Пьеро становятся из особенных – множественными, – похожими на всех. Возникновение Пьеро, одинаковых, «как почтовые карточки», сопровождается и лишённой признаков индивидуальности севдо-поэзией, где Пьеро – лишь затёртый, клишированный образ, музыкальная символика лунной партии заменяется оркестровым «tutti» Множатся и луны:

Пьеро одинаковые
(в том числе и наш) поют, поют, поют

*Таких, как мы – на свете сотни,
И наша доля злая –
Встречать луну из подворотни
Какофонией лая.*

*И каждый, чаявший обновки
Рифмованных ужимок,
Печатает на заголовке
Наш полинялый снимок...*

*А луны, поддаваясь редко
Смычкам трескучих тутти,
Бывают круглою виньеткой
Неокруглённой сути.*

¹⁴ О. М. Фрейденберг указывала на то, что уже в изображениях на греческих, итальянских вазах рядом с трагическими персонажами – одно лицо комическое, тот же принцип – в компенсаторной смежности античной драмы и пародирующей травести. См. О. М. Фрейденберг, О происхождении пародии / Труды по знаковым системам. Вып. 6 – Тарту, 1973, с. 492-497.

Дальнейшее разотождествление с самим собой, внутреннее двойничество приводит к тому, что появляется «Пьеро не тот»: «балахон... измятый, губы... ещё не губы Вольтера, но уже не губы Пьеро, на шляпе... трепаное перо павлина, монокль, пятно – всё это почти оскорбляет преемственные заветы его дендизма».

Однако если образ Пьеро решён в рамках следования канонам паллиаты – в 3-х элементах – подлинности, затем некоего морока, мнимости – и вновь возврата к сути в оригинальном акте самоубийства), то Коломбина воскресшая, женственно поправляющая причёску и бросающаяся на шею лакею Меццетину, т.е. соответственно «не та Коломбина» – к своей первоначальной данности не возвращается и зафиксирована автором в состоянии мнимости, что, вероятно, и является её сутью. Таким образом, пара Пьеро – Коломбина, их внешнее соответствие друг другу (цвет, детали костюма, пафос реплик¹⁵) – лишь видимость. Подлинной же парой Пьеро является луна. Она проходит ту же эволюцию – от утверждения тождества в 1-м действии: луна и природа, луна и Дама, луна и настоящая поэзия, луна и правильный миропорядок – к разочарованию во 2-м действии: «лунный преизбыток, луна пустоокая, бессмысленная, убывание луны, лунный реквием», отрицанию в 3-м действии: «всё та же обнищавшая луна», кинжал (прежде «похожий на лунный луч» теперь – «полоска ржавой жести – не отражает лучей луны», «луна – перо павлина», а тот, кто смеялся над луной, «был прав»; и исчезновению луны в декорациях к 4-м действию. Возвращение же первоначального высокого статуса луны напрямую связано в финале с возрождением Пьеро. Выравнивание сюжетной линии Пьеро, возвращение к трагедийному пафосу, обуславливающее самоубийство Пьеро как доигрывание драмы жизни, сопрягается в финале с крушением луны (мнимым или подлинным). Пьеса завершается репликой Полишинеля: «Надо зажечь свечи, сегодня – новолуние». Тогда фраза Мага: «*requiescat*» может быть прочитана не как мрачное напутствие «да упокоится», но как каламбурное пожелание спокойного сна. Игра зрительскими ощущениями приводит к тому, что основной текст «театра в

¹⁵ Сравните ремарки к образу Пьеро: «грустный, робкий, горько, горячо, боязно, виновато, застенчиво, наивно, странно просто» и т.д., и к образу Коломбины: «мечательно, живо, негодуя, обиженно, восторженно, просто, нараспев...»

театре», воспринимаемый как реальное, при помощи указанного point'a теперь воспринимается как условное пространство сна. <Такое построение... обостряет момент игры в тексте..., текст приобретает черты повышенной условности, подчёркивается его игровой характер, иронический, пародийный, театрализованный... смысл»¹⁶.

Анализ сюжетных линии Пьеро - Коломбина, Пьеро - луна, Коломбина - Арлекин, Коломбина - Меццетин; речевых характеристик персонажей (оппозиции прозы и поэзии, высокой книжной лексики и грубого просторечия, противопоставления французского языка, средневековой латыни и родного языка), сопровождающих музыкальных лейтмотивов (Пьеро и гитара, Коломбина и лютня, Полишинель и шарманка, нетопыри и опереточная музыка; старинные французские танцы и песни - гавот, ригодон, <Песенка о короле Иветто> и отсутствие музыки - пауза), а также системы иных оппозиций: красоты / уродства, истинной любви / любви фальшивой, высокого / низкого, сакрального / профанического - приводит к мысли о существовании ещё более глубинных - интеллектуальных - пластов содержания, оперировании не только архаическими жанрами, но архаическими формами мышления.

На онтологическом уровне текста, где все скрытые коды переплетаются и <мерцают> (по выражению Ю. М. Лотмана), явственно проступают черты реконструируемой В. Маккавейским модели мира трубадуров - куртуазного универсума¹⁷, и, что ещё важнее, через идею Дамы - Богоматери - Мудрости - Софии гностического мифа. В этом метафизическом слое сопряжены все условия игры - эзотерические и экзотерические коды - для тех, кто знает. Вертикальные конструкции декораций - готика замка, стволы деревьев, колонны - сводятся к инварианту - башне-библиотеке - собранию книг, текстов, знаний:

*Сердцу - гроб! Грусти - грань! Глуби - гать!
Только тут можно жить и не лгать!*

¹⁶ Ю. М. Лотман, *Текст в тексте / Труды по знаковым системам*. Вып. 14 - Тарту, 1981, с. 13.

¹⁷ См. М. Б. Мейлах, *К вопросу о структуре <куртуазного универсума> трубадуров / Труды...* Вып. 6 - Тарту, 1973, с. 245-263.

Мир состоит из текстов, модель такого мира – башня Гнозиса – библиотека, содержащая описание и объяснение всего.

Лунарный миф В. Маккавейского ориентирован на основные свойства повествования мифологического типа: подчинённость, циклическому времени и существование единого амбивалентного персонажа. Так «идеально короткая жизнь» Пьеро протекает как миг за пределами действия – в интермедии между 2-м и 3-м действиями. Ни начало, ни конец её зрителю не показаны и поэтому принципиально важной оказывается заданная в тексте возможность повторяемости событий, позволяющая их описывать и осмыслять. Амбивалентность Пьеро – андрогинность, разотождествление («Пьеро не тот», Пьеро множественные), целая парадигма двойников (Пьеро – Автор, Пьеро – Поэт, Пьеро – Маг, Пьеро – Арлекин, Пьеро – Полишинель, Пьеро – Мецетин) – позволяет увидеть в бесчисленном мелькании «личин»... лик мирового всеединства¹⁸.

Как представляется, неомифологизм текстов В. Маккавейского следует рассматривать в русле традиций жизнестроительства символистов. Контекст его творчества переплетается с контекстом легенды о поэте-чудаке, жизнь которого – загадка и для современников, и для потомков. Все фрагменты жизни, творчества, смерти В. Маккавейского – прочитываются как единый текст. Позиция автора этого текста – позиция чудака, «странного», «чужого» – по отношению к времени и социуму, особенно в последние годы жизни. Однако это не изгойничество одиночки. Исследование художественного мира В. Маккавейского показывает, что поэт ориентировался на особую аудиторию, некоторую культурную группу, с которой его связывают эзотерические и экзотерические коды. Игровая концепция текста и карнавализация литературного быта Киева 1918–1919 гг. (в частности, шутовское венчание Осипа и Надежды Мандельштамов в ночном клубе художников, литераторов, артистов и музыкантов – «Хламе», осуществлённое В. Маккавейским) соплагается и с театрализацией жизни современных поэту единомышленников символистов, и с традициями карнавализации внутреннего обихода литературных обществ XIX–XX вв.

¹⁸ Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, *Литература и мифология / Труды...*, Вып. 13. – Тарту, 1981, с. 54.

«Изгойничество» Рюрика Немировского – явление принципиально другого рода. Годы жизни поэта (1923–1991) большей своей частью пришлись на эпоху тоталитаризма. Дружеские отношения Р. Немировского с А. Ахматовой, Н. Мандельштам, В. Некрасовым не обеспечивали ему ни вписанности в некое сообщество единомышленников, ни ощущения эзо- и экзотерической опоры, защиты. «Изгой» в тоталитарном государстве, противостояние личности и общества – позиция чрезвычайно сильная, поскольку усугубляется разобщенностью одиночек и отсутствием уверенности в адресате. Автор-«изгой» остаётся один на один с государственным мифом. Об «изгойничестве» сигнализирует и неконвенциональность всех компонентов текста: отсутствие публикаций (единственное произведение Р. Немировского «Песня трёх апрелей. Неправильная поэма» было опубликовано после смерти поэта в киевском журнале «Самватас» № 10 за 1994 г.¹⁹ Сравните с устным бытованием текстов А. Ахматовой и О. Мандельштама), неписанность в жанровую парадигматику, разорванность синтагм текста, отход от конвенций графики, строфики, метрики и т.д. Все указанные уровни неконвенциональности, от автора до характеристики стиха, присущи тексту поэмы Р. Немировского.

«Неправильность» поэмы заявленная в подзаголовке, ощутима на фоне парадигмы лирико-эпических, лирико-психологических, философских, исторических и др. произведений этого жанра XX в. Поэма Р. Немировского не сопоставима с опытами его современников. В ней нет ни лирического, ни эпического сюжета. Пространство текста поэмы дискретно (и в прямом смысле тоже: синтагмы текста, не связанные друг с другом, отделены отточиями). Непропорциональность и разорванность фрагментов преодолевается гомодиегетическим дискурсом – повествованием от первого лица, апофатическая позиция которого является единственным центром, скрепляющим воедино всё описываемое и отрицаемое: время («Время помяло Эйнштейна ногами»), пространство («родины – в книгах: карты целы, а миры распороты»), поэзию («писачи-воспеватели станков и служб»), любовь («любит – не любит; не любит – не надо!»), веру («Тогда я от вер откажусь

¹⁹ Р. Немировский, *Песня трёх апрелей. Неправильная поэма* / Самватас, Киев – 1994. – № 10. – с. 5–41. Комментарии к изданию см.: В. Кравец, *Слово о поэте* / Самватас, Киев. – 1993. – № 8. – с. 70–72.

наотрез», «А мне до тоски безразличны, ей богу, и боги, и черти, и зло, и добро»), жизнь («И, гордо отстранив лазейки-козыри, покончить жизнь!!»), вообще весь мир («Так стоит вырваться однажды – уже обратно не ступить в битком набитый мир, где каждый – вполне законченный... тупик»).

Интуитивное впечатление о заявленной в тексте позиции автора-«изгоя» подтверждается анализом функционального тезауруса по методике Б. Ярхо, Ю. Лотмана, > М. Борецкого, М. Гаспарова.

Среди рубрик частотного функционального тезауруса, выявленных путём систематизации художественных образов, наиболее репрезентативными для определения типа автора нам представляется две: «лирический субъект» и «другие».

Пропорции рубрик таковы:

лирический субъект – 170 словоупотреблений

другие – 203 словоупотребления.

Рубрики состоят из категорий.

В рубрике «лирический субъект» мы выделяем такие категории:

«человек телесный»: сердце, вены, голова, червяки извилин, запах, резиновые губы, высохший язык, руки, тело лишне, капельки пота, голос человеческий, розовые поцелуи, голубые нервы, рваная рана, стриженная тень, дрожь в голове, рези в душе, боль, пыль от шагающих сапог, соль от слёз. высохла в жилах кровь, жажда;

«человек творческий»: я, поэт, поэт-бедняга, большим поэтом по большой дороге, корчить из себя поэта, искать разницу между собой и Пушкиным, судьба, судьба-истеричка, успех и страх, кусок одиночества, игра, карандаш, слова, словечки, пара пессимизмов, самобытище, стихоблевета, рифмованная икота, безысходные поэмы, переплетьенья тем не те, меж столбцов напутанные нервы, неподступные темы, строчки гибли корчась от жары, чёрные строчки, раскроить на эпитафии Пушкина, чепуха из уродств-ехидств, песни осипшие старые, в стихах восходит солнце, в стихах хорошая погода, не дать стихи калечить, безвыходная лирика, моя лирика Анной Карениной, ямб в стихах;

«рефлексия»: воспоминания, воспоминания-болезнь, пиано-тремоло видений полусонных, апрели, любовь, надежды, головокруженья, страхи в темноте, дамские измены, убежал от луны, спотыкался о смех, дали в зубы, расшибся о камень, в грудь забились гвоздь, «лужи», «лунные осколки», тошнит от букв, не из чего

оптимизм ковать, голова болит от гениальности, мелкая грязь полумозгов, мысли-извилилки вымирали, грубеет на мозгах кора, рвётся тонкая душа, спокоен как червяк в яблоке, одиночество, от вер откажусь, до тоски безразличны, тупик мой, пустота, пойман, защищаться, божиться, обижен, лицо от солнца отворачиваю, волчицей-матерью беситься готов, осточертели все пути, шатания, сомнения, падаю навзничь, спился, сбился, растерялся в совестях любвях самоубийствах, паника, девятнадцатилетняя истерика, кошки всего земного шара перебежали дорогу, точка, стихоточит болезнь, ты меня не любишь, меня пожалейте, стон, душевная болезнь, жар, немощь, зелёная малярия, яда бокал или лекарства бокал, <подушка>, <простыня>, <матрац>, <ночь>, болезнь, отвратительно пусто и больно, от отчаяния до смирения, счастье далеко, смерть не далека, бритва защекотала шею, петля, застрелюсь, дотянуться до <нагана>, смерть, повисну сам, взлёт до петли;

<самооценка>: тот кто никто, как вдовец, ветх как мир, как чья-то смерть, неземной, ха-ха, молчал как вор, скупейший рыцарь на земле, как бумажный солдатик, пессимист, не столп, гений тринадцатый в строю, разотрицательный герой, щёголь сам себе любимый и бесценный, негений, как Островский, не я, я ни черта не знаю, не большой поэт – я маленький ребёнок.

В рубрике <другие> мы выделяем такие категории:

<человечество>: кто-то, мир, силуэты, калеки, страшные сны, с татуировками, с орденами, битком набитый мир, люди одинаковыми пачками, все люди, все любят, все бездельники, все бесстыдники, доля тупого солдатства, порция барабанных ударов, сплошное стервьё, чьи-то любви, стая лебединых песен, восторгов пустота, обыденностей простота, общее благо, голубое заблуждение, ворох доводов добра и зла, кто-то запустит руку, кто-то опустит камень, кто-нибудь плюнет, тухлые душонки, туши жир и скепсис, пошлости, мещане, благополучие, чистоплотная душа, скука, чушь, пушки, войны, смерти, раны, солдатская ругань, тёплые взоры, зрачков холода, женщины, духи последней любовницы, скатерти, тосты, стаканы, вздохи влюблённые, драма, каждый – вдовец, сирота, пасынок, тоще-измученный мир;

<творчество>: Фауст, Гамлет, Эйнштейн, Цицерон, мазурка Шопена, Скрябин, Чехов, Лев Толстой, Пушкин, <Донна-Анна>, Чайковский освищенный, лебединое озеро, Тоска, Обухова, Ленс-

кий-страдалец, Бетховен, Лист, Маяковский, «Пастернак», Овод, Командор, Киплинг, песня, скользкие клавиши, клавишная рябь, музыка у богов, портреты, рояли, добрые гении, мозги человечества, артисты, концерт, трубы, смычки, фаготы, арфа;

«не-творчество»: герой, гений, пророк, памятник, монумент, коллега, сопоэт, собрат, пафос, солёная романтику, не стихи а объединение, писаки-воспеватели станков и служб, какой-то кто-то хочет быть поэтом и делать из дождей романтики, заветы ветхия, дрянь втирается в пророки, кто-то в вечность насовывает рифм, бродят герои (2), бродят поэмы (2), бродят большие темы, эпиграф, прут заголовки, драмки, поэмки, стишки, книжки оскалили зубы золотые, бумага, чернила, поприща, кто-то заикнулся «про это», ёжятся кумиры, ссохся кумир, автор готов что ни угодно сочинить, кто-то (не я) буквоедный кентавр, джазовое счастье, тупая песня;

«пространство»: «города», «город Полтава», «город Чернигов», «город Смоленск», родина за дождём, родины в книгах, родина – баба в красном платье, карты целы, миры распороты, сине-сиренево-пёстрые страны, Киев, конь Богдана Хмельницкого, каштановое горе, Америка, восток, запад, яблочный тупик, улицы, тополя-дуры, сад госпитальный, «поезд», госпиталь;

«время»: время (2), время скончалось, циферблат злорадствует, года, гнилое столетие, железная рука эпохи, подбитый век на костылях, двадцатый век – это два креста, будни – сплошные конвульсии, звериная война, весна, весна как девка, «птички», «фиалки», май ошетинился, перепуганная сирень, дождь отпустил пощёчину, гром изругал, зной, жидкий восход, густая ночь, день, выцветший вечер, звёзды, полночь – часовой у ворот в стихи.

Описание частотного функционального тезауруса позволяет реконструировать художественный мир «Неправильной поэмы» Р. Немировского.

Главное для лирического субъекта – разотождествление с «другими», со всем остальным миром (об этом говорят и пропорции рубрик). Противопоставление происходит по всем позициям: внутренним ощущениям, самооценке, отношению к творчеству, к пространству и времени.

Обращает на себя внимание то, что во всех проявлениях лирического субъекта подчёркивается состояние болезненности, нездоровья («резинные губы, высохший язык, рваная рана, дрожь в голове, рези в душе, боль, высохла в жилах кровь»), это

наблюдается и в категории <человек творческий> (<стихоблевода, рифмованная икота, меж столбцов напутанные нервы, строчки гибли корчась от жары, безысходные поэмы, безвыходная лирика>) и особенно в категории <рефлексия> (<воспоминания-болезнь, головокруженья, страхи в темноте, дали в зубы, расшибся о камень, в грудь забили гвоздь, тошнит от букв, голова болит от гениальности, жар, немощь, душевная болезнь, стихоточит болезнь, зелёная малярия, яда бокал или лекарства бокал> и т.д.). Это не <болезнь любви> Маяковского и не <высокая болезнь> поэзии Пастернака. Скорее, это не - здоровье как минус - норма, противопоставленность норме <других> - вплоть до отказа от жизни (<бритва зашекотала шею, петля, застрелюсь, смерть, взлёт до петли>).

Лейтмотив болезненности лирического субъекта сочетается со скепсисом по отношению к собственному творчеству (<корчить из себя поэта, словечки, пара пессимизмов, чёрные строчки, самобытыще> и др.) и самоиронией (<тот кто никто, негений, ха-ха>).

Внешнее по отношению к лирическому субъекту пространство также отмечено ненормированностью и болезненностью (<карты целы - миры распороты, яблочный тупик (Ташкент), каштановое горе (Киев)>), бесприютностью и бездомностью (<родины в книгах>, слова <Поезд> и <Госпиталь> - выделены шрифтом).

Особенно негативно воспринимается время вообще и эпоха в частности (<циферблат злорадствует, будни - сплошные конвульсии, гнилое столетье, железная рука эпохи, подбитый век на костылях, двадцатый век - это крест, это - два креста>). Причём, различается время лирического субъекта, окрашенное <восходящим солнцем> и <хорошей погодой> - <апрели> и время <других>, когда и природа агрессивна (<май ошетинился, дождь отпустил пощёчину, гром изругал>).

В отношении к творчеству <других> обращает на себя внимание ирония (<писатели-воспеватели станков и служб, автор готов что ни угодно сочинить, какой-то кто-то хочет быть поэтом и делать из дождей романтику>). Скепсисом окрашены также значимые для творчества <других> компоненты, как социальный заказ, пафос, (<герой, гений, пророк>), благозвучие (<не стихи, а объединение>), слава (<кумиры, памятник, монумент, кто-то в вечность насовывает рифм, книжки оскалили зубы золотые>). Интересно, что ложное творчество в художественном мире Р. Немировского сочетается с неразличением, отсутствием личностных

характеристик, стёртостью, неопределённостью: «какой-то кто-то, кто-то (не я), кто-то».

Едва ли не единственной опорой для лирического субъекта, несомненной ценностью, кроме внутреннего ощущения «апрелей», является благое творчество – культура прошлого, наука («мозги человечества») и более всего – музыка. Из современников с пие-тетом представлены только две фигуры – Маяковский и Пастернак. Показательно их «замаскированное» присутствие в поэме – в виде аллюзий, интонации, графики стиха.

И, наконец, последнее. Следует отметить эволюцию в отношении лирического субъекта к «другим», что объективно обусловлено историей написания поэмы (на протяжении нескольких десятилетий – с 1943 года по 1970-е гг.). Так, лирическому «я» противопоставлены «все» – «битком набитый мир», «все люди». Главная характеристика «всех» – отсутствие индивидуальности, стёртость («силуэты», «как страшные сны»), клишированность чувств, стереотипы («общее благо, восторгов пустота, обыденностей простота, ворох доводов добра и зла»).

Лирический субъект воспринимает мир одетым в солдатские шинели, где все на одно лицо – лицо «строителя коммунизма» («доля тупого солдатства, порция барабанных ударов, солдатская ругань»). Однако к концу поэмы отторжение «сплошного стервья», «тухлых душонок», «туш», «чуши» и «скуки» переосмысливается автором и перерастает в понимание драмы этого «тоще-измученного мира», в котором «каждый – вдовец, сирота, пасынок», в жалость и сострадание к ним.

Таким образом, описание частотного функционального тезауруса поэмы Р. Немировского подтверждает интуитивное впечатление от текста, в котором автор, избирающий для себя туп «изгоя», противостоит унификации мышления, тотальной эстетизации, пангероизму и тенденциозности искусства тоталитарного государства.

TYP AUTORA - „ODMIENICA” W ROSYJSKIEJ POEZJI UKRAINY

Streszczenie

Współczesne prace literaturoznawcze z kręgu teorii komunikacji i semiotyki kultury pozwalają na zbudowanie typologii wyobrażeń nadawczo-odbiorczych dotyczących autora: 1) autor - „przepisywacz”, 2) autor - „ześwieczony prorok, demiurg”, 3) autor - „prześladowany prorok, odmieniec, odszczepieniec”, 4) autor - „artysta, rzemieślnik”, 5) autor - „trickster”, 6) autor - „osoba prywatna, nieprofesjonalista”. Pierwszy typ odpowiada najwcześniejszemu etapowi rozwoju piśmiennictwa, trzy ostatnie - różnym okresom wieku dwudziestego.

W rosyjskiej literaturze Ukrainy najrzadziej spotykany jest typ autora - „odmienica”. Reprezentują go, acz w odrębny sposób, dwaj twórcy z Kijowa: W. Makkawiejski (zm. w 1920 r.) i Ruryk Niemirowski (1923-1991). Analiza sztuki Makkawiejskiego z 1918 r. *Пьеро - убийца* (*Pierrot - morderca*) ukazuje złożoność gatunkową utworu, poziomy gry z odbiorcą, kody ezoteryczno-mitologiczne. Cechy tekstu korespondują z legendą biograficzną jej autora jako „dziwaka”, „odszczepienica” oraz z teatralizacją, karnawalizacją życia - zwłaszcza gdy chodzi o świat literacki - w Kijowie w latach 1918-1920. Ta odpowiedniość oznacza, że Makkawiejski mógł odwołać się w swej „inności” do wąskiego wprowadzie, ale podobnie myślącego audytorium, mógł z nim współdziałać.

Ruryk Niemirowski natomiast to „odmieniec” - indywidualista, tworzący w systemie totalitarnym, z założenia więc bez możliwości oparcia w adresacie. Jego utwór *Песня трех апрелей. Неправильная поэма* (*Pieśń trzech kwietniów. Poemat niepoprawny*) ukazał się w trzy lata po śmierci autora. Analiza słownictwa poematu, ujętego w kilka kategorii obrazowych zgrupowanych wokół relacji: podmiot liryczny - inni potwierdza wstępną intuicję, iż autor wpisując się w typ „odmienica” przeciwstawia się estetyzacji, panheroizmowi i tendencji sztuki państwa totalitarnego.