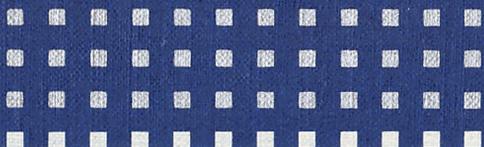
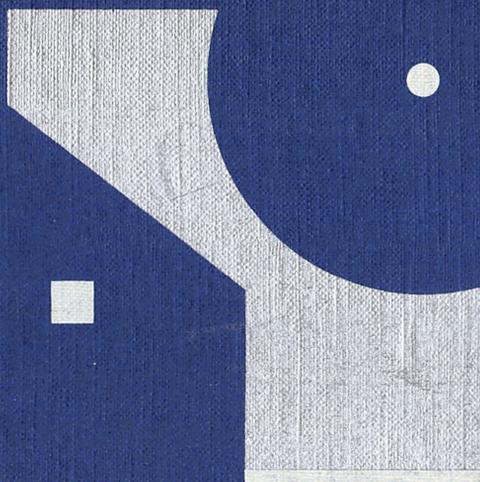


ДАУГАВПИЛСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ



ГУМАНИТАРНЫЙ  
ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ



*Кржижановский*



ДАУГАВПИЛСКИЙ \* ГУМАНИТАРНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ \* ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра русской литературы  
и культуры

*Кржижановский*

~ I ~



2003

Печатается по решению  
Кафедры русской литературы и культуры  
от 8 ноября 2002 года,  
протокол № 2.

Редакционная коллегия:

**Ф.П. Федоров** (председатель)  
**А.Ф. Белоусов** (Санкт-Петербург)  
**И.З. Белобровцева** (Таллинн)  
**Э.Г. Васильева**  
**Вида Гудониене** (Вильнюс)  
**Е.Я. Курганов** (Хельсинки)  
**Э.Б. Мехи**  
**Л.В. Спроге** (Рига)  
**С.М. Шварцбанд** (Иерусалим)

Редактор сборника:

**Ф.П. Федоров**

Корректор:

**И.В. Трофимов**

Набор текста:

**Галина Василькова**

Макет:

**Марина Сточка**

ISBN – 9984–14–201–9

© DU izdevniecība “Saule”, 2003

Конец 1980-х годов в последний период советской истории вошел как время гласности, которое в одном из локальных проявлений было названо временем “возвращенных”, “забытых” имен, позволившим увидеть не деформированную, а более или менее реальную историю словесности. Одно из ярчайших “возвращений”, которое трудно и назвать “возвращением”, поскольку основной корпус его произведений никогда не был опубликован, – это творчество Сигизмунда Кржижановского.

Кржижановский родился 11 февраля 1887 года, умер 27 декабря 1950 года. Его творчество пришлось главным образом на 1920-ые годы, ярчайшую эпоху русской прозы. Высоко оцененный узким кругом тогдашних интеллектуалов, Кржижановский не был допущен ни в журналы, ни в издательства. В условиях идеологического диктата это было совершенно естественно: если и можно говорить о “внутренней эмиграции” как культурно-идеологическом пространстве, то Кржижановский – ярчайший и последовательный ее представитель. “Я выбрал: лучше сознательно не быть, чем быть, но не сознавать”.

Из Леты возвращение Кржижановского началось в 1988 году. В третьей книжке “Литературной учебы” я увидел незнакомое имя и сразу же прочитал “Квадратурина”, наверное, благодаря загадочности названия. Это было не только открытие большого писателя, но и одно из самых сильных читательских переживаний. Нечто подобное испытали тогда многие.

В 1989 – 1994 гг. усилиями Вадима Гершевича Перельмутера вышли в свет три сборника прозы: “Воспоминания о будущем” (Москва, 1989), “Возвращение Мюнхгаузена” (Ленинград, 1990), “Сказки для вундеркиндов” (Москва, 1991) и книга “Страны, которых нет”: Статьи о литературе и театре. Записные тетради” (Москва, 1994), открывшая блистательного аналитика-литературоведа и не менее блистательного мастера афоризма, генетически связанного с афоризмом французских моралистов XVII – XVIII веков, но с невероятно усиленной парадоксальной игрой. В 1994 г. в Москве был издан сборник “Боковая ветка”, состоящий из ранее изданных произведений, без предисловия и комментариев, но очевидно расширивший

*сферу влияния Кржижановского. Потом наступила пауза, прерванная в 2000 году переизданием “Сказок для вундеркиндов”.*

*Наконец, в 2001 г. выходят два тома из планируемого 5-томного Собрания сочинений\*.*

*Помимо В. Перельмутера, определившего в статьях-предисловиях биографическую и творческую модель Кржижановского, о нем писали М.Л. Гаспаров, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, Й.Й. ван Баак.*

*Возвращение Кржижановского состоялось.*

*Идея научного семинара, посвященного творчеству Кржижановского, возникла у нас с В.А. Сапоговым еще в 1993 году. Но по разным причинам семинар неоднократно откладывался; видимо, время для него не наступило, главным образом, из-за отсутствия необходимого сообщества исследователей. В 2000 году, году 50-летия со дня смерти писателя, я понял, что отступить больше некуда, сейчас или никогда. И 26 – 27 января 2001 г. усилиями двух кафедр – кафедры русской литературы Таллиннского педагогического университета и нашей, семинар, наконец, был проведен. 19 октября 2002 г. состоялся второй семинар. Творчество Кржижановского стало важным явлением нашей научной жизни. Но это – только начало, только приближение к писателю.*

*Даст Бог, в октябре 2004 г. будет проведен третий семинар, более представительный, подводящий предварительные итоги и открывающий новые перспективы в изучении творческого наследия выдающегося писателя.*

Ф.П. Федоров

---

\* Произведения С. Кржижановского, вошедшие в это издание, цитируются в данном сборнике с указанием тома и страниц в скобках за цитируемым текстом.

# ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

*Ирина Белобровцева*

Вряд ли есть читатель, который не заметил особенности творчества С.Кржижановского, а заметив, не попытался понять, в чем оно состоит. И как бы он ни ответил на этот свой вопрос, скорее всего, первое его впечатление было таким: “Новеллы неожиданно обрушились на меня как нечто паразитически новое <...> Одни вдруг задели за живое, порезали, как ножом, и запомнились навсегда; другие показались безжизненными, условными, даже заумными, но над всеми витала безысходность” (Семпер /Соколова/ 1997: 89).

В XX веке получил широкое распространение принцип развития литературы, отмеченный Ю.М.Лотманом: “Литература в целом, культура является динамичным процессом, который сам себя осознает и собственным сознанием вторгается в собственное развитие” (Лотман 1992: 17). Сигизмунд Кржижановский был из тех, к кому этот вывод приложим безусловно. Не случайно в одной из первых статей, задавших верный тон и интонацию изучения его творчества – в фундаментальной статье В.Н.Топорова “«Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского” его писательское творчество поставлено в прямое соотношение с наукой. Выходя за пределы произведений Кржижановского, ученый проводит смелые параллели между его творчеством и современными писателю (и даже более поздними) выводами физики, психологии, философии, показывая, что Кржижановский, прекрасно осведомленный о движении науки своего времени, нередко шел параллельно с нею, а то и предвосхищал некоторые ее заключения. Определяя его образ пространства как уникальный, Топоров полагает Кржижановского конгениальным Эйнштейну, Бору, Шредингеру, Дираку и т.д.

Строя свои выводы на своеобразии решения Кржижановским проблемы художественного пространства, В.Н.Топоров отмечает: “Кржижановский не только знал пространство, т.е. формировал-творил его через открытие-обретение и рож-

дение его <...> Кржижановский еще и «чувствовал» (разрядка В.Н.Топорова – И.Б.) пространство <...> способность, которую нужно понимать как глубинное «знание» своей соприродности пространству и органическую удовлетворенность этим родством-сродством” (Топоров 1995: 479). Именно через пространство писателю удалось, как считает Топоров, показать обнищание былого пространства, его уход в небытие, в Страну нетов.

Исследование художественного пространства Кржижановского, предпринятое В.Н.Топоровым, можно считать почти исчерпывающим, и настоящая статья представляет собой, пожалуй, только дополнение, еще один возможный взгляд на ту же проблему, еще одно имя, которое может встать в славный ряд уже упомянутых светил науки и которое явно было небезразлично Кржижановскому, – имя о. Павла Флоренского.

При всей оригинальности творчества Кржижановского следует отметить, что в своих художественных поисках 20-х гг. он не был одинок. Склонность к рефлексии, которая позволяет исследователям сопоставлять Кржижановского и Набокова, Кржижановского и Борхеса, свидетельствует не об отдельных чертах сходства, но о совпадающей у этих авторов интенции в осмыслении окружающего мира и природы литературного произведения. Если говорить о сегодняшнем дне литературы как о постмодернистском состоянии, то – речь идет о создании с помощью рефлексии как приема метапроизведения, иными словами, об изменении соотношения “автор – персонаж”, об изменении самого статуса персонажа (здесь стоит упомянуть т.н. “моего агента” у Набокова, которого автор засылает в текст, т.е. делает посредником-челноком между миром произведения и автором; в пандан к нему можно привести и определение Кржижановским “подлинного автора” в новелле 1926 г. “Фантом”, которого он именует – “мой поставщик фактов”).

Отсутствие однонаправленности, четко выраженного движения от субъекта к объекту в указанном соотношении “автор – персонаж” и возможная обратимость текста, вытекающие из сегодняшнего состояния литературы, наиболее яв-

ственно прослеживаются в манипуляциях Кржижановского с пространством, если воспользоваться его собственным выражением, – в “игре души с пространством”. И, если говорить о существовании некоего общего направления поисков в 20-е гг., то его осмысление и решение проблемы пространства во многом сходно с таковым у Павла Флоренского.

Как известно, работы Флоренского предвосхитили возникновение и некоторые основополагающие понятия современной семиотики, представляя собой “во многом первые опыты структурного изучения явлений культуры” (Дорогов, Иванов, Успенский 1967: 378). Современники самым внимательным образом вчитывались в его труды, находя в них созвучие своим исканиям и ответы на мучившие их вопросы. Приведу всего два примера, которые свидетельствуют, что в эпоху всеобщей ясности именно метафизическое начало в трудах Флоренского привлекало чутких и талантливых писателей 20-х гг.

В дневнике К.И. Чуковского зафиксирован факт обращения к труду Флоренского Евгения Замятина, который читал книгу “Мнимости в геометрии” (1922) в Коктебеле в октябре 1923 г.: “Читая, он приговаривал, что в его романе «Мы» развито то же положение о мнимых величинах, которое излагает ныне Флоренский” (Чуковский 1991: 248).

Книга Флоренского “Мнимости в геометрии” сохранилась в архиве Михаила Булгакова. Невозможно точно определить, когда именно сделаны его многочисленные пометы на ее страницах (не исключено, что он читал ее по совету того же Замятина или того же Кржижановского? – оба были его хорошими знакомцами и высоко ценимыми писателями), но направленность этих помет очевидна. Булгакова явно волнует трансцендентная проблема – существование за пределами земной жизни. Он отмечает: “На границе Земли и Неба длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны наблюдаемое – бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходя в вечность и приобретая абсолютную устойчивость” (РГБ. Ф.562. К. 26, Ед.хр. 6. Л. 28 об.). “Выражаясь образно, а при конкретном понимании пространства – и не образно, можно

сказать, что пространство **ломается** при скоростях, больших скорости света, подобно тому, как воздух ломается при движении тел со скоростями, большими скорости звука; тогда наступает качественно новые условия существования пространства, характеризующиеся мнимыми параметрами. <...> Мнимость параметров тела должна пониматься не как признак ирреальности его, но – лишь *как свидетельство о его переходе в другую действительность* (курсив мой – И.Б.). Область мнимостей реальна, постижима... Все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей; но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела через самого себя” (там же, л.28).

Так как все пометы сделаны Булгаковым в § 9, т.е. в той части книги, что посвящена анализу “Божественной комедии”, то чрезвычайно показателен вывод автора, который безусловно был близок Булгакову: “«Божественная комедия» оказывается не позади, а **впереди** нам современной науки” (там же). По сути, о том же говорит и Замятин, фиксируя оставшееся не до конца проясненным сходство романа “Мы” с работами Флоренского – литература идет тем же путем, что и наука, порой опережая ее, поскольку не нуждается в доказательствах.

Было бы чрезмерной смелостью считать, что отмеченные утверждения Флоренского были нужны Булгакову для решения посмертной, трансцендентальной судьбы героев его “закатного романа”. Несомненно, однако, что Булгаков уловил ту основную мысль Флоренского, что диктовала все эти выводы и была высказана им в другом основополагающем труде, который не был опубликован в 20-х гг. и, соответственно, не был известен современникам. В своей работе “Обратная перспектива” ученый дает определение понятия “культура” с высокой степенью обобщения ее сущности: “Вся культура может быть истолкована как деятельность организации пространства” (Флоренский 1993: 55).

И эта мысль, и ее разработка в упомянутой работе Флоренского, которая впервые была опубликована только в 1967 г., оказались созвучны миропониманию Кржижановского в 20-х гг., и не просто созвучны. Здесь можно уловить ту удивительную переключку, то особое совпадение в подходе к одному и тому же явлению, которое возникает, когда два человека необыкновенной эрудиции, одинаково глубоко ориентирующиеся в многообразных дискурсах, уславливаются в терминах. Этот воображаемый договор дается им легко, хотя бы и говорили они о стержневых философских категориях, потому что пусть один из них был философом, а другой – писателем, но они совпали в фундаменте, на котором выстраивали свою систему мирозерцания – и этим фундаментом была живопись.

Для Кржижановского, писателя не столько “слухового”, сколько “зрительного”, актуальны разработанные Флоренским с точки зрения их значимости для человеческого бытия такие пространственные понятия, как обратная, или обращенная перспектива и выворотное пространство. Любопытным образом для характеристики художественного мира Кржижановского важны, почти обязательны те определения, которые полагал важнейшими и Флоренский (хотя свидетельств о том, что писатель был знаком с его трудом “Обратная перспектива”, нет): многомерность, иерархичность, “слоистость”. Именно последнее определение использует в своей статье о пространстве Кржижановского Топоров, который, говоря о полноте и пустоте как двух смысловых категориях в творчестве писателя, отмечает: “Тем самым как бы вводится идея слоистости пространства, его ярусов или модусов, где, собственно и разворачивается сложная игра опустошения, ведущего к полноте, и заполнения, вызывающего пустоту” – Топоров 1995: 513), то есть все те дефиниции, которые обычно применяются при рассмотрении художественного пространства.

Объясняя на примере иконы особенности и функции прямой и обратной перспективы, Флоренский выделял два аспекта передачи реального пространства в искусстве. Во-первых, он говорил о прямой, канонической перспективе

как утверждению индивидуальной, личностной точки зрения на изображаемое. В то же время обратная перспектива, по его заключению, – это “непосредственное восприятие реального мира, стремление постичь вещи в их данности” (Дорогов, Иванов, Успенский 1967: 379). В возникающей оппозиции *восприятие индивидуальное – восприятие непосредственное* (читай: объективное) первый член оценивается Флоренским как нечто, накладывающее на восприятие ограничения, лишаящее его многомерности. Прямая перспектива ассоциируется с “единственностью точки зрения, единственностью горизонта и единственностью масштаба” (Флоренский 1967: 395). В противовес ей обратная перспектива, вводя несколько точек зрения в пределах одного произведения, расширяет возможности зрителя, придает разные масштабы фигурам и обстановке. В то же время наличие нескольких точек зрения в тексте одной картины/иконы приобретает оценочный характер. Так, анализируя небесные фигуры на фресках Микельанджело, Флоренский отмечает, что их величина возрастает по мере их повышения на фресках, то есть, по мере их удаления от зрителя. Это и есть свойство обратной перспективы, которая у философа отождествляется с иным, трансцендентальным пространством: “Таково свойство того (разрядка Флоренского – И.Б.) духовного пространства: чем дальше в нем нечто, тем больше, и чем ближе – тем меньше” (Флоренский 1967: 397).

Трансцендентальное пространство, обозначенное в изобразительном искусстве обратной перспективой, у Флоренского представлено как иное по отношению к привычной нашему глазу прямой перспективе, как пространство, организованное иной волей, иным началом. Мир иконы, на его взгляд, призван разубедить человека в том, что он центр вселенной. В каком же отношении находятся пространство прямой и обратной перспектив? В постоянной связи: “В живом представлении происходит непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба” (Флоренский 1967: 413).

В мире, где живет Кржижановский, и физическое, и духовное пространство демонстрируют тенденцию к сужению, причем причиной этого становится точка зрения, предлагае-

мая как единственно верная. Это не метафорическое описание структуры общественного сознания советского общества: хотя, помимо закрытости государства, стоит вспомнить и о фигуре номер один, которой увенчивалась каждая область жизни. Речь идет не о конъюнктурных соображениях, но о ментальности эпохи – достаточно вспомнить, что Б.Пастернак особым письмом благодарил Сталина за признание В.Маяковского “лучшим и талантливейшим”, т.е. поэтом №1 (“Люди и положения”); оставим в стороне причину благодарности, важно, что такого рода расстановка по местам ощущалась Пастернаком как присутствующая времени.

Кржижановский в новеллах 20-х гг. пробует разные варианты утверждения *другой* точки зрения, обозначая свою инаковость в окружающем мире, свою вневенность в нем: “И хотя иду, смотрю и слышу рядом с другими <...> знаю: они в Москве, я – в минус-Москве”. Эта позиция дистанцированности от мира, который задавал необходимость единой точки зрения на происходящее, с помощью того же пространственного образа была сформулирована еще одним из ряда “странных” писателей-современников Кржижановского – Даниилом Хармсом: “А мы всегда немного в стороне, всегда по ту сторону окна. Мы не хотим смешиваться с другими. Нам наше положение, по ту сторону окна, – очень нравится”.

Вот и Кржижановский в новелле “Четки” предлагает обратную, или “опрокинутую перспективу”, вводя в свою прозу пространство, которое “втягивает” и которое “извергает” (по характеристикам Флоренского). Это пространство, пускай даже гибельное, аналогично описанному Флоренским, призвано разрушить представление о единственности материального, земного мира и, соответственно, об истинности земной и человекоцентричной мира: “мир *обратной перспективы*, мир, в котором мнящееся малым и дальним – огромно и близко, а близкое и большое съезживается, малеет и уползает вдаль. <...> опрокинутая перспектива звала меня: войти в нее и вступить на кору далеких иноорбитных планет, жить неопаленным внутри ее солнц, отодвинутых прямыми перспективами *этого* нашего мира за черные пустоты межпланетья. Я знал: обратная перспектива грозит смертями: бездна, в

полушаге от путника, кажется ему далекой и недостижимой. Но погибать в ней легко: ведь тело и самое «я» там, в обратном мире, мнится далеким, чужим и ненужным” (I, 172).

Из обратной перспективы, или, как еще называл ее Флоренский, из “выворотного пространства” исходит и Кржижановский в новелле “Боковая ветка”, конструируя пространство сна, и в “Воспоминаниях о будущем”, когда замечает, что “два предмета, находящиеся на равном расстоянии, мнятся – один близким, другой – дальним” (II, 351).

Понятно, что в основу выводов обоих авторов положена неэвклидова геометрия, однако “Неэвклидовый характер геометрии пространства зрительного восприятия был обнаружен в середине настоящего столетия” (Раушенбах 1980: 102). Определить эти выводы Флоренскому позволил сам строй мысли профессионала-математика, но странным образом то же декларирует Кржижановский. Его пространство тоже организуется по правилам усложнения и инаковости. Это происходит одинаково в прозе (герою “Воспоминаний о будущем” Штереру не хватает для решения задачи места на трети доски, и он решает геометрическую задачу методом аналитической геометрии) и в жизни: “Меня интересует не арифметика, но алгебра жизни”. Исследователь, глубоко пораженный ходом мысли и лексиконом своего автора говорит практически об изображении в его творчестве параллельных миров: “... образ Москвы с различными друг на друга наложенными следами живших в ней поколений” (Перельмутер 1989: 13). То, что у другого писателя звучало бы метафорой, у Кржижановского открывает буквальный смысл: “Для поэта, например, имя, название вещи это и есть вещь” (I, 538).

Принцип изображения незримого физически, но угадываемого, “выражающего метафизическую схему данного предмета, динамику его” (Флоренский 1967: 383) у Флоренского сориентирован на то, чтобы “разубедить человека” в единственности вещного, материального мира, утвердить в его сознании постоянную мысль о духовном, о запредельном. Тому же служит важнейшая смыслообразующая характеристика мира Кржижановского – дробность. Мир, где человек не является центром, изображен у него в новеллах “Чуть-

чути” и “Сбежавшие пальцы”; человек словно разложен на составные части: “начни я растаскивать «я» по точкам” (“Чуть-чути” – I, 84); “глаз (Мудреца – И.Б.), искавший видеть самое видение” (“Катастрофа” – I, 131); голос в пузырьке (“Четки”); наконец, и сами люди осмысляются как люди-брызги, когда этимология слова Россия возводится к арамейскому *Ressaia*, что означает *разбросанная по каплям*.

Дробность – одно из ключевых, наиболее частотных слов в прозе Кржижановского, в прямой связи с этой характеристикой находятся и такие слова, как защелк, затиск, притиск (подушки), расщеп (пера), проступь, втиснуться. Все они означают обязательный сдвиг в пространстве, мини-катаклизм, или, как обозначает это явление Флоренский, – “складки”, “морщины”, которые, собственно, и формируют пространство: “Строение пространства есть кривизна его” (Флоренский 1993: 21). Кривизна создает особого рода пространство, которому присуща четырехмерность, однако это не привычная уже четвертая координата времени – помимо известных нам трех измерений, пространство обретает емкость. Флоренский демонстрирует это свойство на примере центральной, Люциферовой точки в “Божественной комедии” Данте: “Центральная точка – это точка предельного стяжения пространства, остановки течения времени и своеобразной аннигиляции всего того, что в земных состояниях не может не пребывать в антиномиях. Грубо говоря, в этой точке мы бы видели одновременно рождение, цветение, увядание и смерть живого организма” (Созина 1998: 88).

Вопреки утверждению одного из пока еще немногих исследователей творчества Кржижановского о том, что у него “пространство и время отделяются друг от друга, и в этот разлом проваливается человек” (Ермошина 2000), его пространство и время сливаются воедино и даже выступают как взаимозаменяемые явления, позволяющие определять одно через другое. Кржижановский специализирует время, придает ему пространственную протяженность, закрепляет его в пространстве: “Эти нищие <...> года <...> мнились мне голодной степью” (“Воспоминания о будущем”: II, 418); “время и то приплющено к диску” (“Странствующее «Странно»”: I, 326);

ср. также образ торгующего временем магазина, “где <...> время отмеряется аршином и отрезается” в “Записных тетрадях” (Кржижановский 1994). И наоборот, он хрононирует (хронон – квант времени) пространство, т.е. передает его с помощью временных категорий: “...были видимы <...> изломы переулочных щелей внизу: в щелях было безлюдие, мертвь и молчъ. «Его час», – прошептал Штамм” (“Автобиография трупа”: II, 542).

Мир щелей являет собой особую категорию дробности, или складок пространства. Щель (принадлежность пространственного видения мира) у Кржижановского может равно принадлежать как пространству, так и времени. Мотив щелей появляется у него в творчестве уже в 1921 году, и вариативность этого мотива не знает пределов. Щель – это пространство мифологическое, заповедное место, где обитает домашняя нежить Злыдни (“Странствующее «Странно»”) и прячутся сны (“Боковая ветка”). Щель – это любой момент, выпавший из линейного времени, в который может вститься небывалое событие, например, в новелле “Кунц и Шиллер” приход Каменного Гостя, памятника Шиллеру. Щель многократно подменяется синонимами – алая полоса зари “кровавилась, как *быстро рубящаяся рана*” (“Поэтому”: I, 192); *расщеп пера* постоянно хранит или испускает некую тайну. Щель может достигать размеров ущелья и может проходить “*меж расщепна нейронов*”. Она предстает то благом, то вместилищем хаоса, энтропии, она предоставляет во времени и/или в пространстве возможность для прорыва (втиска) иных миров. И она же обозначает треснувшее, раздвоенное “я” (*я меж “здесь” и “там”, в каком-то меж – в шве*). Щель бывает подчеркнута антиэстетична (частые повторы сочетания “*ротовая щель*”) или символична (“единственно возможная техника подмены светлой карты черной, дня ночью – это стремительность, мгновение, умеющее быть быстрее «мгновенья ока»” (“Боковая ветка”: I, 508). В любом своем воплощении щель уводит от обыденности, мифологизирует жизнь, придает ей “четвертое измерение” – емкость.

Сходную функцию выполняет в творчестве Набокова мотив тени. (У Кржижановского тень также присутствует в

этой ипостаси в новелле “Собиратель щелей”). Так самый живой герой самого условного романа Набокова, Цинциннат Ц., в преддверии смерти вожделеет жизни. Характерно пространство, которое при этом он считает своим: “Неужели в их (речь идет о Тамариных садах – И.Б.) *складках*, в их тенистых долинах, нельзя было бы мне” (Набоков 1990: 24). И далее: “И напрасно я повторяю, что в мире нет мне приюта... Есть! <...> Немного снегу в *тени* (т.е. опять в складке) горной скалы!” (Набоков 1990: 30).

Пространство тени, пространство щели – это потаенное пространство “по ту сторону”, пространство ухода от других в свой мир. В “Автобиографии трупа” герой-рассказчик (исследователи отмечали предельную автобиографичность произведений Кржижановского, написанных от первого лица), рассказывая о *своем* часе в ночи, описывает его тоже как складку, как щель во времени: “... ночью, на самом ее исходе, когда синий брезг липнет к окну, а звезды слепнут, – есть всегда несколько минут какой-то особо глубокой тишины. <...> Да, это мой час...” (II, 523).

Кржижановский был маргинальным писателем, он говорил в “Записных тетрадах”: “Я живу на полях книги, называемой “общество” (Кржижановский 1994: 120). Хотя, в сущности, любой писатель в обществе маргинал, но здесь особенное совпадение формы и содержания: ведь заметки на полях называются *marginalia*.

И это заставляет вспомнить еще одно ключевое слово Кржижановского – “фантазм”, то есть фантом, призрак, иллюзия, оно самым непосредственным образом сопрягается с излюбленным Кржижановским и Флоренским понятием мнимости (отметим попутно название одной из работ последнего – “Закон иллюзий”. И хотя она тоже была опубликована лишь многие годы спустя, в 1971 г., художественные поиски Кржижановского словно бы вторят научным изысканиям Флоренского). Фантазм – это игра воображения, это тайна, это мистерия, которую “люди никогда не умели отличить <...> от фокус-покуса” (“Странствующее «Странно»”: I: 314).

Мистерия у Кржижановского всегда связана с познанием. Излишне говорить, что его произведения рассудочны. Об

этом он сам недвусмысленно проговаривается, фиксируя единичное начало человеческой мысли и чувства в новелле “Проигранный игрок”, где устанавливает свое соответствие между душой и рассудком: “*душа <...>, оброненная мозгом*” (I, 136). Его стремление к познанию безгранично, и многие его герои могли бы сказать о себе словами “Странствующего «Странно»”: “И прежде и теперь я всегда предпочитал и предпочитаю загадку разгадке” (I, 287). Эта сентенция, сообщающая о сознательно избранном научном подходе к творчеству, становится понятной лишь после отыскания ее второй половины, как бы объяснения, в повести «Клуб убийц букв», где мудрец-отшельник научает растерявшихся героев: “... ответ тут же, под теменем, рядом с вопросом. Загадка всегда делается из разгадки” (II, 119).

Однако, может быть, именно здесь и кроется объяснение безысходности его новелл, столь пронизательно подмеченной Н.Семпер (Соколовой), ведь об отшельнике говорится, что “он все знает – оттого все и бросил”. Едва герои Кржижановского раскрывают тайну, как только они понимают загадку бытия, их настигает смерть. С поразительным постоянством смертью, физической или духовной, завершаются новеллы 20-х гг. (“Чудак”, “Фантом”, “Четки”) В “Сбежавших пальцах” пианист Дорн остается жить, но уничтожен как музыкант. В новелле “Мудрец” заглавный герой умирает от одного вопроса, инспирированного итогами его собственного познания, – “явь ли я?”. В черный портфель-гроб отправляется герой новеллы “Чуть-чуть”. Двойной, физической и духовной, смертью завершается новелла “Собиратель щелей”, побудившая М.Волошина назвать Кржижановского “собирателем изящнейших щелей нашего растрескавшегося космоса” (см. об этом: Кржижановский 1990: 570). В этой новелле исчезает метафизик Левеникс, решивший по примеру одного из поэтов сойти в провалы Царства мертвых, войти “живым в самую смерть” и понять ее. И в ней же покончено со сказкой поэта, героя-рассказчика, проникнувшего в тайну времени. Живым остается человек, рвущийся к познанию, однако, не вкусивший его, – Спиноза: “Тот, у нервующихся черных строк, знал меньше, чем ему должно было знать. И писал, и писал” (“Спи-

ноза и паук”: I, 162); живым остается и Странствующее “Странно”, скорее всего, потому, что не раскрыта тайна последней их трех, красной бутылочки.

За раскрытой тайной всегда остается проникновение в иное, обратное, “выворотное”, мнимое пространство, организованное Кржижановским почти всегда как спасительная щель, отдушина, – т о, духовное пространство, понятное и доступное лишь тем, кто разгадкам предпочитает загадки, усложняющие жизнь.

## ЛИТЕРАТУРА

Булгаков М.

б.г. *Пометы в книге П.Флоренского “Мнимости в геометрии”.* Москва, Поморье, 1922. – РГБ. Ф.562. К.26. Ед.хр.6.

Дорогов А.А., Иванов Вяч.Вс., Успенский Б.А.

1967 П.А.Флоренский и его статья “Обратная перспектива”. *Труды по знаковым системам III.* Тарту. С.378-380.

Ермошина Г.

2000 Отвязанность от связности. [www.yandex.ru](http://www.yandex.ru). *Русский Журнал*.

Кржижановский С.

1990 *Возвращение Мюнхгаузена.* Ленинград.

1994 *“Страны, которых нет”: Статьи о литературе и театре. Записные тетради.* Москва.

Лотман Ю.М.

1992 *Культура и взрыв.* Москва.

Набоков В.

1990 Приглашение на казнь. *Собрание сочинений в 4 т., т.4.* Москва.

Перельмутер В.

1989 “Трактат о том, как невыгодно быть талантливым”. *С.Кржижановский. Воспоминания о будущем.* Москва. С.3–30.

Раушенбах Б.В.

1980 *Пространственные построения в живописи: Очерки основных методов.* Москва.

Семпер Н. (Соколова)

1997 Портреты и пейзажи. *Дружба народов.* №3. С.86–130.

Созина Е.К.

1998 *Теория символа и практика художественного анализа.* Екатеринбург.

- Топоров В.Н.  
1995 "Минус"-пространство Сигизмунда Кржижановского. *Миф. Ритуал, Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Москва.
- Флоренский П.А.  
1967 Обратная перспектива. *Труды по знаковым системам III*. Тарту. С.381–416.  
1993 *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. Москва.
- Чуковский К.И.  
1991 *Дневник 1901–1929*. Москва.

## К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМЕ ВРЕМЕНИ В ПРОЗЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

*Аида Хачатурян-Кисиленко*

*Всякой вещи отпущено немножко пространства и чуть-чуть времени: столько-то дюймов в стольких-то мигах.*

Кржижановский 2001: I, 123

Категория времени, как одна из самых фундаментальных и универсальных философских категорий, становится объектом исследования и у писателя-философа Сигизмунда Кржижановского, чье неординарное литературное творчество с характерной для него игрой скрытого смысла и нонсенса заранее предполагает неоднозначную трактовку. С учетом этого факта предлагаемая статья отражает лишь некоторые аспекты данной проблемы, которая, безусловно, заслуживает дальнейших перспектив исследования.

В прозе Кржижановского, апеллирующей непосредственно к онтологии и метафизике вещей и явлений бытия, времени уделяется особое внимание. Оно подвергается тщательно анализу в различных аспектах – философском, эстетическом и психологическом. Феномен времени предстает перед читателем во всей его сложности, многоаспектности и принципиаль-

ной непознаваемости. Между тем в произведениях Кржижановского не всегда четко вырисовывается грань, разделяющая различные аспекты и проявления времени: время как субстанция, длительность бытия, время как порождение психики человека, время как «счетчик», с помощью которого человек пытается упорядочить мир. Авторская полемика с читателем разворачивается вокруг вопроса о том, является ли время реально существующим или это абстракция, живущая в нашем сознании.

И все же, несмотря на весьма оригинальный подход к проблеме времени, в своих поисках Кржижановский был не одинок. Философские воззрения писателя часто перекликаются с идеями его современников – Хлебникова, обэриутов Введенского, Липавского. Так Липавский в своей книге «Разговоры» пишет: «Мы хотим распутать время, зная, что вместе с ним распутается и весь мир, и мы сами. Потому, что мир не плавает по времени, а состоит из него» (см.: Айзенберг 1997). Другая цитата из «Серой тетради» А. Введенского, считавшего, что время есть лишь поверхностное ощущение: «Время единственное, что вне нас не существует. Оно поглощает все существующее вне нас» (см.: Герасимова).

Кржижановский, как мыслитель и человек, интересовавшийся передовыми научными открытиями, не мог оставить без внимания философские споры о природе времени, усилившиеся в начале XX века появлением новых теорий, основанных не только на умозрительном постижении сути времени, но и подтвержденных физическими и математическими экспериментами (теория Анри Бергсона о существовании наряду с физическим временем длительности как внутреннего времени сознания; «Эксперимент со временем» Джона Данна, автора концепции многомерного времени, основанной на анализе феномена пророческих сновидений). К тому же неординарная личность писателя, несомненно, остро ощущала конфликт со своим временем, говоря словами самого Кржижановского, осознавала «несвоевременность» своего бытия.

В попытке раскрыть и осмыслить природу времени герой Кржижановского напоминает Мудреца из новеллы «Катастрофа», мысль которого «переходила из вещи в вещь, выиски-

вая и вынимая из них их смыслы» (I, 123). Но автор все же замечает: «Не трогайте, дети, феноменов...», не знающих «суть ли они, или не суть» (I, 124–125), предупреждая о «неотвратимой катастрофе». И она происходит. Тогда «пространство и время почти на всем их земном плацдарме переполнилось паникой» (I, 125) и мир погрузился в состояние «безвременья» (I, 129). В результате «остались... пространство, чистое от вещей; чистое (от событий) время...», а «Мудрецу оставалось: описать чистое пространство и чистое время...» (I, 128). Познавая феномен времени, герой, как правило, предпринимает попытку раздробить его на «миги», «доли секунды» с точки зрения или в связи с «событием» или движением в пространстве. Время как событийный феномен, то есть акт совместного бытия (со-бытия) с окружающим миром, невозможно осмыслить «чистым» от «событий», поэтому в лице вышеупомянутого «Мудреца» писатель отвергает умозрительное постижение смысла времени. Отсутствие событий приводит к «катастрофе» – утрате чувства времени, «безвременью». Ведь, как намекает сам автор, время «ходит событиями», а человек – «ростом» своей Идеи (к параллели «время-Идея» мы вернемся позже) (II, 368). «Событие» у Кржижановского оказывается не продуктом человеческой субъективности (говоря о субъективности, мы исходим из абстрактного понимания субъекта, как существа, способного ставить цель и ее достигать), а моментом бытия. Рассуждая в данном случае с позиций «Логики смысла» Делеза, которая представляет собой синтез философии Ницше, Фрейда и Кэрролла, и в силу заметного сходства с идеями Кржижановского претендует на ключевую роль в постижении авторской философии, заметим, что каждое «событие» в произведениях писателя оказывается «мельчайшим отрезком времени, меньше минимума длящегося мыслимого времени и разделяющегося на только что прошедшее прошлое и наступающее будущее» (Делез 1998: 94). «Случайный» миг, трудноуловимое мгновение, – вот где, точнее, когда ощутит герой Кржижановского всю полноту и значимость своего бытия. Размышляя о природе времени, герои Кржижановского пытаются различить те трансформации, которые происходят на **границах**

реального и ирреального, прошлого и настоящего, настоящего и будущего. В его новеллах зачастую царят полутона во времени – полночь, полдень, предвечерие. «Мгновение» у Кржижановского становится излюбленным образом и одним из лейтмотивов творчества. Для автора представляется важным уловить тот таинственный момент перехода из «еще не» в «уже не». Из потока текущего времени вырван этот «миг», «мгновение», которое в состоянии уловить человеческий глаз. Так, например, обстоит дело в новелле «В зрачке», где разворачивается обстоятельный психоанализ человеческой любви в его зависимости от времени. Героя интересует хронология процесса «забвения», выражающегося границами прошлого и настоящего: «было – нет». Он пытается «исчислить миг исчезновения, смыва, распада того или иного представления», уловить момент, вернее, «секунду» «обесформления» образа, трансформации прошлого в небытие (I: 447). Любопытно, что даже в такой, казалось бы, неделимой части времени, как миг, автор усматривает «некую сложность», которую он называет «несвоевременным временем» (II: 359). Минимальный временной интервал «мгновение» исчезает при первой же попытке его фиксации. Поэтому для автора оно является ценным. Но ценно оно еще и потому, что, как пишет Анри Бергсон: «то, что я вижу сейчас, будет отличаться от того, что я видел только что, хотя бы уже тем, что оно стало мгновением старше» (Бергсон).

Каков же путь человеческой мысли в поиске смысла времени?

Кржижановский отходит от созерцательного постижения и переходит непосредственно к практике. Эксперимент! Вот на что идет герой новеллы «Странствующее «Странно»», чтобы проникнуть в тайну смерти и бессмертия. Он участвует в научном эксперименте и, благодаря тинктуре, созданной своим учителем-профессором, уменьшается, вернее, «сжимается» до размеров пылинки. Такое состояние тела позволяет герою проникнуть в недоступный невооруженному глазу механизм часов. В самом начале поиска, потеряв почву под ногами в увеличившемся в тысячи раз пространстве, герой лишь на мгновение осмысляет все три грани времени: осоз-

нает себя в настоящем, отступает от своего «назад» и устремляется в «безвестное вперед» (I, 287). Боясь потерять ориентацию во времени и связь с реальным миром, в начале своих странствий он ведет «аккуратный счет» дням. Когда обстоятельства не позволяют герою видеть «восходы» и «закаты», он отсчитывает «минуты», «миги», «мгновения» своего нынешнего бытия. Затерянность в «бессобытийном» пространстве меняет временное восприятие человека: «я, с бьющимся сердцем, ждал событий» (I, 291). Волей случая герой попадает в лежащую на столе карточную колоду, где сталкивается с таким явлением, как «плоскостной» мир, выражающийся характерной для карточной фигуры формулой «две головы плюс нуль ног» (I, 294). Понятие «плоскость» отменяет такое свойство пространства, как глубина, остается только поверхность. Для карточных фигур существует лишь одна истина – «плоскость» невозможно «отрехмерить», поскольку «черви времени» делают карточное царство все более плоским (I, 296). Движение в «плоскостном мире» карт напоминает механизм часов – движение стрелок по циферблату. Часы, как хранитель времени, становятся объектом исследования. Дальнейший поиск осуществляется по принципу «чтобы постичь суть вещи, надо изучить ее изнутри». Здесь часовой механизм и сами часы подвергаются у Кржижановского прямо-таки хирургическому обследованию. Читателю предлагается весьма сложная наглядная модель временной микроструктуры. Проникнув в старинные часы своей подруги, герой сталкивается с «бациллами времени», которые множились с каждым движением часовой, минутной и секундной стрелок. Проникновение «бацилл времени» в тела предметов и живых существ влекло за собой «болезнь Временем», поскольку им удавалось вобрать в себя «содержание времени». Здесь он узнает и о «токсине длительностей», который вводится в человека, а в последствии и сам подвергается «пытке длительностями». Имея представление о часовом механизме, как об определенном порядке, герой обнаруживает царящий здесь хаос, вызванный отсутствием у микрочастиц часов «иммунитета времени». Далее картина становится еще любопытней. «Бациллы длительностей» объявляют бойкот герою и оставляют его «без

времени». На долю секунды он ощущает себя в «вечности». Это происходит после того, как герой входит не в «слово», а в «суть», ощутив тем самым «удар не символа, а того, что им означено» (I, 321). Размышляя о времени, автор касается темы соотношения вещи (часов) и абстрактной идеи времени, слова и сути. Наконец, герой находит миниатюру совершенного мира – прекрасный «двудонный» мир, где живут «миги». Вначале, будучи «несвершившимися», они двигаются в направлении к настоящему (в своем стремлении «онастоящиться»), через мгновение оказываются уже на «кладбище отлившихся миггов». В какой-то момент времени здесь происходила катастрофа – «опрокидывалось» бытие и меняло местами прошлое и будущее. Речь идет о песочных часах, где «прошлое умеет превращаться в грядущее». Здесь мгновение – тонкая граница между «еще не» и «уже не» – может повторяться вновь и вновь.

Идея возможности преодоления хода времени, его границ встречается во многих новеллах Кржижановского. Так герой повести «Воспоминания о будущем» Макс Штерер, с самого детства интересовавшийся проблемой времени и посвятивший всю свою жизнь созданию «машины», догоняющей и опережающей время, пытается измерить интервал, отделяющий «конец прошедшего от начала будущего» (II, 353). При этом герою Кржижановского нет никакого дела до пространства, он относится к пространству и его содержанию, как «неспециалист». Не оставлен без внимания и мировой научный опыт физиков в изучении проблемы времени. Здесь упоминаются теория Римана о зависимости времени и пространства от поля тяготения, что явилось следствием наблюдаемого во время солнечных затмений искривления пространства (см.: Джиеова 1998); теория Минковского о четырехмерном пространстве, являющемся союзом трех пространственных измерений и одного временного (см.: Ханджян). Отталкиваясь в своих суждениях от научных открытий, герой Кржижановского идет дальше. Он отходит от привычного наделения пространства последовательностью и ступенчатостью, то есть признаками времени, когда события рассматриваются как точки пространства, происходящие в определенном пункте и

в конкретный момент времени. Штерер идет «обратным» путем, то есть «примысливанием» к понятию времени признаков пространства. Его теория такова: «Наука, некогда резко отделявшая время от пространства, в настоящее время соединяет их в некое единое space-time. Вся моя задача сводилась, в сущности, к тому, чтобы пройти по дефису, отделяющему еще time от space...» (II, 408). Автор упоминает и монадологию Лейбница, трактующую время как одно из свойств движения. Реминисцируя Лейбница, он представляет субстанцию времени как последовательность, которая «перебрасывает» «вращающийся миг» с «оси на ось» по траектории вперед, но «оси», «отвращав», при этом остаются там же, где были. При этом человек «клюет» время, как определяет автор, «по зерну, в раздере секунд» (II, 358). Обращаясь к тончайшим механизмам человеческой психики и процессам чувственного восприятия временного и пространственного параметров бытия, герой пытается понять, что же заставляет сознание человека «отодвигать» в прошлое элементы и события настоящего. В связи с этим заметим, что Бергсон считал, что с помощью способности восприятия времени человек останавливает длительность, являющуюся потоком сознания, и фиксирует процесс в пространственных понятиях. Он описывает этот процесс так: «Длительность – это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и разбухающего по мере движения вперед. Но если прошлое растет непрерывно, то оно и сохраняется бесконечно. Память <...> является способностью составлять перечень воспоминаний или раскладывать их по полочкам. Мозговой механизм для того и создан, чтобы отеснять в бессознательное почти всю совокупность прошлого и вводить в сознание лишь то, что может осветить данную ситуацию...» (Бергсон). Герой Кржижановского, воспринимающий время, как «ветер» или «море» длительностей», сообразно бергсоновской теории, ставит вопрос о характере движения человека во времени. Его ответ таков: «Совершенно ясно, как: как флюгера. Куда нас им поворачивает, туда и протягиваются наши сознания» (II, 409). Штерер приходит к мысли, что «именно оно, восприятие времени, линейно, само же время радиально» (II, 409), и именно человеческий

мозг «темперировать», то есть приводит в движение, субстанцию времени (II, 359).

В результате бесчисленных физических опытов он открывает принцип «трения времени о пространство» или «противонаправленности времени и пространства», аргументируя это тем, что «... время, поскольку оно дано в приложении к пространству, неизменно запаздывает, не успевает, вследствие своего рода трения секунд о дюймы, <...> быть коррелятивным своему пространству», что приводит, по мнению героя, к «отставанию событий от вещей, а следовательно, и к «общей неслаженности микроконструкции», выражающейся в «недогоняемости так называемых счастливых, которые возможны лишь при совпадении идеального времени с реальным» (II, 371). Вся идея сводится к тому, чтобы уловить тот «случайный» миг, мгновение во времени, когда мир, как надеется герой, «отрехмерится», а настоящее, прошлое и будущее «можно будет заставить как угодно меняться местами...» (II, 349). Ведь еще ребенком, сломав механизм часов – своего «механического учителя» – с целью умертвить время, Штерер напишет в своем дневнике: «Время на дудку не идет» <...> «А я заставлю его плясать по кругу» (II, 342). Замкнуть время в «круг» – значит «свести его к нулю», к растворению привычных временных границ, когда ни прошлое, ни будущее не существуют, или их существование теряет всякий смысл. Вся эта философия вырастает в понятие «вечность». Вечность – вот о чем грезит герой: «Лучше разбиться о будущее, выбросившись в безвестные века, чем сдать свой замысел, позволить раздавить себя листком отрывного календаря, перечеркнуть <...> вечность – датой сегодняшнего дня» (II, 367). Понятие «вечность» отменяет время, вечность – это всегда «настоящее». Здесь автор в очередной раз намекает на важность и «вечность» самой Идеи героя, которая, «вдета в мозг», все-таки уцелевает, несмотря на ход времени и его власть над человеческой физиологией (II, 381).

Максу Штереру все же удастся достичь цели и даже описать механику своего эксперимента: «... все, точно натолкнувшись на какую-то стену, там, за горизонтом, остановилось и обездвижилось; лента секунд, протергивающаяся сквозь

мою машину, застопорилась на каком-то миге, какой-то дробной доли секунды – и ни в будущее, ни в прошлое. Там, где-то под горизонтом, орбита солнца пересеклась с вечностью» (II, 413). Но парадокс заключается в том, что уловив этот «миг», герой не может до конца осмыслить само время, поскольку отвлекается от него: «у меня не было ни мига для времени», – вспоминает он (II, 415). Постижение физической сути времени – еще не постижение его истинного смысла. Как определяет Делез, «логику смысла вдохновляет дух эмпиризма. Только эмпиризм знает, как выйти за пределы видимостей опыта, не попадая в плен Идеи, и как выследить, поймать <...> фантом на границе продолженного и развернутого до предела опыта» (Делез 1998: 40). У Кржижановского мы наблюдаем тот факт, что поиск смысла времени для героя чреват либо смертью (суицидом), либо потерей рассудка, ибо феномен времени оказывается непостижимым даже для того, кто сумел поймать «протянувшийся в бесконечность миг». Сознание героя улавливает и припоминает только один факт, когда луч солнца, «ткнувшись в столб с разбега в 300000 километров, стал на 0» – то самое сведение всех параметров к нулю (II, 415).

Миг как «случайный» момент в непрерывной длительности реального времени оказывается отпущенным человеку на познание истины. Упущен момент – и истина ускользает от осмысления. Постижение смысла времени – дело «случая». Таковой представляется идея «невывиаемого бокала» в новелле Кржижановского «Дымчатый бокал». В желании разгадать секрет этого бокала и каждый раз выпивая вино, содержащееся в нем, герой пытается различить иероглифы, неясно проступающие на стенках в конкретный отрезок времени. Но смысл тайной надписи ускользает от него. Процесс познания оказывается непрерывным, поскольку бокал наполняется в ту же секунду, как только испита последняя капля. Временной аспект представлен здесь неким «порочным кругом»: начало процесса ведет к его концу и одновременно является началом следующего. В таком круговороте герой не в силах уловить это мгновение и, попав в зависимость от бокала и его содержимого (жажда познания оказывается слишком

сильной), кончает жизнь самоубийством. Но герой все же находит причину, не позволяющую ему узнать истину. Для него тайна бокала оказывается непостижимой без «ноля». Вспомнив, что продавец антикварной лавки, где был приобретен «дымчатый бокал», пошел ему навстречу и любезно зачеркнул «ноль», замыкавший цену этой достаточно дорогой вещицы «тысячелетней выдержки» (Кржижановский 1989: 165), герой устремляется к нему с просьбой: «Но вы тогда, помните, зачеркнули ноль. И если ...» (Кржижановский 1989:168). Здесь автор обрывает речь своего персонажа. «Ноль» необходим, чтобы разомкнуть всякие временные ограничения, которыми стиснуто бытие человека. Подобная ситуация наблюдается и в новелле «Некто». Герой-рассказчик в процессе общения с арифметическим задачником пытается осмыслить абстрактный образ человека, именуемого «Некто». В свою очередь Некто, стремящийся ограничить реальность арифметикой, временными рамками, интересуется «аматематичностью» мышления самого героя. Все же Некто одинок в мире последовательности чисел, «притворяющихся», по его словам, «дюймо́м, метром, вехой, верстой, пространством». Он объясняет это так: «... тысячелетие к тысячелетию, век к веку, год к году, – и в каждом, вы подумайте, 525600 минут, нет – 31536000 секунд, и все они одинаковы, понимаете, одинаковы и пусты» (I, 215). В реальность, где существует герой-рассказчик, Некто врывается с идеей «выйти» на «ноль», соприкоснуться с вечностью. (Заметим, что этот мотив, который так часто использует Кржижановский в своих новеллах, в похожей интерпретации встречается и в творчестве обэриутов. Так Введенский рассуждая о природе времени замечает: «Закинем свои мысленные головы, то есть умы. Смотрите, оно /время/ стало видимым. Оно всходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль» (см.: Герасимова). Подобное находим и в стихах Н. Олейникова: «О вы, нули мои и нолики, Я вас любил, я вас люблю! Скорей лечитесь меланхолики прикосновением к нулю! Нули – целебные кружочки ...» (Олейников). Свести все математические параметры бытия, в частности время, на «нет», тем самым «приблизившись к вечности», – это оказывается под силу

только человеку с именем «Некто», так как «ноль» (латинское «nullus») значит «никакой». И только одно мгновение – столь малый отрезок времени – доступно герою, чтобы увидеть лишь «щель» вечности.

Человеческое «бытие» начинается там, где кончается любая установленность, фиксированность. «Нет единой нити времени, если бытие не непрерывно, если «мир не цел» – такова основная мысль «щелиной этики» философа Готфрида Левеникса – одного из героев новеллы «Собиратель щелей» (I, 479). Определяющими для времени категориями оказываются у Кржижановского «бытие» как «целостность», единство, и «небытие» как «расщепленность», «расколотость». Объяснение «щели», адресованное другому герою новеллы – поэту, философ-метафизик Левеникс находит в одной из цитат Декарта о «промышлении миром», в которой говорится о том, что промысел – это «длящееся в веках творение мира, который в каждую долю мига <...> срывается в ничто, но создается вновь и вновь, из мига в миг <...> мощью творческой воли» (I, 482). Левеникс, опираясь на эту мысль, допускает возможность существования «мертвых точек» или «перерывов» между «двух Декартовых «вновь»», и находит, что именно в них «упирается» так называемое «меж-мирие» или «Страна Щелей».

К «щелиной философии» оба героя приходят «случайно», в определенный момент времени, но каждый своим путем – к философу-метафизику знание приходит «ясно, но в постепенности», а поэту «дается смутно, но сразу» (I, 482). Первый приходит к осмыслению времени через посредство опытов по психофизиологии зрительных процессов человека, пытаясь проникнуть в механизм человеческого восприятия времени через бессознательное. «Сознания людей – грубы. Но бессознательное, в философе ли, в маляре ли – всегда мудро», – говорит Левеникс (I, 481). Для поэта путь познания времени возможен лишь «властью фантазии», при попытке «пересадить щели из дюймов в секунды, из пространств во время» (I, 471). Философ имеет дело с вещью, а поэт с ее образом и подобием. Философ-метафизик делает важное открытие о «мнимом видении»: «Меж мгновениями, когда

лента, сняв с ретины одно изображение, продергивается, с тем, чтобы дать другое, вклинен миг, когда у глаза все уже отнято и ничего еще не дано: в этот миг глаз перед пустотой, но он видит ее: видение мнится ему видением» (I, 473). Реализуется вышеупомянутая идея о «случайном миге» – переходе из «уже не» в «еще не». Любопытной представляется и мысль Кржижановского о том, что и мы, «над которыми ежедневно экспериментируют с солнцем, в сущности тоже не знаем: чего от нас хотят?» (I, 473). Какова же на самом деле природа времени? Является ли истинной суть времени в нашем чувственном восприятии или оно имеет природу иного порядка, не поддающегося здравому осмыслению? Автор вводит в сюжет новеллы парадоксальные явления так называемого «выпадения» человеческого сознания из текущего времени, хоть и на мгновение, что слегка колеблет наше привычное представление о природе времени. Возможно, эта мысль является откликом на вышеупомянутую идею Данна о двух измерениях времени: одного, в котором человек живет, другого, в котором наблюдает и может передвигаться в прошлое и будущее, что оказывается доступным при измененном состоянии сознания или во сне (см.: Руднев 1997: 62).

Здесь появляется и совершенно невероятная и неожиданная идея о том, что солнце на самом деле лишь «черное пятно, черными лучами бьющее по планетам». И эта идея аргументируется героем испытанным им самим чувством: «Мне случалось и раньше замечать, иной раз среди яркого полдня, как бы момент ночи, вдруг выставившейся черным телом своим в день. Испытали ли вы хоть раз это жутко сладкое чувство? Лучи от солнца к земле <...> натягиваются все сильнее и сильнее, тончатся и ярчатся и вдруг оборвались: тьма. На миг. А там все как было» (I, 474).

Автор привлекает своих читателей или, как он сам называет, вундеркиндов, к вечному спору о природе времени, отталкиваясь от научного познания, и обращается непосредственно к эмпиризму, к проблеме восприятия человеком временных характеристик бытия. Похоже, здесь мы наблюдаем актуализацию мысли о мире, существующем только

потому, что мы его воспринимаем. Но в попытке исследовать мотив времени в произведениях Сигизмунда Кржижановского прислушаемся к словам самого автора и будем «всегда сострадательны к познаваемому» и уважим «неприкосновенность чужого смысла» (I, 124).

## ЛИТЕРАТУРА

Айзенберг М.

1997 Возможность высказывания. *Взгляд на свободного художника*. Москва (<http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/index.html>).

Бергсон А.

*Творческая эволюция*: <http://www.philosophy.ru/library/berg/0.html>.

Герасимова А.

1991 *Об Александре Введенском*: <http://www.umka.ru/liter/930602.html>.

Делез Ж.

1998 Логика смысла. *Делез Ж. Логика смысла, Фуко М.Д. 29 Theatrum Philosophicum*. Москва-Екатеринбург.

Джиоева М.Г.

1998 Философские, культурологические и лингвистические аспекты категории времени. *Ученые записки Симферопольского Государственного Университета*, Вып.8.

Кржижановский С.

1989 *Воспоминания о будущем*. Москва

Олейников Н.

О нулях.. *Строфы века. Антология русской поэзии*: <http://www.litera.ru/8083/stixiya/authors/olejnikov.html>.

Руднев В.

1997 *Время. Словарь культуры XX века*. Москва. (<http://www.sol.ru/Library/Kulturology/kultsllov/t107.html>).

Ханджян О.А.

Пространственно-временной феномен как всеобщая форма координации физических явлений. *Начала и основы теории представления*: <http://hark.narod.ru/book.html>.

# О ГЕОМЕТРИИ ПРОСТРАНСТВА В НОВЕЛЛАХ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

*Аида Хачатурян-Кисиленко*

*Неужели <...> все иначе устроенные пространства, художественное пространство, пространство повседневного поведения и общения – это лишь субъективно обусловленные частичные и видоизмененные формы единого объективного космического пространства?*

Хайдеггер 1993: 313

*Из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события? <...> Во-первых, он смотрит из своей незавершенной современности, <...> находясь как бы на касательной к изображаемой им действительности.*

Бахтин 1986: 287

*Мы только тогда можем ощутить пространство, если оторвемся от земли, если исчезнет опора, точка опоры.*

Малевич 1995: 34.

На фоне постоянно рефлекслируемых культурологических и философских тем в творчестве писателя и мыслителя Сигизмунда Кржижановского наряду с проблемой времени заметно выделяется категория пространства. Эта тема по-разному представлена в текстах писателя – от чисто художественного функционирования до бытования в качестве философской проблемы. Необходимо заметить, что образы пространства в новеллах Кржижановского основательно исследовал В.Н. Топоров (Топоров 1995). Однако в задачи настоящей работы не входило широкое типологическое рассмотрение пространственных характеристик и образов. Здесь отражены лишь некоторые аспекты проблемы и намечены возможные пути исследования и интерпретации интересующего нас вопроса, точнее, выдвинутой нами гипотезы.

Как представляется, пространство у Кржижановского находит весьма специфическое осмысление. В связи с этим объектом нашего исследовательского интереса является одна особенность, одно свойство пространственной картины мира новелл писателя – ее геометрия. Материал этой статьи в определенной степени смыкается не только с авторской стратегией, но и со способом мышления в изобразительном искусстве. Как писал Ю.М. Лотман, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. В творческом контексте пространственные понятия передают иное – не пространственное – содержание (Лотман 2000: 14–17).

Не секрет, что проблематика новелл Кржижановского перекликается не только с философией мировой культуры, но и с культурологическим дискурсом современной ему эпохи. Но что стоит за очевидной геометризацией художественного пространства? Как заметил философ П.А. Флоренский, «миропонимание» есть «пространствопонимание». Пространство и время, по Флоренскому, являются символическими формами мысли, художественного творчества (Русская философия 1995: 553–559).

Геометрическое пространство новелл Кржижановского обладает такими параметрами, как замкнутость-разомкнутость, прямизна-кривизна. Например, дом – замкнутое пространство, город – разомкнутое. Любопытно, что здесь преобладают не округлые формы, а многоугольники, квадраты, или часто их составляющие – точки, углы, линии, параллели. Пространственные предметы у Кржижановского (подобно предметам в кубизме) расчленяются на множество отдельных геометрических элементов, ракурсов и граней. Причем одни и те же пространственные ориентиры, реалии переходят из одного текста в другой и воспринимаются уже в едином контексте, как одно целое. Но геометрия у Кржижановского далеко не статична. Геометрическое пространство находится в постоянном движении то сужается, то растягивается. Предметы быта «оживают» и «наступают» на своего хозяина. Не случайно герой новеллы «Боковая ветка» назван Квантиным,

что отсылает к физической единице *кванту* – микрочастице, движущейся именно в заданном пространстве. Герой другой новеллы, добровольно идущий на эксперимент по «расширению границ» своего пространства, после вступления в силу Квадратурина теряет контроль над обстоятельствами. Пространство оживает, и герой, кажется, как будто ни при чем в квартире, которая «готовится ко сну» («Квадратурин» – II, 452).

Но в растянувшемся, разросшемся пространстве «углы» все равно остаются. А «углы» у Кржижановского обозначены не иначе как «сцепление двух линий» («Странствующее «Странно»). Персонажи Кржижановского живут в мире, который ограничен «квадратурой» «гробовидного жильёвого короба» с подчеркнутой «четырёхугольностью» («Квадратурин» – II, 455), в «темном четырёхуголье» подвала («Фантом» – II, 558), в «вагонном коробе» («Желтый уголь» – Кржижановский 1989: 98), в «кубе из четырех стен» («Игроки» – Кржижановский 1989:271), в «квадратных срубах» («Чудак» – II, 441). То и дело появляются бытовые реалии геометрической формы: «прыгающие четырёхугольями через четырёхуголья портфели» («Боковая ветка» – I, 496), «прямоуголая железная кружка» («Сбежавшие пальцы» – I, 76), «четырёхуголая гостя»-книжная закладка («Книжная закладка» – II, 571) Внутреннее пространство квартиры, где обитают героини Кржижановского, составляют «квадрат стола, поверх него – квадрат раскрытой книги» («Фантом» – II, 543), «параллели щелей меж половиц» («Чуть-чуть» – I, 83), «светлые и темные квадраты паркета» («Проигранный игрок» – I, 134). В этом пространстве даже свет «ползет желтыми радиусами» («Квадратурин» – II, 459). Вместо экзаменационного билета герой держит в руках «картонный квадрат» («Фантом» – II, 545), а служащий отдела судебной экспертизы «вымеряет угол наклона», «округлость букв», сравнивает «фигурацию росчерков» («Чуть-чуть» – I, 83). Даже в такой маленькой детали, как обыкновенный проездной билет, подчеркнуты геометрические формы: «сквозь выщелкнутые дырочки, как сквозь крохотные оконца, реющие спутанные нити лучей – пестрые точки, линии и контуры» («Боковая ветка» – I, 486).

Что составляет пространство города у Кржижановского? «Прямая линия бульвара» («Собиратель щелей» – I, 470), «многоугольник двора» («Боковая ветка» – I, 501), «синие точки звезд» (I, 501), такие же «синие точки» встречаются в «Четках» (I, 172), «желтый пунктир фонарей» («Фантом» – II, 549), «вывесочные квадраты, овалы и прямоугольники» («Собиратель щелей» – I, 464), «паутина спутанных и пересекшихся улочек, улиц, переулков и тупичков» («Проигранный игрок» – I, 135), «прямые и ломаные линии улиц» («Четки» – I, 164), и так далее.

Посреднические пространства – дверь, окно, коридор – объединяют замкнутый мир дома (квартиры) с разомкнутым миром внешним, часто это стык между иллюзией и реальностью, сном и явью. Подобное мы наблюдаем в новелле «Боковая ветка» и в других. И эти реалии тоже облечены в геометрические формы: «умаленный перспективой квадрат окна» («Квадратурин» – II, 458), «в квадрате окна распольхивалась взметами зарниц воробьиная ночь» («Фантом» – II, 536) (такой же «квадрат окна» появляется в «Четках» (II, – 164), в «Книжной закладке» (II, 579) и в других новеллах), «зал с прямоугольными прорезями окон» («Проигранный игрок» – II, 134), «прозрачный прямоугольник из стекла» (там же).

Перекресток, как правило, у Кржижановского – это место встреч с фантомами, место внезапных узнаваний, здесь где герой пытается осмыслить происходящее: «лучше додумать здесь – от перекрестка к перекрестку» («Квадратурин» – II, 458). Именно перекресток становится местом встречи героя новеллы «Боковая ветка» с фантомом: «<...> в гравюрном абрисе исчезнувшего лица, в лбе, вквдратенном в прямоугольный <...> убор, было что-то до странности знакомое...» (I, 491). В пространственной картине мира новелл Кржижановского, как видно из примеров, доминирует геометрия форм.

Как известно, генезис изображения пространственной структуры мира в комбинациях геометрических фигур в искусстве восходит к абстракционизму – в целом, к кубизму – в частности. В геометризации художественного пространства Сигизмунд Кржижановский среди своих современников был, безусловно, не одинок. В театральном искусстве, в част-

ности, в экспериментальных постановках одного из первых символистов в режиссуре Всеволода Мейерхольда (1906–1908) сцена представлялась как «новая реальность», когда на смену бытовым реалиям сценического пространства приходили архитектурные фантазии и геометрические фигуры, геометрические линии. В литературе, скажем, подчеркнута геометрична топография «Петербурга» (1912) Андрея Белого, где город изображается как система пирамид, треугольников, параллелепипедов, трапеций с плоскостями площадей и прямыми линиями проспектов. А известная кубофутуристическая опера «Победа над Солнцем» (1913), построенная на синтезе живописи и литературы (как плод творческого союза авторов – А. Крученых, В. Хлебникова, М. Матюшина и К. Малевича), по сути, ознаменовала рождение *супрематизма*, как новой линии геометрического абстракционизма. Как представляется, применительно к личности Сигизмунда Кржижановского, к его творчеству нельзя не учитывать такого аспекта культуры, как изобразительное искусство. Как известно, интеллектуальный потенциал писателя составляли не только литература, философия, но и теория театра, искусствоведение. Это обстоятельство и побуждает нас взглянуть на пространственную картину мира новелл этого писателя и с учетом концепции супрематизма.

«Главной задачей нового экономического пространства» основатель супрематизма Казимир Малевич считал «геометрию» как «преодоление пространства» (Малевич 1995: 185–186). Реальность у него находила выражение в простых геометрических формах (прямая, квадрат, треугольник), которые лежат в основе всех других форм мира. Супрематическое пространство неподвластно земному тяготению, оно перестает быть «геоцентричным» и превращается в своеобразный обособленный мир, и тем не менее соотносится с универсальной мировой гармонией (Ковтун 1989: 123). В многочисленных теоретических сочинениях, написанных в 1910–1920 годы, К.С. Малевич обосновал значение супрематизма как универсальной художественной и жизнестроительной системы. В одном из писем к художнику М. Матюшину он писал:

*«Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изведенный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли»»*

(Цит. по: Барабанов 2001).

Как замечает искусствовед Е.Ф. Ковтун в статье ««Победа над Солнцем» – начало супрематизма», в этом Малевич соприкасается с позицией русского философа Н.Ф. Федорова, который видел сущность художественного творчества в борьбе с тяготением (Ковтун 1989: 123). По мысли Федорова, целостный организм произведения выражает собой сопротивление тяготению. В своей работе «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916) К. Малевич декларирует идею сведения всех предметных форм «к нулю» и их переход «за ноль» (Малевич 1995: 35). В книге «Супрематическое зеркало» (1923) он пишет:

*«Если религия познала Бога, познала ноль. Если наука познала природу, познала ноль. Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало ноль. Если кто-либо познал абсолют, познал ноль»*

(Малевич 1995: 273).

Знаменитый «Черный квадрат» определялся художником как «ноль форм», основной элемент мира и бытия. Он обладал амбивалентной природой, означая завершение прежнего искусства, и вместе с тем являясь элементом нового художественного видения.

Любопытно, что герои Сигизмунда Кржижановского тоже стремятся к подобной цели – «выйти на ноль», свести все пространственно-временные параметры «к нулю», окунуться в пустоту, где стираются всякие границы. Макс Штерер [повесть «Воспоминания о будущем» (1929)] вынашивает идею достичь вечности. Во время эксперимента со временем его сознание улавливает один миг, когда луч солнца «ткнувшись в столб с разбега в 300 000 километров, стал на 0» – сведение всех параметров бытия к нулю – II, 415). Персонаж новеллы «Дымчатый бокал» (1939), будучи не в силах разгадать тайну

бокала, но догадавшись о причине этого, устремляется к продавцу антикварной лавки, где он его приобрел, с вопросом «Но вы тогда, помните, зачеркнули ноль ...» (Кржижановский 1989: 168). «Ноль» становится условием постижения истины. Персонаж по имени Некто [«Некто» (1921)] стремится «выйти» на «ноль»: «Есть одна задача... самая трудная из всех. Я решил: в ответе – 0» (I, 215).

Герои Кржижановского существуют в «плоскостном» пространстве (например, мир карточных фигур в новелле «Странствующее «Странно»», и др.). Понятие плоскости отменяет такое свойство пространства, как глубину. Попытки героев «отрехмерить» пространство терпят крах, поскольку «острая плоскостность перешла в хроническую» (I, 296). Но стремление к преодолению «плоскостности» остается для персонажей Кржижановского актуальным. В текстах писателя происходит нечто, напоминающее изменение облика мира в кубизме, когда мир из объемного превращается в плоскостной. К.С. Малевич писал, что супрематизм развивался «под условными знаками плоскостей, как бы выражая собой планы будущих объемных тел» (Малевич 1995: 187). Динамизм и симультанизм геометрических пространственных реалий в супрематизме, которые проявляются в проникновении предметов друг в друга, реализуются и в текстах Кржижановского: «... казалось, пестрый воздух, качающийся над пальцами, сделался решетчато раскрытым в множество текущих друг сквозь друга миров» («Боковая ветка» – I, 495), и так далее.

Пространство у Кржижановского динамично разрастается, оно становится неконтролируемым, но происходит любопытная вещь – в текстах новелл мы наблюдаем, как двери «втягиваются», стены, улицы, переулки «смыкаются» за спиной героя, и так далее. Становится невозможным, так сказать, преодоление тяготения. Осмелимся предположить, что геометрические формы пространственных реалий в новеллах Кржижановского имеют ту же функцию или смысловую нагрузку, что и фигуры в супрематическом пространстве. Возможно, через насыщение пространства геометрическими формами в тексте предпринимается попытка преодоления утилитарного пространства, своеобразного отрыва от земного тяготения

и устремления в беспредметность. Происходит подобие того, о чем пишет К.С. Малевич в статье «Мир как беспредметность» (1927):

*«<...> путь Искусства все шел выше и выше и кончился только там, откуда уже исчезли все контуры вещей, все то, что мы любили и чем жили, не стало образов, не стало представлений и взамен разверзлась пустыня, в которой затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве»*

(Малевич 1998: 106).

В заключение и в подкрепление выдвинутой гипотезы хотелось бы привести фрагмент из новеллы «Проигранный игрок». Следует отметить, что В.Г. Перельмутер в своем комментарии к этой новелле рассматривает «шахматную подоплеку» сюжета. В частности, он пишет об особом интересе Кржижановского к шахматной игре и о его театроведческой статье «Драматургия шахматной доски» (1946) (Перельмутер 2001: 613–614). В качестве отступления заметим, что специфика геометрического художественного пространства этой новеллы во многом перекликается с пространственной картиной набоковской «Защиты Лужина» (1930), что побуждает к более основательному сопоставительному исследованию этих текстов. Применительно же к теме нашей статьи этот фрагмент позволяет проследить и другую сторону, а именно – динамику, симультанизм геометрического пространства, реализующийся почти в супрематическом духе. (Почти – дабы избежать однозначной интерпретации этого аспекта творчества Сигизмунда Кржижановского):

*«... Но сумерки – пока – были заняты другим: не позванные никем, неслышно войдя в зал игры, они сначала осторожно перетрогали у всех вещей их углы, очертания и грани. Тихо прижимая серые пальцы к выступам подоконника, к углам стола и извилистым линиям фигур и фигурок, сумерки пробовали их расшатать. Но вещи, сожмнув свои грани, линии и углы, не давались. Тогда серые мускулы сумерек напряглись, сгустились, тонкие пепельные пальцы ухватились за контуры и грани злее и цепче. И скрепы подались: роняя линии, выступы и плоскости, очертания вещей замаячили, качнулись контуры, разжались углы,*

освобождая линии: вещи заструились и тихо вошли друг в друга. Их не стало: как встарь <...> Привычный зал с привычными стенами, углами, выступами все исчезло, будто смытое неизвестно как и чем с поля зрения. Правда кругом, сколько глазу видно, те же знакомые светлые и черные квадраты паркета, но странно: линии паркетных полов уродливо раздлиннились, поверхности неестественно разрослись, упирались в ставший вдруг квадратным горизонт» (I, 135, 137).

## ЛИТЕРАТУРА

Барабанов Е.

- 2001 Зеркало и окно. (Художественные авангарды Запада и России: различия оптиковизуальных кодов). *Современное искусство в сети*: [http://www.guelman.ru/critics/o\\_prozr3.htm](http://www.guelman.ru/critics/o_prozr3.htm).

Бахтин М.М.

- 1986 Формы времени и хронотопа в романе. *Очерки по исторической поэтике. Литературно-критические статьи*. Москва.

Ковтун Е.Ф.

- 1989 «Победа над солнцем» – начало супрематизма. *Наше наследие*. 1989. №2. С. 121–127.

Кржижановский С.

- 1989 *Воспоминания о будущем*. Москва.

Лотман. Ю.М.

- 2000 *Семиосфера*. Санкт-Петербург.

Малевич К.

- 1995, *Собрание сочинений в пяти томах*, тт. 1, 2. Москва.  
1998

Перельмутер В.Г.

- 2001 После катастрофы. *Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений в пяти томах*, т.1. Санкт-Петербург. С. 5–70.

*Русская философия. Малый энциклопедический словарь*.

- 1995 Москва.

Топоров В.Н.

- 1995 *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Москва.

Хайдеггер М.

- 1993 *Искусство и пространство. Время и бытие: Статьи и выступления*. Москва.

# О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МЕТАФОРИКИ С. КРЖИЖАНОВСКОГО: ОБРАЗ И КОНТЕКСТ

*А.Г. Лысов*

Подлинное искусство всегда современно. И, даже будучи не принятым собственной историко-культурной средой, всегда своевременно. Тем более, когда художник живет в “большой современности” (Л. Леонов), адресуется к “великим себе-седникам” (О. Мандельштам). Это в полной мере относится к пришедшему к нам из потаенного бытия – в смещении времен, к славе “второго рождения” – творчеству Сигизмунда Кржижановского. Как **никто**, пришедшийся ко двору нашей эпохе полуВозрождения-полуРеставрации, в силу ценностного тонуса своего творчества, противостояния поре “погорельщины” и коммунистического “котлована”, он по праву стал участником нашего исторического действия и своеобразным сомышленником в сегодняшнем духовном переустройстве жизни.

Однако такое осовременивание его имени, радость от узнавания выброшенных им с запасом в грядущее и сбывшихся пророчеств, уже сейчас начинает нарушать некую культурническую логику, приводит к утрате многих приоритетов его творчества. Каждое произведение имеет дату своего явления миру, и последующее его “распубликование” (словцо и суждение Л. Леонова), которое, как бы оно значимо ни было, не может этой даты поколебать. Кржижановский, прежде всего, должен быть расценен в той духовной ауре, где произведения его зарождались, несли печать живого отклика, осознан и закреплен в ней. Иначе мы постоянно будем спотыкаться о возвратные традиции, путать причины со следствиями, возвышать послесловие в противовес самому произведению.

Так, сегодняшние “поздние признания”, например, приводят к желанию “подхвалить” автора “Сказок для вундеркиндов” именем, положим, Хорхе Борхеса, вошедшего в наш культурных обиход почти одновременно с Кржижановским. А почему не “укорить” великого аргентинца достижениями

его старшего современника из России? Ведь главные книги Кржижановского уже были написаны, и многие – теперь сообщие для обоих художников темы и образы – были им “троганы” (“Трогано, ешьте!”). Осмыслены и отпечатлены к тому времени, когда Борхес только подходил к зениту признания. И мюнхгаузенова “палка об одном конце” была уже “подумана” русским писателем еще до борхесовой медали “с одной стороной” (“Медаль”).

Многое у автора “Коллекции” может служить простран-ным “постскриптумом” к находкам и загадкам Кржижановского. Положим, навязчивое возвращение к образу “Никто” (в лекции о Данте, в цикле раздумий “От Некто к Никто” на страницах “Новых расследований”) и загадка Св. Никто в “Возвращенном Мюнхгаузене”. И то распространение, какое этот образ получает у аргентинского писателя\*, несомненно, расширяет наше понимание символа и у Кржижановского. Можно говорить о феномене близости, об их “разговоре двух

---

\* “Никто” у Борхеса – Бог, Шекспир, Данте, Свифт или Одиссей-Уллис, желающий в новом воплощении быть “знаменитым и Никто”, как и всякий творящий, кто бы вознамерился и мог стать вселешой. Так Шекспир, по Борхесу, цитирующему многие источники, – “природа рождающая”, “некая субстанция, способная к бесконечным преобразованиям”, “прародитель всевозможных форм жизни”, “океан”, “он был всем тем, чем были люди, или чем они могли стать”, “он был ничто” (Борхес 1992: 322). Данте говорит о себе, в момент создания “Божественной Комедии” – “я никто, изгнанник” (Там же – 482). Или Свифт, впавший в состояние “Никто” в итоге перевоплощений в мире лилипутов, карликов, лошадей, бессмертных, перед грозящим ему “ничто”, вторит, предсмертно, по Борхесу, формуле Бога – “Я тот, кто я есть” (Там же – 326). По существу, “мудрец” из “Катастрофы” Кржижановского тоже Никто, он желает сквозь себя вывернуть вселенную, поменять местами фактическое и идеальное, “моральный закон” и “звездное небо над головой” (сделать так, “чтобы факты стали идеалами, “а идеалы стал мыслить как факты” – рядка писателя. (I, 125; 127). Сродни Никто и Мюнхгаузен, Святому Никто поклоняющийся, мечтающий, в противовес герою “Катастрофы”, о некоем ментальном плане, о том, чтобы идеальное рождало бы только идеальное, не “задевая” факты.

разговоров”, о родстве духовных отцов (от Гомера до Свифта, от Аристотеля, через Лейбница и Спинозу до Эйнштейна), об общей их любимице – Шахразде (“восточные импресси” Кржижановского, “Тысяча и одна ночь” Борхеса), но все же оставаться в рамках историко-культурной хронологии. Речь ведь идет не о влияниях, или “курице славы”, хотя нашему соотечественнику она явно недодана, а о логике хода культуры, о поступательных процессах ее, о направленности духовных движений в культурном космосе вообще.

Ведь поневоле вздрагиваешь, встречая “после Кржижановского”, те или иные отзвуки и отклики на его темы, метафоры, решения у авторов, которые, как и Борхес, никак не могли быть восприемниками его творческого наследия. Может, действительно, его художественная загадка в том, что находки Кржижановского в чем-то “воспоминание о будущем”?

И, правда, положим – леоновская “Спираль”, вышедшая недавно рядом с изданием “пропущенных” книг Кржижановского и включенная позднее в роман “Пирамида”, очень близка в сюжетном плане к антиутопии об “эксах” в “Клубе убийц букв” Кржижановского (и там, и там гибель нивелированного человечества предрешена созданием некоего психотронного устройства, “иннерватора”, по Кржижановскому). Ну, положим, все антиутопии так или этак сходны.

Но вот, например, таинственная “омега”, некая сфера, раскачивающаяся на “утиных лапках” за спиной главного героя, в “Возвращении Мюнхгаузена”. И “центр Омега” в “Феномене человека” у Тейяра де Шардена, как сфера, собирающаяся в обратном направлении от “исчезающей материи” крупницы помыслов, “людские души” – само взаимодействие человека и пространственно-временного Универсума, гоминацию его – в некий “Совокупный дух”, в “Сверхличность”, переводящая “ноосферу” из измерений земной духовности в духовность небесную\*.

---

\* Г. Куницын, рецензировавший настольную книгу метаметафористов “Поэтический космос” К. Кедрова, считает, что под Омегой “упрятана” идея Бога (Кедров 1989: 449). Глава же этой школы Кедров полагает,

Этот перечень можно продолжить, сказав о том, как было угадано название “Рождение богов”\* Мережковского в новелле неприкаянного нашего писателя “Бог умер”, как Кржижановский в ней же, заглядывая в близкий нам 2004 год, констатировал все наши парадные потуги воскресить веру в Бога и увидел у нас ту “птяую казнь”, “невозможность услышать слово Господне”, о котором говорится в пророчестве Амоса в Библии, в романе “Псалом” Горенштейна, повторяется современными “детьми религиозного возрождения”.

На сегодня очевиден в чем-то профетический характер исканий Кржижановского, и объяснять это пресловутым “идеи витают в воздухе” все же нельзя. По всей вероятности, Кржижановский сумел-таки задеть какие-то мировые струны, взломать грядущие метафорические коды культуры и этим раздвинуть сковывающие временные рамки. И для определения места и феномена его как художника и мыслителя, первое, что мы должны сделать, – осознать его произведения в культурной среде периода их зарождения и создания. Во всей живости реакций на происходившее. То есть вернуться в духовный континуум 1920-х и восполнить там духовными письменами зияющие культурные пробелы. “Писатель должен быть там, где его тема”, – эти слова автора “возвращенного Мюнхгаузена” и здесь подходят.

Своим творческим рождением Кржижановский обязан всецело революции. Не столько социальному перевороту с последующими трагическими следствиями (хотя и ему тоже), а преображению в умах, религии, науки, той же, сорванной

---

что “антропный принцип мироздания” заключен в том, что “вселенная на всех этажах согласована с человеком”, а это и заставляет верить в возможность их “взаимовыворачивания”. Судя по рассказу “Катастрофа”, Кржижановский предрек и такие современные искания в образе взаимодействий человека и мироздания. Хотя “космическая инверсия” входила и в программу имагинистов – “Ключи Марии” Есенина (Лысов 2000). А Кржижановский с имагинистами был связан.

\* “Рожденис Бога”, так названа книга в повелле “Бог умер”, отсылающая нас к названию эмигрантской повести Мережковского (I, 262).

“октябрьским перекувыркком”, русской религиозной Реформации, сотрясенностью перед тайнами, которые природа стала приоткрывать духовному взору человека в XX столетии. Словом, всей той “невероятностью”, по определению в знаменитой “инвективе” В. Брюсова “Мы вброшены в современность!” (Брюсов 1974: 53) [не отсюда ли “теория невероятностей” у Кржижановского?], которая заставляла одних, на основе открытий, утверждать, что “материя исчезла”, других – радоваться безграничности микрокосма, третьих, подобно Флоренскому, просчитывать по эйнштейновой формуле расстояние до сферы “чистых форм” и ангелической обители, четвертых объявлять, оглядываясь на чудеса цивилизации, то царство Антихриста, то начало Эпохи Св. Духа.

Кржижановский сложен из частиц этого воздуха, перефразируя Е. Блаватскую, рожден в “нервном эфире” этих постижений, поэтому конституционно воплощает в своей фигуре художника, принявшего на себя идеалы “всеединства” познания. Отсюда его аристотелиева повадка, выходы за пределы рода чисто литературного творчества в религию, миф, науку, оккультное слово и тайнознание, в желание “понятие” сделать “образом”, а метафору признать едва ли не точнейшим инструментом в открытии тайн вселенной, в общем, всем собой, как “проигранным игроком”, выйти в осуществленный синкриз “многого и многого знания”.

Но одновременно некоторые структурные черты его творчества все же предопределены и позицией писателя по отношению к социальному перевороту, к насилию, “неостановившемуся террору” в революции. Сам по себе фантастизм, абсурдность, контрастность, мистифицированность революционного времени породили и поэтику его странного мира, мнимый абсурдизм и сам образ его писательского противостояния. У вас – “диалектика”, у меня – “метафизика”, вы – абсурдны, я – за логику, вы омертвили жизнь фантомами, у меня оживает окаяшка; у вас – большевики, Большой человек Пролеткульта, – у меня “маленький”, вы изобретаете мировой язык, звездную азбуку – я, в противовес, забываю алфавит, письмена; если у вас – “Правда” – газета с “официантским отделом” – я за “мысль изреченную”, что “есть ложь”,

в которой вымысел совпадает с начертаниями Промысла, и, наконец, вы строите мосты через Стикс, ибо ладья Перевозчика не вмещает умерщвленных вами, – я, отдавший свой обол за переправу, остаюсь с возлюбленной на живом берегу.

То же касается и сферы чистой художественности в авторских взаимодействиях с литературной эпохой 1910-20-х годов. Очень многое, особенно в области метафорики, роднит Кржижановского с поэтикой начала века и первого десятилетия революции. Можно говорить о поэтике микрокосма Брюсова и ориентированности Кржижановского к этому внутреннему космосу, как и вообще о приверженности к научным “мирам впечатлительности”. Но он не опускается до прямых художественных иллюстраций научного знания. Постоянно, как Скелет в рассказе “Случаи”, наращивает на костяке философии метафорические мышцы, чтобы, оголодав, заново обнажить мыслительный каркас в новом произведении. Это, кстати, одно из многих концептуальных самоизъяснений своих творческих методов читателю.

Безусловно, близок Кржижановский к метафорической структуре, используемой Маяковским. Но это родство, скажем так, в абсолютном значении, в квадратных скобках, без + и -. Хотя, например, в звукописи “Клуб убийц букв” явно проступают опыты слов-перевертышей у Маяковского: “Улица лица у догов годов...”.

И у создателя “Облака в штанах”, и у автора “Странствующего странно” очевидна едва ли не революционная приверженность разламывать косную материю словесных клише, устоявшихся фразеологизмов, пословичных стереотипов\* и представлять их в своеобразных развертках, в персонификации и материализации значений, заложенных в идиоме. Оба они участвуют в дерзком эксперименте по созданию неких

---

\* В новелле “Бог умер” профессор Грэхем обращается к самому закосневшему обороту “Бог знает”, ибо “любил <...> старинную, вышедшую из людских обиходов фразеологию” (I, 256). Суждение писателя двухзначно: с одной стороны – вышла из употребления, с другой – очевидно уважение к дометафорическому опыту, к тому, что этот оборот испытан веками. У Маяковского – второе чаще всего не признается.

“мифометафор”, отягченных собственным сюжетом, которые трудно назвать просто “реализованными”, как их определяет “Поэтический словарь”. И не просто рас-пространенными, а о-времененными. Их сверхметафоры похожи на пульсирующие вселенные, где – до критической массы закаменевший – стереотип вдруг взрывается новыми смыслами и несется на “размолотых в свет скоростях” расширяющимся новым мир-образом в пространство постижения.

У Маяковского уже давно хрестоматийны – и “разбегавшиеся нервы”, и “пожар сердца”, и разорванные надвое “про-заседавшиеся”. Вполне сопоставимы у Кржижановского с этим – и “увядшие уши”, которые подметают после выступления “завравшегося” Мюнхгаузена (писано, думаю, не без зависти к Маяковскому: “Причешите мне уши”), и “сбежавшие пальцы” (развертка клише “бегло играть”; здесь весь рассказ – метафора). Близка к этому персонификация революции в образе вражды красных и белых кровавых шариков в погибающем теле “большого человека”, то есть “общества”, по Аристотелю. Или сравним, например, ползущее по телефонному кабелю, как жертва в теле удава, слово любовного отказа в поэме “Про это”, и терзающее у Кржижановского героя-поэта, материализующееся в разных версиях словечко “поэтому” в одноименной новелле (а ведь “Поэтому” написана до поэмы Маяковского).

Очень важна в творчестве обоих писателей своеобразная метафора метаморфоз, метафора претворения, осознающаяся на протяжении того или иного произведения, нередко продолжающаяся и в последующем творчестве. Например, материализация образа “размедвеженья”, позволяющая Маяковскому поменять сектор видения, создать остранный облик мира, подвигающая его на странствия в революционном потоке, что и составляет сюжет поэмы. И в субъектной реальности Кржижановского персонифицированные парадоксы “Моста через Стикс”, “Безработного эха”, “Странствующего странно” также опрокидывают действительность в новое измерение. Ставят иной взгляд на вещи. Можно говорить о каких-то даже метафорических “гнездах”, в которые сходятся, стягиваются смыслы не одного, а многих произведений. Возьмем,

например, “Неукушенный локоть”, как подтверждение пословицы, “метафору с предысторией”, но одновременно и предпосылку для циклообразования, для сложения родственных многообразных поисков в единый образ. “Неукушенный локоть” – название новеллистического цикла. То же можно сказать и о “Сказках для вундеркиндов”, о “Чужой теме”, подобное представлено и в трагическом пародировании толстовских “Народных рассказов” в цикле “Чем люди мертвы”. Не говоря уже о том, что входящая в него повесть “Клуб убийц букв” представляет собой свод новелл в цикле повествований.

Однако надо признать, что при явном сходстве метафорических структур у обоих авторов, смысловые цели у них все же разные, если не прямо противоположные. Маяковский – певец деятельности эпохи – материализует духовное (“слезища”, “разбегавшиеся нервы”, “душа, как знамя”), Кржижановский – весь устремлен в сферу вольного думания, одухотворения, не желающего пить из “реки по имени факт”. Недаром в финале “Мюнхгаузена ...” звучит наиболее полное определение Кржижановским метафоры (метафорой же). Не как бабочки с крыльями красотостей, а как летучей мыши, что стремительно летает в темноте и, угадывая осязающим слухочутьем препону, не затрагивает развешанных, по условию опыта, реальных колокольчиков\*.

Поэтому, когда мы видим обратное – речь может идти или о высоком пародировании “маяковских” приемов, или о специальных решениях темы, как это было в “Сбежавших пальцах”. Или, положим, в “Фантоме”, где в подтексте виртуозно продемонстрирована мистика революции, “вера атеизма”, что сам писатель хорошо осознавал. Ведь, согласно оккультистам, коллективная воля способна в едином порыве сотворить в астральном плане новое искусственное существо,

---

\* Как своеобразно здесь решена пушкинская тема “мышинной возни”, или “мышинная тема” у Ходасевича, на основе того, что муза и “mouse” родственны по корню и что мыши, ведающие о “подполе” мира, были в свите Аполлона.

некий новый эгрегор. (Ср.: в “Юлиане Отступнике” Мережковского гибнущих богов и героев, не поддержанных коллективной верой, и разгорающаяся в новой вере жизнь Распятото. “Так, – пишет знаток оккультизма Лидбитер, – когда маги Юлиана Отступника вызвали перед ним олимпийских богов, то боги эти имели истощенный и измученный вид. Действительно, никто в это время в них уже не веровал”. – Лидбитер 1991: 123). Здесь в “Фантоме”, на уровне трагического шаржа на революцию и происходит подобное рождение. Оживление “окаяшки”\* волей перепуганных перед экзаменом студентов из чрева мертвого деревянно-волосяного макета, наглядного пособия по родам, матери-идола. А в подтексте “астральной” этой былички Кржижановского остается революционная метафора “рожденные революцией”, повсеместные признания “Я рожден революцией”, пресловутые “роды истории”. Но рожденное мертвым, может сеять только смерть; такова же участь неприкаянного героя, принявшего “мертвые” роды, он гибнет от “навъего мертвеца”, от окаяшки, в “окайные” же дни.

Можем обратиться и к более свежим, хотя бы по отношению к Маяковскому, иллюстрациям. К примеру, “зааминивание” высоких для обоих художников судеб героев. У Маяковского в реквиеме по Ленину, в апофеозе всенародного горя звучат слова, обращенные к чудотворцу. Но перед этим – окончательная душевная констатация того, что он умер. Там есть скрытая метафора, перефразирующая уже на революционном языке заключительные слова молитвы (“Во имя Отца и Сына и Святого Духа, Аминь”), что “вот гроб <...> революции сына и отца. Конец, конец, конец” (Маяковский 1978: 3, 318). Этим как бы осуществляется канонизация Ленина, как бога, триединого в одном лице, вошедшая в советскую эмблематику, закладывается воспаляющая, как это показала С. Семенова, поэта мысль о грядущем воскрешении вождя

---

\* То, что с оккультизмом Кржижановский был знаком, подтверждается и его приверженностью к творчеству Андрея Белого, а через него не столь далек путь к Рудольфу Штейнеру.

(по Н. Федорову, разумеется). В этом и богоборческий пафос, и ревизия прежней духовности, и мессианский характер революции. В силу чего даже самое сокровенное – молитва как бы переносится на другую ступень духовности. И по привычке – все переводить в действующую реальность – звучат призывы к некоему чудотворцу, или коллективной воле, “чувству по имени класс”, долженствующим восполнить утрату. Тройное зааминивание – обязано здесь и подтвердить триединство “отца и сына и бунта духа непокорного”, и уверить, что в смерти – начало, ибо в каждое сердце вождь вписан “любовней, чем в святцы”, то есть гуминизировать самое смерть.

У Кржижановского в “Возвращении Мюнхгаузена”, точнее, в последнем его возвращении – это знак омеги, “нуля на утиных лапках”, синонима “аминя”, “ома”, завершающего восточные молитвы, или слова “ом” хотя бы из гумилевского “Дракона”, благовествующего о конце одного космического цикла и о начале нового. Одновременно это и из предстательства Бога в Откровении Св. Иоанна: “Я есмь Альфа и Омега, начало и конец” (Откр. Иоанна: 22; 13). И просто буква, символизирующая конец алфавита. То есть в этот знак со скрытой метафорической сутью, как в итоговый, “глядятся все” трагические похождения исчезающей, дематериализующейся Азбуки от “петитной буквы” на пузырьке мага, с которой сравнился микроскопический герой “Странствующего «Странно», через “Чуть-Чути”, “Поэтому”, “Клуб убийц букв”, сквозь всю ткань “Возвращенного Мюнхгаузена” (например, Q – как символ пения кукушки, отсчитывающей годы, и как знак всего невозможного, несостоявшегося). Одновременно это завершение образа настолько воспаляющего и ранящего, что это стало стигматом писателя, сказалось физически на его здоровье (частичная амнезия, забвение алфавита).

Вообще можно говорить о неких “пульсирующих” метафорах, сквозным образом проходящих через повествование. Например, в “Мюнхгаузене” образ водопада передан через метафору, скажем так, с предельно разреженной телесностью – “Дым делает шум”. (В противовес, например, хрестоматийному державинскому овеществлению: “Алмазна сыплется гора”.

Или сравним “водопадный образ” начала потопа у Маяковского в “Мистерии буфф”). В общем-то, это символическое предвосхищение того, к чему идет содержание всей повести – мечтание барона, чтобы идеальное было бы чисто, “беспримесно” идеальным. Некое его противостояние психотронике, согласно которой идеи материальны, “витают в воздухе”. С той минуты, когда метафора названа, она разделяется как бы на два потока, все время напоминающих о “тонких материях”. Более того, оба потока становятся обрамляющей коллизией, внутри которой создается силовое поле, всеми линиями направленное к резюмирующей истине, к “теории невероятностей”, к тому, что “идеальное рождает идеальное”, к Святому Никто, в конце концов. Но, расплываясь по отведенному руслу, и “дым”, и “шум” то опредмечиваются, (дым и “сумасшедшие бобы”, дым при избрании Папы Римского; шум и метафорика подметенных “ушей”, слуховой трубки, славословящие барона толпы), то развоплощаются (бобы оползают туманом, развеивается дым славы, кукушкино Q становится знаком невозможного, летучая мышь метафоры “слышит осязанием”, всем существом, звуки недоступные человеку). Такое “мерцание метафоры” свойственно многим образным рядам Кржижановского, возьмем – сюжет алфавита, мир “мал мала меньше”, образ “четок”, “уток”, нанизанных на связку и т.д.

Чрезвычайно показательна в аспекте темы также персонафикация блоковской, залюбленной в революции метафоры на страницах “Странствующего странно” о “мировом пожаре в крови”. В. Перельмутер обратил внимание на то, что строки о “мировом пожаре” не обойдены Кржижановским. Однако оставил это без комментария. А между тем, традиционное восприятие революции как события “моющего” времена в крови [Ср.: “Россия, кровью умытая” А. Веселого, или карамзинское: “Век просвещения! Я не узнаю тебя, в крови и пламени не узнаю тебя ...” (Карамзин 1953: 20)] – это далеко не все, что хотел сказать Блок, адресуясь к великой вселенской распре. Он, прежде всего, предполагал контекст главного спора о судьбах России, разделившего ее духовное сознание еще в XIX веке. Это бакунинско-ткачевские, да и нечаевские формулы в оценке русского народа как “револю-

ционеру по инстинкту”, как природного бунтаря, у кого “мятеж в крови”, в противовес официальной и славянофильской доктрине о его христианской кротости. Более того, смысл революции в той форме, в которой она сложилась в России, полагал и сотрясение личностных основ человека, характеризовался потеснением всеобщим содержанием “со-кровенного человека” (смена “Я” на “Мы”, торжество “мира”, по Хармсу). Все это Блок видел и понимал, но нужно было интеллектуально изошренное зрение Кржижановского, чтобы в этой, уже оторванной от Блока революционными толпами сентенции, узреть главное – опасение, что в мировом ристании, начатом в Октябре, заключен пролог к физической гибели народа и личности, и выразить это в формах трагического гротеска. Недаром умерший Большой человек расцenen здесь аристотелиевой формулой “общество” (I, 301), не зря очевидная пародия на известные ленинские слова “о трупe прежнего общества” (I, 340), который нельзя вынести вон, и он отравляет окружающее своими миазмами; есть и прямые ссылки на “Тектологию” Богданова: “... организация их труда построена на принципах эксплуататорства” (I, 336).

Как вживлено все это в произведение? Писатель как бы исходно расставляет свифтовскую коллизию в первой части повести, отягчая ее, положим, блоковским любовным сюжетом, проходит полпути, для заверения читателя в полной реальности происходящего “фантазма”, и затем всей мощью своего дарования открывает, разворачивает в овеществленной метафоре, с буквоедством, со спрямлением значений, **со-кровенный** смысл блоковской строки. Как бы сценически разыгрывает “мировой пожар в крови”. Здесь, конечно, и Цветаева – “Белым был, красным стал ...”, и дама-истерика из “Мистерии – буфф” (“Милые белые, Милые красные ...”), но важнее всего введение в нить повествования, во вражду образов общественно значимых символов, представленных в противостоянии – гоголевский “маленький человек” (воплощенное смирение) и революционный “Большой человек” (“бунта дух непокорный”, сам по себе большевизм, Общечеловек Пролеткульта, Иван из “150000000” и пр.). Мнимая целостность в тавтологии названия “Странствующее “Стран-

но” сменяется новой коллизией, – не анонсированным в заглавии конфликтом. Достаточно мирные, авантюрные странствия в раздавшемся перед микрочеловеком пространстве, т.е. *про-странствование*, должны были смениться странными приключениями во времени, но герой попадает во временную петлю революции. И начинает действовать закон сдвоенной “странности”. Смещенная действительность революции переходит в фантазмагорию повествования, заставляет в буквальном смысле (не потому ли герой уравнивается с буквой петита, ибо все воспринимается *буквально*) переводить метафору в “дело”, “сказку в быль”, в сцены реального (очень близкого к маяковскому “пожару сердца”) “пожара в крови”, едва не завершившегося гибелью “маленького человека” в Голиафе революции.

В 1920-е годы сама по себе постановка вопроса о Большом и “маленьком” человеке в их конфликтном соотношении была чрезвычайно смела. Ведь был очевиден идеологический крен в сторону идей “человека-винтика”, при всем воспевании “маленького человека и его большой работы”. Как у Достоевского, “с именем Христа, но без Христа”, гуманистическая традиция XIX века становилась чисто номинальной. Во всем последующем литературном процессе мы увидим укрупнение масштабов в измерении Человека – например, женщина с внутренней вселенной в “Иван-Москве” Пильняка, “женщина-город” в “Счастливой Москве” Платонова, отметим потеснение, “уплотнение” духовной площади, занимаемой идеалом заботы о “маленьких людях”. У Леонова вообще двойственное отношение к ним (не “к малым сим”, а к деформации обозначаемого “маленькими людьми” типа), прошедшим сквозь огонь революции – “Конец мелкого человека”, Чикилев в “Воре”, Гаврилов в “Пирамиде”. Так что в такой персонификации и пространственно убедительном воссоздании этого образа – очевидны приоритеты Кржижановского. Нельзя не отметить глубинного культурно-философского обоснования этой коллизии у автора “Странствующего «Странно»”. Здесь апелляция и к Аристотелю, и к “гипотетическому человечку” Лейбница, и к ретортному го-мункулусу, и к Свифту, и к Библии (Давид и Голиаф). Думаю,

это и эзотерически оправданно. Символ Советов – звезда, пентаграмма, являющаяся знаком микрокосма. Что прекрасно понимал Брюсов. Что пародировал Пильняк в “Голом годе” зилотовским “памадором”.

Надо думать, что, создавая свою дуаду (микро-, макро-Человека), Кржижановский имел в виду те секретные теологические системы, согласно которым “Бог рассматривался как Большой человек, и наоборот, человек... как малый бог”. “По аналогии Вселенная рассматривалась как человек, а человек... как миниатюрная вселенная” (Менли П. Холл 1997: 253). То есть независимо от пространственно-временных ограничений в своем *со-кровенном* содержании человек несет в себе образ мироздания. В этом смысле Кржижановский где-то наследник символистов, но остановивший себя на полпути. Там – где властвуют Чуть-чутьи, злыдни, карточные плоскатики, кристаллические человечки. Символисты проходят все мировое кольцо, отправляя замысел сквозь микрокосм человека, через внутренние анфилады вселенных до Макрокосмоса Бога, чтобы из внешнего бытия извлечь образы, отправленные во внутреннее бытие. Кржижановского удовлетворяла, в связи с замыслом, идея непорушимости “сокровенного человека”, независимо от пространственного или социального его объема, знание черты заповедной, куда никакие “эксы” и экспроприаторы вторгнуться не могут. Утешала мысль, что только в гармоническом соотношении, в “умном узле”, связующем человека и Большой космос, читай – Бога, человек может осуществлять себя как протагорова **“мера всех вещей”**.

Не отсюда ли во всех изображениях внешнего мира такие сбои, несоразмерности и диспропорции, наплывы хаоса, смешение игры и жизни, духа и материи, перевертыши причинно-следственных соотношений, разрывы частей и целого, зияющие щели пространств и времени, что сам по себе человек, по общему замыслу, по единому условию всего художественного мира Кржижановского, оставшись без Бога, в “мире мер и весов”, ими не то что владеть, совладать не может. Ведь и сам писатель едва ли не самсоновым усилием удерживает с трудом рушащиеся своды космоздания. Все

это говорит о том, что Кржижановского необходимо рассматривать в контексте идей религиозного кризиса. Представлять как художника, персонифицировавшего “достоевские опасения” об утрате веры в Бога. Это распространимо на очень и очень многих писателей. Ведь, положим, у Набокова, все встало на свои места, едва был найден ключ к его метароманной действительности – мотив “изгнания из рая”. За Божьим порогом человек попадает под власть рока, судьбы, игры в постоянной опасности скатиться к обезличивающей массовой жизни, или перейти к образу бездумного существования бабочек (отсюда его “энтомология”).

По сути – ключевыми у Кржижановского, в аспекте предложенного соотношения, являются две новеллы – “Бог умер” и “Катастрофа”. Умер Бог, и начинает распадаться глубинный узел всемирного бытия, исчезать звезды, поэзия, вера, наступает смыслоутрата. В свою очередь, мудрец “Катастрофы”, очень похожий на платоновского “потомка солнца” Вогулова, пытается извлечь смыслы, ноумены вселенной, губит поначалу мироздание, а затем и самого себя. По всей вероятности – смерть Большого человека в “Странствующем «Странно»” – в абсолютном значении – также особо подсвечивает и идею гибели Бога в программном произведении Кржижановского “Бог умер”.

В данном аспекте весьма интересно и далеко не мнимое **“буквоедство”** писателя, сродни гоголевскому Акакию Акакиевичу (“Чуть-чуть”), так же разрастающееся до космической символики. Это прежде всего буквальное восприятие всех языковых стереотипов, возвращение фразеологизмов в их дометафорическое состояние, своеобразная ревизия языка из-за аберрации и сотрясения смыслов, которые внесла в содержание человеческого духа революция, по Тютчеву, “великая искажительница”. Так, например, можно предполагать, что “Сбежавшие пальцы”, помимо просто религиозного символизма частей человеческого тела, адресуются, как к первоначальному, к аристотелиеву сравнению “души с рукой”, а духовные бестелесные книги, заполняющие полки в “Клубе убийц букв”, отсылаются к первоначальному сравнению ума с восковыми табличками, на которых стило еще ничего не

начертало, в аристотелиевом трактате “О душе” (Аристотель 1975: I, 445; 435). И эта “буквальность” в воплощении исходных сравнений есть поиск надежных опор в релятивной действительности, и – одновременно верная защита от ложных смыслов, вторгающихся в мир художника из искаженной реальности.

В этом плане чрезвычайно интересно структурирована метафора в повести “Клуб убийц букв”. Речь здесь может идти о некой “обратной” метафоре, сжимающейся метафоре, уплотненной в зерно прочного, выверенного смысла. Это художественное действие прямо противоположно тем разверткам метафорического образа, с которыми мы уже встречались и в “Странствующем странно”, и в “Сбежавших пальцах”, и др.

Сама по себе повесть об “убийцах букв” представляет собой свод новелл, композиционно и сюжетно организованных на манер “Декамерона” или сказок “Тысячи и одной ночи”. И несмотря на то, что над ними нависает трагический вопрос “Чем люди мертвы”, анонсированный в общем названии “цикла циклов”, все же это повесть о жизненности жизни и смерти, о любви и душе, о духе и материи, о многообразии и неповторимости человеческого бытия. Ведь и в культурологическом смысле в ней действуют законы “всемирной отзывчивости”, витают “нравы времен” и “духи народов” – Восток и Запад, античность и Возрождение, сказка и актуальность, суровая явь и праздник Слова. Это составляет духовный фон, контекст культурного противостояния тому обезличивающему и мертвящему началу, что войдет в этот достаточно целостный художественный мир, в диалог повествований с рассказом-антиутопией об “Эксах”.

Само название отправляет нас к знаменитым “эксам”, полнившим в свое время партийную казну и выросшим на праве “грабить награбленное” до революционной “экспроприации экспроприаторов”. Повествование актуализировано и непосредственно адресовано революции, ее экспансии вовне, ее потугам сменить культурную эпоху. Образ прежней многообразной культуры, развертывавшийся в пространстве рассказов обитателей Клуба, сменяется злой и трагической пародии-

ей на пролеткультуровскую “Всеобщую организационную науку”\*, на поэтику “рабочего удара”. Оркестр духовной жизни сменяется шествием толп, сокровенное содержание (In) выталкивается из человека, теснимое единой волей, идущей извне, из Ex, мир меняется на “мир”.

И все бы здесь шло путями, традиционными для анитопий такого рода, каскадом иллюстраций к тезисам пролеткультуровской прогностики, если бы проблему “Ex” и “In” автор замкнул бы в социальном плане и “технологическим” ключом, на “эксонах”, “ините”, “иннерваторах” и губительном “эфирном ветре”. Но этого нет. Всему подобному выворачиванию “In” в “Ex”, имени – в число, единицы – в миллионы противостоит духовность человечества (недаром книги здесь нематериальны), природа самой жизни. Иннерватором нарушено бытийственное равновесие между внешним и внутренним человеком (“Меня <...> не интересуют все эти душеобразные придатки... вроде “внутреннего мира”, – говорит один из вождей Эксонии Тутус (II, 89), и чем больше насилие, идущее из наружного мира “Ex”, тем больше накапливается внутри людей спасительного вещества, способного охранить границы неповторимого сокровенного человека.

Здесь перед нами – стяжение, сжимание всех коллизий антиутопии к весьма определенному значению. Кржижановский становится на путь выверения того, что принесла собой революция, надежными смыслами, заложенными в духовном наследии мира. Ведь коллизия “Ex и In” прямо адресуется к китайской монаде “Инь и Ян”, символизирующей мужское и женское начала, но и шире – внешнее и внутреннее, духовное и материальное, жизнь и смерть, вообще уравновешенное

---

\* В антиутопии Кржижановский чрезвычайно точен в литературных ссылках. Здесь и девизы “социализировать психики”, отправляющие нас к богдановским опытам “Из психологии общества”, и призывы “организовать действительность, раз и навсегда покончив с кустарничающим я” (II, 63–64), разворачивающие нас и к “Тектологии” Богданова, и к тем мечтаниям Гастева о полном вмешательстве в быт и жизнь частного человека, которые сам главный теоретик Пролеткульта назвал “чудовищной аракеевщиной”.

единство противоположностей. Внутри каждого из противостоящих начал заключено “пятно” противоположности, разрастающееся или убывающее при нарушении их равноденственного состояния. Этим можно объяснить и коллизии антиутопии об эксгах (накопление спасительного “инита” внутри людей), и шире – все содержание повести. Революция воспринята Кржижановским, не как “онтологический переворот”, на что она претендовала, а как искажение самого бытия, жизни, культуры, человеческой природы. А так как в повести отстаивались права сокровенного человека, то и метафора здесь становится обратной. Из “наружного”, развернутого состояния она уплотнена в зерно, в иероглиф, древо жизни опрокинута в семя, готовое в иных обстоятельствах снова зашуметь зеленой кроной. В таком художественном решении, наверное, и заключена просветляющая истина, ответ на толстовское “Чем люди живы?”, а не мертвы.

При всем этом, та настоятельность, с какой Кржижановский прорисовывает в цепи произведений забвение алфавита, отказ от него, заставляет нас задумываться, не связана ли вообще эта концепция с апокалиптической Иоанновой Книгой Живота. Не есть ли это, помимо скорби, что самого автора не печатали, как и многих, хотя бы из-за нехватки бумаги (вспомним “Главбум-м-м” в завывающей метели у Пильняка), ещё и путь к образу мироздания. И, наконец – вся эта цепная реакция метафор об убиении алфавита не существует ли как та же, просто спрямленная, метафора – “поглощать книги”? Не возвращен ли смысл “буквоедства” у Кржижановского до уровня космогонических постижений? И того распространения человека в мироздание, что пережили и Енох, и сын громов – Иоанн, и в свое время – огнепальный протопоп? То есть, речь идет о предметафоре, о праметафоре, отягченной, как и “центр Омега”, монада “Инь-Ян”, всем мирозданием, где лицезреющий Целое становится зреющим без лика великим Никто. И это было, если не очевидным, то подспудным духовным контекстом, сопровождающим все “похождения мысли” Кржижановского об алфавите.

В этой “алфавитной мистерии” автора “Сказок ...” для вундервзрослых современников в общем-то ничего удивитель-

ного нет. Достаточно вспомнить опыты с переосмыслением значений букв у Хлебникова, отголоски эксперимента по созданию “звездного языка” есть у Маяковского, Клюева, Заболоцкого и др. Очевидны в этом аспекте и самые серьезные поиски у Сергея Есенина, видевшего в алфавите путь в запредельное, традиционную дорогу к Богу, к всетворящему Слову, к небесной Инонии, наконец. Это и в “Ключах Марии”, и в сохранившихся черновиках, где поэт просто рисовал схемы этапов распрямления человека в космос, соотносящиеся с буквенными начертаниями. То есть в этих трактовках Кржижановский был далеко не одинок. Сам образ дематериализации буквенных знаков мог быть опосредован и тем, что 20-е годы считались “кафейным периодом” – ведь в его “Клубе ...” находят отражение и “Никитинские субботники”, и сборища “Серапионов”, и предвосхищаются “чинари-обериуты”, почти все сталинщиной убиенные. Могло быть это в чем-то вызвано и просто официальной правкой старой азбуки. Например, в есенинскую космическую анаграмму входят две исключенные современностью буквы – фита и ижица, как это показал К. Кедров. “Фита” у Есенина связана с образом вселенной, в противовес Клюеву, видевшему в ней знак змия. То же, есенинское, значение фиты и в “Пирамиде” Леонова (Лысов 2000). Вспомним, что первая буква, исчезнувшая после смерти Бога, которую безуспешно ищет доктор Грэхем в новелле с ницшевским названием у Кржижановского, была именно фита, Фита-вселенная.

Это дополнительный аргумент к тому, что революционный атеизм, поэтизацию богоотставленности писатель расценивал как пролог к всеобщей смыслоутрате. И возвращал нас к первосмыслу значения азбуки как Божественного начертания, где каждая Буква пламенных писем открывает человеку и человечеству ипостаси постижения триединого Бога, как это было завещано нам великими Кириллом и Мефодием. Или, как говорил, расценивая Тетраграмматон в сердце людей, соответственно считающих азбуку Божественным глаголом, Яков Беме – “Эта книга – “Христос в тебе” (“Весы апологетики”, цит.: Менли П. Холл 1997: 254).

Поэтому мы должны понимать, что булгаковское: “рукописи не горят” отстаивалось и Кржижановским, если не в первую очередь, то в том числе. С верой в духовную силу созданного. В аннигиляции мертвящей азбуки “партийной латыни”, литер советской догматики, букв безжалостного революционного закона, ограниченного буквализма “литературы факта”. В защите духовного значения того, что должно пройти человечество от Альфы до Омеги, от азов до ангелической ижицы в “постигании” Бога.

## ЛИТЕРАТУРА

Аристотель

1974 *Собрание сочинений в 4 томах.* Москва.

Борхес Х.Л.

1992 *Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения.* С.-Петербург.

Брюсов В.

1974 *Собрание сочинений в 7 т., т. 3.* Москва.

Карамзин Н., Дмитриев И.

1953 *Избранные стихотворения.* Ленинград.

Кедров К.

1989 *Поэтический космос.* Москва.

Лидбитер

1991 *Астральный план.* Москва.

Лысов А.

2000 Чертеж на снегу. “Ключи Марии” к “Пирамиде” Леонида Леонова. *Леонид Леонов и русская литература XX века.* С. Петербург.

Маяковский В.

1978 *Собрание сочинений в 12 томах.* Москва

Мэнли П. Холл

1997 *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии.* Москва-Новосибирск.

# КРЖИЖАНОВСКИЙ: МИФОЛОГЕМА *ВЕТЕР*

*Ф.П. Федоров*

«Возвращение Мюнхгаузена», роман, написанный Кржижановским в 1927–1928 гг., задуман и осуществлен как некий макротекст, включающий в себя множество подтекстов и контекстов, позволяющих расширить романное пространство до «бесконечных» как пространственных, так и временных границ; достаточно сказать, что цитация раздвигает сферу действия до Ветхого Завета и Аристотеля. Фабульное пространство романа – Западная Европа и Советская Россия 1921–1923 годов, но локальное время введено в пределы большого исторического времени, позволяющего рассмотреть культурно-идеологическую, культурно-политическую диаду Запад – Восток с подлинно эпическим размахом и достоинством; в этом смысле роман подлинно энциклопедичен.

«Возвращение Мюнхгаузена» состоит из 8 глав, из которых центральная, V глава, наиболее обширная, делящаяся в свою очередь на 13 миниглав, – «Черт на дрожжах», посвящена путешествию Мюнхгаузена в Россию, в Москву. Эта глава и представляет собой семантическое ядро романа. Ключом к пониманию структуры романа является информация, содержащаяся в VII главе: «При помощи двух-трех подставных лиц я затеял переписку с Москвой, мне удалось достать их книги и газеты, пользуясь сравнительным методом, сочетать изучение внутрирубежной России с зарубежной, пресса и литература которой у нас всех под руками.» (II, 249). И еще одна фраза: «Кипы советской беллетристики привели меня к чрезвычайно отрадным выводам ...» (II, 207). Подтекстно-контекстную систему, по всей вероятности, самую изощренную и обширную в русской прозе, образуют произведения самого разного плана: философские, политические, социологические, публицистические, научные, но прежде всего художественные, и не только литературные. Значителен фольклорно-этнологический пласт и текущая журналистика. Это произведения древние и современные, западные и русские.

При этом цитатное пространство образуется двумя равновеликими рядами: цитатами с указанным, «расшифрованным» источником и цитатами с зашифрованным источником. Роман построен как тотальная игра в прятки: повествователь то выдвигает себя на авантест, то «прячется» глубоко в подтексте, используя важное слово из лексикона Кржижановского, в «подспудье».

С точки зрения структурно-семантической ключевыми для романа текстами являются: 1) Мюнхгаузен Распе – Бюргера; 2) Свифт «Путешествия Гулливера» и «Сказки о бочке»; 3) Гофман ряда новелл, начиная с «Кавалера Глюка». Например, V глава, рассказывающая о путешествии Мюнхгаузена в Россию 1922 года, в основе своей имеет не только серию эпизодов или восходящих к «Мюнхгаузену», или построенных по модели «Мюнхгаузена», но и «Путешествия Гулливера»: Советская Россия – это очередная свифтовская страна, входящая в ряд Лилипутии, Бробдингега, Лапуты и т.д.

Прежде чем обратиться к мифологеме *ветер*, необходимо сказать о двух важных структурных принципах Кржижановского. 1) Каждый текст писателя, и прежде всего «Возвращение Мюнхгаузена» – это «паутина» мотивов (микромотивов, макромотивов), слагающихся из дистантных или достаточно «контактных» повторов слов-категорий, которые, «обрастая» подтекстами и контекстами, трансформируются в мифологему, тему мифологического типа. 2) Каждый из подтекстов вводит в роман определенный текст со всей его идеологией, и он сопрягается с контровертным текстом, в результате чего образуется целостный «микросюжет», в котором и воспроизведена идеология текстов, и построена авторская концепция. Роман и движется подобного рода микросюжетами, микрообращениями.

Мифологема *ветер*, одна из самых развернутых в романе, органически связанная с целым рядом других мотивов, тем, мифологем, продиктована той мифологией ветра, которая сложилась в русской литературе, прежде всего в поэзии 1900–1920-х годов, и которая явилась весьма существенным фактором советской эпохи.

Начало микросюжета с мифологемой *ветер* в качестве доминанты положено в финале 7 миниглавы V главы («Черт на дрожжах»), насыщенной многочисленными подтекстами, в частности, такими, как Бердяев и евразийство, Достоевский с его подпольным человеком, на которого указывает «подспудье» как место действия.

«Рядом со мной шагала мысль: два миллиона спин, спуды, жизнь, разгороженная страхом доносов и чрезвычайностей, подынешь глаза к глазам, а навстречу в упор дула, сплошное *dos à dos*. И опыт подтвердил мою мысль во всей ее мрачности: увидев как-то человека, быстро идущего в сторону от жилья, я остановил его вопросом:

– Куда?

В ответ я услышал:

– До ветру.

Эти исполненные горькой лирики слова на всю жизнь врезались мне в память: «бедный, одинокий человек, – подумал я вслед уединяющемуся, – у него нет ни друга, ни возлюбленной, кому бы он мог открыться, только осталось – к вольному ветру! Два миллиона спин; спуды – спуды – спуды» (II, 199–200).

Одно из отправных пространств в миниглаве – «спуды», «подспудье», подполье, продуцирующее путь «бедного, одинокого человека» «к вольному ветру».

Нетрудно увидеть, что процитированный фрагмент в основе своей имеет четыре микромотива, на которых он и держится как на «остриях»: 1) «спуды»; 2) «страх доносов и чрезвычайностей»; 3) «миллионы» («два миллиона спин»); 4) ветер.

Сначала – о «миллионах». В 1 миниглаве есть чрезвычайно важный эпизод, в котором рассказано о перелете Мюнхгаузена через границу на снаряде (обращение к старинному опыту полета на ядре), перерастающий в «мюнхгаузениаду» о дрессированных сапогах, посланных против деревни. «Они шли, подняв кверху свои петельчатые ушки, то растягиваясь, то приседая на своей гармошке, с видом опытных и осторожных лазутчиков. Я провожал их глазами до самой деревни. Но тут произошло нечто непредвиденное: группа людей, за-

метив пару сапог, идущих на них, с криками ужаса бросилась врассыпную. Внезапная мысль осенила меня: ведь я в стране суеверов и невежд: что, если паре сапог удастся вселить ужас в эту деревню, и в следующую, и в ту, что за ней, – и мы пройдем – пара сапог и я, – гоня перед собой охваченные страхом толпы темного крестьянства, которое, смыв на пути города, заразив древним киммерийским ужасом массы и сонмы, очищая избы и дворцы, хлынут за Урал. Тогда я, подтянув за петельчатые уши подошвы к пяткам, из какого-нибудь Краснококшайска – радиограмму: «Взял Россию голыми ногами. Подкреплений не надо» (II. 179–180).

Сюжет Кржижановского, в основе которого находится военный конфликт Советской России и Антанты, полномочным представителем которой является Мюнхгаузен, проецируется на знаменитое стихотворение Блока «Скифы» (1918): непосредственной цитатой является не только изображенная ситуация, но и словосочетание: «хлынут за Урал». Но для Кржижановского важна не столько блоковская триада Запад – Россия – Восток, сколько диада Запад – Восток:

*Миллионы – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы,  
Попробуйте, сразитесь с нами!  
Да, Скифы – мы! Да, азиаты – мы, –  
С раскосыми и жадными очами!*

.....

*О, старый мир! Пока ты не погиб,  
Пока томишься мукой сладкой,  
Остановись, премудрый, как Эдип,  
Пред Сфинксом с древнею загадкой!..*

*Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,  
И обливаясь черной кровью,  
Она глядит, глядит, глядит в тебя,  
И с ненавистью, и с любовью!..*

.....

*Мы широко по дебрям и лесам  
Перед Европою пригожей  
Расступимся! Мы обернемся к вам  
Своею азиатской рожей!*

*Идите все, идите на Урал!  
Мы очищаем место бою  
Стальных машин, где дышит интеграл,  
С монгольской дикою ордою!*

*(Блок 1999: V, 77–80)*

Через Блока Кржижановский вводит в «Возвращение Мюнхгаузена» в качестве контекста весь «восточно-западный» философско-идеологический комплекс, начиная с Чаадаева и славянофильства, кончая евразийством, а это такие явления, как Тютчев и Достоевский, Данилевский и Леонтьев, Соловьев с его идеями о противостоянии Востока и Запада и миростроительной функции России в этом противостоянии, наконец, идеология «скифства», достаточно мощно прозвучавшая в 1917–1918 гг. и спровоцировавшая блоковское стихотворение, в связи с которым уместно процитировать слова Герцена: «Россия точно так же может овладеть Европой до Атлантического океана, как и подвергнуться европейскому нашествию до Урала. В первом случае Европа должна быть разрушенной. Во втором случае – тесно сплоченной» (Герцен 1957: 177–178).

Но блоковская ситуация Кржижановским в высшей степени травестирована, благодаря определенной ее перевернутости. Во-первых, Запад, у Блока представленный «миллионами», у Кржижановского представляет Мюнхгаузен, и именно Мюнхгаузен вместе с сапогами, без «подкреплений», «голыми ногами», гонит «массы и сонмы» (по Блоку, «тьмы и тьмы»), охваченные «киммерийским ужасом», не забывающие при этом «очищать избы и дворцы», «за Урал», и вся картина свидетельствует об их «азиатстве», о «жадности» их «очей», о них, как умонепостижимом Западом (Мюнхгаузенем) «Сфинксе с древнею загадкой». И в этом контексте скифская угроза: «Попробуйте, сразитесь с нами!», как скифская тактика «расступиться» «перед Европою пригожей» выглядит как абсолютно комическая; с другой же стороны, во всей реальной сущности предстает сентенция: «Мы обернемся к вам / Своею азиатской рожей!» Так обстоит дело с блоковскими «тьмы, и тьмы, и тьмы», превратившимися у Кржижановского в столь же троекратное «спуды, спуды, спуды».

Но есть еще один, столь же травестированный, столь же вывернутый наизнанку в контексте «Скифов» вариант развития исторического действия Запад – Россия: «Старик, объятый священным ужасом, выдернулся из сапогов и побежал, роняя портянки, к деревне. Вскоре все население деревни вышло мне навстречу крестным ходом с хлебом-солью, кладя земные поклоны, под звон колоколов» (II, 181). Так заявляет о себе «святая Русь», идеологический комплекс которой будет объявлен все в той же 7 микроглаве.

Но Блок – это только один подтекстно-контекстный ряд микромотива «миллионы», другой ряд образует Маяковский. Первый абзац 12 миниглавы изображает первомайский «Праздник», и это изображение выводит на итоговые, фундаментальные построения Кржижановского. Вся картина «Праздника» «держится» на микромотиве Маяковского, в частности, поэмы «Хорошо!»; процитирую фрагмент предложения, целиком заимствованный из лексикона Маяковского: «... из улицы в улицу стучат барабаны, слышится твердый марш колонн, миллионноногие потоки текут на Красную площадь ...» (II, 215). Словообразования типа «миллионноногие» пронизывают творчество Маяковского, как и лексема «миллионы», утверждающая мощь трудящегося коллектива:

**«150 000 000»:**

*Мы пришли миллионы,  
миллионы трудящихся,  
миллионы работающих и служащих.*

.....

*Мы пришли,  
миллионы,  
миллионы скотов,  
одичавших,  
тупых,  
голодных.*

*Мы пришли,  
миллионы  
безбожников,  
язычников  
и атеистов...*

(Маяковский 1968 : II, 58)

**«III Интернационал» (1919):**

*Наш вождь –  
миллионноглавый  
Третий Интернационал (II, 27).*

**«Владимир Ильич Ленин» (1924):**

*Партия –  
рука миллионнопалая,  
сжатая  
в один  
громающий кулак (IV, 137).*

**«Господин «Народный артист» (1927):**

*Есть класс пролетариев  
миллионногорбый ...» (V, 271).*

Итак, образуется несколько параллельных рядов «миллионов» – крестьяне, с которыми встречается Мюнхгаузен, только что приехавший в Советскую Россию, через Блока интерпретированные как «скифы», «азиаты»; миллионы из «подспудья»; пролетарии с «партийцами» Маяковского. Несомненно, они глубоко различны по своей идеологической доминанте, но в романе Кржижановского они обретают целостный, «синтетический» облик, не лежащий ни в одну из идеологических матриц; в сущности, Кржижановский осуществляет деидеологизацию «миллионов». Но при этом очевидно, что «миллионы» от 1 миниглавы до 12 миниглавы из «азиатов» превращаются в «миллионнопалую» партию и в «миллионногорбый» класс как «колесико и винтик» общесударственной дьяволиады.

Обратимся к сакраментальному ответу: «до ветру». «Горькая лирика» фразеологизма прокомментирована абсолютным одиночеством человека, который в качестве единственного собеседника может иметь только «вольный ветер». Как известно, мотив ветра – сквозной мотив блоковского творчества, от «Распутий» до «Двенадцати». Одна из основных функций ветра у Блока – функция не столько собеседника, сколько вестника. В драматической поэме «Песня Судьбы» (1908) главный герой говорит: «Слышишь, как поет ветер? Точно –

песня самой судьбы... веселая песня. Слышишь? – Господи, как жутко и радостно! А в доме нет ветра и не слышно песни Судьбы» (Блок 1961: 113). Песня ветра, как утверждает название, и есть «песня Судьбы». Цикл 1913 г. «О чем поет ветер» – это развитие мотива ветра из «Песни Судьбы». Человек может «открыться» только «вольному ветру», говорит герой Кржижановского. Ответ ветра, «весть» ветра – в цикле Блока, и вот основные вехи этого ответа:

1) *Мы забыты, одни на земле.  
Посидим же тихонько в тепле.  
В этом комнатном, теплом углу  
Поглядим на октябрьскую мглу.*  
(Блок 1997: III, 191)

2) *Возврата нет  
Страстям и думам ...  
Смотри, смотри:  
С полючным шумом  
Идет к нам ветер от зари ...  
Последний свет  
Померк. Умри.  
Померк последний свет зари.*  
(Там же: 192)

3) *Милый друг, и в этом тихом доме  
Лихорадка бьет меня.  
Не найти мне места в тихом доме  
Возле мирного огня!*  
(Там же: 192)

4) *И средь растущей темноты  
Припомнишь ты  
И то и сё,  
Все, что было,  
Что машило,  
Что цело,  
Что прошло,  
Всё, всё.*  
(Там же: 194)

5) *Жди, старый друг, терпи, терпи,  
Терпеть не долго, крепче спи,  
Всё равно, всё пройдет,  
Всё равно ведь никто не поймет,  
Ни тебя не поймет, ни меня,  
Ни что ветер поет  
Нам звеня ...*

(Там же: 195)

По воспоминаниям Н. Павлович, Блок согласился с ее словами о том, что это «последняя усталость», и добавил: «Мне было очень скверно, когда я писал эти стихи» (Павлович 1964: 484). Стихи достаточно определенно свидетельствуют о безнадежности, о катастрофе.

Но главное все же в другом. Цикл «О чем поет ветер» завершает III книгу «лирического романа» Блока. Начатая «Страшным миром» III книга строится как исполненная драматизма история *преодоления* «страшного мира» – и в человеке, и в реальности, история движется от «Страшного мира» к «Родине», но неожиданно обрывается беспредельным трагизмом заключительного цикла, строго говоря, готовящегося уже последними стихотворениями «Родины», такими, как «Рожденные в года глухие ...», «Дикий ветер», «Коршун». Фабула III книги в цикле «О чем поет ветер» «резким «кольцом» возвращается к теме «страшного мира» и безнадежности пути» (Минц 1999: 332).

«К вольному ветру» Кржижановского – это введение романа в контекст блоковского «страшного мира» с его окончательным торжеством, с его «Исхода нет». С другой стороны, несомненна и мифистофельская усмешка над лирическим преобразованием «страшного мира».

И наконец, поэма «Двенадцать», вводимая в роман начальной строфой с ее разрушительным ветром, оппозирующим «вольному ветру» Мюнхгаузена:

*Черный вечер  
Белый снег.  
Ветер, ветер!*







И как было сказано, четвертый микромотив, из провозглашенных в 7 микроглаве и обретающий в процессе развития сюжета смысл одного из важнейших мотивов-мифологем, но органически связанный с мифологемой *ветер* – это мотив *насильственной смерти*, ее постоянного страха, вовлечения в репрессивную государственную деятельность (через доносы) всего *многомиллионного* населения. Весьма значимо, что 8 микроглава завершается информацией об убийствах в годы гражданской войны, позволивших свести к нулю статистику самоубийств: «... прежде чем ты сам себя, а уж тебя другие ...» (II, 202). И сразу же первое предложение 9 миниглавы свидетельствует об «октябрьском ветре», вводящем в качестве подтекстно-контекстной структуры «октябрьскую поэму» Маяковского. А вслед за октябрьским пейзажем и «новеллой о Буксах» рассказано о «деле» Мюнхгаузена, купившего в трамвае «вместо одиннадцатикопеечного билета восьмикопеечный». «Слушание дела о недоплате трех копеек состоялось в Верховном Суде: меня провели меж двух сабель, к скамье подсудимых. Огромная толпа любопытных наполнила зал. Слова «высшая мера» и «смертная казнь» ползали от ртов к ртам». Суд принял компромиссное решение: «... признав виновным, расстрелять... из пугачей». «В назначенное для казни утро меня поставили к стенке против дюжины дул – и я глазом не успел моргнуть, как грохнул залп и меня расстреляли» ((II, 203–204).). «Расстрел» изменил статус Мюнхгаузена: он стал «условным трупом». Но компромиссный приговор Мюнхгаузену не меняет дела: «смертная казнь», «высшая мера», «расстрел» – это повседневное, бытовое явление советской действительности. Статус человека в мире «октябрьского ветра» в высшей степени незначителен, человек действительно «не стоит» на ногах.

Итак, что есть «октябрьский ветер», если свести к дешифрующей формуле? Это «страшный мир» «расстрелов» и тотального страха, делящий население на две категории: 1) «условных трупов», вводящих в качестве цитаты новеллу Тынянова «Подпоручик Кижэ» и 2) «мертвых душ» с обширным гоголевско-булгаковским подтекстом.

«Древний киммерийский ужас» (II, 180), охвативший массы в 1 миниглаве, – очевидная цитата Волошина, не того или иного конкретного текста, а именно волошинского текста в целом. Киммерия (Восточный Крым) – это эмблема Волошина, его визитная карточка. «Постепенно Коктебель становится для Волошина символическим образом мироздания, в котором аккумулируются все многообразные «лики земли», следы ее истории и культуры, а «Киммерии печальная область» – универсальной парадигмой бытия, являющего все единство разнообразия и вбирающего все разнообразие единства» (Лавров 1995: 39). Начало киммерийскому мифу положил цикл «Киммерийские сумерки» (1907, 1909), вошедший в первую книгу Волошина «Годы странствий» (1910). Киммерия – это мир первозданного хаоса, вздыбленный, разорванный, хтонический мир.

- 1) *В гранитах скал – надломленные крылья.  
Под бременем холмов – изогнутый хребет.  
Земли отверженной – застывшие усилья.  
Уста Праматери, которым слова нет!*
- 2) *А груды валунов и глыбы голых скал  
В размытых впадинах загадочны и хмуры.  
В крылатых сумерках – намеки и фигуры ...  
Вот лапа тяжкая, вот челюсти оскал,  
  
Вот холм сомнительный, подобный вздутым ребрам.  
Чей согнутый хребет порос, как шерстью, чобром,  
Кто этих мест жилец: чудовище? титан?*
- 3) *И этот тусклый зной, и горы в дымке мутной,  
И запах душистых трав, и камней отблеск ртутный,  
И злобный крик цикад, и клекот хищных птиц –  
  
Мутят сознание. И зной дрожит от крика ...  
И там – во впадинах зияющих глазниц  
Огромный взгляд растоптанного Лица.*

(Волошин 1995: 118–125)

И этот *недосозданный* хтонический мир – живой или кажущийся живым мир, мир некоей неоформившейся жизни. И он внушает страх, ужас. «Киммерийский ужас» – это мифологический ужас, ужас человека перед чужим, враждебным, непознанным миром, миром, несущим опасность и гибель.

Но Кржижановский, относя «древний киммерийский ужас» к современности, к «охваченным страхом толпам темного крестьянства», «смывающим» города, к «массам и сонмам», совершенно определенно отсылает читателя к стихам Волошина о революции, «усобице», терроре, к его «эпосу» «распятой России». «И нет истории темней, страшней, / Безумней, чем история России» (Волошин 1995: 304). Немаловажно, что одним из важнейших мотивов этой его поэзии является мотив ветра.

**«На дне преисподней»:**

*С каждым днем все диче и все глуше  
Мертвенная цепенеет ночь.  
Смрадный ветер, как свечи, жизни тушит:  
Ни позвать, ни крикнуть, ни помочь.*

(Там же: 280)

**«Россия»:**

*С Руси тянуло выстуженным ветром.*

(Там же: 294)

**«Северовосток»:**

*Расплясались, разгулялись бесы  
По России вдоль и поперек.  
Рвет и крутит снежные завесы  
Выстуженный северовосток.*

*Ветер обнаженных плоскогорий,  
Ветер тундр, полесий и поморий,  
Черный ветер ледяных равнин,  
Ветер смут, побоищ и погромов,  
Медных зорь, багровых окоемов,  
Красных туч и пламенных годин.*

*Этот ветер был нам верным другом  
На распутьях всех лихих дорог:  
Сотни лет мы шли навстречу вьюгам  
С юга вдаль – на северо-восток.  
Войте, вейте, снежные стихии,  
Заметая древние гроба.  
В этом ветре вся судьба России –  
Страшная, безумная судьба.*

(Там же: 273)

Ветер – сквозной мотив, главный символ пространства «Северовостока»; «вся судьба России» сконцентрирована и замкнута в ветре.

«Древний киммерийский ужас» продемонстрирован Волошиным во всех его проявлениях, формах, ипостасях, старинных и современных, в панорамах и портретах, в риторико-публицистических обобщениях, в трагедийных образах, в очерково-бесстрастных описаниях. Волошин стремится *исчерпать* в своих изображениях страшную судьбу России.

**«Голод»:**

*Землю тошнило трупами, – лежали  
На улицах, смердели у мертвецких,  
В разверстных ямах гнили на кладбищах.  
В оврагах и по свалкам костяки  
С обрезанною мякотью валялись.  
Глодали псы оторванные руки  
И головы. На рынке торговали  
Дешевым студнем, тошной колбасой.  
Баранина была в продаже – триста,  
А человечина – по сорока.  
Душа была давно дешевле мяса.*

(Там же: 279)

**«Терминология»:**

*«Брали на мушку», «ставили к стенке».  
«Списывали в расход» –  
Так изменялись из года в год  
Речи и быта оттенки.  
«Хлопнуть», «угробить», «отправить на шлёпку»,  
«К Духонину в штаб», «разменять» –  
Проще и хлеще нельзя передать  
Нашу кровавую трепку.  
Правду выпытывали из-под ногтей,  
В шею вставляли фугасы,  
«Шли погонны», «кроили лампасы»,  
«Делали однорогих чертей».*

(Там же: 278)

И вывод, имеющий прямое отношение к волошинской фразе Кржижановского:

*Усобица, и голод, и война,  
Крестья мечом и пламенем народы  
Весь древний Ужас подняла со дна.*

(Там же: 358)

И наконец, одним из важнейших подтекстов, чрезвычайно развернутых, является стихотворение Луговского «*Песня о ветре*» (1926).

Смысл названия объясняют начальные строфы:

*Итак, начинается песня о ветре,  
О ветре, обутым в солдатские гетры,  
О гетрах, идущих дорогой войны,  
О войнах, которым стихи не нужны.*

*Идет эта песня, ногам помогая,  
Качая штыки по следам Улагая.  
То чешской, то польской, то русской речью –  
За Волгу, за Дон, за Урал, в Семиречье.*

(Луговской 1966: 72–75)

Ветер Луговского – романтический ветер революции. На Первом съезде писателей Луговской говорил: «Я всегда любил свой ветер, ветер революции, свою песню о ветре, без кавычек» (там же: 600).

Ветер Луговского вступает в полилогические и абсолютно контрвертные отношения с ветром Волошина и частично с ветром Блока.

Ряд микромотивов полиритмического стихотворения Луговского тождественен микромотивам Маяковского, в сконцентрированном виде содержащихся в начале 12 микроглавы, в уже упомянутой картине первомайского праздника.

## **I. Марш – строй**

*Кржижановский:* «слышится твердый марш колонн» (II, 215).

*Луговской:* песня «строем бьет из московских дверей / От самой тайги до британских морей».

*Маяковский:* одним из важнейших документов советской эпохи, своего рода программой социального устройства является стихотворение Маяковского «Левый марш» (1918). В противовес идеологии личности («я») Маяковский утверждает идеологию коллектива («мы»), организован-





### III. Штыки

*Кржижановский:* «трехгранные клювы штыков» (II, 215).

*Луговской:*

*Сибирь взята в охапку.*

*Штыки молчат.*

*Заячьими шапками*

*Разбит Колчак.*

*Маяковский:*

**«Владимир Ильич Ленин»:**

*Штыками*

*тычется*

*чирканье молний ... (IV, 152).*

**«Домой!» (1925):**

*Я хочу,*

*чтоб к штыку*

*приравняли перо (IV, 396).*

**«Хорошо!» (1927):**

*а) Горели,*

*как звезды,*

*границ штыков,*

*бледили*

*звезды небес*

*в карауле (V, 400).*

*б) Встанем,*

*штыки оцетинивши,*

*с первым*

*приказом:*

**«Вперед!» (V, 450)**

### IV. Расстрелы

*Луговской:*

*а) Пулеметные дорожки расстеливать,  
Беляков у сосны расстреливать.*

*б)*

*Стой!*

*Кто идет?*

*Кончено. Заги!!*

Маяковский:

**«Левый марш»:**

*Ваше  
слово,  
товарищ маузер! (I, 256)*

**V. «Мертвые души» и снег**

- а) *На снежные иголки  
Мертвые полки  
Положил Колчак.*
- б) *На сером снеге волкам приманка:  
Пять офицеров, консервов банка.*

Из имеющихся у Кржижановского отметим такие микро-мотивы Луговского:

Ночь, луна:

*А ночь хороша!  
Широки просторы. Лушь. Силь.*

Железная дорога:

*Железная дорога за полверсты.  
Рельсы разворочены, мать честна!  
Поперек дороги лежит сосна.*

Октябрьский ветер Маяковского, как и органически с ним связанная «Песня о ветре» Луговского определили семантику ветра как символа революционного преобразования. По мере того, как отдалялись события революции и гражданской войны, по мере того, как укреплялась советская идеология как идеология оптимизма, ветер «очищается» от репрессивных коннотаций, превращается в мифологему, основным смыслом которой является радость – радость побед и радость жизни, ветер входит в контекст того «соцреалистического» искусства 1930-х годов, которое, может быть, наиболее ярко представляют комедии типа «Волга-Волга»; одним словом, ветер становится знаком приятия и утверждения советской жизни, советского «хорошо!» О советском «ветре», может быть, более всего свидетельствует знаменитая «Песня о весе-

лом ветре», созданная В.Лебедевым-Кумачом и И. Дунаевским в одну из самых «веселых» эпох советской эпохи – в 1930-ые годы.

*А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер,  
Веселый ветер, веселый ветер!  
Моря и горы ты обшарил все на свете  
И все на свете песенки слышал.  
Стой нам, ветер, про дикие горы,  
Про глубокие тайны морей,  
Про птичьи разговоры, про синие просторы,  
Про смелых и больших людей!*

Припев: *Кто привык за победу бороться,  
С нами вместе пускай запоет:  
Кто весел – тот смеется,  
Кто хочет – тот добьется,  
Кто ищет – тот всегда найдет!*

(Наша биография 1988: 72–73)

Созданная для кинофильма «Дети капитана Гранта» и в нем прозвучавшая, она вошла в каждый советский дом.

Такова была тенденция, и эта тенденция была оспорена Кржижановским в «Возвращении Мюнхгаузена».

Романная мифологема *ветер* образует относительно самостоятельный сюжет, границами которого являются: 1) определенные тексты Блока, отсылающие в свою очередь к более далеким контекстам XIX века; 2) тексты Волошина; 3) тексты Маяковского; 4) стихотворение Луговского. Помимо подтекстов нельзя не сказать об обширном контекстном «вихревом», «ветровом» поле. Столкновение текстов различных идеологических ориентаций конечной целью имеет у Кржижановского построение целостной картины эпохи 1920-х годов, целостной картины 10-летия советской власти. Чрезвычайно существенно, что Кржижановский пишет «Возвращение Мюнхгаузена» в 1927 г., как и Маяковский поэму «Хорошо!», как и многие другие художники, долгом своим считающие сказать: хорошо!

«Возвращение Мюнхгаузена» – это своего рода «Анти-Хорошо». Московская глава заканчивается рассказом о гран-

диозном празднике, перерастающем в дьяволиаду, заявленную уже названием московской главы – «Черт на дрожжах». В контекст этой дьяволиады входит и микророман о «бедном, одиноком человеке», чей порыв к «вольному ветру» получает трагическое завершение в уединенном «справлении» естественной нужды.

## ЛИТЕРАТУРА

Блок А.А.

*Полное собрание сочинений и писем в 20 т.,*

1997 т. 3. Москва,

1999 т. 5. Москва.

Блок А.А.

1961 *Собрание сочинений в 8 т.,* т. 4. Москва – Ленинград.

Волошин М.

1995 *Стихотворения и поэмы.* Санкт-Петербург.

Герцен А.И.

1957 *Старый мир в России. Собрание сочинений в 30 т.,* т. 12. Москва.

Кржижановский С.

1990 *Возвращение Мюнхгаузена.* Ленинград.

Лавров А.В.

1995 *Жизнь и поэзия Максимилиана Волошина. Волошин М. Стихотворения и поэмы.* Санкт-Петербург.

Луговской В.

1966 *Стихотворения и поэмы.* Москва – Ленинград.

Маяковский В.В.

1968 *Собрание сочинений в 8 т.* Москва.

Миц З.Г.

*Поэтика Александра Блока.* Санкт-Петербург.

Наша биография.

1988 Москва.

Павлович Н.А.

1964 *Воспоминания об Александре Блоке. Блоковский сборник.* Тарту.

# СЕМАНТИКА И СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ МОТИВА «ДВЕРЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО

*И.В. Трофимов*

При интенсивном формировании художественного мира особо актуализируется наличие некоего «прохода» на границах пространств. Таким проходом могли стать у С. Кржижановского и **грудь поэта** («Говорят, целая библиотека, внезапно рухнув с полок, придавила грудными фолиантами сердце одного известного поэта-романтика: и сердце это, отстукивая пульс, *бросилось вон из грудной клетки*» (Кржижановский 2000\*: 162); и **щель** («В иных умах, *куда-то точно в щель, провалилась бесконечность*» – 162); и **зрачок глаза**; и **ухо**; и **жерло песочных часов**; и **ворота / врата** («Ну, я открываю врата» (210); «... в полустадии от восточных ворот» – 211); и просто **вход** («Театр <...> с овальным гербом над *трехдверием входа*» – 214).

Но само собой понятно, что самым естественным переходом границы «просторных» и «тесных» пространств\*\* служила и служит **дверь**, семантика которой в различных культурах существенно различалась.

На это обращала внимание еще в 30-е годы О.М. Фрейдберг в материалах, посвященных архаическим корням античной серенады, где она ссылалась на книгу Отто Вейнрейха\*\*\*, который, по ее словам, выпустил «... работу, перепол-

---

\* Курсив мой – И.Т. В исследовании интересующего нас мотива использовано данное издание с указанием страниц непосредственно в тексте статьи.

\*\* См.: «Слова (алфавит первого уровня, минимальные законченные блоки, из которых складывается описание пространства) <...> аранжируются таким образом, что довольно быстро вводят читателя в проблематику двух пространств, классифицируемых по признаку «просторности и тесноты» (Топоров 1995: 500).

\*\*\* См.: Veinreih 1925: 169.

ненную дверьми до отказа <...> показал всему образованному миру двери в греческой литературе, двери в римской литературе, двери в Библии, двери у индусов, двери у египтян и вавилонян» (Фрейденберг 1995: 705).

Ссылка на О.М. Фрейденберг нам необходима, чтобы показать: вопрос семантики двери в литературах мира интересует исследователей давно, настолько давно, что утратил какой-либо эффект новизны и оригинальности. Однако творчество С. Кржижановского пока что воспринимается свежо, что позволяет рискнуть заглянуть в его мир и через «дверь».

Принимая во внимание характер художественного мышления С. Кржижановского, легко предположить, что «дверь» как образ и мотив в его творчестве будет постоянно получать дополнительные значения, с помощью которых выстраивается оригинальная концепция. Но о каких-либо чертах этой концепции возможно будет говорить лишь каталогизируя и систематизируя мотив.

В характеристике «двери» у С. Кржижановского следует в первую очередь выделить **признак**:

1. «В раскрытые двери магазинов» (46);
2. «Дверь комнаты» (81);
3. «Дверь полуоткрыта» (86);
4. «Заглянул в открытую дверь» (86);
5. «свою дверь» (92);
6. «сквозь опечатанную дверь» (116);
7. «дверь была закрыта» (140);
8. «Створы двери были сомкнуты» (143);
9. «Ветер стучит раскрытой дверью» (194);
10. «с заколоченными дверями» (202);
11. «в узкую щель двери» (203);
12. «на пороге полуоткрытой двери» (217);
13. «Двери закрыты» (219);
14. «стеклянную дверцу» (221);
15. «из-за картонной двери» (225);
16. «открыл выходную дверь» (327);
17. «мимо приоткрытой двери» (330);
18. «двери были настезь» (369);
19. «сквозь эфовидную дверь инструмента» (394);

20. «к запертой двери» (408);
21. «Дверь, брошенная полуоткрытой» (415);
22. «в боковую дверь» (424);
23. «Вдоль ряда пронумерованных дверей» (429);
24. «В раскрытые двери» (433);
25. «к раскрытым дверям храма» (433);
26. «Сквозь стену и запертую дверь» (444);
27. «комнаты, запертой на ключ» (472).

Нет ничего удивительного и неожиданного, что среди выделенных признаков наиболее активна оппозиция «закрытых» (6, 7, 8, 10, 13, 20, 26, 27) и «открытых» (1, 4, 9, 18, 24, 25) дверей.

Если учесть, что в природе двери открываются и закрываются практически в равной мере, перевес «закрытых» дверей у С.Кржижановского приобретает определенный смысл. Несколько уравнивают баланс дверь «полуоткрытая» (12, 21), «приоткрытая» (17), но здесь эти определения без труда можно заменить антонимом «полузакрытая». Но вместе с тем эта «полуоткрытость» – «полузакрытость», как и в целом «щелевидность» (см.: «в узкую щель двери» – 20), – принципиально важный показатель художественного мира писателя, в значении которого сема сопротивляемости, труднопроходимости, повышенной энергоемкости сообщений между пространствами. А если учесть, что завязкой многих произведений С. Кржижановского служит переход «двери», «зрачка», «эфф-видной двери инструмента» и т.п., то эта затрудненность служит уже определенного рода его эмоциональным фоном.

Оставшиеся примеры определений двери уже не столь демонстративны: они служат или уточнением ориентировки (22, 23), или указывает на материал (14, 15), или, в конце концов, служат знаком принадлежности кому-либо (5) или чему-либо (2).

Далее: «дверь» у С. Кржижановского выступает **объектом, на который направлено действие**. См.:

1. «открыл дверь» (39);
2. «посетитель вшагнул внутрь, тихо втиснул дверь в раму» (60);
3. «я открыл свою дверь» (92);

4. «Что-то мешало снаружи открыть мне дверь» (115);
5. «Я рванул дверь» (153);
6. «Толкнул дверь» (156);
7. «и открыл дверь» (194);
8. «Ветер стучит <...> дверью» (194);
9. «прикрыл за собою дверь» (206);
10. «открыв дверь» (216);
11. «постучали в дверь» (217);
12. «ударяясь о двери» (219);
13. «прикрыв за собою дверь» (223);
14. «в дверь постучали» (322);
15. «открыл выходную дверь» (327);
16. «вышел, вжав дверь в стенку» (333);
17. «в дверь постучался» (370);
18. «настойчивый стук в дверь» (378);
19. «Он запер дверь» (396);
20. «Закрыв за ним <...> дверь» (407);
21. «Открыл <...> дверь» (409);
22. «в дверь постучали» (412);
23. «левой рукой снимает болт с двери» (414);
24. «прижавшись спиной к дверной доске» (443);
25. «швейцар <...> то открывал, то закрывал» (460);
26. «Закройте двери» (474);
27. «стук в дверь» (489);
28. «прикрыв ее» (489).

Антонимическая оппозиция «открывания» и «закрывания» дверей представлена следующим образом: 1, 3, 4, 7, 10, 15, 21 – 2, 16, 19, 20, 27. Особо следует отметить пример, когда оба действия совершаются попеременно с одинаковой интенсивностью (см.: 25).

Сопоставление примеров показывает, что двери у С. Кржижановского «закрываются» реже. По житейской логике так и должно быть: если в природе у С. Кржижановского **закрытых** дверей больше, то и **открывать** их следует чаще.

Далее последовательно отмечается неполнота, незавершенность действия (9, 13, 29). Важно, что неполнота действия сопряжена с неким противодействующим усилием (4, 24).

Такие действия, производимые с дверью, как: «Я рванул дверь» (153); «Толкнул дверь» (156), – говорят об интенсивности, но не о цели. Цель и направление действия определяется из контекста. См.: «Захотелось наружу, к скрещениям улиц и к встречам людей с людьми. Я рванул дверь», – следовательно в очередной раз запертая дверь открыта. В том же рассказе: «Выронив пресс-папье, я бросился к порогу. Толкнул дверь», – опять дверь открывается.

Стук в дверь также подчеркивает, что герои С. Кржижановского имеют дело с закрытой дверью (см.: 11, 14, 17, 18, 22, 23, 28). Даже в том случае, когда совершается хаотичное и внешне бесцельное действие («Ветер стучит <...> дверь» (194); «ударяясь о двери» (219)) или осуществляется постоянное давление («прижавшись спиной к дверной доске» – 443), преобладающее состояние двери – закрытое.

В формировании драматической интриги повествования важным представляется направление движения через дверь: из «тесного» в «просторное» или наоборот. В подавляющем большинстве это возможно определить через контекст. Например: «Закройте дверь. Так. <...> Садитесь и наблюдайте» (474). Ясно, что герой проникает из «просторного» пространства в «тесное». См. также: «Я открыл свою дверь и, войдя в комнату, повернул ключ в замке справа налево» (92). Ср. движение из «тесного» в «просторное»: «Открыл дверь: коридор; поворот; дверь; еще дверь, и, шаря по стенке, ступенька к ступеньке – наружу. Улица» (39); «и открыл дверь навстречу шумящему морю» (194); «Он сдернул его с тычка и вышел, вжав двери в стенку» (333); «Он защелкнул дверь на ключ, чтобы уйти пообедать» (390). Но «закрытие – открытие» двери возможно и при перемещении из «тесного» пространства в «тесное» же, что усугубляет впечатление уже не только пространства «тесного», но и «закрытого». См.: «Мы прошли анфиладой комнат. Порог, еще порог, коридор – он подвел меня к запертой двери, скрытой портьерой (под цвет стены). Звонко щелкнул ключ, потом – выключатель. Я увидел себя в квадратной комнате» (408–409).

Дверь у С. Кржижановского служит не только объектом воздействия, но и субъектом, совершающим действие. По-

нятно, что дверь не самостоятельна в выборе того или иного действия, но использование в характеристике двери глагольного сказуемого делает возможной иллюзию ее относительной самостоятельности.

1. «дверь открылась» (24);
2. «дверь подалась» (86);
3. «дверь распахнулась» (115);
4. «дверь затиснула створы» (141);
5. «дверь выбросила всех людей и сомкнула створы» (143);
6. «распахнулась, полоснув светом, дверь» (153);
7. «дверь закрылась» (153);
8. «дверь закрылась» (155);
9. «хлопнула створа двери» (330);
10. «дверь его лачуги раскрылась» (369);
11. «дверь раскрылась» (412);
12. «Дверь, брошенная полуоткрытой, распахивается» (415);
13. «Дверь в глубине, подымаясь створкой кверху, как занавес, выбрасывает резкий свет и две фигуры» (421);
14. «дверь открылась» (435);

Как видим, дверь сама по себе не располагает богатым выбором действия. Раскрывается (1, 2, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13) и закрывается (4, 6, 7, 8, 14). Раскрывающихся дверей больше, что еще раз подчеркивает приоритет в выборе действия, обещающего возможность развития интриги. Закрывающаяся дверь значительно ограничивает возможность маневра для героев С. Кржижановского. Иногда дверь проявляет повышенную активность, втягивая в поле своего воздействия как окружающее пространство, так и человека, занимающего в этом пространстве определенное место (см.: 12).

Конечно, основная интригообразующая функция двери – проникновение, в результате которого действие может как усиливаться, так и затухать. Закрытая дверь значительно ограничивает маневр, но это, в свою очередь, может усилить или подчеркнуть остроту драматической ситуации. Характер драматической ситуации зачастую определяется положением персонажа в пространстве относительно двери. Этим персонажем может быть как человек, так и некое фантастическое существо, порожденное воображением писателя. Да и дверь

временами предстает весьма необычной. См.: «По ночам, когда музыкант спал, он, расправив свои прозрачные крылышки, вылетал сквозь эфовидную дверь инструмента и, опустившись на ушную раковину спящего, суфлировал ему сны» (394). Но вне зависимости от того, с каким персонажем мы имеем дело, функция двери в развитии интриги остается неизменной.

К двери можно **приближаться** («Он подошел неспешными шагами к двери» (413)); дверь **обнаруживает, выявляет в конкретной точке пространства кого-либо** («Немного погодя в дверях появился <...> еще один» (412)); дверь **сталкивает задействованных в интриге персонажей** («В дверях сталкивается с ...» (415)); мера приближения к двери **служит характеристикой напряженности и интенсивности действия** («Франсуаза, вдруг захолодев, тихо скользнула с кровати, подошла к двери и, босая, в одной рубашке, прикинула ухом к дверной доске» (434)); большие возможности для развития интриги открывает **путаница с дверьми, потеря ориентации** («Ориентироваться было очень трудно <...> Я спутал двери» – 108); дверь может стать для персонажа **средством защиты** («... я прятался от улиц за стенами и дверью комнаты» (81).

Временами художественная игра с дверью может стать у С. Кржижановского подобием вставной новеллы, где каждое движение раскрывает все новые и новые возможности драматизации.

См.: «Тюд кончил. Он стоял, прижавшись спиной к дверной доске: казалось, что черные створы ее, как планки немецкой механической игрушки, щелкнув пружиной, вдруг разомкнулись и, проглотив короткую, игрушечно-миниатюрную фигуру Тюда, автоматически сомкнулись над ним и его новеллами» (443).

Часто подобного рода драматизация сопровождается усилением, концентрацией психологизма:

«Два шага к двери. Остановился – в мучительном раздумье. И внезапно, как стоял, полуодетый, без шляпы, опрометью вслед за ушедшим.

Светало. Улицы были еще пустынные: двери закрыты <...> Звук рос, мощно ударяясь о двери и глухие ставни» (219).

«Вышел, тихо прикрыв за собою дверь: ключ не сразу выдернулся из замка, так как руки мистера Эдуарда Бруджа чуть-чуть дрожали» (223).

Также следует заметить, что чем ближе к двери совершаются какие-либо действия, тем более напряженным и интенсивным оно воспринимается. См.: «Я сделал шаг-другой к двери» (115); «Я был у двери, вводящей в мою комнату» (115); «Произошло общее смятение: дружки попятились к дверям» (441); «И тотчас же все содержимое вагона, охваченное паникой, бросилось к дверям» (49).

Здесь уже пора сказать, что дверь у С. Кржижановского часто выступает в сопровождении атрибутов, которые временами могут метонимически замещать ее. Таких атрибутов немного, но характер их показателен. Привычнее и естественнее замещает дверь **порог**. Хотя дверь и порог могут выступать в своеобразном ансамбле («... поклонившись, повернулся к двери и исчез за порогом» – 74). Может указывать на дверь **звонок** («... в прихожей дернулся жестяным всхлипом звонок» – 70). Образ двери уточняет **ручка** («... стоя с утра до ночи с рукой на ручке выходной двери» – 460); **замок** или **ключ** («Через порог комнаты, запертой на ключ» (472); «звук защелкивающегося замка» – 374); **замочная скважина** («Вы всегда норовите выскользнуть сквозь замочную скважину» (413); «... старуха нянька, сидевшая с ухом, прижатым к замочной скважине» (489); «Ниг лез целоваться с печной заслонкой и замочной скважиной» (491)); даже **дверная щелка** («Однажды я <...> стоял у дверной щелки на приеме у человека <...> в узкую щель двери мелькнули <...> синие стекла очков <...> Щель закрылась» (203)), **доска** («Шум голосов за доской двери» (115); **створы** («Затем дверь затиснула створы» (141); **щеколда** («... тяжелая щеколда поддалась, дверь открылась» (435); **рама** («... тихо втиснул дверь в раму» (60); **болт** («... левой рукой снимал болт с двери» (414)).

Но, повторим, наиболее часто метонимическим обозначением двери выступает **порог**. Порог не только замещает, подменяет образ двери, он яснее, категоричнее фиксирует понятие границы, переход которой – всегда событие. Фиксация пер-

сонажа **перед порогом** («добраться до порога» (105); «я бросился к порогу» (156); «возвратился к порогу» (208); «подобравшись к самому порогу» (434), **за порогом** («исчез за порогом» (74); «подождите за порогом» (208); «останется за порогом» (489); «за порогом кабака» – 491), **на пороге** («Стоптаный кривоносый башмачок заколебался на пороге» (154); «Вслед вошедшим на пороге появился третий» (412); «Там на пороге – беззвучно возникнув в сумерках вечереющей комнаты – появляется Роль» (417); «появившись на пороге» (424)) всегда значимы как для характеристики ситуации, так и для ее развития.

Легко догадаться, что наиболее активной позицией в конструировании интриги является преодоление порога. Если положение «перед» или «за» порогом – чаще формальная фиксация в пространстве; если положение «на» пороге обычно сопровождается усилением психологизма, то преодоление порога – результат принятого решения и готовность действовать. См.:

«Ориентироваться было очень трудно <...> я спутал двери. Перейдя через один из трех порогов, я стал продвигаться» (108); «... пальцы перемахнули через порог и очутились на улице» (143); «Мы прошли анфиладой комнат, порог, еще порог, коридор – он подвел меня к запертой двери, скрытой портьерой (под цвет стены). Звонко щелкнул ключ, потом – выключатель. Я увидел себя в квадратной комнате: в глубине, против порога, камин» (408 – 409); «Франсуаза переступила порог в темноте» (435); «Перешагнув порог кабинета, посетитель сразу же <...> надвинулся на короткотелого итальянца» (456).

Но не меньше у С. Кржижановского примеров, когда отсутствие возможности или желания преодолеть порог служит убедительной характеристикой пассивности как персонажа, так и ситуации. См.:

«Я редко переступаю теперь мой порог» (191); «Через порог комнаты, запертой на ключ, не переступаю: ни изнутри, ни извне» (472).

И, наконец, следует обратить внимание на метафорическое использование образа двери, когда дверь теряет признаки

элемента архитектурного сооружения, но сохраняет значение перехода из одной сферы в другую. Например:

«Улыбаясь, мистер Грэхем согнул палец и легонько постучал в переplet: можно? <...> Из-за картонной двери не отвечали. Тогда он приоткрыл переplet» (225); «Я давно уж брожу вокруг третьего стиха цитаты и однажды вошел в него, но не через те двери» (366).

Как видим, здесь дверь выступает условным обозначением входа в книжный мир, который совсем не обязательно служит отражением реальности. Мир книги – другой мир и переход в него С.Кржижановским подчеркнута фиксируется.

Интригообразующая функция двери как перехода, преодоления, как связи пространств с различной степенью открытости и завершенности проявляет себя в прозе С. Кржижановского большим количеством, условно говоря, дыр (ворота, воротца, лазейки, щели и т.п.). Если все это многообразие «переходов», «проникновений» подверстать к мотиву «двери», то с исключительной силой можно почувствовать, как важна была для писателя возможность связи пространств, порожденных как реальностью, так и воображением.

## ЛИТЕРАТУРА

Weinreih O.

1929 *Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungtn zur Religion und Literatur Geschichte.* Stuttgart.

Кржижановский С.

2000 *Сказки для вундеркиндов.* Москва.

Топоров В.Н.

1995 *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтики.* Москва. – С. 476–574.

Фрейденберг О.М.

1995 *Этюды по семасиологии литературных форм. Лотмановский сборник. – Вып. 1.* Москва.

# СУДЬБА ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В НОВЕЛЛЕ «РИСУНОК ПЕРОМ» С. КРЖИЖАНОВСКОГО

*Дарья Невская*

Новелла Сигизунда Кржижановского “Рисунок пером” написана в 1934 г. С этого произведения началась пушкинская тема в творчестве Кржижановского: практически одновременно с новеллой был начат роман “о том третьем”, вскользь упомянутом Пушкиным, герое из “Египетских ночей”\*. А в 1936 году писатель принялся работать (по просьбе Таирова) над инсценировкой “Евгения Онегина”. Совершенно очевидно, что его сценическая трактовка романа в стихах не могла устроить репертуарную комиссию, так же как не могли устроить советскую официозную пушкинистику и статьи Кржижановского о Пушкине “Искусство эпитафии (Пушкин)”, “По строфам “Онегина”, “Лермонтов читает “Онегина”. Эпоха отторгла Пушкина в истолковании Кржижановского, как отторгала практически все, что выходило из под пера писателя.

В тридцать четвертом году появилась и первая статья Кржижановского о творчестве Бернарда Шоу. До этого он уже перевел две его пьесы. Этим исследованиям предшествовала “шекспириана” Кржижановского. Писатель все эти годы, перевоплощаясь в литературоведа, в то же время как бы примерял чужой творческий опыт. Возможно, перманентным “погружением” писателя в творчество Шекспира, Шоу и Пушкина можно объяснить некоторую странность новеллы “Рисунок пером”. Эта работа Кржижановского непохожа на большинство его фантазмагорических новелл, полных пространственных “ловушек” и параллельных миров. Она непохожа на них прежде всего своей неожиданной простотой и ясностью. Это можно объяснить тем, что новелла принадлежит

---

\* Здесь и далее в статье биографические подробности из жизни С. Кржижановского позаимствованы из статьи В. Перельмутера “Прозванный гений” (см.: Перельмутер 1991: 3–26).

перу не столько Кржижановского-писателя сколько Кржижановского-литературоведа-пушкиниста, который решил приступить к исследованию пушкинского творчества, но вдруг остановился, так как понял, что не знает, как это сделать лучше, чтобы случайно не уподобиться тем “пушкинистам”, которые стремились подогнать Пушкина под свое представление о нем и его поэзии. Новелла “Рисунок пером” по жанру больше напоминает памфлет, так как в ней изображена как раз та “пушкинистика”, которую Кржижановский не мог принять. Когда во время помпезного юбилея поэта на страницы периодики обрушилось советское славословие, Кржижановский заметил по этому поводу, что: “Самое омерзительное на свете: мысль гения, доживающая свои дни в голове бездарности” (Перельмутер 1991: 23).

Кржижановский приступил к изучению творчества поэта за три года до юбилея и этому, видимо, есть свое объяснение. Можно предположить, что писатель, погружаясь в творчество и судьбу А.С. Пушкина, обнаружил “странные сближения” с собственной судьбой – конфликт между творческой личностью и властью затянулся, вернее – растянулся на целое столетие. В 1934 году Кржижановский работал с несколькими театрами над постановкой “Попа и поручика” – но постановка так и не состоялась, цензура наложила запрет на книгу новелл, уже подготовленную Госиздатом для печати – стена между ним и читателем становилась все толще при каждой очередной попытке ее разрушить.

По странному стечению обстоятельств в 1934 году минуло ровно сто лет с тех пор, как начался отсчет самым трагическим годам жизни Александра Сергеевича Пушкина. В 1834 году Пушкин лишился личной независимости, которую так высоко ценил: 1 января 1834 года он был пожалован в камер-юнкеры, “свинский Петербург” как будто только ждал этого сигнала, чтобы взять под пристальный контроль личную жизнь поэта. Положение Пушкина усугубилось потерей к нему читательского интереса, материальные трудности не давали свободно жить и дышать, он ссорился со двором, и личная пристрастная цензура Николая I сверх всякой меры стесняла литературное существование поэта. И, наконец, в

довершении всего – в 1834 году царь наложил запрет на издание поэмы “Медный всадник”, основным мотивом которой является попытка тираноборства личности. Следует вспомнить, что в “Медном всаднике” Пушкин весьма свободно обращается со временем. Он переносит читателя за сто лет до ужасного наводнения, потом следуют строки – “Прошло сто лет ...”, а следующий вопрос поэт явно обращает в будущее: “Куда ты скачешь, гордый конь, // И где опустишь ты копыта?”.

Прошло еще сто лет, и Сигизмунд Кржижановский делает своеобразную попытку ответить поэту и самому себе на этот вопрос и на вопрос: какова судьба творческого наследия гения после его смерти. Главные герои новеллы “Рисунок пером” – директор Пушкинского кабинета Долев, “маститый пушкиновед профессор Гроцяновский плюс, как его, ах да, поэт Самосейкин” (Кржижановский 1991\*: 208). С самого начала становится понятно, что это те самые “пушкиноведы”, которые паразитируют на Пушкине, и которые подпитывают официально разрешенный образ поэта. В период работы над Пушкиным Кржижановский не мог не познакомиться с трудами пушкинистов. Результатом этого знакомства видимо и явилось появление в новелле этих персонажей, а также пародий на пушкиноведческие сочинения.

Первая пародия явно отсылает читателя в период постанненковского пушкиноведения конца XIX века – именно тогда и воцарился так называемый “биографический метод” исследования творчества Пушкина: “Пушкиноведу нужно было собрать материал по поводу того, в бане или у колодца возникли пушкинские стихи по поводу вод Флегетона. Профессор долго, не выпуская из рук полы пиджака Долева, втолковывал ему, что в деревянной баньке села Михайловского вода не могла “блистать”, поскольку баня была парной и в ней не было электрического освещения, что же касается до поверхности воды в колодце села, у которого как нам достоверно известно, Александр Сергеевич неоднократно останавливал-

---

\* Далее Кржижановский цитируется по данному изданию с указанием только страниц.

ся, то тут возникает ряд проблем, требующих точной документации и анализа материалов” (208).

Совершенно очевидно, что пародийный характер этого эпизода достигается путем столкновения “высокого” (в классицистическом значении этого слова) стихотворения “Прозерпина” (1824) с его “низкой” и вульгарной трактовкой сторонником “биографического метода” “маститым пушкиноведом” профессором Гроцяновским.

Вторая пародия Кржижановского выходит из под пера другого героя – Долева, который пишет научную статью о “Медном всаднике”. С этого момента в новелле начинается тема под условным названием “Медный всадник” – прошло сто лет” – тема, ради которой, как можно предположить, Кржижановский и взялся за эту новеллу в 1934 году, перевернув тем самым пушкинскую страницу своего творчества. Отрывок из статьи Долева представляет собой текст, доведенный до абсурда как по форме, так и по содержанию: “... Учитывая литературные и внелитературные влияния, толкавшие руку Пушкина во время его работы над “Медным всадником”, нельзя забывать, как это все обычно делают, о возможности воздействия образов мифологических и геральдических. Славянская мифология, как известно, христианизировалась; древний палеологовский герб государства Российского получил, как раз во времена Петра, новое изображение на своем щите: Георгий Победоносец на коне, топчущем змея. Если убрать копьё, то оказывается, что фигура Фальконетова Медного всадника и геральдическая фигура Георгия Победоносца совпадают. Что же нам говорит дохристианский миф о Георгии? В древности приносились человеческие жертвы на алтарь “духам вод”. Волны, грозящие поглотить все живое, изображенные и на гербе, и на памятнике волнообразным, извилистым телом змея, пробовали умиловить, бросая в море людей. Но пришел Георгий Воитель, попрал волны, и – как говорит миф – приношение человеческих жертв было отменено. Таким образом если ...” (209).

На этот раз Кржижановский пародирует уже мифологическую школу в литературоведении, которая никак не пересекалась с пушкинистикой, но вполне могла бы пересечься.

Писатель использует пушкинскую тематику, чтобы спародировать метеорологическую теорию этимологического направления мифологической школы. Приверженцем этой теории был Ф. Буслаев (мифы о возникновении рек, о великанах, живущих в горах). Более того, в этой пародии Кржижановский дает образец стиля “научного плетения словес”, который, увы, так часто встречается в филологической науке. В результате за фасадом тяжеловесного, дремучего стиля пропадает сам творец, и от великого замысла не остается камня на камне. Видимо, для Кржижановского было очень важно показать, как может выглядеть живое, выразительное слово гения в интерпретациях литературоведов. Такова, по мнению писателя, судьба пушкинского наследия спустя сто лет. Эти две пародии на литературоведческие тексты как бы маркируют всю постпушкинскую эпоху, в которой так и не нашлось места истине о Пушкине.

В новелле Кржижановский противопоставил этим “образцам” пушкиноведческих “исследований” самого Пушкина, его произведения и рисунки, которые искусствовед и писатель А.М. Эфрос охарактеризовал как “дитя пауз и раздумий поэтического труда” (Эфрос 1979: 112). Директор Пушкинского кабинета Долев рассматривает рисунки Пушкина, чтобы написать о них статью. Он перебирает их и, наконец, задерживается на таинственном рисунке: “... это было изображение коня, занесшего передние копыта над краем скалы; две задние ноги и хвост, как и у Фальконета, упирались в каменный ступ скалы; как и у Фальконета, под конем извивалась попрунная змея; как и в “Медном всаднике”... но Всадника не было. Поэт как бы подчеркнул это отсутствие, пририсовав к спине коня, к желтоватому контуру его вздыбленной фигуры, чернилами более темного оттенка некоторое подобие седла. Где же всадник, где звучала его медная поступь и почему седло на рисунке № 411 было пусто?” (210). Долев засыпает и конь на пушкинском рисунке оживает. В сравнении с метеорологической трактовкой образа Медного всадника все, что происходит в новелле дальше, не кажется таким уж фантастичным. Далее следует текст, который можно охарактеризовать как сценарий для анимационного кинофильма.

Кржижановский передает графичность черно-белого изображения пушкинских рисунков, использует прием превращений: конь летит, переварачиваются страницы, меняется ландшафт, у коня во время полета появляются крылья – значит это не только Медный всадник, но и Пегас, тем более, что приземляется он на горе Геликон, где обитают музы (“Иппокрена!” – мелькнуло в мозгу у Долева”). На страницах пушкинских рукописей оказываются и покрытые “чернильными брызгами пыли” профессор-пушкинист Гроцяновский и поэт Самосейкин. Они нарисованы воображением Долева и имеют карикатурный вид.

Но вот появляются и два других человеческих контура: “Через минуту уже можно было различить, что один одет в белую складчатую тогу, другой – в черный, как клякса, узкий в талии и широкими раструбами расходящийся книзу сюртук” (211). Далее писатель именует этих рисованных персонажей “белый” и “черный”.

“Белый, теперь уже это можно было разглядеть, держал в левой руке воощенные таблички, в правой – поблескивал стальной стилос; черный размахивал в воздухе изогнутым, как запятая, хлыстом. Белый иногда вчерчивал что-то в свои таблички, черный, обнажая улыбкой белые, под цвет бумажному листу, зубы, вписывал свои мысли острым кончиком хлыста прямо в воздух. <...> Это были какие-то новые, не читанные никем стихи поэта”(212). Без сомнения “черный” – А.С. Пушкин. Кто же тогда этот “белый”?

Прежде чем дать ответ на этот вопрос, следует отметить, что Кржижановский в своей новелле неоднократно обращается к 1834 году в жизни Пушкина. В самом конце новеллы пушкинист Гроцяновский и поэт Самосейкин, утомленные безрезультатной погоней за начерченными хлыстом “прямо в воздух” и расплывающимися как дым стихами гения, обращаются к Пушкину с неожиданной просьбой. Пушкинист молит его “обогащать одной крохотной датой: в ночь с какого числа на какое (год нам известен), с какого на какое изволили вы начертать ваше “Пора, мой друг, пора!” э цетера?!” (213). Совершенно очевидно, что Кржижановский продолжает иронизировать над пушкинистами: Гроцяновскому не дается в

руки ни одна из начертанных рисованным поэтом строчек и к тому же он, пользуясь уникальной возможностью поговорить с самим Пушкиным, – задает ему такой незначительный, такой никому ненужный и ничего не решающий и абсурдный по сути вопрос. Кржижановский, как и в начале новеллы, сталкивает высокое, подлинное, гениальное искусство с жалкой и обреченной на провал попыткой его осмыслить. Кржижановский показывает, что гений и после своей смерти на все времена так и остается недосягаемым и непонятым, как бы в наказание тем, кто не хотел понять и признать его при жизни.

Что касается установления даты написания (но только не дня, конечно, а года!) стихотворения “Пора, мой друг, пора!”, то Кржижановский не мог не знать, что в пушкиноведении вокруг нее развернулась большая дискуссия. И что пушкинисты пришли к выводу: стихотворение датируется маем-июнем 1834 годом, так как содержание стихотворения связано в том числе и с попыткой отставки Пушкина летом 1834 года и передает настроения поэта, отразившиеся в его переписке. Б.П. Городецкий, например, прямо связал это стихотворение с его письмом к жене 18 мая 1834 года: “Дай Бог тебя мне увидеть здоровою, детей целых и живых! да плюнуть на Петербург, да подать в отставку, да удрать в Болдино, да жить барином! Неприятна зависимость, особенно, когда лет 20 человек был независим” (Городецкий 1962: 406).

Во сне Долева поэт немногословен. В ответ на вопрос Гроцяновского о дате написания стихотворения Пушкин произносит: “Да, пора. Несколько минут длилось молчание. И снова его голос: – Ночью. А вот какого числа запомнил. Право.” (213). Не желая уподобляться профессору Гроцяновскому и иже с ним, все же попытаемся понять, почему Пушкин упомянул время создания стихотворения – ночь.

Можно предположить, что Кржижановский использовал в новелле прозаический парафраз пушкинских стихотворений, относящихся именно к 30-м годам. Причем им используются стихотворения, в которых отразились основные темы и мотивы, характерные для поздней лирики. Более того, ви-

димо Кржижановскому было очень важно, соблюдая логику противопоставления “пушкинисты (догадки) – Пушкин (правда)” даже в столь лаконичных пушкинских ответах “спрятать” эту правду. Например, предположим, что те стихи, которые написаны ночью – это “Стихи, сочиненные ночью во время бессоницы ...” (1830). Далее, Кржижановский описывает сцену “встречи” “белого” и “черного” с конем: “Человек в тоге ласково потрепал его по вытянутой шее. Конь, выражая радость, нервно стриг воздух ушами. Затем он подошел к человеку в черном и положил ему голову на плечо. Тот, бросив в сторону толстую палку, на которую опирался, нежно обнял шею коня. Так они простояли, молча, с минуту, и только по радостно горящим глазам человека и по вздрагиванию кожи на шее коня угадывались их чувства” (213). Можно предположить, что в этом отрывке скрыт парафраз стихотворного отрывка “Из Анакреона”: “Узнают коней ретивых | По их выжженным таврам; | Узнают парфян кичливых | По высоким клобукам; | Я любовников счастливых | Узнаю по их глазам: | В них сияет пламень томный – | Наслаждений знак нескромный” (1835) (297).

Естественным будет предположить, что тот “человек в тоге” или “белый”, который писал на воощенных табличках и от которого к Пушкину перешел ласковый конь – это скорее всего Анакреон, хотя, если говорить о важнейшей тенденции поздней пушкинской лирики – усилении интереса Пушкина к антологическому жанру, то это мог быть и Афиней, и Ксенофан Колофонский и Иона Хиосский. Антологическая поэзия сосуществовала в позднем творчестве Пушкина с темой “ухода” (“Пора, мой друг, пора”, “Из Пиндемонти”, “Когда за городом задумчив я брожу”) от привычной культуры и социального бытия к бытию естественному природному. В принципе противоречия между этими тенденциями не существует, так как и “в антологической поэзии поэт обращается к гармоничному миру естественных чувств, но артистически преобразенному, ни в коем случае не опрошенному” (Фомичев 265). Конь переходит от Анакреона к Пушкину. В этом эпизоде подчеркивается преемственность традиции естественности в поэзии, которая связывает Анакреона и Пушкина.

Произведения Пушкина, на которые указывает Кржижановский в новелле, связывает еще и то, что все они не были опубликованы при жизни поэта. И, видимо, для Кржижановского это не случайное совпадение. Тема творца, погубленного властью, была актуальной для писателя. И кому как не ему – “инакопишущему” – было отвечать Пушкину на вопрос, обращенный к будущим поколениям: “Куда ты скачешь гордый конь? И где опустишь ты копыта?”. Но возможно ли было прямо сознаться, что ничего за сто лет в отношениях между творческой личностью и властью не изменилось? И что те сомнения, которые посещали поэта, когда он рисовал Фальконетова коня без всадника все еще актуальны? И, наконец, кого посадить в седло вместо медного идола? Для того, чтобы разрешить все эти вопросы, Кржижановский использует сон директора Пушкинского кабинета Долева. На коня, вместо царя, он сажает самого Пушкина и тот, наконец, обретает долгожданную волю. Кржижановский часто использовал в своих новеллах антиутопию, но на этот раз он прибегнул к утопии, и форма сна только подчеркивает утопичность его развязки. Только во сне Поэт мог занять то место, где ранее восседал Тиран. Окружающая Кржижановского и его героя Долева реальность подсказывала совсем другую развязку.

Долев просыпается и вместо заказанной ему издательством статьи о рисунках Пушкина, которую он уже начал писать в духе мифологической школы, вдруг пишет фантастический рассказ. Он тоже (как когда-то Пушкин) уходит от действительности. Для Долева, как и для самого Кржижановского, – это даже не “уход” – это уже почти романтический “побег”. Ведь Долев, решив написать фантастический рассказ вместо научной статьи, по сути повторил первый шаг Кржижановского-пушкиниста к Пушкину. В каком-то смысле “Рисунок пером” это проба пера начинающего пушкиниста. Это осторожный вопрос Кржижановского, обращенный к Пушкину: “Можно ли? И – если “да” – то как описать ваш гений?”.

Но, “как отнесется к этому уважаемая редакция?” – задается вопросом Кржижановский, уже зная заранее, что “уважаемая редакция, в лице замреда, недоумевающе пожала плечами” (213).

## ЛИТЕРАТУРА

- Городецкий Б.П.  
1962 *Лирика Пушкина*. Москва – Ленинград.
- Кржижановский С.  
1991 Рисунок пером. *Сказки для вундеркиндов*. Москва.
- Перельмутер В.  
1991 Прозванный гений. *С. Кржижановский. Сказки для вундеркиндов*. Москва.
- Пушкин А.С.  
1977 *Полное собрание сочинений в 10 томах*. Ленинград.
- Фомичев С.А.  
1986 *Поэзия Пушкина. Творческая эволюция*. Ленинград.
- Эфрос А.М.  
1979 Мастера разных эпох: Избранные историко-художественные и критические статьи. Москва.

## КРЖИЖАНОВСКИЙ: ЛУКРЕЦИЙ – СЕКСТ ЭМПИРИК – ГОРАЦИЙ (комментарий)

**Ф.П. Федоров**

Цитатный арсенал романа Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена» (1927–1928) включает культурное пространство от глубокой древности до текущей современности. Важное, но, как правило, достаточно зашифрованное место в этом арсенале занимает римская античность.

### 1. Лукреций

**Кржижановский:**

*«Ведь, знаете, еще в детстве любимой моей книгой был ваш немецкий сборник чудес и легенд, который средневековые приписывало некоему святому Никто. Мудрый и благостный *der heilige Niemand* был первым святым, к которому я обращал свои детские молитвы. В его пестрых рассказах о несуществующем все было шое, иначе, и когда я, тогда еще десяти-*

летний мальчуган, переименовал его Иначе, пробовал ввести в таинственную страну несуществующих моих товарищей по играм и школе, они называли меня врунишкой, и не раз, ратуя за святого Никто, я натывался не только на насмешки, но и на кулаки. Однако *der heilige Niemand* воздал мне сторицей: отняв один мир, он дал мне сто сот. Ведь люди так обделены миром: он дан им всего лишь в одном экземпляре на всех, бедняги ютятся все и всегда в своем одном-единственном, — а я уже в юности получил в дар многое множество вселенных, и притом на себя одного. В моих мирах время шло быстрее и пространство было пространнее. **Еще Лукреций Кар спрашивал: если пращник, ставший у края мира, метнет свой камень, где упадет камень — на черте или за чертой?** (выделено мной — Ф.Ф.). Я тысячу раз дал ответ, потому что моя праща лишь за пределы существующего. Я жил в безграничном царстве фантазий, и споры философов, вырывающих друг у друга из рук истину, казались мне похожими на драку нищих из-за брошенного им медного гроша. Несчастные и не могли иначе: если каждая вещь равна себе самой, если прошлое не может быть сделано другим, если каждый объект имеет один объективный смысл и мышление впряжено в познание, то нет никакого выхода, кроме как в истину. О, как смешны мне казались все эти ученые макушки, унификаторы и постигатели: они искали “*Ev kai pán*, «единое во многом», и не находили, а я умел найти многое в одном; они закрывали двери, притискивая их к порогам сознаний, — я распахивал их створами в ничто, которое и есть все; я вышел из борьбы за существование, которая имеет смысл лишь в тесном и скудном мире, где не хватает бытия на всех, чтобы выйти в борьбу за несуществование: я создал недосозданные миры, зажигал и тушил солнца, разрывал старые орбиты и вчерчивал в вселенную новые пути; я открывал новых стран, о нет, я изобретал их; в сложной игре фантазмами против фактов, которая ведется на шахматнице, расквадратенной линиями меридианов и долгот, я особенно любил тот означенный у шахматистов двуточием миг, когда, дождавшись своего хода, снимаешь фантазмом факт, становясь не-существующим на место существующего. И всегда и неизменно фантазмы выигрывали — всегда и неизменно, пока я не наткнулся на страну, о которой нельзя солгать» (II, 251–252).

Процитированный фрагмент – один из ключевых в романе Кржижановского, излагающий самую суть философско-«деятельной» программы как главного персонажа, так и автора. В этом фрагменте место Лукреция весьма локально, но оно объяснимо лишь в контексте целого, так же как и фраза Лукреция объяснима лишь в контексте весьма пространныго фрагмента «Природы вещей».

### **Тит Лукреций Кар:**

*Выясним. Есть ли конец у пространства во всем его целом  
Или безмерно оно и зияет бездонною бездной.  
Нет никакого конца ни с одной стороны у вселенной.  
Ибо иначе края непременно она бы имела;  
Края же не может иметь, очевидно, ничто, если только  
Вне его нет ничего, что его отделяет, что б видно  
Было, доколе следить за ним наше чувство способно.  
Если ж должны мы признать, что нет ничего за вселенной,  
Нет и краев у нее и нет ни конца ни предела.  
И безразлично, в какой ты находишься части вселенной:  
Где бы ты ни был, везде, с того места, что ты занимаешь,  
Всё бесконечной она остается во всех направлениях.  
Кроме того, коль признать, что пространство вселенной конечно,  
То если б кто-нибудь вдруг, разбежавшись в стремительном  
беге,  
Крайних пределов достиг и оттуда, напряжи все силы,  
Бросил с размаху копьё, то, – как ты считаешь? – Оно бы  
Вдаль полетело, стремясь неуклонно к намеченной цели,  
Или же что-нибудь там на пути бы ему помешало?  
То иль другое признать придется тебе неизбежно,  
Но ни одно не дает тебе выхода, и согласиться  
Должен ты, что без конца распостерто пространство  
вселенной,  
Ибо мешает ли тут что-нибудь и препятствием служит,  
Не допуская копьё до намеченной цели домчаться,  
Или летит оно вон, – оно пущено все же не с края.  
Так я и дальше пойду и повсюду, где бы ты не наметил  
Крайних пределов, спрошу: «Что ж с копьём, наконец, эти  
будет?»»  
Выйдет лишь то, что нигде никакого конца не поставитъ,  
И для полета всегда беспредельно продлится возможность.*

(Лукреций 1983: 51–52)

«Таинственная страна несуществований», «Страны, которых нет», «Ничто, которое и есть все» – это порождения фантазии, фантазмы, и они противоположны существующему, материальному, бытию, «тесному и скудному миру». Атитеза пространственности – внепространственности и порождает в противовес «борьбе за существование» (дарвино-спенсеровскому принципу бытия) идеологию «борьбы за несуществование». (Логика романа, структурно-семантическим центром которого является Мюнхгаузен, чье «несуществование» воплощается в «мюнхгаузениадах», порождает этот, на первый взгляд, парадоксальный принцип «стран, которых нет», но нельзя не отметить, что в 1925 г. в Париже была издана книга Бориса Божнева «Борьба за несуществование», в которой заглавная категория имеет иной, чем у Кржижановского, смысл, но столь же антитетичный «борьбе за существование». Неизвестно, читал или не читал Кржижановский поэтический сборник Божнева, но читать *мог*, поскольку его знакомство с эмигрантской литературой очевидно, о чем свидетельствует и роман).

Книга, которая сформировала идеологию фантазмов, «мюнхгаузениады», – сборник чудес и легенд, авторство которого приписано святому Никто. Это несомненная мистификация Мюнхгаузена-Кржижановского, как сборник, так и автор. В то же время построение «Ничто, которое и есть все» совершенно закономерно может быть осуществлено лишь Никто, святым Никто, т.е. персонифицированным внепространственным, внебытийным Абсолютом. В контексте сказанного возникает неопределенно-мерцающий «прототип» книги – это Библия. Тем не менее Кржижановскому необходим не религиозный, но соответствующий ему по своему мифологическому статусу текст.

«Пращник», мечущий за *«черту»*, – это и есть «Я», человек Кржижановского, абсолютизируемый посредством текста Лукреция, антиномичного *религиозному* тексту, нейтрализующий возможность возникновения христианского (или мистического) ореола и одновременно утверждающий рационально-материалистический характер «стран, которых нет».

## 2. Секст Эмпирик

### *Кржижановский*

В 1937 г., почти через десять лет после создания «Возвращения Мюнхгаузена», Кржижановский пишет статью «Страны, которых нет». Название статьи, безусловно, апеллирует к роману, и прежде всего к процитированному в связи с Лукрецием фрагменту. Рассказав о целом ряде «стран, которых нет», таких, как «Страна чудаков», «Страна мудрецов», «Страна великанов», свифтовская Лилипутия, мюнхгаузенские страны и т.д., Кржижановский говорит в заключение:

*«Страну, которой нет, создает нетерпение человеческой мысли».*

И далес: *«Впрочем, нельзя во всем видеть человеческое мышление. Сама природа дает достаточный материал для легенд, реальные страны кроют в себе возможность стран фантастических»*

(Кржижановский 1994: 101, 102).

Статья начата абзацем, значительная часть которого (за исключением заключительного вопроса) является почти точной цитатой из романа.

*«Среди так называемых философских тропов Секста Эмпирика (ок. 200–250) есть и такой: если пращник, став у черты мира, бросит свой камень дальше – куда полетит этот камень: вперед или вспять?»*

(Кржижановский 1994: 88).

### *Секст Эмпирик*

Вся суть как раз в том и заключена, что условие вопроса в романе приписано Лукрецию, в статье же оно атрибутировано как принадлежащее Сексту Эмпирику. Среди тропов Секста Эмпирика, обильно приводимых Диогеном Лаэртием, такого тропа как будто нет (Кржижановский продолжает мистификационные игры). Тем не менее вопрос *соответствует* структуре тропов, как их понимает Секст Эмпирик. О тропах сказано в трактате «Три книги Пирровых положений», который начат с характеристики трех типов философствования о трех философских школах:

*«Ищущим какую-нибудь вещь приходится или найти ее, или дойти до отрицания нахождения и признания ее невосприимчивости, или упорствовать в отыскивании. Поэтому, может быть, и в отношении вещей, искомым в философии, одни говорили, что они нашли истину, другие высказались, что воспринять ее невозможно, третьи еще ищут. Те, что воображают себя нашедшими, называются особым именем догматиков, как, например, последователи Аристотеля, Эпикура, стоиков и некоторые другие; об истине как о невосприимчивом высказались последователи Клитомаха, Карнеада и другие академики, ищут же скептики. Отсюда правильно принимать, что существуют три главнейших рода философии: догматическая, академическая и скептическая»*

(Секст Эмпирик 1976: II, 207).

*«Скептическая способность <...> есть та, которая противопоставляет каким только возможно способом явление <...> мыслимому <...>; отсюда, вследствие равносильности <...> в противоположных вещах и речах мы приходим сначала к воздержанию от суждения <...>, а потом к невозмутимости <...>». «Равносилием» <...> мы называем равенство в отношении достоверности и недостоверности, так как ни одно из борющихся положений не стоит выше другого как более достоверное. «Воздержание от суждения» есть такое состояние ума, при котором мы ничего не отрицаем и ничего не утверждаем; «невозмутимость» же есть безмятежность и спокойствие души»*

(Секст Эмпирик 1976: II, 208–209).

*«Тот <...>, кто не имеет определенного суждения о том, что хорошо или дурно по природе, как не бежит от него, так и не гонится за ним напряженно, почему и остается невозмутимым». «Мы не думаем, однако, что скептик вообще не подвергается никаким тягостям, но, говорим мы, он несет тягости в силу вынужденных [состояний]; мы признаем, что он испытывает иногда холод и жажду и другое тому подобное. Но обыкновенные люди охвачены при этом двояким состоянием: самим ощущением и не меньше еще тем, что они считают эти состояния по природе дурными. Скептик же, отказываясь от предположения, что каждая из этих вещей дурна по самой природе, отстраняет их от себя с большим спокойствием, [чем другие]. Вследствие этого мы*

*говорим, что цель скептика – невозмутимость в том, что мы вынужденно испытываем»*

(Секст Эмпирик 1976: II, 213).

*«... скептики надеялись достичь невозмутимости путем суждения о несоответствии явления и мыслимого; не будучи в состоянии этого сделать, они воздержались. За воздержанием же случайно последовала невозмутимость, как тень за телом»*

(Там же).

*«Так как мы говорили, что невозмутимость следует за воздержанием во всех [вопросах], то следовало бы сказать, каким образом достается воздержание. Говоря в более общих чертах, оно достается через противопоставление вещей друг другу. Противопоставляем же мы либо явление явлению, либо мыслимое – мыслимому, либо попеременно»*

(Там же: 214).

*«Для того же, чтобы нам точнее разобраться в этих противопоставлениях, я изложу и те тропы, путем которых достигается воздержание ...»*

(Там же).

Итак, тропы, по Сексту Эмпирику, не что иное, как способ, как инструмент скептического мышления.

Древние скептики говорили о десяти тропях, младшие скептики – о пяти тропях, т.е. способах воздержания от суждений.

Троп, приписываемый Кржижановским то Лукрецию, то Сексту Эмпирику, – скорее всего «троп предположения»:

*«Троп предположения есть тот, когда, избегая удаления в бесконечность, догматики исходят из чего-нибудь такого, чего они не обосновывают, но желают принять его просто и без доказательств только в силу уступки»*

(Секст Эмпирик 1976: II, 240).

Текст о камне, приписанный в статье Сексту Эмпирику, в высшей степени любопытен.

Во-первых, в значительнейшей части на лексическом уровне он идентичен романному тексту, т.е. тексту, приписанному Лукрецию. Вне всякого сомнения, Кржижановский в

самом начале статьи отсылает потенциального читателя (как окажется, читателя 1994 г.) к роману, который этот потенциальный читатель, как оказалось, прочитал в 1990 г. (Кржижановский 1990: 49–148). Но опять же, вне всякого сомнения, писатель адресовал статью современнику, который все же прочтет роман, потому так изошренно и зашифровал информацию.

Во-вторых, тексты Лукреция и тексты Секста Эмпирика глубоко различны. В романе вектор полета камня *одна* направлен, и речь идет только о том, упадет камень на черту мира или за чертой мира. В статье вектор полета камня *дву*направлен, точнее, *анти*направлен», и речь идет о том, полетит камень вперед или вспять, и в этом плане текст действительно соответствует не концепции Лукреция, а скептической концепции Секста Эмпирика. Но отмечу сразу: задав скептический вопрос, требующий «воздержания», Кржижановский решает его «догматическим» образом:

*«Тема этой статьи – это тема о камне, брошенном воображаемым пращником, камне, который полетел вперед»*

(Кржижановский 1994: 88).

И это означает, что Кржижановский переводит текст из скептического пространства Секста Эмпирика в пространство Лукреция и тем самым в пространство романа «Возвращение Мюнхгаузена», для которого первостепенно важно «раздвижение стен мира» [**статья:** *«Человечество не слишком скоро раздвигало стены мира, в котором оно живет»* (Кржижановский 1994: 88); **роман:** *«Я тысячу раз дал ответ, потому что моя праща лишь за пределы существующего. Я жил в безграничном царстве фантазий ...»*, II, 252]. Ср. у Лукреция: *«И для полета всегда беспредельно продлится возможность»*.

Но первый абзац статьи с его скептической неразрешаемостью не снимается «догматическим» текстом второго абзаца, он существует как тезис, за которым следует антитезис. Догмат поставлен под знак скепсиса – и не только в связи с конкретным материалом статьи, а в принципе – как догмат, как постулат, как не требующее доказательств умозаключение.

Именно это и принципиально важно, именно это имеет прямое отношение к тексту романа. Тем самым через посредничество статьи Секст Эмпирик входит в роман в качестве цитаты, корреспондирующей тексту Лукреция. На вопрос, заданный Лукрецием, Мюнхгаузен «тысячу раз дал» однозначный ответ: за черту, в царство фантазий! Весь дальнейший сегмент процитированного фрагмента ведет к заключающей финал констатации: *«И всегда и неизменно фантазмы выигрывали – всегда и неизменно [здесь остановимся, потому что здесь кончается Лукреций. – Ф.Ф.], пока я не наткнулся на страну, о которой нельзя солгать»*.

*«Да, Страна, о которой нельзя солгать!»* – означает проигрыш фантазма; Мюнхгаузен всегда фантазмами «снял» факт. Случившееся – это факт, который вынуждает фантазмы сделать единственный ход – «вспясть». *«Мог ли я думать, что этот гигантский красный ферзь, прорвав линию моих пешек, опрокинет всю игру ...»*; *«настал миг, когда мне нечем ходить: все мои фантазмы проиграны»* (II, 253). [*«Гигантский красный ферзь»* аналогичен *«гигантским петушиным гребням»*, *«гигантскому клюву, готовому склевать все звезды неба, как мелкую крупу, чтобы бросить в него горсти алых пятиконечий»* (II, 215)].

Произведения Кржижановского – произведения далеко рассчитанных ходов, в этом смысл его цитат как обозначенных, так и глубоко зашифрованных, как явных, так и тайных. В каждый данный момент, как на шахматной доске, есть очевидность, в которой содержатся далеко идущие замыслы. А.Ф. Лосев пишет о Пирроне, о котором писал Секст Эмпирик и которого не без задней мысли упомянул Кржижановский: *«Однако множество всякого рода скептических суждений, приписанных Диогеном Лаэртием Пиррону, гласит о его безусловном скептицизме, об отказе от всяких суждений, и положительных, и отрицательных, о существовании для всякого «да» обязательно какого-нибудь «нет»* (Лосев 1976: 23).

Что же это за «да» и что же это за «нет»?

Но прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо обратить внимание на одну лексико-семантическую трансфор-

мацию, происшедшую в романе в процитированном фрагменте. «Мюнхгаузениады» – это, естественно, ложь, но это та высокая ложь, которая не ложь, но *фантазм* (Мюнхгаузен – не лгун). Но в тот момент, когда появляется «Страна Советов», появляется подчеркнутое, актуализированное разбивкой слово «солгать» («нельзя солгать»). При этом «ложь» в романе введена в контекст фантазма и означает не что иное, как бессилие фантазма перед реальностью, «фактом»; но слово «солгать» произнесено и – благодаря двойному употреблению фразы – закреплено за «Страной». «Да, Страна, о которой нельзя солгать!» – это есть Пирроновое и СекстЭмпириковое – «да». Но возникший в статье Секст Эмпирик потребовал для «да» – «нет». И это «нет» должно звучать так: пока я не натолкнулся на страну, о которой нельзя не лгать.

Конечно, ход Кржижановского слишком сложен, почти непостижим, но на то это и есть шахматная игра.

### 3. Гораций (65–8 гг. до н.э.)

#### **Кржижановский:**

*«Но, помимо Горациевой максимы «Ничему не удивляйся», у меня есть правило и собственного изготовления: «Удивляй ничем» (II, 201).*

#### **Квинт Гораций Флакк:**

*Сделай, Нумиций, счастливым себя и таким оставаться  
Средство, пожалуй, одно только есть: «Ничему не дивиться».  
Люди такие ведь есть, что без всякого трепета в сердце  
Могут на солнце взирать, на звезды, на неба вращенье.  
Ну, а чем же должны для нас быть земные богатства,  
Моря дары, что приносят доход арабу с индийцем,  
Рукоплесканья толпы, благосклонная милость квиритов?  
С чувством и взглядом каким к тому относится должны мы?  
Этот мечтает о счастье, другой лишь боится несчастья –  
Оба теряют душевный покой: того и другого  
Страх угнетает и все неожиданное в ужас приводит.  
В горе ли он или рад, опасается он или жаждет –  
Разницы нет, коли он цепенеет душою и телом,  
Что-то увидев чуть лучше иль хуже своих ожиданий.*

*Даже мудрец глуцом прослывет и правый – неправым,  
Ежели он в самой добродетели в крайность вдается.*

(Гораций 1970: 333)

Идея идей Горация – это золотая середина, золотая середина – в поэтическом творчестве, золотая середина – как принцип организации жизни.

*Выбрав золотой середины меру,  
Мудрый избежит обветшалой кровли,  
Избежит дворцов, что рождают в людях  
Черную зависть.*

(Гораций 1970: 105)

М.Л. Гаспаров жизненную философию Горация, ядром которой является золотая середина, «мера», объясняет как философию *независимости*. «Трезвость за вином обеспечивает человеку независимость от хмельного безумия друзей. Сдержанность в любви дает человеку независимость от переменчивых прихотей подруги. Довольство малым в частной жизни дает человеку независимость от толпы работников, добывающей богатства для алчных. Довольство малым в общественной жизни дает человеку независимость от всего народа, утверждающего почести и отличия для тщеславных. «Ничему не удивляться» <...>, ничего не принимать близко к сердцу – и человек будет независим от всего, что происходит на свете. Независимость для Горация превыше всего ...» (Гаспаров 1997: 155).

«Максима» Мюнхгаузена существует на фоне «максимы» Горация, и не столько как заурядный контраст, сколько как незаурядный перевертыш, в основе своей имеющий семантическую игру, в данном случае, игру с *«ничем»*, с категорией *«ничто»*.

С одной стороны, Кржижановскому необходимо процитировать Горация именно потому, что всему происходящему в «Стране Советов» «удивляться» уже невозможно, тем не менее есть в «Стране Советов» то, что не может не удивлять живого человека, – ничто, при этом всевластное, всеторжествующее ничто, полномочным представителем которого является брутальный *«справедливотелосложенный»* с его *«вытупченными глазными яблоками»* (II, 201).

С другой стороны, в «Удивляй ничем» ничто есть не что иное, как мюнхгаузенская «страна, которой нет», «мюнхгаузениада», антитеза brutального бытия.

Но существенно и «удивление», имеющее двойной смысл. В первом, горацянском варианте, находящемся в романном поле, «не удивляйся» означает скептическое отношение к существующей brutальной реальности. Во втором, мюнхгаузенском варианте «удивление» – это способ сохранения и свидетельство сохранности человеческого «Я», присутствия в нем, в человеке, жизни. «Удивление» как то, что отделяет человека от «статистического человека», от «Наглядного Пособия», от «справедливотелосложенного», от колесика и винтика государственной машины, это сохранение мюнхгаузенской демиургичности.

Наконец, Гораций, появившийся в романе, утверждает то, что он утверждает: *независимость* как жизненный принцип, но поскольку ведется игра перевертышами, коррекциями, то и Гораций подвергается коррекции: *независимость*, но порожденная не «сдержанностью», не «золотой серединой», а энергией мысли и действия.

## ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М.Л.

1997 *Избранные труды*. Т. 1. *О поэтах*. Москва.

Квинт Гораций Флакк.

1970 *Оды. Эподы. Сатиры. Послания*. Москва.

Кржижановский С.

1990 *Возвращение Мюнхгаузена*. Ленинград.

Кржижановский С.

1994 *Страны, которых нет*. Москва.

Лосев А.Ф.

1976 Культурно-историческое значение античного скептицизма и деятельность Секста Эмпирика. *Секст Эмпирик. Сочинения в 2 томах*, т. 1. Москва. С. 5–58.

Лукреций.

1983 *О природе вещей*. Москва.

Секст Эмпирик

1976 *Сочинения в двух томах*. Москва.

# ГОГОЛЕВСКИЙ МОТИВ У КРЖИЖАНОВСКОГО («НОС» И «СБЕЖАВШИЕ ПАЛЬЦЫ»)

*А.Н. Неминуций*

Мысль о связи прозы С.Д. Кржижановского с гоголевской традицией уже неоднократно озвучивалась литературоведами (см., например: Перельмутер 1990: 15; Ваак 1999: 362). Среди опытов, которые даже на поверхностный взгляд обнаруживают явную аналогию, выделяется новелла «Сбежавшие пальцы» (1922), включенная автором в его прижизненную книгу «Сказки для вундеркиндов» (1924). Текст-прототипом для Кржижановского, очевидно, следует считать повесть Н.В. Гоголя «Нос» (1836), поскольку мотив утраты и финального обретения части тела персонажа является сюжетопорождающим в обоих случаях. Более того, совпадают практически все значимые компоненты мотива: и в «Носе» и в «Сбежавших пальцах» воссозданы (хотя и с отличиями) обстоятельства исчезновения (отторжения) упомянутого в названии органа, затем описываются странствия «живущих» уже самостоятельно частей тела, осложненные их преследованием и, наконец, чудесное водворение беглецов на законное место.

Необходимо, однако, сразу же сделать существенную оговорку. Целый ряд исследователей поэтики Гоголя давно выявили относительную вторичность замысла писателя в плане литературного генезиса. Так, скажем, в своей ранней периода увлечения «формализмом» работе В.В. Виноградов тщательно отследил связи гоголевского сюжета в частности с романом Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760), а также с иными, уже нелитературными источниками. Здесь же, правда, в самом общем виде, отмечается присутствие в тексте Гоголя реминисценций из Гофмана (Виноградов 1976: 5 – 44). Некоторое время спустя уже Ю.В. Манн конкретизировал суть упоминания В.В. Виноградова о влиянии немецких романтиков, сопоставив текст гоголевской повести с «Необычайными приключениями Петера Шлемиля» (1814) Шамиссо и несколько более поздними «Приключениями на-

кануне Нового года» Гофмана, где справедливо акцентирован все тот же мотив утраты человеком части своего «я», дополненный проблемой двойничества, соперничества, замещения персонажа его alter ego (Манн 1978: 85). Солидарность с данной точкой зрения демонстрирует и Вадим Перельмутер, назвавший новеллу Кржижановского первым опытом музыкальной гофманианы писателя (Перельмутер 2001: 594). Имея в виду сказанное, можно, видимо, оценить повесть Гоголя как некое промежуточное звено, через которое, (а, отчасти, и поверх него, ибо Кржижановский, разумеется, превосходно знал как немецкую, так и европейскую литературу) автор «Сбежавших пальцев» как бы подключается к имеющему более чем столетнюю историю литературно-культурному ряду.

Важен, однако, еще один аспект. Гоголевская повесть находится с романтической традицией в сложных отношениях притяжения-отталкивания. Фантастика гофмановского (и не только) формата автором «Носа» пародийно преобразовывается, но не отменяется. Иронически переосмысляя концепт романтической тайны, Гоголь растворяет фантазийный элемент бытом, зачастую представленным в его натуралистическом срезе. Этим в значительной степени определяется индивидуальность, литературная самооценка прозаического опыта русского писателя (см: Манн 1978: 99). В чем-то сходный тип взаимодействия обнаруживается в паре текстов, созданных Гоголем и Кржижановским.

Уже исходный элемент близкого по смыслу мотива (потеря, утрата важного органа тела) при несомненной семантической смежности воссоздается авторами по-разному. Различаются пространственные координаты: у Гоголя это Петербург с периодически обозначаемыми городскими локусами, у Кржижановского – некий немецкий (или австрийский) город, узнаваемый как таковой только по косвенным признакам в финальной части новеллы. Не совпадает и статус персонажей, оказавшихся в положении страдающих лиц. С одной стороны – ничтожный обыватель, самовлюбленный фанфарон майор Ковалев, с другой – гениальный пианист-виртуоз Генрих Дорн.

Столь же различными выглядят и обстоятельства расставания с частями тела. Нос майора Ковалева, как вполне неодушевленный предмет, обнаруживается полупьяным цирюльником в ковриге свежее испеченного хлеба, сам же владелец органа замечает недостачу только после утреннего пробуждения, не испытав никакого дискомфорта в процессе самого акта, собственно никак не изображенного. Отсутствует у Гоголя и мотивация события, представленного, кроме того, как во многом комическое действо.

В новелле Кржижановского все явлено вполне определено и к тому же с полным отсутствием комической составляющей: *«... отчаянно рванувшись, пальцы выдернулись вместе с кистью из-под манжет пианиста и прыгнули, сверкнув бриллиантом на мизинце, вниз. <...> Часть аудитории бросилась к пианисту: он, в глубоком обмороке, свис со стула; левая его рука упала на колено, пустая манжета правой еще лежала на клавиатуре»* (I, 74). Здесь важен еще и момент публичности. Если у Гоголя анатомически-физиологическая подоплека скрыта «туманом неопределенности» и никем не отслеживается, то у Кржижановского все созерцается тысячами глаз зрителей, присутствующих на концерте, что придает событию характер, сопоставимый с происшествием в булгаковском театре-варьете из «Мастера и Маргариты», где так же публично лишается головы конференсье Бенгальский.

Так же семантически и мотивация в новелле Кржижановского, заявленная, правда, имплицитно. Уже первый абзац текста «Сбежавших пальцев» заявляет параметры мира, чрезвычайного потенциалом расчленения: *«Две тысячи ушных раковин повернулись к пианисту Генриху Дорну <...> Фалды фрака свисли с вертушки, а пальцы прыгнули к черному ящичку рояля <...> Две тысячи ушей подвинулись к эстраде»* (I, 73). Плотный метонимический ряд здесь настолько активен, что демонстрирует способность транслировать указанные признаки даже тем объектам в структуре повествователя, которые в иных условиях вряд ли могут быть классифицированы как метонимия: «фалды фрака свисли», «глаза в зале ... зажмурились» и т.п. Именно это специфическое качество нарратива готовит, а затем и порождает акт своеволия, бунта «живого инстру-

мента» маэстро: *«Правая рука пианиста тянула назад, к медиуму, но расккакавшие пальцы не хотели, в бешеном разбеге они мчались вперед и вперед ...»* (I, 74).

В этой связи нельзя не согласиться с мнением Йооста ван Баака, который утверждал, что сюжет у Кржижановского может быть сколь угодно фантастическим, но «... у читателя тем не менее возникает впечатление, что события происходят с незыблемой и строгой логикой и с неизбежными роковыми результатами ...» (Joost Van Baak 1999: 363).

Кстати, при указанном расхождении между Гоголем и Кржижановским в романах исходного компонента родственного мотива (отсутствие аргументов, поясняющих событие – наличие таковых) следует припомнить давно замеченную особенность гоголевской стилистики, связанную с активным использованием метонимического ресурса как в раннем, так и в зрелом творчестве писателя (см., например: Гуковский 1959: 298; Чичерин 1985: 129–130 и др.). В самом деле, если не все, то многие тексты Гоголя невозможно представить себе без того, что, скажем, в «Невском проспекте» приобретает характер апофеоза: *«Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий превосходные бакенбарды, четвертая – пару хорошеньких глазок ...»* (Гоголь 1977: 11). Возможно, уступая интенсивности гротескового наполнения гоголевской метонимики, «тысячи ушных раковин, придвигающихся к эстраде на обращенных к ней шеях» в тексте Кржижановского выполняют сходную функцию, связанную с качественной характеристикой мира, в котором часть всегда способна заменить целое.

Определенные аналогии между «Носом» и «Сбежавшими пальцами» можно обнаружить и в центральном, наиболее развернутом компоненте рассматриваемого мотива, связанного с изображением динамики перемещения органов-беглецов. Совпадение заявляет о себе, прежде всего, на функциональном уровне. И у Гоголя, и у Кржижановского заглавные персонажи существуют «... на гранях двойного бытия, то переселяясь в мир лиц, то вновь являясь в категории вещи» (Виноградов 1976: 25). Куда более существенны, однако, различия.

Точка, а, точнее, точки зрения, в рамках которых воссоздается персонаж гоголевской повести, исключительно внешние. Нос – объект наблюдений и даже преследования со стороны потерпевшего майора Ковалева, либо других, не всегда названных носителей информации, актуализированной в форме молвы. Внутренние ощущения беглеца, приобретающего, напомним, более высокий, чем у хозяина, социальный статус, автором никак не обозначены.

Вектор перемещения «оторвышей» в новелле Кржижановского явно не совпадает с гоголевским. Пальцы, знавшие атласное одеяло, утреннее купание в теплой мыльной воде, мягкую замшу перчатки, слоновую кость концертных роялей в результате бунта оказываются на уровне топографического и социального «дна».

Для Кржижановского (в отличие от Гоголя), очевидно, важно наделить своего персонажа способностью переживать целый комплекс эмоциональных и тактильных ощущений, свойственных полноценному субъекту. Оторвавшиеся и сбежавшие пальцы страдают от холода и мокроты тротуаров, брезгливо ступают по плевкам и грязной жиже луж, сдирают нежную эпидерму о камни мостовой. Более того, субъективность видения мира персонажем в его новом качестве связывается с проявлением индивидуальности, маркированной родом профессиональных занятий. Так, например, оценивая величину расстояния от края тротуара до места возможного ночлега, наделенная еще и способностью выражать мысли во внутреннем монологе кисть руки пианиста Дорна вводит даже собственную единицу измерения – «в полклавиатуры».

Эпизоды преследования-травли странного, с точки зрения «нормального» мира, объекта сначала мальчишками, а затем собакой усиливают значение темы страдания, даже ужаса, переживаемого отделенным от своего хозяина органом. Данная тема образует закономерно и логически последовательно развивающийся смысловой ряд: «безумная и экстравагантная» (в оценке субъекта сознания) выходка – страдания и лишения – ужас – смерть. Последний из выделенных элементов семантизируется в сцене возвращения хозяину утраченной части тела: *«... пальцы лежали неподвижно сжатые в щепоть,*

безобразным комком на выстланном ватой дне коробки <...> ногти были сломаны и искромсаны, запекаясь кровь чернела под сгибами суставов» (I, 81). Аналогия между визуальным обликом пальцев и покойником, лежащим в гробу, как представляется, вполне очевидна. Значимо, однако, то, что скорбный и даже катастрофический путь, проделанный «оторвышами», дает не только трагический опыт. В художественном мире новеллы Кржижановского пережитое страдание открывает в персонаже способность к со-страданию. Именно так следует интерпретировать поступок пальцев-беглецов, жертвующих бедному семейству бриллиантовое кольцо. В этом плане поведение Носа – «статского советника», высокомерно отчитывающего своего хозяина в Казанском соборе абсолютно антонимично. Точно также, как несопоставима и цена утраты, понесенной чиновником средней руки и служителем высокого искусства. Сбежавший нос майора Ковалева доставляет, конечно, владельцу массу неприятностей, которые затрагивают, тем не менее, сферу особым образом понимаемого приличия и матримониальных поползновений носовладельца. Утраченная кисть руки означает для гениального пианиста профессиональную смерть.

Все это определяет семантику «несходного сходства» финального компонента мотива «утраты» -- «обретения» в повести Гоголя и новелле Кржижановского. Необходимо отметить тот факт, что заключительная глава «Сбежавших пальцев» включает едва ли не намеренную авторскую отсылку к тексту-прототипу. Сцена с неудачной попыткой майора Ковалева дать в газетной экспедиции объявление о пропаже в «перевернутом» виде возникает у Кржижановского: *«Музыкальный критик вбежал с газетным листом в руках в кабинет Дорна. – Читайте. На восьмой странице <...> стояло: Найдены пять пальцев Неизвестно чьей правой руки»* (I, 80). Момент счастливого обретения потери также содержит в двух разных текстах сложную семантику сближения – отталкивания. У Гоголя все возвращается на круги своя, происшествие как бы полностью отменяется (Манн 1978: 100), само событие может быть оценено как «ноль»-событие. Не случайно обстоятельства появления носа на своем законном месте, описанные

в гоголевской повести, практически полностью совпадают. У Кржижановского отличия есть, но более всего значим итог, суть которого можно, видимо, определить термином «минус»-событие. Прыгнувшие внутрь манжеты Дорна, пальцы соединяются с рукой пианиста, но ... уже другого пианиста. Автономное существование части демонстрирует его необратимую гибельность (при внешнем восстановлении *status quo*) как для самой части, так и для целого. Высшие ступени искусства оказываются для реанимированного союза человека и его органа недоступными.

В известной работе В.Н. Топорова, кстати, первым заметившего параллель между «Носом» и «Сбежавшими пальцами» высказывается соображение относительно того, что пространственный эксперимент пальцев-беглецов обогащает их владельца, ибо «... дыхание иного, дольного мира и его тревог вошло в исполнение (Топоров 1995: 510). Вольно или невольно исследователь повторяет в данном случае аргументацию так называемой «демократической» критики, настаивавшей на том, что опыт хождения в социальные низы («дольный мир»), познание изнанки жизни неизбежно обогащает художника и его творчество (см. об этом: Перельмутер 2001: 594).

Думается, что позиция Кржижановского все же иная. Экстремальное, революционное по сути своей деяние, по крайней мере в 1920-е годы не вызывает у автора «Сбежавших пальцев» ни энтузиазма, ни сочувствия. Скорее он мыслит в одном направлении с создателем «Роковых яиц» и «Собачьего сердца», на ином материале и несколько иными средствами доказывавшего мысль о тотальной катастрофичности всякой попытки восстания против глобальных законов мироздания.

## ЛИТЕРАТУРА

Baak, Joost Van

1999 Мир по Кржижановскому. *Russian Literature*. – XLV. – IV. North – Holand.

Виноградов В.В.

1976 *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва.

- Гоголь Н.В.  
1977 *Собрание сочинений в 7-ми тт*, т. 3. Москва.
- Гуковский Г.А.  
1959 *Реализм Гоголя*. Москва – Ленинград.
- Манн Ю.  
1978 *Поэтика Гоголя*. Москва.
- Перельмутер В.  
1990 «Когда не хватает воздуха». *С. Кржижановский*. Возвращение Мюнхаузена (повести, новеллы, воспоминания о С. Кржижановском). Ленинград.
- Перельмутер В.  
2001 Комментарий. *С.Кржижановский. Собрание сочинений. в 5 т.*, т. 1. Санкт-Петербург.
- Топоров В.Н.  
1995 «Минус» – пространство Сигизмунда Кржижановского. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*. Москва. С. 476–574.
- Чичерин А.В.  
1985 *Очерки по истории русского литературного стиля*. Москва.

## ТРАДИЦИИ ИМАЖИНИЗМА В НОВЕЛЛЕ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО «КВАДРАТ ПЕГАСА»

*Э.Б. Мехи*

*Мы не стремимся к тому, чтоб нас поняли,  
но и не гонимся за тем, чтоб нас нельзя бы-  
ло понять.*

В. Шершеневич

*Звездное небо надо мной – моральный закон  
во мне.*

С. Кржижановский

Немногочисленные мемуаристы вспоминают о заинтересованности Кржижановского литературной деятельностью имажинистов. Начало этой заинтересованности связано ещё с киевским периодом жизни писателя (об этом говорит Анна

Бовшек<sup>1</sup>). В 1923 г. (после переезда в Москву), читая в Камерном театре Таирова цикл лекций «Психология сцены», Кржижановский сближается с Анатолием Мариенгофом<sup>2</sup>, а затем и с Вадимом Шершеневичем; последний не мог не вызвать у Кржижановского заинтересованности своей широтой литературных знаний\*, прекрасным владением европейскими языками и драматургическими переводами для театра Таирова пьес Клоделя и Шекспира.

В период дружеских и творческих контактов Кржижановского с имажинистами, писатель особенно сблизился с Мариенгофом «неофициальным вождем имажинизма и его главным теоретиком» (Большун 1993: 110), который к тому же и редактировал печатный орган имажинистов – журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном». Именно Мариенгоф пригласил Кржижановского в авторский состав «Гостиницы», в 3-м и 4-м номерах которой и были опубликованы три новеллы Кржижановского: «Проигранный игрок», «Якоби и Якобы» и «История пророка». Кржижановский, которому не очень везло на публикации, долго будет благодарен имажинистам, даже тогда, когда о них не было принято говорить<sup>3</sup>, а если и говорили, то только негативно. Таким образом, благодаря Таирову и Мариенгофу, Кржижановский сблизился прежде всего с «левым» крылом имажинистов: Шершеневичем, Мариенгофом, Николаем и Борисом Эрдманами, Георгием Якуловым (Ройзман 1973: 46), тяготевшими к радикальному обновлению выразительных средств в искусстве. Эстетическая программа, провозглашенная в «Декларации (1919), в теоретических трактатах Шершеневича «2x2=5. Листы имажиниста» (1920) и Мариенгофа «Буян-остров. Имажинизм» (1920), не могла не импонировать Кржижановскому. Н. Семпер констатирует, что в прозе Кржижановского «образ/понятие – самый любимый творческий приём С.Д.; он был

---

\* Маяковский иронизировал над начитанностью Шершеневича следующим образом: «При социализме не будет существовать иллюстрированных журналов, а просто на столе будет лежать разрезанный Шершеневич и каждый может подходить и перелистывать его» (Маяковский 1959: 359).

взят им из имажинизма и разработан до совершенства». И ниже: «С.Д. был большим любителем сомволики, иносказания и тройных смыслов слов» (Бовшек 1990: 516). Его сентенция в записных книжках о том, что «обращаться с понятиями как с образами, соотносить их как образы – вот два приёма моих литературных опытов» (Семпер 1990: 558–559), является теоретическим осмыслением эстетических установок, заявленных имажинистами в «Декларации»:

*«Образ и только образ. Образ – ступнями от аналогий, параллелизмов – сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического, многоэтажного построения – вот орудие производства мастеров искусства. Только образ, как нафталин пересыпающий произведение, спасает это последнее от моли времени».*

(Поэты-имажинисты 1997: 9).

Многое сближало Кржижановского и с Вадимом Шершеневичем, и, прежде всего, способность обоих к метафоризации. У Кржижановского, как отмечает А. Арго, «было налицо какое-то изошрённое жонглирование мыслями, фигурное катание на коньках парадоксов» (Арго 1990: 530). Аналогичную способность отмечают литературоведы и у Шершеневича, говоря, что «там, где дело касалось поэтического образа, Шершеневичу не было равных (Захаров, Савченко 1997: 19). В своей книге стихов «Лошадь как лошадь», вышедшей в свет в 1920 г., в Москве, в кооперативном издательстве «Плеяда», Шершеневич откровенно демонстрировал ее «теоретико-пропагандистский» характер, чем вызвал «интерес как литературоведов, так и языковедов, занимающихся изучением образных средств поэтического языка» (Дроздков 1999: 173). Не прошел мимо нашумевшей книги Шершеневича и Кржижановский, о чем свидетельствует поэтика небольшой новеллы «Квадрат Пегаса», своеобразного поэтического произведения в прозе, созданного в 1921 г. и включенного писателем в цикл «Сказки для вундеркиндов». Парафраз «лошадиной» темы начинается уже с названия новеллы, которое соотносится с двумя контекстами: бытом имажинистов и их творчеством. Бытовая символика явно ориентирована на название имажи-

нистского литературного кафе на Тверской «Стойло Пегаса», на вывеске которого, по воспоминаниям Матвея Ройзмана, «художник-имажинист Георгий Якулов нарисовал <...> скачущего “Пегаса” и вывел название буквами, которые как бы летели за ним» (Ройзман 1973: 36). Лошадиная номинация новеллы Кржижановского связана и с “лошадиными” прозвищами поэтов: Есенина – “Вяткой”, Шершеневича – “орловским рысаком”, а Мариенгофа – “породистым конем гунтером” (Большун 1993: 50). Ну а в “лошадином” литературном контексте имажинистов новелла ориентирована не только на книгу стихов Шершеневича “Лошадь как лошадь”, но и на “Кобыльи корабли” Есенина (1919) и на ряд “лошадиных” стихотворений Мариенгофа, такие как “Дикие кочевья ...”, “Василию Каменскому”, “Толпы, толпы, как неуёмные рощи ...” и др.\* В 1924 г., в том же 4-м номере «Гостиницы», где напечатана и новелла Кржижановского «История пророка», была опубликована исследовательская статья Ивана Грузинова «Конь. Анализ образа» (см.: Грузинов 1924: 6–8), в которой автор уделял большое внимание архитипу коня в истории русской поэзии и в поэзии имажинистов. Но, конечно, у Кржижановского образные ассоциации могли возникнуть и из личного бытового опыта с «пожизненной» комнатой в 10 кв. м. на Арбате<sup>4</sup>, которую он боялся потерять, воссоединившись с женой.

Тема «Квадрата Пегаса» – любовь и быт, причем, в отличие от аналогичной темы в книге стихов Шершеневича «Лошадь как лошадь», без соотнесенности с революционными реалиями. Конфликтность новеллы Кржижановского заявлена уже в самом названии – «Квадрат Пегаса». Из 15-ти видимых звезд созвездия Пегас писатель выделил квадрат, составленный четырьмя звездами (Шеат, Маркаб, Альгениб, Альферац) и в этом квадрате звезду Альфа (она расположена на линии Шеат – Альферац, ближе к последней). Квадрат

---

\* Иван Грузинов в статье «Конь. Анализ образа» говорит: «... У Мариенгофа так много конского, что пересчитать всех его коней нет никакой возможности» (Гостиница ... 1924: 8).

Пегаса, как и комната Кржижановского на Арбате, – неправильная, разноугольная геометрическая фигура. Название новеллы вызывает у читателя и живописные ассоциации; первая, соотношенная с «Черным квадратом» Малевича, исчезает сразу по прочтении начальных слов текста («Звезде а в созвездии Квадрата Пегаса ...» (I, 93; в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте), потому что у Малевича в его произведении нет ничего кроме изображенного черного квадрата на белом фоне. Вторая ассоциация более вероятная, и связана она с восприятием сравнения «звёзды стали как глаза, а глаза, как звёзды» (I, 93). Подобное же мироощущение видим мы и в «Композиции № 7» В. Кандинского (1913). Анализируя данную картину, Л. Головина замечает, что «замысел “Композиции VII” связан с темой Страшного суда». И ниже даёт описание полотна:

«Перед нами разворачивается красочная симфония преодолений и катастроф. Гармоничный порядок картины строится на единстве и борьбе противоположностей, порождая образ текучего, многомерного пространства, которое словно вытягивает зрителя в своё пульсирующее вращение. Почти в центре произведения расположена овальная фигура, напоминающая глаз со зрачком» (Головина 1999: 17).

Л. Головина не совсем точно описала «глаз со зрачком», ибо это изображение состоит не только из овальных линий, но и пересекающихся прямых, составляющих неправильные четырехугольники. Ассоциация с «Композицией № 7» Кандинского подтверждается у Кржижановского и нумерацией главок новелл, в последней из них (7-й по счету) хранитель героя приходит в небесную канцелярию слагать с себя обязанности патроната:

«Хранитель поднял тонкие персты: свидетельствую смерть души, мне врученной.

Из-за голубого протянулась черная, в форме неравноугольного квадрата печать и ударила о пергамент. Четырехзвездие квадрата оттиснулось черными знаками на свитке» (I, 102).

Кржижановский не случайно выбирает в качестве звездного ориентира созвездие Пегаса, а не, предположим, созвездия Кита, Волка или Зайца. Пегас – мифологема, хорошо

знакомая знатокам культуры. Кржижановский ориентируется как на общеизвестное понимание Пегаса как символа поэтической устремленности (герой новеллы, как об этом узнает читатель в IV-й главе, был не чужд поэзии), так и на миф о Беллерофонте, побеждающего с помощью Пегаса Химеру. «Победа древнегреческого героя Беллерофонта над Химерой – пример яркого повествования о противостоянии героя и чудовища, олицетворяющего зло», – отмечает «Словарь символов» Джека Тресиддера (Тресиддер 1999: 397). Победить зло – мещанское прозябание – герою «Квадрата Пегаса» не удастся.

«Квадрат Пегаса» – общее название текста новеллы, состоящей из семи главок-частей, обозначенных, как и «композиции» Кандинского, римскими цифрами. Если выписать их последовательно, в столбик, получится стихотворение, аналогичное имажинистским «каталогам образов»:

### **КВАДРАТ ПЕГАСА**

- I. Звёзды
- II. Гнёзда
- III. Сёдла
- IV. Отцвёл
- V. Приобрёл
- VI. Надёван
- VII. Запечатлён

А вот начало «Каталога образов» Шершеневича:

*Дома –  
Из железа и бетона  
Скирды.  
Туман –  
В стакан  
Одеколона  
Немного воды.*

(Шершеневич 1996: 184)

Но более всего (и композиционно, и семантически) сопоставимы названия глав новеллы Кржижановского со стихотворением Мариенгофа «Смешным стихом баклуши бью ...»:

*Враги! враги!  
Кругом враждебный мир:  
Родня,  
Кастрюли,  
Кошка  
И клистир.*

(Поэты-имажинисты 1997: 267)

Состав названий глав новеллы Кржижановского включает три существительных множественного числа, два глагола и два причастия прошедшего времени. Но, несмотря на различные грамматические формы, все слова имеют общую, исчезнувшую из алфавита в результате реформы русской орфографии 1917–18 гг., букву. Это заметил М.Л. Гаспаров в своей рецензии на книгу Кржижановского «Воспоминания о будущем», спрашивая читателей: «... Кто, кроме историков языка, помнит, что это список слов на «её», писавшихся через «ять»?» (Гаспаров 1990: 203). В VI главе эти названия как стихи «подзубривал» сын-гимназист героя: «– Звёзды – гнёзда – сёдла ... – цвёл – приобрёл – надёван ... Звёзды – гнёзда ...» (I, 100).

Гимназист разбил слова с буквой «ять» на группы для лучшего запоминания; в одну группу вошли имена существительные, в другую – глаголы и причастие. Читатель же не может не заметить, что все зазубриваемые слова являются названиями глав, только глагол прошедшего времени «цвел» в названии IV-й главы становится глаголом прошедшего законченного времени – «отцвёл». Слова, «подзубриваемые» гимназистом, следуют друг за другом, повторяясь, по кругу, как символическое воплощение жизненного пути отца и сына. Эти же слова с кирилличной буквой «ять» маркируют и до-октябрьское время действия новеллы. Временная маркировка содержится и в словах прислуги, обращенных к герою: «Барин, а барин, приехали возчики» (I, 100). Сама же новелла была написана в 1921 г., между сюжетным временем и временем создания её пролегли два рубежа: – социально-политический и языковой, связанный с реформой орфографии. Тем самым, явление, изображенное Кржижановским, приобретает временную размытость и онтологическое обобщение. Как не-

заметным стало для советского общества исчезновение буквы «ять», так незаметным будет и для героя новеллы его собственная духовная смерть.

«Слово, – писал Шершеневич в трактате « $2 \times 2 = 5$ », – всегда беременно образом», однако, продолжал он, – «необходимо, чтоб каждая часть поэмы (при условии, что единицей мерила является образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность <...>. Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна ...» (Шершеневич 1995: 338).

Новелла Кржижановского соответствует этим установкам Шершеневича: каждая глава новеллы сюжетно разворачивает образ, намеченный в названии, а вся новелла, в целом, воспроизводит коллизию потери души человеком. На уровне художественной семантики «поворотной» главой является IV-я глава, обозначенная глаголом «отцвел». В этой же главе имеется и развернутый авторский комментарий относительно «закономерности» победы быта:

«Таков уж круг: сначала пахучая сирень, белоцвет вишенья; потом падающие долу лепестки перераспустившихся роз; потом холодные хризантемы\*; а потом и безлистье – обнаженные стебли да желтая путаница ветром скомканных трав. Палисадники у домов отцвели, стали скучными и глупыми квадратами: неизвестно, к чему. Облетело заодно и юное счастье. И человек стал никнуть, увядать от дня к дню: в душе безцветье, безлучье; душа, как глупый квадрат палисадника: неизвестно, к чему» (I, 96–97).

Жизненный круг героя подчеркивается писателем анафорической буквой «з» в названиях первой и последней глав новеллы; сами же названия определяют духовную деградацию героя («Звёзды» – «Запечатлён») от высокого к приземленному. Наиболее наглядно духовные колебания в возвышенную или же в сниженную сферы проявляются в коллизии любви.

---

\* В данном случае у Кржижановского явная аллюзия стиховых строк известного романа В. Шумского «Отцвели уж давно / Хризантемы в саду ...» (Романс 1987: 529).

«Квадрат Пегаса» Кржижановского – это конспект человеческой драмы, выраженный в тезисах-названиях глав. Драма разворачивается в межполюсном пространстве души героя, вмещающем как звездный космос, так и чертополошный пустырь Мушьи Сяжки, в локусе которого утверждается профанная реальность Квадрата Пегаса. Изображение драмы вместится в 283 строки. Если проследить за их упорядоченностью, то можно заметить, что наименьшее количество строк (18) содержит «осевая» глава «Отцвёл», а начальные главы «Звёзды», «Гнёзда», «Сёдла» и последующие («Приобрёл», «Надёван», «Запечатлён») отличаются по количеству строк от «осевой» с явным перевесом финальных глав (112 и 153). Все главы монолитны, лишь V-я («Приобрёл») разделена писателем на две части с количеством строк 27 + 42, отражающими и общий композиционный перевес строк финальных глав. Подобная структура демонстрирует типологию метаморфозы Пегаса в «оседланного» конягу, подтверждая правоту Мариенгофа:

*Всему есть свой черед  
(Я думаю, его установило солнце),  
И опытный ловец  
В конце концов  
Приводит на аркане  
В конюшню  
Ветрокопытного копя.*

(Поэты-имажинисты 1997: 255)

Драма души человека разворачивается в захолустном городке с выразительно-обобщенным названием Здесевск, по ночным улицам которого вначале бродили влюбленные «он» и «она». Автора интересует прежде всего «он», его душевные колебания, всплески и их разрешения. Эволюция героя раскрывается в авторских наименованиях: в 1-й главе герой метонимически обозначен как «голос», во II-й, III-й и IV-й главах как «человек», в V-й, VI-й и VII-й главах героя называют «Иваном Ивановичем». В отличие от героя, его возлюбленная, а затем супруга, имеет имя с 1-й главы, но с разной семантикой: – Надя, Наденька – в 1-й, Наденька, Надежда – во II-й, Наденька – в III-й, Надежда Васильевна –

в V-й. В главах IV-й, VI-й и VII-й имя героини не упоминается.

Любовь «человека» на начальной стадии сродни космическим сближениям:

*«... Знаете, Надя, <...>, вы думаете, мы в городке, среди освещенных лампами домиков? Нет, мы среди звезд» (I, 93).*

В 1-й главе читатель видит, как идет «игра души» (определение В.Н. Топорова) героя с космическим пространством, причем корреспонденция обоюдная: «человек *знает* – *познает* пространство, но и пространство *знает* – *познает* человека <...> *одновременно ...*» (Топоров 1995: 478; выделено Топоровым – Э.М.). Так вот, если принять терминологию В.Н. Топорова, то герой в первых двух главах живет в «плюс»-пространстве, к которому он пытается приобщить и свою возлюбленную, а героиня живет в «минус»-пространстве, в которое она тоже думает перетащить героя (что в итоге ей и удается). Эти две антитетичные позиции героев отражаются в диалоге, завершающем 1-ю главу:

*«И опять «Вселенная – Вселенной – Вселенную», – засклонял восторженный голос.*

*Наденька молчала, но думала: «Пока пусть, но в моем доме никаких там вселенных не потерплю» (I, 94).*

Противопоставление героев Кржижановский подчёркивает и графикой слов: Вселенная в реплике героя пишется с большой буквы, а в словах героини – с маленькой.

Любовь, по Кржижановскому, – это всегда противостояние разных миров, столкновение которых катастрофично, если они с разными потенциалами. Итоговые фразы 1-й главы являются своеобразным авторским комментарием подобного «космического» столкновения:

*«На секунду в малом Квадрате Пегаса произошла космическая катастрофа: две пары звезд сделали попытку слиться в двойную звезду: в Здесевске это называется «поцелуй» (I, 94).*

Герой Кржижановского, в отличие от лирического героя Шершеневича, не задаётся вопросом: «Как же могут сближать-

ся влажные губы, // Говорившие о капусте полчаса назад» (Шершеневич 1995: 236). Капитуляция героя перед бытом началась во II-й главе, когда вместо Квадрата Пегаса утвердился «огромный и сложный инструмент: двуспальная кровать», всеми своими четырьмя лакированными ногами профанирующая космическую фантазию героя. Сборка кровати подобна мистическому обряду, поэтому «лица у людей свинчивающих – ставящих – наблюдавших были серьёзны; даже значительны» (I, 95).

Герои новеллы Кржижановского носят говорящие имена: Иван и Надежда. Иван – национальный символ, но для писателя здесь важен другой подтекст, причём удвоенный отчеством или имеющий бытовой аналог – Ваня. П. Флоренский в своём исследовании по ономотологии замечает, что «уменьшительные, ласкательные, уничижительные, насмешливые, бранные, житейские и прочие видоизменения каждого имени надлежит понимать как различные приспособления данного имени к оттенкам отношений в пределах одного народа и одного времени». И далее, рассуждая о трансформации имени Иоанн, П. Флоренский пишет:

*«... Нашему времени духовного оскудения чуждо звучит имя Иоанн и, непонятное в своём высоком строе, оно кажется притязательным и неискренним; оно вытеснено низшим перерождением своим <...> именем Иван. Сын грома, запертая молния, страх Божий, любовь и мудрость Божия – это Иоанн; но эти онтологические высоты не по ничтожным силам времени, когда «живот прилип к земле». Появляется Иван – имя, не содержащее ни оттенка особой любви, ни других каких-нибудь особых отношений, а просто приниженное и обедненное, расплывчатый и лишенный четкости слепок первоисточного имени»*

(Флоренский 1993: 94–95).

Художественная концепция Кржижановского не расходится с подобными суждениями П. Флоренского. Вторая часть V-й главы начинается с утверждения, что «человек – из творца и твари» (I, 98). «Иоанновское» начало находит выход, когда герой смотрит на звездное небо и задается вопросом:

*«Все звёзды, сколько ни есть, смотрят на нас, а мы когда-когда глянем на них? <...> Ведь это даже невежливо – не отвечать на взгляд» (I, 93–94).*

Тварная ипостась героя реализуется в Мушых Сяжках, подчиняясь напористости Наденьки, живущей по присловью: «Зачем далеко, коли здесь хорошо» (Даль 1981: I, 676). Не из этого ли далевского афоризма и появилось в новелле название городка – Здесевск?

Герой и героиня «Квадрата Пегаса» проявляют свою суть в разные сезонные времена: герой говорит о звёздах весной, героиня утверждает своё право на него осенью, «звёздный поцелуй» произошёл «с 1 на 2 Мая n-1 года, в 11 S ночи» (I, 93), а «к началу сентября n-го года человек и Наденька были помолвлены» (I, 94). И хотя «вечерние прогулки по опустевшим улицам» продолжались по инерции, Наденька уже открытым текстом реагировала на восторг героя по поводу «старого знакомого – Квадрата Пегаса»:

*«– Пора домой. Сыро», и ещё раз, настойчиво: «Домой пора. Поздно» (I, 94–95).*

Словесная метатеза («Пора домой» – «Домой пора») демонстрирует наглядный пример победы тварного начала, которому подчиняется и герой. «– Идём, идём, моё маленькое примечаньице», – соглашается он с доводами Наденьки. «Повернули назад. Шли меж задвинутых болтами ставен», – замечает автор, и здесь, что ни слово, то символ, как и последующее рассуждение Кржижановского о «мёртвых» жителях городка и лая в небо дворового пса:

*«– А вдруг, Наденька, там в домах все умерли? Давно умерли. А мы с тобой, ещё живые, среди трупов? А?*

*Прижались плечом к плечу: так правда притворялась фантазмом.*

*Сидя на мокрых скритучих мостках, задрал в выси голову, дворовый пёс печально лаял о чем-то дальнему звёздному Псу» (I, 95).*

На небе Северного полушария видны три созвездия Псов: созвездия Малого Пса, Большого Пса и Гончих Псов (Вселенная... 1999: 14–15). К какому созвездию обращается «дворо-

вый пёс», не так уж и важно, – в тексте Кржижановского «звёздный Пёс» является знаком утраченной героиней «иоанновской» ипостаси, о чём и корреспондирует «младший брат» ангелу-хранителю героя. «Дворовый пёс» помогает также читателю осознать, что параллели «мертвые» жители городка – «живые» герои новеллы на самом деле не существуют, ибо, как известно, собака воеет к покойнику. И после этой вечерней прогулки время убыстрило свой ход: неделю спустя в доме № 6-А по Дегтярному переулку установили двуспальную кровать, а «ещё неделю спустя человек и Надежда трижды обошли вокруг аналоя» (I, 95). Так герой променял «звёзды» на «гнездо», а в следующей главе он приобретет и «седло».

*«Уже упоминалось, – пишет Кржижановский, – что Надежка не любила частых рацей о вселенной. Теперь вселенную сменили, – сначала кузина Мария Ильинична, потом горничная Глаша и, наконец, краснорожая кухарка Лукерья. Оползни дней; размолвка – примирение – ссора – полупримирение. Обозначился даже ритм в смене холодов и тепл. При примирениях обыкновенно теплые мягкие руки смыкались вокруг шеи человека – нежно, но властно. Жизнь будто затиснуло в глухие ставни...*

*«Нельзя так», – решил он. Но ночью опять гибкие руки, точно тесьмы, легли на плечи и грудь, стянулись – мягко, но властно, – и «нельзя» замолчало» (I, 96).*

Ниже, параллелью, Кржижановский живописует утреннюю сцену с лошадей:

*«Возчик, привалившись всем телом к драному, в клочья истёртому боку клячи, затягивал ремень подпруги мягко, но властно тесьма вдавливалась в тело.*

*Что-то будто резануло человека по глазам.*

*«Вздор», – отмахнулся он ...» (I, 96).*

Судьба посылала герою последний вещий знак; ведь мог же он раньше осознавать свою сопричастность с космосом («Вы думаете, мы в городке, среди освещённых лампами домиков? Нет, мы среди звёзд» – I, 93). Но параллели «Пегас – кляча» герой уже не воспринимает, и с этого времени «человек стал никнуть, увядать от дня к дню» (I, 97).

В IV-й главе «Отцвёл» читатель узнаёт, что некогда «человек» писал стихи, но после трансформации Пегаса в клячу, «тетрадки с короткими неряшливыми строчками сначала лежали на столе; потом – в верхнем ящике стола; потом – в среднем; потом легли на дно нижнего, под старые конторские книги и бумажный хлам» (I, 97).

В V-й главе «Приобрёл» Наденька преобразуется в Надежду Васильевну, а «человек» – в Ивана Ивановича и Ваню для супруги. Быт окончательно «заедает» слабого героя, и Иван Иванович самолично опускает оконную штору, заслонившую звездное небо. «– Ну, вот и хорошо», – говорит Надежда Васильевна (99). Сочетание её имени и отчества отражает скольжение героя от надежды на взаимопонимание до позиции равнодушного обывателя. Имя отца героини «этимологически означает царский, царственный. <...> Всё существующее взвешивается им и находит себе место <...>. Организаторство, организационная способность дороги Василию», – так определяет характеристики данного имени П. Флоренский (см.: Флоренский 1993: 128). Эти качества своего отца героиня успешно реализовала в семейной жизни.

Профанация «звёздной» мечты выражена и в номинации места действия персонажей. Вначале герой говорит Наде, что они живут «среди звёзд», и этим отличаются от других жителей городка, которые считают, что живут в Здесевске. Мечта героя выбраться из Здесевска через возвышенную любовь осуществляется профанно: он переезжает из Здесевска в Мушьи Сяжки, чертополошный пустырь за городской чертой. Читатель не может не обратить внимание на то, что пустырь Мушьи Сяжки и звёзды Квадрата Пегаса маркированы зелёным цветом, но с разной семантикой (зелёный – изумрудный). Зелёный цвет ассоциируется прежде всего (по определению «Словаря символов» Джека Тресиддера) «с жизнью растений (в более широком смысле с весной, молодостью, обновлением, свежестью, плодородием и надеждой)». Этот же «Словарь» говорит, что «хотя зелёный – преобладающий цвет природы и чувственного мира – это мистический цвет эльфов и маленьких человечков из космоса» (Тресиддер 1999: 108–109). «Маленькие человечки» – злыдни действи-

тельно посетят героя новеллы «однажды в зимнюю ночь», когда тот сидел у окна нелюбимой Надеждой Васильевной «четырёхугольной несуразицы» здесевской комнаты-кабинета (I, 97–98), где когда-то писались стихи. Окно у писателя, по верному определению В.Н. Топорова, «один из ключевых классификаторов и наиболее глубоких символов в мире Кржижановского. Оно образует *границу* (выделено Топоровым – Э.М.) между «внутренним» и «внешним» пространствами» (Топоров 1995: 558). Колебания героя (начинать строительство нового дома или же остаться жить в стенах старого) усугубляются временем дьявольского искушения – зимней ночью, когда злыдни уселись в круг и

*«пошептали:*

*– Квартира-то тесновата, – пискнул один.*

*– Дети растут, – подшептал другой злыдень.*

*Человек слушал не подымая головы. <...> И злыдни, смыкая круг, зашелестели тихими эхами: помни про чёрный день» (I, 97–98).*

После этого «Иван Иванович решился, наконец, приобрести» место в Мушьих Сяжках для строительства дома. Тогда-то и появляется зелёный акцент в пейзажной зарисовке городского пустыря.

Изумрудный же цвет у Кржижановского связан не с земными реалиями, а с космосом: находясь в самом эпицентре Мушьих Сяжек (на стройке нового дома Ивана Ивановича) и подняв голову к небу, «можно было видеть, как вверху чернеющее небо раскрывало одно за другим, изумрудные очи». По этой причине Надежда Васильевна торопила строителей, спрашивая: «Когда наконец настелят крышу?» (I, 99), словно зная народную примету, по которой, «если на изумруд глядеть долго, тогда зрак человека укрепляется, и глаза от всевозможных недугов в здравии сохраняется» (Грушко, Медведев 1995: 186). Не удалось «изумрудным очам» Квадрата Пегаса предотвратить смерть души человека – Мушьи Сяжки победили.

Само топонимическое название «Мушьи Сяжки» звучит как наименование созвездия, но уже в самой номинации содержится профанное содержание: по Вл. Далю, «сяжки, усики

насекомых, щупальца» (Даль 1982: IV, 383). Тем самым, на уровне символики, можно увидеть, как быт своими липкими, мушиными щупальцами обволакивает душу героя, вытесняя из неё Квадрат Пегаса. Когда в небесной канцелярии удостоверят гибель души человека,

*«стало тихо за в лазурь и золото\* кованой дверью: а у порога нового, с непрсохшей зелёной кровлею домика, что на Мушых Сяжках, стучали колеса телег: это Иван Иванович, с семьёй, на четырёх площадках переезжал в свой собственный дом» (I, 102).*

Таким образом, в новелле «Квадрат Пегаса» Кржижановский показал, как человек выпадает из бытия и трансформируется в «насекомный» быт. Герой новеллы – несостоявшийся поэт, и его скольжение вниз отражает имажинистскую концепцию несовместимости искусства с повседневностью, с масс-культурой быта. В 1-м номере «Гостиницы для путешественников в прекрасном» об этом было заявлено так:

*«Всякий, кого привлекает сладостная чистота морозного воздуха и прозрачность вечного льда, может смело подниматься на многоверстовую высоту. Ему обеспечен кров, радушие хозяина и занимательная беседа соседей, правда, немного странноватых с точки зрения тех, кто живёт внизу. Но кто его знает: может быть, уж не так странноваты соседи, а странновата сама точка зрения. В самом деле, почему это вот так-таки вы и уверены, что самое законное местонахождение точки зрения внизу, а не наверху? Мы спрашиваем вас: почему обязательно у подошвы? Разве в новой Библии сказано, что пятка важнее голвы?»*

(Гостиница ... 1924: 2).

Вопрос этот остаётся открытым и по сей день, но Кржижановский с имажинистами думали, что ответ найден.

---

\* «В лазурь и золото» явная цитата, с одной стороны, названия известной книги Андрея Белого «Золото в лазури» (1901), с другой, стихов из книги Шершеневича «Лошадь как лошадь»: «Влюбится поэт и хвастает «Выграю // Ваше имя солнцами по лазури я!» // Ну а как, если все слова любви заиграны, // Будто вальс «На сопках Маньжурии?»»

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. А. Бовшек пишет, что Кржижановского «особенно волновали имажинисты ...» (Бовшек 1990: 468).
2. С Камерным театром Мариенгофа связывала не только актриса А.Б. Никритина, ставшая женой поэта в 1923 г., но и драматургия: в 1924 г. Камерный театр поставил его пьесу «Вавилонский адвокат». Сотрудничество с Камерным продолжалось вплоть до отъезда супругов в 1928 г. в Ленинград.
3. Н. Семпер вспоминает, как летом 1943 г. Кржижановский «рассказывал мне о Марине Цветаевой <...> и прочитал два-три её стихотворения. Затем об имажинизме в поэзии и в прозе, о журнале «Гостиница для путешественников в прекрасном» (Семпер 1990: 553).
4. Вот как описывает коммунальное жильё Кржижановского Н. Семпер: «... Тесная-тесная, узкая комната, старомодное окно прямо в дом напротив; перегруженные книжные полки; кровать с одной плоской подушкой; стол у окна, два стула, шкаф» (Семпер 1990: 563).

## ЛИТЕРАТУРА

- Арго А.  
1990 Альбатрос. *С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена.* Ленинград.
- Бовшек А.  
1990 Глазами друга. *С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена.* – Ленинград.
- Большун Борис  
1993 *Есенин и Мариенгоф: «Романы без вранья» или «Вранье без романов»? Из истории русского имажинизма.* Гродно.
- Вселенная  
1999 *Наглядный словарь.* Лондон – Нью-Йорк – Штутгарт – Москва.
- Гаспаров М.Л.  
1990 Мир Сигизмунда Кржижановского. *Октябрь.* – № 3.
- Головина Л.  
1999 В. Кандинский. Композиция VII. *Юный художник.* – № 8.
- Гостиница...  
1922 *Гостиница для путешественников в прекрасном.* – № 1.

- Грушко Елена, Медведев Юрий  
 1994 *Словарь русских суеверий, заклинаний, примет и поверий*. Нижний Новгород.
- Даль Владимир  
 1981– *Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т.* Москва.  
 1982
- Дроздков В.  
 1999 «Мы не готовили рецепт «как надо писать», но исследовали» (Заметки об одной книге В. Шершеневича). *Новое литературное обозрение*. – № 2(36).
- Захаров А.Н., Савченко Т.К.  
 1997 Есенин и имажинизм. *Русский литературоведческий журнал*. – № 11.
- Маяковский Владимир  
 1959 *Полное собрание сочинений в 13 т.*, т. 13. Москва.
- Романс  
 1987 *Русский романс*. Москва.
- Ройзман Матвей  
 1973 *Всё, что помню о Есенине*. Москва.
- Семпер Н.  
 1990 Человек из Небытия. С. Кржижановский. *Возвращение Мюнхгаузена*. Ленинград.
- Тресиддер Джек  
 1999 *Словарь символов*. Москва.
- Топоров В.Н.  
 1995 «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва. – С. 476–574.
- Флоренский Павел  
 1993 *Имена*. Москва.
- Шершеневич В.Г.  
*Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы*. Сост., предисл., примеч. В.Ю. Бобрецова. Ярославль.

# РАССКАЗ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «ЧУТЬ-ЧУТИ»: В ПОИСКАХ ЕДИНОГО

*С.К. Кульюс, С.Н. Туровская*

Рассказ Сигизмунда Кржижановского «Чуть-чуть» (1922) не имеет никакой исследовательской истории, исключая сверхкраткий комментарий В. Перельмутера, указавшего на автобиографический подтекст рассказа («занятия криминалистикой и работа в суде в 1914–1918 гг.) и генезис произведения («начало свифтианы»)<sup>1</sup>.

Указанная общая стратегия, разумеется, и не предполагает подробного рассмотрения других увлекательных мотивов, ставших впоследствии устойчивой и отличительной особенностью поэтического мастерства писателя.

В этой статье речь пойдет об одном «комплексном мотиве» – мотиве расщепления, раскола, дробления, градуирования, четко проявляющемся в тексте рассказа<sup>2</sup>. Нужно заметить, что такой «дивизионизм» писателя не исчерпывается текстом одного рассказа, он проецируется на творчество в целом (и не только литературное).

Мотив деления, поэтического «пуантилизма» прослеживается на всех пластах текстового пространства: от заглавия рассказа<sup>3</sup> и повествовательной стратегии до метафизического и искусствоведческого подтекстов.

Повествовательная перспектива рассказа как бы изоморфна полотну в манере пуантилизма. В центре не один рассказчик, а несколько «точечных» я, совершенно автономных, но воспринимаемых как целостный образ.

С самых первых строк появляющийся рассказчик (пока единственный и «целостный») уже по роду своих занятий (седьмой год работает судебным экспертом) обречен на графологический «пуантилизм»: *«градуирую и изыскиваю запрятанную в чернильные точечки, в изгибы и выгибы буквы – ложь»* (I: 83)<sup>4</sup>. *Точки, точечки, пылинки, пылины, маленькие пятнышки, штрихи, щели* – ключевые слова рассказа. Они становятся «квантами» динамического повествования: все

двоится, делится, «склоняется», сдвигается, нет «тождественных» смыслов ни в пространстве, ни во времени. Техника мультиплицирования новых «динамических» смыслов главным образом осуществляется за счет сдвигов, отклонений, склонений (даже несклоняемых слов), элиминированием слов тождества: *«.. лишь нет на старом месте самого ТОЖЕ: затерялось ТОЖЕ – и все под налетами новых смыслов чуть сдвинуто, еле отклонено и странно ново»* (I, 84).

Но с ходом повествования образ рассказчика дробится и раскалывается, *«расстаскивается «я» по точкам»* (I, 84): в тексте на уровне читательского восприятия «вычленяются» и «созерцаются» по крайней мере три Я – субъекта повествования.

Первый – судебный следователь; второй «транспонируется» в писателя: *«Листы моих рукописей, изгибы, выгибы и обрезы книг, переплеты, закладки, щели, обойные цветы...»* (I, 85); третий – совмещает в себе функции первого и второго.

Первый рассказчик, судебный эксперт, выуживает подделку, берет «человечье имя», вымеривает «угол наклона». «разгон и округлость букв», «уклоны строк». Его знание предельно: он должен доказать или некое тождество или отсутствие этого тождества. По своей природе он несколько сродни театральному Мизантропу. Его внутренний монолог навязчиво ассоциируется с монологом мольеровского героя (по пафосу «обличения» лжи и неправды): *«Да, работа у нас трудная, кропотливая и, пожалуй, излишняя: нужно ли мерить углы буквы, стоит ли считать чернильные точки, когда и так ясно: все они – фальшиволицы, лжемысленны и мнимословны. Под живых. «Что подделываете». Почему не «что подделываете»: подделывают любовь, мысль, буквы, подделывают самое дело, идеологию, себя; все их «положения – на подлоге»* (I, 83–84). Он наделен «метафорическими» карательными функциями: готовит экспертизу «чужой воли» (т.е. завещаний и векселей) к суду.

Устами рассказчика вводится и другой эксплицитный мотив, не менее важный и также проецируемый на разные пласты текста – мотив соотнесения человека и имени: *«Подложно имя: следовательно, подложен и носитель имени. Под-*

делен человек: значит., *фальшива и жизнь*» (I, 83). Мотив имени имплантирован в основной мотив дробления, расщепления. Их вообще можно разделить исключительно в условиях исследовательских целях, но не на уровне восприятия.

Метафизическая проблема соотношения имени и человека (как часть более общей проблемы соотношения имени и вещи) всегда была актуальной, причем с древнейших времен (начиная с Гераклита). Философия имени как система развивалась Платоном и Аристотелем, а закончена была схоластами. Но в начале 20 века эта проблема становится вновь актуальной, и в первую очередь в русской философии. Достаточно назвать работы П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Loseва, которые, в сущности, посвящены семиотике имени. Это лишь одно из проявлений мощной тенденции в европейской культуре<sup>5</sup>.

Очевидно, излишне при этом упоминать о том, что разные эпохи, культурные течения и научные тенденции связывала общая и единственная «среда обитания» имени – язык. Метафизика языка (в том числе и имени) неоднократно «вплеталась» в фабулу рассказов Кржижановского: из ранних – «*Якоби и «якобы»*» (1919), «*Катастрофа*» (1919) и др. Феерия наименований (т.е. процесса закрепления отношения имени и субъекта) начинается с появлением «второго» я рассказчика, или формально второго рассказчика.

Между тем, второй рассказчик «возникает» в результате сдвига повествовательного пространства, а, следовательно, и повествовательного смысла – исчезло слово, «именующее» тождество (имя тождества), – *тоже*. Пространство этого рассказчика лишено какого-либо тождества, точки отсчета, стандарта, эталона, нормы. Прежний мир «застывших» букв и наклонов, сравнимых и сравниваемых с неким юридически подлинным эталоном-текстом, четко и точно градуированным, с кинематографической скоростью и «зримостью» меняется на ожившее сказочное пространство, изначально не «кодифицированное», поскольку в нем нет никакого статического эталона или точки отсчета, но зато беспредельно возможное.

Функция имени в этом мире (а функция имени это всегда сам процесс наименования) соотносится с «плавающей» суб-

станцией. В метафизическом плане – это уже «наполовину» субстанция: она приближительна, только кажется (т.е. является) и каждый раз меняется, другими словами, достойна феноменологического прочтения. В основе процесса наименования «явлений» их мистическая соотнесенность с неопределенной (но тоже градуированной) степенью неизвестного признака в сочетании с общим именем: *король ЧУТЬ-ЧУТЕЙ, покоритель страны ЕЛЕЙ-ЕЛЕЙ, Ваша Непомерность, Ваша ОГРОМНОСТЬ, Первый Чуть*. Сама идея превращения в номинацию степени признака без указания на объект (просто *чуть-чутьи*, а не *чуть-чуть чего-либо*) переключает восприятие читателя на последующую рефлексию. В фокусе только сознание говорящего, «чистая» интенция без указания на интенциональный объект, т.е. фактически направленность на действие без самого действия. Такой феноменологический атомизм – своеобразная динамическая «инсценировка» разрушения метафизики имени<sup>6</sup>.

Примечательно, что не только феноменологические конструкторы разрушали многовековую традицию философии имени, но и сама «метафизика» жизни позаботилась об уничтожении какого бы то ни было устойчивого соответствия между субъектом и его именем. Причем, под субъектом понимается не только человек, но и вещь. Отчетливо осознаваемая Сигизмундом Кржижановским карнавализация эпохи (вакханалия переименований, кружение псевдонимов и пр.), несомненно, каузировала размышления о ложности окружаемого, маске, подделке, чудовищном несоответствии имени и называемой им субстанции. Да и сама «среда обитания» – существование в условиях окончания гражданской войны – отнюдь не способствовала упрочению хрестоматийной бинарной оппозиции *человек – имя*. Ее «уничтожил» третий элемент – *бумажный* (мандат, справка, удостоверение). Уничтожился человек, начиналась жизнь бумаги, во всех отношениях замещающей человека<sup>7</sup>.

И заканчивая краткий экскурс в метафизику имени, можно добавить, что в рассказе присутствует только одно подлинное и «неподложное» имя – имя говорящего – *я*.

В то же время смена *я* рассказчика влечет за собой и смену сознания. Ибо за каждым рассказчиком должно стоять

особое сознание. Второй рассказчик в некотором роде противопоставлен первому, он готов стать подданным сказочной, точечной и бумажной страны *Чуть-чутей* и объявить амнистию всему и *всем поддельным, фальшивым, подложным, мнимым и неверным*. Амнистию, т.е. забвение и прощение, всему, что существует в другом «бумажном» мире – литературном. Мотив забвения усиливается на фоне пространства с узором лотосов (лотос – символ забвения).

Третий, «синтезированный» рассказчик, – еще одно «расколотое» я, не тождественное ни первому, ни второму: *«Раньше я пробовал уйти в работу – до боли в мозгу, до мутной ряби в глазах лишь бы не думать. Теперь и этого нельзя. После того, что приключилось – неожиданно и внезапно»* (I, 84). Концовка рассказа – рефлексия рассказчика о своем герметическом «предназначении – пределе» не то эксперта, не то писателя: *«И мне: в черный, глухой портфель: защелкнется – и ни солнц, ни тем, ни болей, ни счастья, ни лжей, ни правд»* (I, 92).

Такой своеобразный дивизионизм писателя подтверждается и декорируется графически. Часто имена состоят из частей, формально разделенных и одновременно соединенных дефисом, «открывающим» приращенный смысл: *чуть-чутти, еле-ели, глупо-синий, еле-мысль, платье-чехол, глупо-большое, два-три, пресс-папье, грязно-рыжее*. Самые частотные знаки препинания – тире и двоеточие в функции выделения, пояснения.

Повышенная функциональная нагрузка имени ощущается и в поверхностной синтаксической структуре текста. Это достигается довольно частотным элиминированием глагола из состава предложения, таким образом «вырезается» время и временная протяженность. Подобный монтаж пространства «без времени» создает удивительные предпосылки лучшей «зримости» текста: точка отсчета – настоящее читателя (как в театральной постановке: точка отсчета – настоящее зрителя). В то же время место синтаксического развертывания занимает «энергия» экспрессии<sup>7</sup>: *«... дурнушка, но от чего же вдруг кровью о мозг?»* (I, 88); *«Кончаю: написанному в портфель»* (I, 92). Сам Кржижановский называет такую поэтическую

технику *клавиатурой тишины*: «из молчания в молчъ, из молчи в безглагольность» (I, 90).

Эта точечная поэтическая техника почти «открыто» (и довольно настойчиво) соотносится с техникой пуантилизма в живописи (письмо отдельными четкими мазками в виде точек или мельчайших прямоугольников), в первую очередь связанной с именем Ж. Сера. Как известно, идеологией пуантилизма (дивизионизма) было восприятие целого без смешения красок. «Смысл» изображаемого создавался разноцветными, но чистых цветов точками. Расчет был на их оптическое смешение в глазу зрителя. Эта аллюзия косвенно верифицируется следующим фрагментом текста: *Принять феода, – продолжал король, – картины по числу мазков, книги – побуквенно, рукописи – поточечно* (I, 86).

Мотив художественного приема в живописи неразрывно связан с мотивом обрамления. Обрамление – необходимая часть композиции. Обрамление не только завершает композицию, но и придает ей целостность и единство. В рассказе «Чуть-чуть» функция обрамления двойственна; с одной стороны, обрамление делает уникальным пространство каждого рассказчика, с другой, – объединяет в целое. Функцию обрамления выполняют стены «в синие обойные лотосы» (для первого рассказчика), «бумажная страна синих лотосов» (для второго рассказчика) и нарисованная жизнь «лотосов в коричневых обводах» для третьего. Интересно при этом отметить, что один из идеологов пуантилизма Ж. Сера рисовал рамы – синие бордюры – прямо на холсте, тем самым подчеркивая условность границы между рамой и картиной, а, следовательно, подвергая сомнению завершенность, конечность композиции. Частотность упоминания квадратной комнаты, в которой находится рассказчик, и подробностей узора обоев в этой комнате (лотосы) позволяют сопоставить это описание с театральной декорацией, поднимающимся и опускающимся занавесом.

Ассоциации с театральной сценой подкрепляет и «окрашенность» текста. У Кржижановского меняется цвет нарисованного: пространство «синих лотосов» (чистый цвет) трансформируется в пространство лотосов с «коричневыми обводами»

(смешанный цвет). Этот эффект сопоставим со сменой декорации.

Вне поля зрения осталось немало увлекательных поэтических проблем. Несомненно, со временем изучение творчества Сигизмунда Кржижановского выработает свои традиции. Пока же в фокусе лишь самое главное – зримое, интуитивное, подчеркнутое самим писателем.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. подробнее комментарии В. Перельмутера в (*Перельмутер 2001: 594–595*).
- 2 Идея *комплексного мотива* по отношению к литературе и культуре 20 века заимствована у оригинального философа и публициста Григория Ландау. Наиболее подробно эта идея изложена в «*Сумерках Европы*» (1923): «*И новоевропейская культура в этом отношении – подобно немногим кульминационным культурам человечества – имеет в своей подоснове некий определенный мотив, именно мотив комплексный. Он предполагает восприятие, понимание, созерцание предметов, явлений и содержаний в их составленности из частей*» (Ландау 1923: 342). «*Сумерки Европы*» вышли после «*Заката Европы*» О. Шпенглера, но необходимо подчеркнуть, что они были написаны (и частично опубликованы) в 1914 г. С этого же года и введено в культурный оборот заглавие *Сумерки Европы*.
- 3 В этом плане немаловажно то обстоятельство, что С. Кржижановский очень внимательно и бережно относился к технике «озаглавливания». В частности, ему принадлежит первая (в советском литературоведении) специальная работа по поэтике заголовка (*Кржижановский 1994*). В энциклопедической статье Кржижановский называл заглавие словосочетанием, выдаваемым автором *за главное книги*.
- 4 В дальнейшем ссылки в тексте статьи на это издание только с указанием тома и страницы в скобках.
- 5 Подробнее изложение содержательного и конструктивного анализа проблем философии имени, в том числе и в русской философии начала 20 века, см.: *Степанов 1985: 9–87*.
- 6 Вполне возможно, что работы П. Флоренского, посвященные философии имени, а также его лекции в ВХУТЕМАСе, начиная с 1921 г. на кафедре «Анализ пространственности художественного произведения» среди многих других вышеуказанных обстоятельств послужили катализатором такого «открытого» и нескрыва-

емого интереса Кржижановского к философии имени. Отношение писателя к философии (точнее, метафизике) Флоренского – повод для особого исследования. Здесь представляется вполне уместным ограничиться лишь общими замечаниями. Основная идея Флоренского о том, что между языком и реальностью существует субстанциональная, а не условно-субъективная связь, развиваемая им на страницах многочисленных философских произведений (и не менявшаяся на протяжении всего творчества), вряд ли удовлетворяла Кржижановского, склонного, по-видимому, критически относиться к такой «задержавшейся» в русской философии метафизике. Можно привести лишь некоторые высказывания Флоренского (из многочисленных существующих), «идеально» контрарных идее рассказа «Чуть-чуть»: *«Итак, именем выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение.»* (Флоренский 1993: 70); или: *«Имя есть последняя выразимость в слове начала личного (как число безличного) ...»* (Там же). Последнее обстоятельство – сопоставление с числом – особенно примечательно, поскольку герой рассказа как раз «дарует амнистию» конкретной личности, но не по имени, а по числу: *«... А посему подпись в тексте за № 1176 полагал бы нужным признать как собственноручную и подлинную»* (I, 87). Ср. также высказывания из «Водоразделов мысли» (глава «Имеславие как философская предпосылка» (ок. 1922): *«Слово есть онтологическая изотропа. Как новое событие в мире, сводящее разделенное, слово не есть то или другое из сводимого: оно – слово... Будучи новым явлением, слово всецело держится на точках своего приложения: так мост, соединяющий два берега, не есть тот или другой из них ...»* (Флоренский 1990: 292) В этом плане большой соблазн говорить о пародийной иллюстрации Кржижановским системы прикрепленных к словам «мостиков», т.е. дефисов.

- 7 Это породило целый литературный пласт, в той или иной степени затрагивающий тематику «бумажной» истины: «Мандат» Николая Эрдмана, стихи Владимира Маяковского, ранняя проза Михаила Булгакова и пр.
- 8 Одним из средств создания динамичности повествования является употребление безглагольных конструкций. То, что безглагольные конструкции обладают повышенной степенью экспрессии, факт давно известный, но удовлетворительно не объясненный. Г. Гийом, автор оригинальной теории экспрессивности, предлагает решение с помощью введения понятия векторности (Гийом 1992: 88). Нужно сказать, что такое теоретическое объяснение как

нельзя лучше сочетается и с феноменологическим подтекстом, и с поэтикой дивизионизма.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гийом Г.  
1992 *Принципы теоретической лингвистики*. Москва
- Ландау Г.  
1923 *Сумерки Европы*. Берлин.
- Кржижановский С.Д.  
1994 Поэтика заглавий. «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради. Москва. С. 13–39.
- Перельмутер В.  
2001 Комментарии. *Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 т.*, т. 1. Москва. С. 586–685.
- Степанов Ю.С.  
1985 *В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства)*. Москва.
- Флоренский П.А.  
*У водоразделов мысли. Сочинения*, т. 2. Москва  
*Имена*. Москва.

## МОТИВ МЕТАМОРФОЗЫ В ПРОЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО: НОВЕЛЛА “ПРОИГРАННЫЙ ИГРОК”

*Т.А. Стойкова*

Метаморфоза – важный элемент поэтики модернизма, характеризуется особой эстетической значимостью в системе С. Кржижановского. Являясь текстообразующим мотивом многих его новелл (“Странствующее “Странно”, “Сбежавшие пальцы”, “Проигранный игрок” и др.), метаморфоза отражает, наряду с другими компонентами системы, особый тип художественного мышления, его специфические черты: прежде всего, космизм сознания, изменение представлений о пространстве и низвержение идеи антропоцентризма мира. Человек у С. Кржижановского не властелин Вселенной. Более того, мир человека

и вещный мир равнозначны и тяготеют к сближению, ассимиляции, взаимно наделяясь качествами друг друга.

Так, метаморфоза организует смысловое пространство новеллы, реализуясь в мотиве шахматной игры. Фабула проста: знаменитый шахматист Пемброк превращается в разменную черную пешку. Метаморфоза мотивирует и название – “Проигранный игрок”.

В описании ситуации игры и игроков доминирует вещный образ футляра, заданный глагольной метафорой: “Длинный и узкий *стол с игроками* и крохотными, поблескивающими черным и белым лаком резными фигурками, *был вдет, как в футляр, в длинный и узкий зал с узкими же прямоугольными прорезями окон*” (I, 134). Одушевленное *игроки* встраивается в один синтаксически однородный ряд с неодушевленным и изобразительно подчеркнутым *фигурки*: “*стол с игроками и крохотными, поблескивающими черным и белым лаком резными фигурками.*” В дальнейшем номинация *игроки* заменяется лексемой *фигуры*: “*среди фигур, склоненных над фигурками*” (I, 134), “*извилистые линии фигур и фигурок*” (I, 135). Сближение миров, человеческого и вещного, стирание граней бытия сопровождается разрушением целостности образа человека, его расщеплением. Описание игроков дается скупыми штрихами, с акцентом неожиданных синекдохических деталей (столь характерным для стиля С. Кржижановского), заменяющих человека: “Их было двадцать. <...> И подошвы их ног, <...> и зрачки их глаз <...> не двигались”(I, 134). В описании почти отсутствует сема “движение” – архетипическая при характеристике живого мира. Итак, если этот мир приобретает свойства неодушевленного, то второй – мир природных явлений и вещей – напротив, наделяется динамикой и олицетворяется.

Так, развернутый персонифицированный образ сумерек формируется на основе метафорически преобразованной семантики слов *пальцы, мускулы* как объектов олицетворения. Ядро метафоры образуют глаголы *войти, перетрогать, прижимать, пробовать, напрячься, ухватиться*. В поле преобразования втягиваются и качественные слова *осторожно, неслышно, тихо, пепельные, серые, злее, цепче*: “<...> неслышно войдя в зал игры, они сначала перетрогали у всех вещей их

углы, очертания и грани. Тихо прижимая серые пальцы к выступам подоконника, к углам стола и извилистым линиям фигур и фигурок, сумерки пробовали их расшатать. <...> Тогда серые мускулы сумерек напряглись, сгустились, тонкие пепельные пальцы ухватились за контуры и грани злее и цепче” (I, 135). Глагольные метафоры оживляют и предметный мир: “<...> вещи заструились и тихо вошли друг в друга. Их не стало: как встарь” (I, 135). Зыбкие границы миров, тяготеющих к ассимиляции, размывает зловещий фантастический образ сгущающихся сумерек. Он предвосхищает метаморфозу, являясь ее условием и прологом, так как второй, символический, план образа намекает на эсхатологический миф, порождает ассоциативные представления об изначальной имманентности Космоса и Хаоса.

Далее, интерпретируя собственно метаморфозу, ее значение в художественной картине мира, попытаемся постичь скрытый смысл числа и имени: оба подчинены авторской идее и являются фокусом ее выражения.

Мотив метаморфозы, переплетаясь с мотивом шахматной игры, опирается на смысловой потенциал последнего. Образ шахмат предполагает, помимо прямого, несколько рядов смысла. Первый связан с традиционной символикой цвета; как отмечает В. Перельмутер, в шахматах Кржижановский видел этическую модель мира: “чистое, беспримесное противостояние белого и черного, добра и зла, вечно неустойчивое их равновесие” (Перельмутер 1990: 25). Второй – формируется символическими значениями чисел и, как представляется, также отражает философский аспект мировидения художника. В древнем каббалистическом учении “цифры – это материальный образ происходящих во Вселенной процессов, своего рода земные врата творения, проникнув через которые, можно увидеть и все нерукотворное здание” (Диксон 1996: 42). О том, что С. Кржижановский, энциклопедически образованный человек, мыслитель и философ, был приобщен к скрытому, эзотерическому, знанию, косвенно свидетельствуют его произведения, такие, например, как “Фантом”, “Странствующее “Странно”, “Четки”, “Бог умер”, “Воспоминания о будущем”, “Проигранный игрок”. Неотъемлемой частью оккультного знания является и наука о числах.

Строгое цифровое описание ходов партии составляет часть нарратива в новелле. Вполне вероятно, что эта запись представляет собой зашифрованный текст в тексте, и мы можем лишь попытаться обозначить возможный его смысл. Задействованы числа от 1 до 8, которые есть основа пифагорейского нумерологического учения, содержащего ключ к тайнам мироздания. В самом общем виде суть учения в том, что “начало и конец всего сущего находится в некоей абстрактной величине”, которая включает в себя все числа, являясь и “абсолютно непознаваемой пустотой, хаосом” и одновременно вмещающая “в себя всю полноту бытия в виде божественного Света” (Диксон 1996: 18). Ноль (0) – не число – обозначает вечную первозданную пустоту “с принципом зарождения всех вещей” (там же: 42). Простые кардинальные числа выражают разные фазы движения и проявления Вселенной: от числа 1, символизирующего первое движение Бездны и возникновение Бога (там же: 43), до числа 8, манифестирующего и Хаос, и Космос одновременно (там же: 62). Число 9 – “Бесконечная Полнота, Божественный Нерожденный Свет, пронизывающий всю Вселенную” (там же: 64) – совершенно недоступно человеческому сознанию; это число не встречается в тексте.

В повествовании новеллы особенно настойчиво акцентировано число 4: “<...> мистер Эдуард Пемброк скончался <...> *тринадцатого* октября” (в сумме:  $1+3=4$ ); “во время *четвертого* сеанса игры Международного Шахматного Турнира”; “смерть Пемброка была его последним <...> ходом в партии, кстати, начатой не в *четыре* тридцать вечера <...>, а несколько раньше ...” (I, 133). В записи ходов партии число 4 повторяется три раза – чаще, чем другие числа. Последним ходом партии является перемещение пешки на квадрат D-4, партия обрывается накануне четвертого хода. В каббалистической традиции число 4 – “главная образующая величина, формирующая видимый мир” (там же: 50), соединяющая материю и дух, принцип высшего порядка. Символическое наполнение чисел в контексте повествования приоткрывает смысл превращения персонажа: Пемброк, по воле своего автора, манипулируя числами, возможно, слишком приблизился

к разгадке тайн бытия, тем самым слишком дерзко утверждая особую значимость человека в мире. И был остановлен. За числами он “увидел” проявление инобытия, другого мира: “огромный фантастический город”, “паутину спутанных и пересекшихся улочек, улиц, переулков и тупичков”. Последняя перед возвращением в пустоту и метаморфозой реплика Пемброка содержит ноль, знак пустоты, и 8 – символ бесконечности бытия: “Если принять размен пешками, поле е 8-д 8 обнажится ... Теряю 0-0-0 ... Если же Ксб:d4, то ...” (I, 136). Но сохранить “видимый мир” (число 4) в гармонии с микро- и макрокосмосом (символизирует число 6) Пемброку не удастся, несмотря на последний ход: е5:d4 (число 5 в полном объеме разделяет метафизические свойства числа 4)\*.

Таким образом, попытка декодирования чисел вскрывает глубинный план повествования, так же, как и анализ имени персонажа.

Философия имени высвечивает магический смысл именования: “Без имени мир превратился бы в глухую бездну тьмы и хаоса, в которой никто ничего не мог бы ни различить, ни понять и в котором и не было бы никого и ничего. С именем мир и человек просветляется, осознается и получает самосознание” (Лосев 1993: 880). Итак, именование мыслится как акт проявления сущности, следовательно, и как акт референции, т.е. утверждения существования того, что именуется. В контексте эсхатологических ассоциаций /“Вещи заструились и тихо вошли друг в друга. Их не стало: как встарь”/ погружение мира во тьму подразумевает и разрыв референциальных связей. В “долю секунды” энергия личности, именуемая Пемброком, исчезает в пустоте тьмы. Мгновенная переориентация энергии проявления сопровождается построением новых референциальных связей и, соответс-

---

\* Образ Вселенной у Кржижановского очень динамичен: его Вселенная со всеми составляющими, включая человека, сворачивается, исчезая в Бездне, и вновь проявляется в материи. Мотив пульсирующей между Хаосом и Космосом Вселенной объединяет многие произведения С. Кржижановского: „Собиратель щелей“, „Катастрофа“, „Бог умер“, „Швы“ и др.

твенно, новой номинацией. Пемброк, возродившись в пещке, утрачивает свое имя. После метаморфозы он именуется: *экс-Пемброк; пешка Пемброк; существо, еще так недавно бывшее Пемброком; то, что было раньше Пемброком*. Превращение поддерживается и неспособностью персонажа самоидентифицироваться, назвать себя. Объективирует личность предикцирование имени. В репликах же персонажа и в его внутренней речи, “когда по глазам его ударило каким – то совершенно новым и непонятным миром” (I, 137), “существо, не умевшее сейчас себя назвать” (I, 138), самообозначается формами личного местоимения Я: “К f3: “Я”. Пусть”, а также “не смейте трогать *меня*, прочь от *моего* d4! Хочу, чтобы *я*, а не *мною!*” (I, 138.). Только с предикацией тождественной себе формы имени личность, “утверждая Я как некую определенность, и сама утверждается объективно”. Без имени Я, по мысли П. Флоренского, “есть мгновенная ось поворота всей жизни в данное мгновенье” (Флоренский 1998: 490–493).<sup>\*</sup> Только имя поднимает личность над Хаосом.

Идею метаморфозы отражает и лексическая семантика имени. Внутренняя форма имени Пемброк вырастает из значений двух его составляющих в языке-источнике (в английском): *permanent*, сокращенно *perm* обозначает постоянный; *broke*, форма глагола *break* – разрушаться, рваться, ломаться.

Следует отметить удивительное соответствие лингвистическому анализу имени и общему характеру размышлений над новеллой исследование имени на основе астрологических методик. Представляется достаточным рассмотреть главные, доминантные характеристики – символические значения

---

<sup>\*</sup> Заметим, что герой другой новеллы Кржижановского, “Автобиография трупа”, очевидно, в поисках причин появления “п р и м ы с л а : 0,6 человека” (II, 518) приходит к философско – филологическим исследованиям Я, на наш взгляд, именно в духе имяславия П. Флоренского. Герой обнаруживает, что “истечение души”, утрата личности как-то связаны со злоупотреблениями в использовании Я, с чрезмерным избытием Я: под Я “ушло почти 25% текста <...>. Этак еще немного и весь текст зарастет сплошным “я”. А если обыскать жизнь: много ли в ней его?” (II, 517–518). Самодовлеющее, избыточное Я угрожает целостности личности, вызывает ее распад.

первой буквы имени и центральной, или стержневой. Первая буква указывает на первичную задачу личности: *П* обозначает “переход, мутацию”. Стержневая определяет сокровенный смысл жизни: *Б* символизирует “отражение, отзвук” (Глоба 2002: 162, 151). Мистерия имени разыгрывается в контексте буквенной символики и художественно разрешается метаморфозой носителя имени, который и сам есть бледное отражение, отзвук Идеи, все более утрачивающий внутреннее подобие при вхождении в новый Круг бытия – результат имманентного тождества Космоса и Хаоса, бесконечного пульсирования Вселенной от Материи в Бездну и наоборот. Как же мыслить возвращение бытия: “новый мир” и существо, бывшее в старом Круге Пемброком? Как мир копий – слабеющих отражений идеи в вечном повторении или мир симулякров – фантазмов? “Копии оправданы, спасены <...>, благодаря их внутреннему сходству” с Идеей. Симулякр же “не просто копия копии, бесконечно ослабевшее подобие”, симулякр лишен подобия. В вечном возвращении бытия, “в бесконечном движении убывающего от копии к копии подобия” достигается та точка, где “сама копия превращается в симулякр” (Делез 1998: 160–162). Симулякр поглотил Пемброка, фантазм завладел миром.

Итак, метаморфоза, организуя смысловую структуру текста новеллы, формирует символический смысловой план, обнажая основы художественного мировидения писателя.

Своеобразным завершением новеллы представляется другая новелла – “Швы”, написанная на несколько лет позже. Последняя главка “Пешка на линии D” ретроспективно отсылает к “Проигранному игроку”, так как в ней воспроизводится абсолютно та же шахматная ситуация размена черной проходной пешки, но с композиционно иной точки зрения. Шахматную партию наблюдает герой Кржижановского: “<...> черные, точно нарочно теряя темп, послали пешку, казалось забытую и обреченную на ее линии D <...>. Я чувствовал, <...> как сердце мое зачастило, точно черная деревяшка была чем-то мне нужна или близка. Снова размен ходов. <...> черный оторвыш дернулся в охвате цепких и тонких пальцев: борьба за линию D была кончена” (I, 426). Проекция на новеллу “Проигранный игрок” вскрывает третью смысловую

грань образа шахматной игры: шахматы отражают порождающий эстетический принцип Кржижановского, на который указал В. Перельмутер: “Шахматы – по Кржижановскому – область мышления образами, того самого, которое – основной принцип и признак его художественного творчества” (Перельмутер 1990: 25).

## ЛИТЕРАТУРА

- Глоба П.  
2002 *Звездная тайна имени*. Москва.
- Делез Ж.  
1998 *Различие и повторение*. Санкт-Петербург.
- Диксон Олард  
1996 *Символика чисел*. Москва.
- Лосев А.Ф.  
1993 *Бытие – имя – космос*. Москва.
- Перельмутер В.  
1990 “Белое” и “черное” Сигизмунда Кржижановского. – “64” – *Шахматное обозрение*, № 3.
- Флоренский П.  
1998 *Имена*. Москва.

## ЭКФРАСИС В ПУТЕВОМ ОЧЕРКЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «САЛЫР-ГЮЛЬ. УЗБЕКИСТАНСКИЕ ИМПРЕССИИ»

*И.В. Трофимов*

Об актуальности изучения экфрасиса как жанровой и стилистической формы литературного произведения говорит собрание Трудов Лозанского симпозиума «Экфрасис в русской литературе», изданных под редакцией Л. Геллера (см.: Экфрасис... 2002). О размытости, неопределенности границ экфрасиса говорит одновременное использование таких понятий, отличающихся, безусловно, друг от друга оттенками значений, как «экфрастический элемент», «экфрастический принцип», «экфрастический импульс», «экфрасис как жанр»

и т.п. (см.: Цимборска-Лебода 2002: 53–70). Так что есть необходимость в каждом случае использования данного термина указывать на его основные дефиниции.

Что для нас представляется неоспоримым? Экфрасис представляет собой художественное описание какого-либо объекта, имеющего эстетическую ценность. В этом случае в жанре путевого очерка, пусть даже предельно субъективного, экфрасис совершенно необходимый элемент композиции. Не исключение здесь и «узбекистанские импресси» С. Кржижановского, писателя с остро «остранненным» художественным мышлением.

Под экфрасисом здесь следует понимать в первую очередь перевод языка каких-либо архитектурных форм (в экстерьере и интерьере) и всего многообразия быта в его материальном проявлении на язык литературы (буквы, слова). Иначе, практически любая вещь, сработанная руками человека и занимающая определенное место в пространстве (так называемый артефакт) может стать предметом подобного перевода. В этом случае описание Скинии и Ковчега, описание щита Ахилла в известных памятниках литературы по справедливому суждению Б. Бернштейна – экфрасис. Здесь становится значимой прежде всего художественная интенция, заключающаяся в «покушении выстроить в материи слова образ, не уступающий зрительному в наглядности, чувственной прелести и экспрессивной силе» (Бернштейн 1994: 185).

Художественный мир очерка С. Кржижановского подчеркнуто экфрастичен. «Культурная полоса» (Кржижановский 1991: 286\*), «культурная зона» (287) решительно противостоят «пескам и безводью пустыни» (286). И в этом противостоянии даже впервые увиденный в «песчаном море» верблюд – «точно терракотовая фигура, поставленная на блюде» (287).

В пустыне С. Кржижановский видит реализованной одну из своих любимейших философем деятельной пустоты, в которой только и возможна работа культуры. Эта работа на-

---

\* В дальнейшем при цитации по данному изданию указывается только страница.

чинается, когда «белесый солончак» предстает в воображении «блюдом», на котором появляется «вещь».

Такой вещью, иначе – артефактом, у С. Кржижановского становится прежде всего старый средне-азиатский город в его типовом выражении.

Город воспринимается С. Кржижановским как произведение культуры в его материальном и духовном выражении. Он видит его в игре пространств, интегрированных в схему путеводаителя.

Доминирующие линии города: улицы, переулки, площади, стены, крыши, ступени, навесы. Они находятся в постоянном взаимодействии, и это взаимодействие составляет ту музыку городского пространства, которое и позволяет видеть город в его единстве. Но вместе с тем город как артефакт необозрим и не укладывается в единую, цельную панораму. Более того, города как такового и нет вовсе. Самарканд, Бухара, Ташкент трансформируются в некий условный город, состоящий «из двух частей: средне-азиатской и посредственно европейской». Кстати, «европейская» часть Самарканда, («Русский Самарканд») стал строиться к югу от старого города в 1872 г. (см.: Пугаченкова 1983: 387). «Европейская» часть для С. Кржижановского в предлагаемом геокультурологическом контексте – безоговорочно чужеродна, вторична, и потому краткое описание ее скорее дань исследовательской объективности путешественника.

Старый средне-азиатский город в своем типовом варианте видится С. Кржижановскому прежде всего городом «плоских кровель», «базаров» и «мазаров».

Город как артефакт открывается только в движении. В нашем случае характер движения передает запутанность арабски городского плана: «сворачиваете», «Еще поворот». И тут замечаешь, что город приходит сам в движение. Уже «изгиб улицы» демонстрирует жест, начатый еще до проникновения в город соглядатая. В дальнейшем описании город вполне самостоятелен в своих проявлениях: «Переулок вдруг связывается с другим переулком в узел площади»; «самаркандские торжища, вращающие свои гомоны вокруг Чаар-су» (297) и пр.

Характер взаимоотношений города и его соглядатая С. Кржижановский определяет состоянием игры: «Почти в такую же игру, находясь на кружащей шаги и голоса базарной площади, можно сыграть с переулками, сбегающимися в площадь» (298). Игра городскими площадями, плоскостями, линиями, как игра концептами, несущими определенную семантическую нагрузку, не всегда, впрочем, поддающуюся точной интерпретации как и звукоряд в музыкальном произведении, характерен для авангардистского художественного мышления и далеко не оригинален у автора «узбекистанских импрессий». Достаточно вспомнить Ю. Тынянова, который в романе «Кюхля» 14 декабря 1825 года воспринимает не только в социально-историческом контексте, но и «войной площадей» (Тынянов 1959: 222).

Здесь следует заметить, что использование понятия «городской пейзаж» в анализе литературного описания городского пространства – не корректно по той причине, что город складывается (даже если складывается стихийно) и живет по законам искусства. Даже если городское пространство для писателя служит всего лишь фоном разыгрывающейся человеческой комедии, экфрасис в этом случае может восприниматься и вполне самостоятельно, как, например, художественное оформление спектакля.

Но в путевом очерке любого рода описание разворачивающегося «чужого» пространства в его заполненности будет восприниматься исключительно в дискурсе экфрасиса.

Средне-азиатский город С. Кржижановского под плоскими крышами скрывает две стихии, реализующихся в «базаре» и «мазаре». **Базар** – жизнь во всем ее движении объемов, звуков и запахов: «Вы сворачиваете с площади в изгиб улицы. И здесь перестук молотков, топот копыт, рев звериный и вопль человеческий. Еще поворот. Но базар идет по пятам. Казалось бы, изнуренный узким переулком он должен вот-вот оборваться. Нет, переулок вдруг связывается с другими переулками в узел площади – и снова навстречу отовсюду – и из-под навесов лавчонок, и прилавочных ступенек, с ковриков и циновок, разостланных на земле, многоголосая симфония базара». **Мазар** – «город молчания»: «Несколько поворо-

тов по первому попавшемуся переулку – базар как отрезало: я стоял перед одетым в молчание и тени старинным мазаром, «усыпальницей святого» (298).

Мазар как предмет экфрасиса, собственно, отсутствует. Ни одной детали, говорящей о его архитектурном образе. Смерть – молчание и пустота. «Усыпальницу» сознательно играет окружение, формируя коконообразное пространство: стены, закрытые «дверные створы», отсутствие окон в привычном для европейца варианте, спящий пес у порога и пр.

Соседство «города мертвых», несущего в себе тишину веков, и нескончаемо обновляющегося базара – принципиально важная оппозиция города как артефакта. Время историческое, распадаясь, претворяется в «каменную труху», «в пестрый набор тлена», «мертвые теперь холмы» и пр. Распадаясь, выветриваясь, оно просачивается в ячеистую природу живых, заполняя ее и питая, оставаясь при этом совершенно незаметным.

Строка в путеводителе: «к Ю. от Регистана, в ста шагах, находится гробница шейбанидов, известная среди населения под именем Чиль-Дукторон» (316) реализуется у писателя в новеллу о том, как царство мертвых («цари Шейбаниды») в буквальном смысле выпадает в какое-то застенное пространство. Попытки подняться над стеной и заглянуть вызывают у обитателя приютившейся «глиняной хибарки», вероятно сапожника, недоумение: «Там за стеной что смотрел?» Узнав о своих «соседах», которым «Лет четыреста тому назад <...> принадлежала вся страна» (317), он «равнодушно отворачивается от стены» (317). Но было бы несправедливо счесть это равнодушие за беспамятность. Сапожник обитает в «пустоте» в такой же мере как и «мертвые»: «... заглянув внутрь его темного короба, я вижу <...> Под плоской, из обмазанных глиной плетенок, кровли такой же плоской пол – и всё. Ни стола, ни скамей, ни лежанки. Только в одном углу настил из рогожки ...» (317).

Одна и та же среда обволакивает живых и мертвых – вечность. Иллюзия пребывания в среде спрессованного времени, когда несколько столетий воспринимаются в фокусе мгновения, поддерживается таким наблюдением: «В Бухаре есть мав-

золей Исмаила-саманида. Там же стоит медресе Абдулла-хана. Их отделяют друг от друга узкий переулок и семь веков (X–XVI). А между тем оба одинаково прекрасны» (312–313).

Наличие центростремительной силы базара и центробежной – мазара в средне-азиатском городе говорит о наличии в его природе движения (вдох – выдох), поддерживающего в этом уже скорее организме, чем механизме, приток жизни.

Обращает на себя внимание, что в воссоздаваемом образе города как артефакта у С. Кржижановского исключительную роль играет звук (как в его наличии, так и отсутствии) и запах, а позже и вкусовые впечатления, т.е. те эфемерные средства заполнения пространства, которые не способны закрепиться во времени. Опять противоречие, в котором следует искать источник особого энергетического притяжения средне-азиатского города. Даже в молчании писатель способен уловить особый тембр, скажем, «щелисто-узких улочек, прилегающих к мавзолею Гур-эмира» и пр., отличающийся от тишины «замоскворецких тупиков и переулков» (299). «Молчание», «тишина» здесь не признак смерти, небытия как некоего вакуума, а особый вид концентрации энергии, наличие которой призван отразить экфрасис: «Отстой молчания, здесь, на Востоке, гораздо гуще и наслоеннее» (299).

Если экфрасис города складывается из типовых образных блоков (плоская кровля, стены без окон, «узел» площадей, улиц и переулков) то и в воспроизведение образной структуры отдельного архитектурного памятника участвуют « типовые » детали. Да и памятник получается типовым, средне-азиатским, обычно безымянным, сводящимся к «арке» и «куполу».

Точкой, с которой С. Кржижановский воспроизводит в слове архитектурные формы Самарканда, служит медресе Тилля-кари («... почти все экскурсбазы Узбекистана расположены в старинных духовных университетах» – 300). В медресе повествователь возвращается «после обхода самаркандских раритетов», проходит «через арчатые ворота, вводящие в прямоугольный выстланный древними плитами двор»\*.

---

\* Ср. описание медресе Тилля-Кари, лишенное какой-либо художественной интенции: «Медресе Тилля-Кари (1641–1660 гг.) была

Этот двор, замкнутый со всех сторон, становится копилкой, хранилищем многочисленных зрительных впечатлений: «Я приношу толстый слой пыли на сапогах и яркое кружение арабесок в глазах» (300).

Затем центростремительное движение глаз сменяется центроостремительным: «Впрочем, за арабесками, орнаментами из цветных кирпичиков и узорами поливы незачем и ходить. Стоит только сесть на пороге моей кельи и смотреть: внутренние стены двора под пестрым налетом арабических извилий» (300). Но в этих «арабических извилиях», «орнаментальных узорах» интегрируются впечатления обхода «раритетов»: «Многоповоротные узоры из кирпичных уступов и спутавшихся линий чем-то напоминают многоповоротность и запутанность улиц старого Самарканда, и вся стена похожа на план восточного города. Мысли нетрудно заблудиться в этом настенном городе линий. Орнаментальные узоры, разыгранные в тональности сине-зеленого, или желто-белого, незаметно для глаза переходят в фигурные буквы цитат из Корана, а излом лесенок цветной кирпичной кладки столь же неожиданно превращается в древние кувические надписи» (300).

Передать в экфрасисе средствами русского языка, более того – кириллицей, своеобразие восточного орнамента, иначе – арабески, – задача практически не решаемая. Для этого необходимо все равно иметь какой-то минимум визуального опыта. Здесь экфрасис может только возбудить эти начатки опыта и как-то интерпретировать его семантику. Что скажет арабеска европейцу? Выполнена «в тональности сине-зеленого, или желто-белого», техника – «излом лесенок цветной кирпичной

---

возведена взамен караван-сарая XV в. с частичным использованием его фундаментов и стен. Здание соединяло функции медресе и соборной мечети города. Многостолпная галерея Мечети с высоким купольным залом в центре обращена аркадой и порталом в обширный двор, который обведен худжрами. Наружный купол на цилиндрическом барабане в центре мечети не был завершен, его голубая скуфья возведена уже в наше время. В мозаичном декоре этого памятника царит желто-зеленая гамма, характерная для поры упадка гончарного мастерства» (Пугаченкова 1983: 393).

кладки». Знакомый (пусть даже поверхностно) с особенностями графики арабской письменности увидит, как орнаментальные узоры «незаметно для глаза переходят в фигурные буквы цитат из Корана», а излом лесенок «столь же неожиданно превращается в древние куфические надписи». Но содержание этих «цитат», «надписей» остается сокрытым. Да ведь не только для европейца, но подавляющего большинства тюрков, незнакомых, как правило, с языком Корана.

«Как расшифровать трудные шифры восточного узора?» – спрашивает С. Кржижановский. И дает два варианта ответа. И оба лишь гипотетичны. **Первый:** «... прямая есть кратчайшее расстояние между двумя точками а и б; арабеск самая длинная из всех возможных линий, какими можно соединить а и б. Синие изгибы на стене как будто бы и соглашались со мной, но самой своей выгибью напоминали: слишком прямолинейно для истины; по крайней мере, для восточной истины» (300). **Второй:** «Когда узбекский дехканин сеет рис или насаждает овощи, сев и рассада у него стеблятся тесно, потому что земли у дехканина мало, в обрез. Но и рука художника, засеявшая растительным орнаментом вертикальные поля узбекистанских мадрасс, действовала так, как если б пространства ей было отпущено в обрез. Среди немногих сохранившихся имен встречаются персидские и даже китайские. Трудно поэтому дознаться, существует ли в данном случае хотя бы дальняя психологическая тропа от навыков обработки поля омачом к художественной проработке проблемы заполненности пространства» (301).

Сродни таинственному смыслу каменных узоров и семантика ковровых орнаментов. Один из них настолько привлек внимание писателя, что дал название путевому очерку: «Я приподнимаюсь с ковра, и только сейчас замечаю прятавшуюся под моей подошвой деталь узора. Это затейливый рисунок цветка. Кажется, розы. А может быть, и нет. Не угадаешь, настолько своеобразен рисунок. Лепестки плоского цветка женственно вогнуты внутрь, будто пряча что-то под своими вгибами. И что страннее всего – этого не затоптали наши подошвы – у каждого из лепестков своя окраска, свой цвет» (306).

Завораживающую тайну коврового рисунка европейцы комментируют так: «Это роза Салыра <...> самый древний из ковровых рисунков. Сейчас уж его не ткут. А в садах такие и не цвели никогда. Выдуманый цветок, ха: салыр-гюль» (307).

Чистое искусство орнамента сродни музыке и математике. И то и другое искусство были в почете на Востоке. Игра пропорциями, величинами, «линейно-точечными сложностями» в мире однообразия ландшафта безусловно приобретает эстетический характер, который был близок эстетике С. Кржижановского с ее рационалистической склонностью к различного рода комбинаторной игре.

И простейшими фигурами в этой игре для городов Средней Азии становятся «полукружье купола или выгиб арки» (301). «В сущности, – замечает С. Кржижановский, – все пространство всех узбекских городов – от поверхности земли до поверхности кровли исчерчен арчато-купольным росчерком» (301).

Пристрастие к «арчато-купольному росчерку» С. Кржижановский снова объясняет условиями жизни, боевым опытом воинов-кочевников, для которых натянутый лук с наложенной стрелой всегда вызывал повышенное эмоциональное возбуждение: «Если, взяв в руки лук, постепенно оттягивать его тетиву, то полуэллипс лука начнет круглиться; можно прервать натяжение именно в тот момент, когда выгиб лука будет близок к окружности: это поперечное сечение купола; но если длить выгибание лука так, чтобы преодолеть его коэффициент упругости, лук хрустнет и сломается как раз в центре кривой: линейный момент его гибели и будет – арка. Если в этом будет участвовать и правильно наложенная на тетиву стрела, то направление ее точно совпадает с направлением линии, называемой в архитектуре: стрела арки» (301).\*

---

\* Строители объясняют пристрастие Средней Азии к «арчато-купольному росчерку» проще. При отсутствии дерева перекрытия возводились из доступного материала (сырцового или жженого кирпича) единственно возможными способами: арочным, сводчатым и купольным (Пугаченкова 1983: 9–10).

Энергии кривой линии натянутого лука подчинена не только архитектура, но и быт человека Востока: «Какой-нибудь житель Бухары, встав поутру, пьет свой утренний чай из чайника с арчатый заостренным носиком и, вынув из ножен свой забравшийся внутрь ножен вместе с рукояткой нож, режет его двусторонним арчатой формы лезвием овощи. Затем, надев поверх тюбетейки арчатой формы шляпу <...>, он берет стоящий в углу заступ, имеющий постепенно суживающийся к концу в виде арки форму <...> бухарец забыл туфли, он возвращается за ними, и тут – не бухарец, разумеется, а глаз стороннего наблюдателя видит, что даже стельки, вдетые в туфли, вырезаны по аркообразному шаблону, подтвержденному рядом синих или красных линий, в виде системы арочек, вписанных одна внутри другой» (301–302).

Экфрасис малых форм уже не требует интенсивного движения. Чайник, нож и ножны, тюбетейка, шляпа, заступ, арба, туфли, – обозримы, взгляд их охватывает сразу и целиком. Поэтому внимание сосредотачивается на деталях. И то обстоятельство, что детали эти при всем их разнообразии имеют единый типовой признак – арчатую форму, откровенно «остранняет» каждый предмет, с которым приходится иметь дело. Но увидеть «остранненно» предметный мир человека Средней Азии способен только «глаз стороннего наблюдателя» (302). И здесь различные значения «странный» и «сторонний» счастливо выражают практически одно и то же качество.

Переход от малых форм быта к архитектуре снова побуждает С. Кржижановского к активизации движения: «Если подойти ближе к их сломанным каменным лукам <...> то внутри арочных влужий высоко над землей глаз различит ячеистой формы каменную лепку, взбирающуюся под самый арочный слом; это мастерски проработанная – во всех возможных вариантах – уже не плоскостная, а стереометрическая аркограмма. Если затем войти внутрь арочной навеси во двор медресе, то вошедшего сразу же окружат легко внесенные в виде аркообразных сферических треугольников окна келий вдоль внутренних стен медресе» (302).

Не менее странным выглядит в экфрасисе использование средств психологической и социальной характеристики. См.:

«Купол, в отличие от иронически выгибающей свои каменные брови изысканной арки, более приземист, демократичен и общедоступен» (303).

Таким образом одухотворенный артефакт может вступать в более теплые, дружеские отношения с человеком. Бухарец, который не замечает аркообразных стелек своих туфель и арки фронтонов мечети, вовсе не глух и не слеп эстетически. Он сросся, сжился со средой настолько, что представляет уже нерасторжимое единство с нею. Рассказчик же делает на этом пути только первые шаги. Но и он уже может сказать: «Из всех куполов Узбекистана глаза мои, пожалуй, больше всего сдружились с маленьким фарфоровым куполом пиалы» (303).

Парадоксы С. Кржижановского в путевом очерке легко уживаются с его рационалистическим, аналитическим, можно было бы даже сказать, – инженерным мышлением. Вот, например, он пробует увидеть город в его проекции, отпечатавшейся тенями. Но тень, как знак присутствия предмета, его проекция, становится сама по себе «вещью», обладающей неоспоримой ценностью для человека Востока. И нет уже, казалось бы, ничего странного в том, что «производство теней» при жгучем солнце не менее актуально, чем производство материальных ценностей. Сюжет для фантастического рассказа оборачивается в быт: «Производство теней, заблаговременное изготовление их в нужном для хозяйства и жизни количестве – предмет величайших забот местного населения» (303).

Из всего многообразия житейского дразга, достойного описания, кроме чайника, пиалы и туфель С. Кржижановский выделяет чуждые европейской культуре **паранджу и чучван**, делая при этом сразу же существенное примечание: «Благая проповедь о снятии паранджи подходит к женщине не с той стороны. Если даже женщина Востока и скинет паранджу, то лицо ее все-таки останется под чучваном. Паранджа – укрывает лишь затылок, шею и спину; ее длинные рукава, спускающиеся до самых пят и связанные у кистей шнуром, столь уродливо вытянуты, что для пропорционально им вы-

кроенного тела понадобился бы рост вровень с кровлями одноэтажного дома.

Чучваны, к сожалению, еще не вывелись окончательно из быта старых узбекских городов. Наряду с яркими лицами узбеков, лицами, точно вылупившимися из черной скорлупы чучвана, нет-нет вдвигается в яркий день темная заплата, заштопывающая наглухо лицо. Делается она из конского волоса, сплетаемого в очень частую сетку» (307).

Вопрос об открытом и закрытом лице женщины Востока в 30-е годы был порядком идеологизирован, и С. Кржижановский здесь далек от оригинальности, когда в чучване видит не веками апробированную защиту от жалящего солнца и нежелательного взгляда, а только ненавистный инструмент порабощения. Но и чучван, изображенный во всей своей отталкивающей красе, остается все же в рамках артефакта: «Особенно мне памятен один чучван, встреченный на самаркандском базаре. Это был порядком истертый, порыжевший от солнца старый чучван; жирный и высмальцованный в своей надгубной части, он привлекал к себе базарных мух: облепив его сетку, напомнившую мне те проволочные колпачки, под которыми раньше прятали всякую снедь, мушьястая взволнованно зудела и совала свои хоботки внутрь, пробуя проникнуть в тайну чучвана» (308).

Материальная культура народа подчинена тем же эстетическим законам, что и высокое искусство. С. Кржижановский не устает выявлять общие принципы художественного мышления, связующие, фигурально выражаясь, купол мечети и купол пиалы. Малая пластика – интегрирующий образ целого. Когда читаем: «И рядом, весело задрав носы, стоят в ряд наскоро склеенные, вновь готовые плыть по пылевому морю Самарканда туфли» (310); «Вот положенный на выступ доски медный кувшин. Его горло вздуто зобом, а круглый рот топырится наружу» (311), – то легко эти предметы перевести в иной масштаб и увидеть в них черты архитектурных образов.

Навыки, приемы работы ремесленников, складывающиеся веками и передаваемые из поколения в поколение – тоже

достояние культуры. Экфрасис, вскрывающий внутреннюю сущность вещи, которая становится доступной восприятию в процессе созидания, – особенно эффектен своей динамикой. Так появляется седло: «Он стягивает ивовые прутья поперечными связями, затем туго заматывает их в кожу и закрепляет кожаный чехол множеством мелких гвоздиков» (311). Так появляется хомут: «... прутья уже до конца затянуты в кожу; выгнуты заостряющейся книзу дугой и крепко связаны у концов» (312).

Завершить разговор об экфрасисе в путевом очерке С. Кржижановского можно легендой о зодчем, которой нашлось место среди его узбекистанских импрессий. Легенда начинается, как и положено ей начинаться: «Жил был богатый купец, скажем, Ильм-Рухим. Однажды он шел, щупая монеты, завязанные в красный пояс, через площадь Мир-Арэба. Рука нищего перегородила ему путь. Ильм-Рухим как раз думал в это время о том, что человек рождается нищим и собственной рукой вкладывает в свою руку богатство. Он нагнулся к земле, поднял камень и, улыбнувшись, вложил его в руку просящего.

После этого прошли годы и годы» (346). Дальше легенда рассказывает о том, как купец стал нищим, а просивший некогда у него милостыню, стал зодчим. Проходя той же площадью со своим караваном он подошел к Ильм-Рухиму и щедро наградил его. На вопрос о причинах такого благоволения, хозяин каравана ответил: «Ты хотел посмеяться надо мной, но знал ли ты, что рука, принявшая камень, была рукой зодчего. Я стал всматриваться в изломы и контуры камня, попавшего мне в пальцы. Посредине был крутой скос. Край – иззублен и покат. Несколько пестрых точек вкрапливалось в серое тело камня. И, вглядываясь в его очертания, я стал видеть: камень разрастался, множа свои грани и подымая кверху скосы кровель. Меж моим указательным и безымянным пальцем вырастал дворец – вот тот дворец, который ты видишь за круглыми кирпичами Каляна» (346).

Пути искусства, как видим, разные. Первый путь: пустота заполняется материализованным воображением художника. Второй – косная, бездуховная материя волей рук художника,

но в согласии с законами той же материи, возвышается до божественной пустоты. И задача экфрасиса – выразить характер этих интенций.

Какой путь характерен для культуры Востока, а какой – для культуры Запада? Казалось бы ответ звучит недвусмысленно: «Запад и Восток сталкиваются не мирозерцаниями, а миром и созерцанием. Мы строим мир, тщательно освобождая его от налипшей созерцания, конденсируем действительность в чистую действенность; Мы учим наши ноги широкому спортивному шагу, а не старовосточному подгибу пяты под пяту. Восток же <...> – это созерцания без мира, пустая чашка нищего в городе, лишенном мейде-чуйдэ, колодец без воды, оставившей после себя лишь солевой осадок, бессильная попытка взять ступень, превышающую шаг» (332).

Но через пару страниц уже читаем о тщетности попыток отделить Восток от Запада: «В области культуры мы тоже с тщанием отчерчиваем понятие Запада от Востока, часто не желая понять всей условности такого рода демаркационных разлинований. Конечно, нет никакого самодовлеющего Востока и самозаконного Запада. На самом деле они непрерывно переходят друг друга ...» (334).

Каковы выводы?

В артефакте С. Кржижановский усматривает не только материальную среду, художественно обработанную человеком. Демонстрация артефакта в слове возможно только в движении, во времени. При этом движение в пространстве разворачивает артефакт, время, наоборот, его сворачивает, свертывает.

Особое внимание С. Кржижановский уделяет эфемерным признакам артефакта (звук, запах, вкус), не способным длительное время храниться в определенной форме, чем добивается впечатления «мысленного» (виртуального) присутствия в природе как самого артефакта, так и присутствия в артефакте его соглядатая (наблюдателя). С. Кржижановский не только обволакивает артефакт взглядом, он проникает и внутрь него, вскрывая его сущность, и вместе с тем становясь и сам его неотъемлемой частью.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бернштейн Б.  
1994 Грани экфрасиса. *Вопросы искусствознания*. № 4. Москва.
- Кржижановский С.  
1991 *Сказки для вундеркиндов*. Москва.
- Пугаченкова Г.А.  
1983 *Памятники искусства Советского Союза. Средняя Азия: Справочник-путеводитель*. Москва; Лейпциг.
- Тынянов Ю.Н.  
1959 *Собрание сочинений в 3 томах*, т. 1. Москва.
- Цимборска-Лебода М.  
2002 Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение. Память. Инобытие.). *Экфрасис в русской литературе*. Москва.
- Экфрасис в русской литературе*.  
2002 Москва.

## СЛОВА КРЖИЖАНОВСКОГО «БОГ УМЕР»

*Инга Соколова*

Книга прозы Сигизмунда Доминиковича Кржижановского «Сказки для вундеркиндов» была подготовлена к печати еще в 1922 году (тогда в нее входили двадцать четыре новеллы), однако опубликовать ее, как, впрочем, и многие другие свои произведения, автору не удалось. Та же судьба постигла вторую редакцию «Сказок» 1927 года, отличавшуюся от первой пятью новыми текстами. Несмотря на то, что Кржижановского 13 февраля 1939 года приняли в Союз писателей, подлинное знакомство широких читательских кругов с этим художником произошло уже после его смерти, в конце восьмидесятых годов. Так в 1991 году вышел сборник прозаических произведений Кржижановского «Сказки для вундеркиндов», где наряду с текстами из одноименной книги 1927 года были представлены и другие сочинения.

Новелла «Бог умер», написанная в 1922 году, является частью «Сказок». Вадим Перельмутер писал: «Произведения Кржижановского, пользуясь высказыванием Дж. Барта о Х.Л. Борхесе, можно назвать «постскриптумом ко всему корпусу литературы»: обнаружить и хотя бы только перечислить все реминисценции, заимствования, «вариации на темы», скрытые цитаты из философских и литературных сочинений под силу разве что целому коллективу исследователей, да и то лишь при медленной, скрупулезной работе» (Перельмутер 1991: 686–687). Настоящее исследование не претендует на всеохватность и является осторожной попыткой определения картины мира, выраженной в новелле «Бог умер».

Новелла начинается следующими словами: «Случилось то, что когда-то, чуть ли не в 19 столетии, было предсказано одним осмеянным философом: умер Бог» (I, 255). За «осмеянным философом», вне всякого сомнения, скрывается Фридрих Ницше, а саму новеллу можно рассматривать как интерпретацию общеизвестного постулата из «Так говорил Заратустра». Излюбленным приемом Кржижановского является материализация фразеологизма, идиомы, стереотипного, «стертого» высказывания, просто слова и даже буквы. Буквально понятое выражение «Бог умер» позволяет автору выстроить отличную от ницшеанской модель трансформации мира: если у Ницше дальнейшее существование культуры не вызывает сомнений, то Кржижановский представляет ее неуклонный распад.

С архитектурной точки зрения новелла разделена на шесть относительно самостоятельных глав-фрагментов, соединенных между собой общим лейтмотивом. Как кажется, эта обособленность призвана демонстрировать структурное расслоение мира.

Первый фрагмент можно воспринимать в качестве своеобразного введения, констатации свершившегося факта. Умершего «Ветхого Днями» видит (и сообщает об увиденном ангельским сонмам) херувим Азазиил. Азazel, а это значение, без сомнения, учитывал автор, по определению энциклопедического словаря «Христианство» под редакцией Сергея Аверинцева, значит козлоудаление или козлоотпущение: «Позд-

нейшее же еврейское предание обозначает Азазела как одного из ангелов, сброшенных с неба во время войны титанов. Азazel как злой гений упоминается многократно в апокрифической книге Еноха. У некоторых древних христианских сектантов Азazel есть имя сатаны... Точно так же и у арабов, до и после Мухаммеда, Азazel известен как злой дух» (Христианство... 1993: 43). Очевидно, демоническое содержание позволяет Азазиилу первому заметить происшедшее, и это же мешает ему разглядеть проявляющиеся изменения: «А херувим Азазиил разверстыми зеницами вбирал даль: ничего не менялось. Бог умер – и ничего не менялось. Миги кружились вокруг мигов. Все было, как было. Ни единый луч не дрогнул у звезд. Ни одна орбита не разорвала своего эллипса. И слезы задрожали в прекрасных очах Азазиила» (I, 256).

Мир, тем не менее, разрушается, и его постепенная трансформация фиксируется на земле. Так, в третьем фрагменте, работающий в Гринвичской обсерватории мистер Брудж обнаруживает первое нарушение – пропажу изумрудно-белой звезды  $\beta$  из созвездия Скорпиона. По Кржижановскому, в первую очередь исчезает не созданная человеческим разумом априорная реальность. Мистер Брудж констатирует: «Лампочка горела, а звезда потухла» (I, 257).

Третий и четвертый фрагменты описывают последствия одного и того же явления; четвертый фрагмент начинается фразой: «Это произошло одновременно, миг в миг, с исчезновением звезды  $\beta$ » (I, 258). Прославленный поэт Виктор Ренье замечает, что от его стихов осталась только мертвая внешняя оболочка: «Поэт глянул на рукопись: буквы, из букв слова; из слов строки. Вот тут пропущено двоеточие: поправил. Но где же поэма? Огляделся вокруг: у локтя – раскрытые книги, рукописи, зеленая шляпка лампы; дальше – прямоугольники окон: все – есть, где было и вместе с тем: нет. Ренье зажал ладонями виски. Под пальцами дергался пульс. Закрыв глаза и понял: поэзии нет. И не будет. Никогда» (I, 258). Поэзия приравнивается к звезде: она столь же онтологична и столь же божественна. Смерть Бога означает гибель смысла, содержания вещей, хотя сами вещи, точнее, их формы остаются неизменными. Бог есть духовное наполнение реальности, ее

«энергия», в аристотелевском понимании этого слова. И поэзия, и звезда исчезают прежде, чем до земли доносится голос Азазила. Земля – пространство человеческое, и созданные по образу и подобию Божьему люди (даже в большинстве своем переставшие верить в существование Создателя) не нуждаются в указании на поселившуюся в них смерть.

В этом пункте концепция Кржижановского абсолютно противостоит мыслям Ницше, который писал: «Ах, существует так много вещей между небом и землей, о которых позволяли себе мечтать одни поэты! И особенно над небом, потому что все божества только подобие и измышление поэтов!» (Ницше 1990: 102). Субъект Кржижановского отнюдь не сверхчеловек, его семантику в новелле помогает раскрыть электрический свет.

Констатирующий гибель звезды мистер Брудж и осознающий исчезновение поэзии Виктор Ренье объединены общей деталью – электрической лампой, продолжающей подчиняться прежним законам физики. Постепенно, место настоящего солнца и звезд узурпируют искусственные светила: «Электрические солнца, повисли на проводах от небоскреба к небоскребу, заслоняли бело-желтыми лучами беззвездящееся, пустеющее небо» (I, 262). Электрический свет становится знаком рационализированной культуры.

Смерть Бога разрушает привычное мировоззрение. Этот процесс выведен на первый план во втором, пятом и шестом фрагментах, где Кржижановский касается главной проблемы новеллы – отношения людей к религии. Так, доктор Грэхем, профессор Лондонской Высшей Школы, работающий на кафедре «Истории религиозных предрассудков», обнаруживает книгу, в которой ему встречается строка старинного автора, начинающаяся словами: «Умер Бог». Эта фраза кардинально меняет систему его взглядов. Нигилистическое сознание, которое Ницше определял как отрицание высших, сверхчувственных ценностей, давно утвердилось в умах. Поведение профессора Грэхема выглядит крайне нелогично – он делается верующим человеком. Более того, он пишет книгу «Рождение Бога», пытаясь восстановить утраченную пространственную вертикаль.

В пятом фрагменте присутствует указание на точную дату разворачивающихся событий – это 2204 год. «Само понятие «Бог» давно было отдуманно, изжито и истреблено в мозгах. Комиссия по ликвидации богопочитаний не функционировала уже около столетия за ненадобностью. <...> Был открыт и уловлен стеклом микроскопа даже особый *fideococcus* – вредитель, паразитирующий на жировом веществе нейрона, деятельностью которого и можно было объяснить «болезнь веры», древнюю «*mania religiosa*», разрушавшую правильное соотношение между мозгом и миром» (I, 259).

Представляется, что Кржижановский создает особую форму антиутопии, отсылающую к художественному миру произведений Замятина и Оруэлла. У Кржижановского рациональная регламентация жизни имеет тотальный характер: даже самый «нелогичный» топос – «Остров Третьего Завета», где под надзором врачей размещены немногие из оставшихся верующих, – введен в «общественно-полезные» рамки. Как и у классиков антиутопии, в новелле упоминаются своеобразные «операции», целью которых является уничтожение свободы человеческой воли. В данном случае ликвидируется вера: «Заболевавших верою в Бога (таких было все меньше и меньше) тотчас же изолировали и лечили особыми фосфористыми инъекциями – непосредственно в мозг» (I, 259).

Однако, отношения между новым и старым миром в новелле нетипичны. Если в антиутопиях Замятина и Оруэлла рационализированный мир побеждает, так сказать, несовершенное жизнеустройство, то модель Кржижановского предполагает более сложную структуру.

Долетевший до Острова Третьего Завета голос херувима Азазила меняет взгляды его обитателей. Они отказываются от религии, логично считая ее беспочвенной, и покидают остров. Старый мир, таким образом, принимает кодексы нового.

Новый мир также преобразуется. Гаснущие звезды убеждают атеистов в необходимости веры: «Реставрировался древний культ: он принимал старые католические формы. Был избран первосвященник, именем Пий XVII. Несколько стертых камней давно срытого Ватикана были перенесены с музейных постаментов снова на пеплы Рима: на них, обрастая

мраморами, возникал Новый Ватикан. <...> На холмах, вокруг нового храма, собрались мириады глаз, ждавших мига, когда престарелый первосвященник поднимет триперстие над толпами, отпуская и их в смерть» (I, 263). Создается парадоксальная ситуация: люди отказывались верить в живого Бога и охотно поверили в Бога мертвого.

Несостоятельность сверхчеловеческого космоса проявляется, по Кржижановскому, в момент реальной гибели Творца. Потерявший смысл своего существования субъект, подобно безумцу из «Веселой науки», с ужасом осознает, что Бог убит им самим и что воскресить его невозможно. В целом, человек Кржижановского, скорее, ближе к самому Ницше, чем к персонажам его книг.

В 1943 году другой великий немецкий философ Мартин Хайдеггер в статье «Слова Ницше «Бог мертв» придет к выводам, удивительным образом перекликающимся с выводами Кржижановского: «Земля как местопребывание человека теперь отцеплена от Солнца. Сфера сверхчувственного – сущего самого по себе – уже не стоит над головами людей как задающий меру свет. Весь небосвод стерт <...> Это тот человек, что ищет Бога: крича, взывает к Богу» (Хайдеггер 1993: 217). Фридриха Ницше, проговорившего сакраментальные слова, на деле заботит проблема: кто займет святое место, кто сохранит утвержденный еще Платоном мир идей? Сверхчеловек? Новый Бог? Кржижановский заставляет субъекта сделать апокалиптический шаг в пустоту.

Обозначается и перспектива культуры в условиях разрушающейся пространственной вертикали. Смерть Бога символизирует гибель семантики вечно мира. Форма живет дольше своего содержания. Пустые формы, звукосочетания, слова заменяют человеку звезды и вдохновение. Созданное Богом – исчезло, созданное человеком – осталось. Еще Августин Блаженный видел сходство культуры с градом небесным. Культура, лишенная вертикали, растворяется в цивилизации, а представляющие ее предметы продолжают функционировать даже в обстоятельствах конца света.

Рамки антиутопии раздвигаются – не останавливаясь на описании абсурдной структуры зашедшего в тупик общества

автор указывает на то, что гипотетически могло бы сменить рациональную доминанту. Комбинирование мертвых означающих не исключает чуда – случайной стабилизации смысла. Так смерть великого Пана была преодолена рождением христианского Бога.

Персонажи новеллы ищут способ вторичной материализации слова: «Происходило то, чему и должно было произойти: был Бог – не было веры; умер Бог – родилась вера <...>. Природа не «боится пустоты ..», но пустота боится природы» (I, 263).

## ЛИТЕРАТУРА

Ницше Ф.

1990 Так говорил Заратустра. *Избранные произведения*. В 2 кн., кн. 1. Москва

Перельмутер В.

1991 Примечания. *С. Кржижановский. Сказки для вундеркиндов*. Москва.

Хайдеггер М.

1991 Слова Ницше «Бог мертв». *Работы и размышления разных лет*. Москва.

*Христианство: Энциклопедический словарь в 2 т., т. 1.*

1993 Москва

## ВЕЧНОЕ И ВЕЩНОЕ В НОВЕЛЛЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «ПОЭТОМУ»

*Э.Б. Мекки*

Новелла «Поэтому» была написана Кржижановским в Киеве в 1922 г. и вошла в состав «Сказок для вундеркиндов» (12-й по счёту из 29-ти). В комментариях к новелле В. Перельмутер пишет:

«В этой “сказке”, как и в “Квадрате Пегаса”, возможно, есть и штрихи автобиографического “сюжета” – разрыва Кржижановского с первой женой.

Вместе с предыдущей новелла занимает одно из центральных мест в книге, где философия и лирика существуют

как бы параллельно, но неразрывно – как интеллектуальное и чувственное отношение к жизни» (Перельмутер 2001: 620–621).

Разрыв Кржижановского с женой – банальная история, через которую проходят многие люди. Но Кржижановский – поэт и писатель, значит, коллизия **любовь – жизнь – творчество** становится для него художественным и философским осмыслением вечной онтологической проблемы.

Новеллы «Квадрат Пегаса» и «Поэтому», имеющие одну автобиографическую основу, развились в два варианта исхода противостояния быта и бытия. В «Квадрате Пегаса» побеждает быт, о чём и свидетельствует последний абзац новеллы:

«И стало тихо за в лазурь и золото кованной дверью: а у порога нового, с непрсохшей зелёной кровлею домика, что на Мушых Сяжках, стучали колёса телег: это Иван Иванович, с семьёю, на четырёх площадках переезжал в свой собственный дом» (I, 102; в дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте).

«В лазурь и золото кованная дверь» – это вход в «небесную канцелярию», которая засвидетельствовала ангелу-хранителю смерть ему вручённой души, души человека, который раньше писал стихи и всматривался в звёздное небо.

Раздвоение героя у Кржижановского осмысленно в плане декартовского дуализма: метаморфоза человека в Ивана Ивановича и переезд героя из города N в Мушью Сяжки отражают победу «протяжённой» субстанции над «мыслящей». В «Квадрате Пегаса» Декарт не упомянут, но его идеи отражаются в образной и композиционной структуре произведения. В новелле же «Поэтому» имя философа звучит в словах врача-героя:

«– Гм, да, несомненно, это оно: «ergo» turpissimum. Декартова болезнь» (I, 189).

Симптомы «декартовой болезни» врачеватель выявил в следующем диалоге с ех-поэтом:

«– Чем могу?..

– Мне, собственно, ничего не надо.

– Понимаю, гм, anaesthesia poetica. Бывает, ну да: cogitatio. Обыкновенно это от чернильных вредителей. Запустили, батенька, сердце, – запустили. Страдаете.

– Нет, напротив.

– Ага: потеряли способность страдать. Это опасно ...» (I, 188–189).

Врачеватель выявил три симптома болезни героя: поэтическое бесчувствие, пустоту сердца и потерю способности страдать. Все они связаны с победой «вещности» в жизни ех-поэта.

Герой новеллы «Поэтому», так же как и его «собрат» Иван Иванович из новеллы «Квадрат Пегаса», испытал давление со стороны своей невесты. Она – единственная из персонажей – имеет имя «Митти», все остальные – центральный герой и врачеватель – не поименованы. В. Перельмутер заметил, что в произведениях Кржижановского «имя персонажа <...> всегда *содержательно*. Всегда элемент поэтики (как и безымянность)» (Перельмутер 2001: 67).

Если рассмотреть последовательность номинаций центрального героя, то можно проследить коллизию капитуляции поэта перед бытовыми соблазнами, отказ от поэтического творчества и вновь возвращение к нему. Однако, и данная новелла Кржижановского, как, впрочем, и все его творения, многослойна. По наблюдениям В. Перельмутера, «его излюбленные приёмы – рассказ в рассказе, сон во сне, театр в театре» (Перельмутер 2001: 67). В новелле «Поэтому» отличить границу реальности от сна тоже невозможно.

Новелла «Поэтому» начинается со слова «поэт», но после того, как герой не узнал собственные стихи и «отшвырнул журнал», в котором они были опубликованы, он обозначен развёрнуто, как «человек, вчера ещё бывший поэтом» (I, 184), затем просто «человек» и «ех-поэт», а после «сердечной операции» врачевателя, вновь герой называется поэтом.

Митти, возлюбленная поэта, присутствует в новелле метонимически: посьмом и кольцом, которое она вернула поэту в знак отказа от него. Кольцо выполняет двойную функцию. Во-первых, традиционно-фольклорную: кольцо – знак любви, возвращение кольца – разрыв. Во-вторых, у Кржижановского кольцо напоминает «свернувшуюся жёлтую змейку» (I, 176), явно вызывая в памяти библейский символ змея-искусителя, который некогда совратил прародителей, а теперь Митти и

её вдохновенного воздыхателя. И так же, как и в Библии, первый шаг на пути искушения сделала возлюбленная героя. Он же – пройдя через колебания – позже, но, в отличие от героя новеллы «Квадрат Пегаса», не до «смерти души».

Текст письма, посланного Митти поэту и повергшего его сначала в уныние, а затем приведшего к отказу от всякого поэтического творчества, следующий:

«... Пишу Вам в последний раз. Вы поэт и всё равно ничего не поймёте, поэтому возвращаю кольцо и слово, Ваша («Ваша» – перечёркнуто) М.» (I, 176).

Что послужило причиной разрыва, читатель узнает только в IV части новеллы, после перевоплощения поэта в критика, когда тот, по пути к ювелиру за новым обручальным кольцом, будет рассуждать:

«Как это странно <...>. Давно ли казалось, что Митти потеряна. Навсегда. И вот завтра я назову её, не “назову” (проклятая привычка), а завтра она будет подлинно, вечно будет моей. И стоило мне образумиться, бросить все эти сны, сонеты, глупые чудачества, – и вот даже скромное служебное положение даёт мне право ...» (I, 187).

Служебное положение героя афишируется наглядно: раньше «на нём было порыжелое, трёпаное пальтецо; стопнанные, сплошь в дырках, сапоги» (I, 178). У ех-поэта же – «на ногах <...> заблестели гуталином новые башмаки» (I, 186). Но это внешние признаки перерождения, внутренние же характеризуются тем, что от «называния» вещи ех-поэт переходит к её «обладанию». Митти, в данном случае, является как бы квинтэссенцией «вещности». Отсюда и мысли героя, что «завтра я назову её, не «назову» (проклятая привычка), а завтра она будет подлинно, вечно будет моей».

Рассуждения героя о «назывании» и «обладании» вещи являются продолжением его критического опуса «Чернильные осадки», а те, в свою очередь, – опровержениями кантовской «вещи в себе», существующими независимо от познания.

Критическая статья ех-поэта появилась в майском номере журнала «Здравый смысл». Ех-поэт писал:

«Так называемые “поэты” присвоили себе лишь имена вещей, самые вещи оставив здравомыслящим людям. Так

как истина есть соотношение вещей, а не их имён, то все писания поэтов суть «свидетельства о бедности», выдаваемые ими – самим себе». Разрыв имени вещи с её сущностью порождает, как подчёркивал ех-поэт, «легенду о магической силе слова» среди читателей. Но, продолжал ех-поэт, «вернувшись из мирка слов в мир вещей, люди видят, что вещи тяжки, неподатливы, по сравнению со своими именами, и что перемещать их по путям земли куда труднее, чем чернильные капли по линейкам тетрадей». И далее, в духе вульгарно-социологической критики, ех-поэт провозглашает примат физического труда над умственным и, в силу этого, рекомендует «поэтам – заслушивающимся пения рифм и ассонансов – надо бы послушать стук станка и грохоты машин» (I, 185).

Подобные статьи были не редкими в пооктябрьское время. Вот как, например, писал пролеткультовский критик Ф.И. Калинин в статье «Прилетариат и творчество»:

«Многие из мистических интуитивистов склонны рассматривать творчество, как наитие, присущее избранным натурам, которые способны творить вечные ценности из ничего, по одному волшебному вдохновению. Этот взгляд свидетельствует о большом самомнении и одновременно о невежестве. Все серьёзные исследования о творчестве говорят о возможности его только в результате напряжённой работы, после приобретения богатого опыта» (Калинин 1926: 258).

Итак, ех-поэт, вслед за пролеткультовцами, определил в своих критических «Чернильных осадках» два полюса отношения к жизни и творчеству: мистически интуитивное и прагматическое. Отвергнув интеллектуальность творчества, он попадает в плен обывательской прагматики.

Герой и его возлюбленная в новелле «Поэтому» поначалу воплощали две противоположные жизненные позиции, и размолвка между ними произошла потому, что поэт не хотел менять свой общественный статус. Невеста требовала от героя повысить планку материального благополучия, о чём, очевидно, и было заявлено в первой (не воспроизведённой автором) части письма. Но читатель легко её может восстановить, особенно после созерцания новых башмаков ех-поэта. Во второй части письма невеста героя убеждена в особой природной

«сдвинутости» поэтов (по распространённому мнению, – не от мира сего), отсюда: «Вы поэт и всё равно ничего не поймёте, поэтому ...». Героя заденет слово «поэтому», свидетельствующее о его, яко бы, невозможности приспособиться к жизни. Слово «поэтому» будет преследовать героя во сне и на яву, пока не войдёт занозой в сердце. Именно тогда он и потеряет чувствительность своего сердца, как потерял её Кай в известной сказке Андерсена «Снежная королева». Графически трансформация поэта в ех-поэта отразится в двоеточии, заменившем слово «поэтому»:

«... Пишу Вам в последний раз. Вы поэт (ну да, ну да) и всё равно ничего не поймёте: возвращаю кольцо и ...».

От изумления поэт выронил листик. <...> За двоеточием пустая синенькая линейка почтовой бумаги, длиной дюйма в два. <...> И в этот-то миг что-то колючее вдруг завозилось у него под левой ключицей в том месте, где он привык ощущать сердце» (I, 182).

В данном случае, Кржижановский наглядно реализует общепринятое присловье – «заноза в сердце». Только в народном варианте эти слова обозначают сильную любовь, а в новелле «Поэтому» такой занозой окажется решение героя стать «как все»:

«Охватив икры ног руками, втиснувшись подбородком в выступы колен, поэт напряжённо думал: впервые в жизни строго-логически, от силлогизма к силлогизму, по традиционным аристотелевским схемам, непутая субъектов с предикатами, – думал» (I, 182).

Новелла «Поэтому» состоит из четырёх частей, обозначенных автором римскими цифрами. В первых трёх показаны страдания героя, которые отражаются в разных поступках. Первая, естественная, реакция героя как поэта – продолжить поэтический цикл «Сонеты Весне». (Ведь говорят же, что стихи пишутся в состоянии радости или горя). И невольно рука героя выводит строку: «Поэт, о Музе не скорби ...», но начало строки напоминает реальность:

«“Поэт о Му ..”: “о” слиплось с “му” и подползло к “поэт”: поэтому» (I, 177).

Вторая попытка героя забыться связана с чтением «друга»: пятого тома сочинений Эдгара По. Кстати, обозначение

книг как друзей – это пушкинская аллюзия. В новелле Кржижановского «друг» предаёт поэта:

«У стены, на полке, мерцали переплёты. С лампой в руке, успокоенно улыбаясь, поэт подошёл к друзьям: рукой наудачу. Что это? “По. Э. Том V” Золотые буквы придвинулись друг к другу (“V”, подогнув ножку, притворилось “y”) – просверкало: “поэтому»» (I, 180–181).

Каждый раз попытки героя отвлечься от воспоминаний о возлюбленной заканчивались (по народному присловию «утро вечера мудренее») решением: «спать» (в случае с неудачным стихоложением), а во втором случае всё завершилось тем, что герой «уронил себя в кровать» (I, 177, 181).

II-я часть новеллы воспроизводит сон героя, хотя автор и стирает границу между явью и сновидением. III-я часть строится кольцеобразно: реальность – сон – реальность. Начало сна обозначено словом «снилось» (I, 181), окончание же сна не зафиксировано, посему сказать однозначно – во сне или наяву видит поэт «синенькую линейку почтовой бумаги» вместо слова «поэтому» в письме Митти – сказать невозможно.

И в первом сне, и во втором герой видит себя в лесу. Походом в лес завершается и вся новелла. Лес – известная мифологическая формула умирания и воскресения. Вот и герой сначала отправляется в лес, чтобы проститься с ним, а затем – чтобы обрести новое поэтическое вдохновение. И таким образом, борьба сознания и подсознания, вещиности и поэтического откровения завершается победой последнего.

В свой первый приход в лес герой отдаёт «Сонеты Весне» существу, похожему на лягушку, у которого была «вся в зелёных бородавках и волосиках, перепончатая трёхпалая лапка, затем безглазая, но ртастая, в кулачок, голова» (I, 178). Вслед за «Сонетами» герой отдаёт и кольцо некоему «смущённому и опечаленному лицу», увиденному «в одной из луж». Он «снял кольцо с левой руки, подумал, – и вязкая, в радужных пятнах и разводах, лужа только рябью чуть повела и тотчас же одёрнула складки над канувшим жёлтым бликом» (I, 179).

Все эти действия амбивалентны: с одной стороны они напоминают ритуальные сцены прощания, с другой – венча-

ния, в данном случае с Весной, т.е. – с поэзией. Это чувствует и сам герой; поначалу в сердце его «перебойно» звучали слова «не то – не так – не той – не в ней – не там», затем его «сердце, ударяясь о прижатый к груди вчетверо сложенный листик бумаги (письмо Митги – Э.М.), будто тоже ступало по тропам строк, ища уйти скорее от: не той – не там – не тем – не так – не в том» (I, 179). И не случайно после этого герой решительно «застегнул пальто, как если бы боялся обронить и сердце, и ускорил шаги; тревожное предчувствие гналось за ним по пятам» (I, 179).

Продолжение сна будет показано в III-ей части:

«Снилось: дорога меж мачтовых шумящих сосен. И вдруг – сосны и пни. Меж пней – вязкая, в в радужные разводы лужа, но под грязной кожей лужи ворочается что-то огромное, сыплющее блёстками и искрами, тщетно пытающееся подняться на тонких ломающихся лучах.

– Что там?

– Оброненное солнце, – говорит кто-то поэту.

И глянув на небо, он видит: действительно, там, где было солнце, – сквозная чёрная круглая дыра» (I, 181–182).

«Оброненное солнце» – это вариант оброненного кольца, но оба символа имеют общее содержание – круговую номинацию. «Круговая символика делает кольцо эмблемой завершенности, силы и защиты, так же как и непрерывности», – отмечает «Словарь символов» (Тресиддер 1999: 157). Как ни странно, герою, бросившему кольцо в лужу, не удалось избавиться от сомнений и обрести спокойствие, и он «ясно ощущал: что-то инородное шевельнулось и беспокойно ползало внутри его сердца» (I, 182).

IV-я часть новеллы начинается с психологического параллелизма: вначале даётся небольшой рассказ (вполне самостоятельный и композиционно законченный) о мухе, которая после своего рождения «любила сидеть на оконном стекле, мечтательно глядя сложными глазками сквозь толщу стекла в зелёнолистую весну. <...>

Но кому-то было скучно ждать своей порции супу: он изловил размечтавшуюся муху и так, в рассеянии, оторвал ей – сначала одно, потом и другое крылышко». А когда от-

крыли окно, «муха оставила щель и снова, волоча лапки, всползла на край подоконника <...>, но весна была уже чужая и ненужная, не для неё: постояв в раздумье, бескрылый уродец снова уполз назад, в щель» – I, 183).

Бескрылая муха – сниженный вариант крылатого Пегаса. У Кржижановского есть другая новелла «Граи», в которой показано, как люди пленили Пегаса, «обкорнали крылья. Поставили в стойло». А затем те же люди приучили Пегаса к верховой езде, и «всякий за небольшую плату мог прокатиться на золотокопытом коне по песчаному кругу манежа; лица с удостоверениями – вне очереди» (I, 152).

После рассказа о бескрылой мухе в новелле «Поэтому» говорится о поэте в кухмистерской, который сидел «у столика, придвинутого к окну. Суп давно простыл и желтел круглой лужицей у локтя. В груди ровно, методическим дятлом, стучало сердце. У локтя ждал суп. За окном ждала весна ...» (I, 183). «Ждущие» героя суп и весна наглядное воплощение «вещного» и «вечного». «Суп» в данной картине профанирует устремления героя от золотого кольца к «чечевичной похлёбке». Показательно в этом плане и сравнение стука сердца героя с дробью дятла. Кржижановский, очевидно, знал, что в мифологии дробь дятла ассоциировалась с «призывом к битве», сам же дятел «наделялся также пророческой силой» (Тресиддер 1999: 91). Всё это и проявится на критическом поприще ех-поэта, когда он будет учить «заблудших», что писать и как писать. Непосредственным же толчком к принятию подобного решения послужило стихотворение о весне:

*На зыбких клавишах звучат шаги Весны:*

*Вся в струнных шорохах, вся в завитушках трелей ...*

Герой возмутился:

«– Бессмыслица: разве клавиши затем, чтобы по ним ходить, или вот, «Весна»: весна – время года, и кто видел, чтобы у времён года были какие-то не то трели, не то завитушки».

В стихах о весне есть тоже строки о дятле:

*И дятел на сосне, как мерный метроном,  
Считая такт, тоскует о подруге.*

«Строка о дятле, – пишет Кржижановский далее, – почему-то даже обидела человека, который ещё вчера был поэтом. Он отшвырнул журнал» (I, 184).

Именно после прочтения своего стихотворения, не признанного героем, и происходит трансформация поэта в ех-поэта. Не увидел герой и аналогии между собой и «тоскующим о подруге» дятлом, ибо он точно определил свой дальнейший путь, о чём свидетельствуют и слова, звучавшие в его сознании: «ибо – итак – следовательно – поэтому – если – то» (I, 184).

Коль скоро ех-поэт стал адептом «вещности», в весенний лес его не тянуло, ибо он не считал «нужным ходить в гости к лепесткам и почкам» (I, 186). В природе же творилось непонятное:

«Было начало июня, а весна всё не уходила. <...> Никто не мог запомнить, чтобы так долго влажная и прозрачная весна не сменялась сушью и вначале серыми, потом жёлтыми пылями лета ...» (I, 186).

Никто не знал причины, почему задержалась весна. А причина была – поэт ведь отдал ей на рецензирование свои стихи и забыл об этом. А весна ждала.

«... Хорошо, – пишет Кржижановский, – покружить, хоть мыслью, по извию тропы, что от города к лесу. Но тот, кто был когда-то поэтом, только криво усмехнулся: и мысль, ступив было на извию тропы, круто повернула по излому улыбки» (I, 186).

Ех-поэт «показал лесу спину» потому, что поспешил к ювелиру за новым обручальным кольцом для Митти. Но на обратном пути произошло событие, резко изменившее его судьбу: он встретил старика, сказавшего ему загадочную фразу по латыни, разгадать которую герою суждено будет позже:

«*Fata nolentem trahunt, volentem docunt*» («Рок непокорного влачит, покорного ведёт» – I, 188).

Куда поведёт его рок, герой узнает это только после сердечной операции.

Надо сказать, что герой мог бы сделать операцию сердца и раньше, если бы не посчитал шуткой прочитанное приглашение «Чиню сердца. Работаю аккуратно, без причинения

боли. Ход направо, со двора» (I, 180). Герою всего лишь надо было повернуть направо [«В истории символизма правая сторона обычно представляет область сознания; левая – бессознательного» (Человек и его символы 1996: 291)], но он этого не сделал. Теперь же судьба привела ех-поэта к странной паре:

«Шли двое. Они ещё были скрыты выступом дома. Но ясно были слышны шаги четырёх ног. Ех-поэт остановился, пережидая на узких мостках.

Первыми из-за поворота показались калоши: калоши шли вполне самостоятельно, ставя резиновые ступни, без вдетых, как это обычно бывает, в них ног, на доски тротуара. Шли калоши мерным прогуливающимся шагом ...» (I, 187).

Именно калоши и «познакомили» героя с врачом-врачевателем, а затем вернули его и весне.

После операции сердца «поэту хотелось назад – в свет лампы, к открытой чернильнице и стихам». И хотя теперь «в сердце он чувствовал острую лезвийную боль, – но боли этой он бы не отдал и за иное счастье: например за счастье с Митти» (I, 191).

Когда герой повернёт свои стопы в сторону весеннего леса, его «вещная» ипостась воспротивится этому:

«У последнего пригородного домика поэт схватился было руками за колья палисадника: произошла короткая схватка, но ветхие колья выдернулись вместе с гвоздями ...» (I, 191).

То был «послеоперационный» период, переживаемый поэтом. Аналогичный процесс происходил и в природе:

«У края поля догорала заря: алая полоса, темнее и сжимающаяся, провалилась, как быстро рубцующаяся рана.

“Может быть, и небу вскрыли сердце, – подумал поэт, – может быть, и там, среди орбит, нет более “поэтому”» (I, 192).

Природа подавала знак, что прощает своего «блудного сына», и радовалась его возвращению в мир поэзии:

«Косматые ветви раздвинулись, почтительно пропуская вперёд. Травы у ног низко кланялись ...» (I, 192).

В лесу выяснилось, что весна ждала своего поэта, хотя летние «знои и жары» торопили её. Весна признаётся поэту:

«... Могу ли уйти без тебя, мой званый-желанный. Кольцом, оброненным тобою, милый мой, милый, разве не обру-

чены мы. Словами песен твоих разве не повенчаны. О мой жених, весь ли ты, весь ли ты Веснин» (I,192).

И далее Кржижановский воспроизводит картину венчания Поэта с Весной, в духе известного портрета Анри Руссо «Поэт и его Муза»:

«Она – с лицом, оброненным небом: в золотых извивах кудрей синие проступы фиалок. Дуплистые дубы и старые сосны наклонили ветхие кроны: хоть бы пред смертью, в последний раз, взглянуть на Весну и поэта. Ветви кустов выгнулись под гроздьями крохотных телец эльфов, кобольдов и всякой лесной твари, облепившей им сучья, чтобы удобнее и сблизка наблюдать Празднество» (I, 192–193).

Эльфы и кобольды, упомянутые в сцене венчания Поэта с Весной, свидетельствуют о перемене в жизни героя. Эльфы в мифологии являются персонификацией человеческих желаний (Тресиддер 1999: 426), а кобольды (домовые в германской мифологии) свидетельствуют о расставании героя с утилитарным миром. И не случайно, в момент венчания, «“Иди за мной”, – прозвучало поэту. “Куда?” – “От вещного к вечному”» (I, 193).

Знаком покидаемого героем «вещного» мира являются и калоши, которые хотя и привели поэта в лес, но не участвуют во всеобщем Празднестве. Расставаясь с ними, поэт взамен сожжённого письма Митти «вложил в одну из калош бумажный листик с тут же написанным словом» (I, 193). Каким? Кржижановский интригует читателя следующим финальным пассажем:

«У суконного dna одной из них (калош – Э.М.) белел бумажный квадратик: любопытствующие головки трав, широко раскрытые глаза ночных цветов наклонились над ним, пробуя прочесть таинственное слово: никому не удалось. И мне тоже» (I, 193).

Однако, таким «таинственным словом» могло быть слово «Fata» (Судьба), открывающее латинское выражение: «Fata volentem trahunt, volentem ducunt» («Рок непокорного влачит, покорного ведёт»). От письма Митти и до сердечной операции поступки героя определялись первой частью («Рок непокорного влачит») латинского изречения, его возвращение на бракосочетание с Весной – вторую («покорного ведёт»).

Философское понимание роли поэта Кржижановский осмысляет в новелле «Поэтому» в духе античной эстетики: предназначение творческой личности связано с высокой миссией, измена которой, губительна для художника. Этой эстетической установке будет привержен и сам писатель во всей своей многотрудной жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

Калинин Ф.И.

1926 Пролетариат и творчество. *Книга для чтения* / Составит. В. Львов-Рогачевский, ч. 1. Ленинград.

Перельмутер В.

2001 Составление, предисловие и комментарии. *С. Кржижановский. Собрание сочинений в 5 т.*, т. 1. Санкт-Петербург.

Тресиддер Джек

1999 *Словарь символов*. Москва.

*Человек и его символы*. Под ред. К.Г. Юнга

1995 Санкт-Петербург.

## НОМО TRANSFORMIS В РОМАНЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «СТРАНСТВУЮЩЕЕ СТРАННО»

*А.Н. Неминуций*

Проза С. Кржижановского, содержащая в себе широкий круг литературных и общекультурных традиций, совершенно органично включает и целый ряд архетипических тем и мотивов. Одним из них, безусловно, является мотив трансформации персонажа, заявленный еще в классической мифологии, несколько позже – в фольклоре, литературной сказке и, наконец, в литературе во всех её родах, видах и жанрах.

Не претендуя даже на частичное освещение этой глобальной темы (особенно в её литературной ипостаси) можно всё же попытаться хотя бы обозначить контуры феномена модификации человека в пределах художественного мира.

Мифологическая парадигма, как правило, являет радикальные варианты видоизменения, так сказать, физических кон-

дий персонажа по принципу перехода живого (антропоморфного) в живое же природное, но уже не антропоморфное (зверь, птица, река, дерево, ручей и т.п.) Указанной способностью в мифе чаще всего наделяется персонаж, имеющий статус божества. Известны в мифологии и примеры преобразования из мертвого (и опять-таки антропоморфного) в живое, либо вновь антропоморфное (гибель и воскресение богов), либо в иные виды живого же.

В принципе, подобная схема характерна для фольклора и литературной сказки, за тем лишь исключением, что персонаж утрачивает *status dei*.

Целью подобного рода превращений и в мифологии, и в фольклоре обычно является выполнение функций, которые недоступны персонажу в его человеческом облике: скажем, быстрого перемещения героя через протяженное пространство, проникновения в запретный топос или выхода из него, вообще преодоления черты, ограничивающей антропологические потенции героя. Правда, возможен и такой вариант трансформации, прежде всего в фольклоре, когда она выступает в форме возмездия за нарушение какого-либо условия. Сам процесс преобразования в долитературных текстах обычно не актуализируется, происходит, по сути дела, одномоментно, а провоцирующие его средства развернуто не описываются.

В текстах литературных, особенно в сказках и жанрах фантастики (хотя не только в них), сохраняются некоторые константные элементы очерченной схемы, но количество конкретных мотивов, целей, форм и способов перехода персонажей из одного состояния в другое возрастает на много порядков и по этой причине вряд ли поддается какой-либо жесткой классификации. Каждая литературная эпоха, а в ее рамках авторская индивидуальность, всякий раз вносят существенные коррективы. Именно в связи с очевидной многочисленностью трансформирующихся персонажей, видимо, есть основания говорить об их особой системе, типологическим определением которой может стать термин *homo transformis*\*.

---

\* В данном случае совершенно сознательно за скобки рассмотрения выводятся многочисленные случаи внутреннего преобразования героя, его «прозрения» в психологическом или мировоззренческом аспектах.

В рамки упомянутой системы входят, как представляется, герои многих текстов С. Кржижановского, а среди них и романа «Странствующее странно» (1924).

Ранее уже говорилось о том, что его создатель принадлежит к числу авторов, вполне осознанно ориентирующихся на литературные традиции. Среди тех, кто был наиболее близок С. Кржижановскому, его издатель В. Перельмутер называет прежде всего романтиков: Э. По, Э.Т.А. Гофмана, А. Шамиссо, В.Ф. Одоевского (Перельмутер 1990: 15). К этому ряду можно добавить еще и А.Погорельского. Думается, что не в последнюю очередь замеченная связь объясняется тем, что в романтическом художественном мире мотив разного рода превращений персонажа занимает далеко не последнее место. Более того, именно романтики, наверное, первыми ввели такой вариант рассматриваемого мотива как трансформацию человека в его механическое подобие – куклу или автомат; а в сказке А. Погорельского «Городок в табакерке» (1832) и вовсе присутствует фантастический сюжет уменьшения персонажа, что позволяет ему проникнуть в мир совершенно иных – по сравнению с «нормальными» – масштабов.

Герой-рассказчик романа Кржижановского совершает, по сути дела, ту же манипуляцию. Нельзя также забывать о том, что в прозе романтиков чудесные видоизменения нередко происходят под воздействием колдовских чар, алхимических экспериментов или приема некоего волшебного зелья. И в романе «Странствующее странно» главный герой радикально изменяет свою физическую конституцию опять-таки после того, как выпивает подаренный учителем-магом эликсир.

Вместе с тем понятно, что С. Кржижановский мыслит не только аллюзиями, его проза создается в другое время, а это неизбежно должно было внести специфику в интерпретацию давно известного мотива. М.А. Золотоносов, характеризуя особенности культурного (а следовательно и литературного) процесса середины 1920-х гг., заметил, что в нем совместились как минимум три плана: дореволюционный «классический» XIX век, дореволюционный (довоенный) модерн начала XX века и пролетарский, революционный (Золотоносов 1994: 529). Знаки присутствия названных планов, хотя и в разной

пропорции и разным качестве, проявились как в прозе С. Кржижановского вообще, так и конкретно в романе «Странствующее странно».

Традиционный фантастический сюжет, отчасти позаимствованный автором из классической литературы (вспомним снова А.Погорельского), пусть и факультативно включает в себя узнаваемые приметы послереволюционного времени. Так, в частности, герой-рассказчик, старый маг существует в новом социуме еще и как служащий организации «Кооперотоп», а в его речи присутствуют слова «агитация», «баррикады», «революция», уже вполне персонажем освоенные.

Оригинальность трансформационного мотива в художественном мире романа Кржижановского заключается также в том, что автор вводит в повествование научную концепцию истолкования сути пространственно-временных отношений. Номо transformis в тексте романа, испытавший под воздействием выпитой чудодейственной тинктуры эффект мгновенного «сильюцивания-сжатия-умаления» (Топоров 1995: 529), совершает прорыв не просто в уменьшенный, а, если так можно выразиться, в некий ультрамикромир, получив возможность созерцать «бациллы времени», держать в руках юркие секунды, осознать «концевые отростки нейронов» и «извилистые ветви нервов» внутри человеческого организма. Спектр возможностей трансформированного героя дополняется еще и тем, что он приобретает возможность познания не только объемного, но и плоскостного (карточного) пространства. Важно при этом отметить существенное несовпадение целей акта трансформации в рамках изображенного (на уровне персонажа) и изображающего авторского сознания. Если герой, наряду с желанием обновить свой «бедный и тусклый» жизненный опыт, озабочен еще вполне практическим, если не сказать банальным стремлением добиться благорасположения женщины, к которой он равнодушен, устранив попутно действительных и мнимых соперников, то задачи автора куда более масштабны. Как превосходно показал в своем анализе романа В.Н. Топоров, автор, пользуясь экзотическим, даже уникальным способом видения мира, которым наделяется умаленный персонаж, пытается понять тайный смысл

бытия человека во времени и пространстве (Топоров 1995: 531). Кстати говоря, такого уровня пафос повествования во многом задается эпиграфом из Шекспира.

В этой связи представляется значимым тот аспект, который упомянутый исследователь не рассматривает. Герой романа, оказавшийся в пределах эксклюзивного мира, в значительной степени лишенного социальной маркировки, тем не менее с ней периодически сталкивается. Так, например, в первом опыте превращения, активно пользуясь возможностями «остраненного» переживания повседневных реалий, он оказывается свидетелем собрания неких микроскопических существ-злыдней. После недолгого созерцания происходящего герою становится ясен смысл свершающегося на его глазах «... очередного заседания обыкновенных домашних злыдней». Характер этого действия несет в себе откровенно идеологизированную семантику: «К порядку дня, – прошушукал старый серо-седой Злыдень <...> С недавних пор стали поступать донесения, что от хозяина нашего трупом тянет. Значит, быть ему под лопатой. Верный признак. Предлагаю заранее обсудить: как нам быть с вдовой. Ширх, вы только что вернулись из командировки. <...> ...удалось ли вам, Ширх, добратся до губ хозяйки и записать ее шепоты» (I, 305). Отмеченные ключевые слова и выражения, да и сам ритуал синклита «нежити», недвусмысленно связывают сферу фантастического и как бы невидимого обычным взглядом с вполне узнаваемой и даже рутинной жизнью социума определенной эпохи.

Второе путешествие трансформированного персонажа протекает в том числе внутри организма его потенциального соперника. В этом «континууме» герой разворачивает агитацию среди красных кровяных телец, организует союз под названием Венартпроф, возглавляющий борьбу за восьмичасовое кровообращение, а затем проводит идеологическую диверсию в стане «молодого лейкоцитняка», в результате чего «... целые кучи лейкоцитов призывного возраста отказались идти на микробный фронт ...» (I, 357). Все это обеспечивает победу дружин «красных кровяных шариков». Структура повествования в данном и рассмотренном ранее эпизодах приобретает не просто иронический характер, её можно соот-

нести со спецификой сатирического памфлета. Это связано, как представляется, с очевидно неоднозначной авторской интерпретацией статуса «умаленного» человека. Персонаж этот реализуется как минимум в двух аспектах: субъектном и объектном. С одной стороны, претерпевая революционное по своей сути преобразование, герой проходит через «мучительство длительностями», ежесекундный страх перехода в небытие, соотносимые со страданиями в дантовском аду. С другой – промежуточным итогом его путешествия в микромир становится агрессивная, разрушительная функция, конкретнее – смерть соперников: сначала старого профессора, мужа тайно обожаемой женщины, а затем и молодого, полного сил человека, внутри естества которого герой затевает убийственную революционную смуту. Наконец, успешно преодолевший последствия всех трансформационных испытаний-экспериментов герой вполне конформистски «встраивается», как можно понять, в постреволюционную действительность уже «нормального» мира.

При всей оригинальности интерпретации в романе Кржижановского классического мотива логика анализа требует еще и выявления типологической связи как с другими текстами писателя, так и с его литературным окружением.

Мотив трансформации героя, как было замечено разными исследователями, возникает в художественном мире С. Кржижановского неоднократно. В частности, В. Перельмутер, рассматривая в своем предисловии к одному из томов прозы писателя специфику созданной в 1927 г. повести «Книжная закладка» отмечает, что в ней представлен вариант превращения столь же скачкообразного характера, но уже в преимущественно социальном аспекте (Перельмутер 1990: 18). Речь идет о персонаже, преобразившемся из обыкновенного, но по-своему талантливое плотника в «портфеленосца» товарища Василия, стремительно теряющего живое человеческое содержание, но ставшего, в соответствии с пафосом революционного гимна, из ничего «всем», хозяином новой жизни. По сравнению с таким образцом логика трансформации героя романа «Странствующее странно» может быть истолкована еще и как трагический «перевертыш» смысла всё того же

гимна, поскольку «умаленный» до микронных размеров человек в этом случае превращается из «всего» в «ничто» или почти в ничто, поскольку искус преображения в романе до конца все же не доведен (третий и последний пузырьрек со снадобьем остается нетронутым).

Размышления же о ближайшем контексте творчества Кржижановского приводят голландского исследователя Йооста Ван Баака к мысли о близости к нему таких авторов как Пильняк, Замятин, Бабель. Вместе с тем возникает и еще одна параллель – Булгаков. В частности, Ван Баак упоминает рассказ «Роковые яйца» (1924) и повесть «Собачье сердце» (1925). Суть возникающих при сопоставлении аналогий ученый объясняет тем, что в булгаковских сюжетах присутствует то, что есть и у Кржижановского: «... события происходят с незыблемой строгой логикой и с неизбежными роковыми результатами <...>» (Ваак 1999: 363).

И на самом деле, как герой романа “Странствующее стран-но”, так и персонажи, скажем, булгаковского “Собачьего сердца” становятся каждый по-своему объектами в одном случае магического, алхимического, в другом – научно-медицинского, но, что особенно важно, в обоих случаях революционного по сути эксперимента. Определенная близость происходящего в рамках сюжетов Кржижановского и Булгакова проявляется, в частности, еще и в том, что действия профессора Преображенского воспринимаются “подопытным” Шариком-Шариковым как священнодействие “жреца”. Следующим этапом трансформации обеих персонажей становится либо гиперактивность (Кржижановский), либо агрессия (Булгаков), причем связаны они именно со скачкообразным, радикальным изменением физического облика и сознания персонажей. У Булгакова авторская оценка такой разновидности абсолютно негативная, выражаясь политическим языком, контрреволюционная, кроме того, нельзя забывать, что “Собачье сердце” – сатира. Точка зрения в романе С.Кржижановского куда более сложна и неоднозначна, поскольку скачок из макро- в микромир дает-таки персонажу недоступный при других обстоятельствах уровень познания себя и потаенных аспектов мироустройства. Но и, одновременно, несет в себе роковые последствия, альтернативу тупикового, трагического исхода.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ваак, Joost Van  
1989 Мир по Кржижановскому. Russian Literature. – XLV–IV. – North-Holand.
- Перельмутер В.  
1990 Когда не хватает воздуха. С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена: Повесть. Новеллы. Воспоминания о С. Кржижановском. Ленинград.
- Золотоносов М.А.  
1994 Загадки криминально-идеологического подтекста и культурный смысл. *Russisn Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры*, т. 1. Санкт -Петербург.
- Топоров В.Н.  
1995 «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. – Москва. С. 476–574.

## ПРОСТРАНСТВО ЛИЧНОСТИ В НОВЕЛЛЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «АВТОБИОГРАФИЯ ТРУПА»

*Г.Б. Марков*

Новелла Сигизмунда Кржижановского «Автобиография трупа» была создана в 1925 году. Известно, что авторские попытки ее опубликования в журнале «Россия» закончились неудачей, и первая публикация появилась в пятом номере журнала «Литературная Армения» за 1989 год.

В «Автобиографии трупа» использован традиционный литературный прием: чтение персонажем найденной рукописи. (Провинциальный журналист Штамм перебирается в Москву, с трудом находит жилье и через некоторое время обнаруживает подброшенную рукопись, которая предназначена специально для него и написана самоубийцей – прежним жильцом комнаты, ныне занимаемой Штаммом. Значительная часть новеллы представляет собой текст читаемой Штаммом рукописи, а сама история Штамма выполняет в значительной степени обрамляющую функцию.)

Рукопись – это демонстрация диалектики миропознания повествователя и одновременно некая исповедь, которая содержит минимум конкретно-биографических указаний в традиционном понимании. Мироззренческие категории оказываются несоизмеримо важнее, меняя представления о понятии «биографическое», так как перед нами – духовная автобиография повествователя. Среди конкретных биографических указаний важны несколько нюансов. Так, повествователь сообщает о себе: «Окончив институт, я переехал в Москву и поступил на Физико-математический факультет по отделу чистой математики» (II, 520). Это указание дополняется попыткой повествователя объяснить себя и окружающий мир через систему терминологических единиц математики и физики. Например: «Очевидно, мои координаты разомкнулись, и отыскать меня, психическую точку в беспредельности, оказалось невозможным» (II, 519). Абсолютная логика является для повествователя главным инструментом познания бытия. Образ повествователя коннотативно актуализирует, подключает некоторые декартовские ассоциации. Известно, что «рационализм Декарта основывается на том, что он попытался применить ко всем наукам особенности математического метода познания. <...> Французский философ при этом истолковывал математику не просто как науку о величинах, но и как науку о порядке и мере, царящей во всей природе» (Радугин 1995: 122). Но логика как единственный миропознающий инструмент уже нуждается в помощи всех человеческих чувств, вплоть до шестого, ибо революционный и постреволюционный временной промежуток, период гражданской войны, осмысляемые в новелле, не всегда могут укладываться в представления «науки о порядке и мере», и не случайно повествователь иногда может указывать на профанацию того или иного математического закона\*, создает новые термины,

---

\* Так, повествователь упоминает одну из своих научных работ под названием «Кризис аксиоматизма». На смену аксиоматизму приходит его философская антитеза-антиномизм (антиномичность). Антиномизм-«философская позиция, согласно которой признаком истины является <...> напряженное противостояние противоположных рассудочно несовместимых положений» (см.: Русская философия. 1995: 26). Данное понятие весьма актуально для П. Флоренского, важно

обозначающие те или иные ипостаси бытия духа, различные реалии жизни и смерти. Конечно, тонкое и глубокое понимание мира и себя в этом мире приносит извечное «горе от ума», но в понимании повествователя это гораздо лучше, чем быть «плохим математиком, не умеющим отличить реальное от мнимого, мертвое от живого» (II, 519–520).

По Декарту, в основе познания должна находиться интеллектуальная интуиция, т.е. «твердое и отчетливое представление, рождающееся в <...> уме, настолько простое и отчетливое, что оно не вызывает никакого сомнения» (Радугин 1995: 122), хотя сама по себе интеллектуальная интуиция начинается с сомнения. Объекты интеллектуальной интуиции повествователя – собственная личность и внешний мир, во многом отражающие друг друга. Объектами анализа и осмысления могут быть даже собственные подсознательные фобии, «примыслы», но оцениваемые логически. Логический ум – регистратор и комментатор происходящего, и именно он создает фон из культурологических источников, придавая истории повествователя размыкающе-макрокосмическую тональность. Показательно, что начало рукописи, читаемой Штаммом, связано как раз с возникновением у повествователя сомнения в реальности пространства и появления чувства иллюзорности и пустотности, которое доказывается дальнейшими логическими построениями ума. Главная ценность для повествователя – одновременно и один из картезианских приоритетов – «субъективно пережитый процесс мышления» (Философский энциклопедический словарь 1983: 143)\*.

---

для С. Булгакова и С. Франка. Московская философско-математическая школа Н. Бугаева использовала понятие «аритмология», чрезвычайно близкое «антиномизму». По Флоренскому, аритмология живет чувством «надтреснутости мира». Чувство «надтреснутости мира» было актуально для многих представителей «серебряного века», русского религиозного ренессанса. Так, Н. Лосский писал о «нарушении сплошности», а С. Франк о «надтреснутом, <...> антагонистическом всеединстве». Подобное миропонимание характерно и для С. Кржижановского; оно выражено повествователем в новелле «Автобиография трупа».

\* Декартовский контекст чрезвычайно важен для многих текстов С. Кржижановского. См. об этом: (И. Антонов 1994: 91–97).

Личность в новелле Кржижановского испытывает дефицит жизненного пространства, и это – закономерное следствие вынужденной установки индивидуума на «футлярность», причем в абсолютном смысле: «И целые дни от сумерек до сумерек я думал о себе как о двояковогнутом существе, которому ни вовне, ни вовнутрь, ни из себя, ни в себя: и то, и это – равно запретны. Вне досягаений» (II, 515). Самоуподобление повествователя линзе, с одной стороны, мотивировано его близорукостью, что ставит физическое ощущение им окружающего пространства под знак условности («Приходится из года в год повышать диоптрии: сейчас у меня восемь с половиной. Это значит пятьдесят пять процентов солнца для меня нет» – II, 513). С другой стороны, повествователю-линзе остается лишь создать для себя условное пространство, позволяющее анализировать сигналы внешнего и внутреннего планов, в силу своего статичного, наблюдательного положения между ними. Данное пространство – конкретная комната, наполненная книгами – вспомогательный фундамент разворачиваемого мира идей: «Я уже давно замышлял конструирование как бы сплющенного мирка, в котором все было бы в здесь, – мирка, который можно было бы защелкнуть на ключ внутри своей комнаты» (II, 516); «Пространство <...> огромно и расплзлось своими орбитами, звездами и разомкнутостью парабол в беспредельность. Но если вобрать его в цифры и смыслы, оно с удобством умещается на двух-трех книжных полках» (II, 516).

Комната повествователя – своего рода матрица, воплощающая мир как субъективный подбор необходимых предметов и символов. Но данный мир – вынужденная замена, и человек ощущает себя в нем как в состоянии жесткого вакуума. Не случайно повествователь ассоциирует себя с занятной игрушкой, находящейся на его письменном столе: «Это обыкновеннейший герметически запаянный стеклянный дутыш. Внутри прихотливо изогнутый тонкий-тонкий серебристый волосок. А вокруг волоска – Вациум, тщательно профильтрованная пустота» (II, 531). Свое же психическое состояние повествователь определяет словом «психоррея» – истечение души, происходящее с обескураживающей методичностью – капля

по капле (II, 518). И в этой ситуации самоубийство или разбивание стекла, т.е. избавление от вакуума и психорреи выглядит единственно возможным выходом.

Ключевое слово для характеристики личности и ее пространства – «пустота», которое многократно встречается в тексте новеллы. Впервые в истории философской мысли понятие «пустоты» («пустотности») или «шуньяты» было разработано древнеиндийской философией, и в первую очередь Нагарджуной – важнейшим представителем «Мадхьямика» – системы или школы, весьма авторитетной в буддизме. Можно предположить хорошее знание Кржижановским трудов буддийских философов, и древнеиндийский топос один раз непосредственно присутствует в тексте новеллы, помогая в создании инокультурной аналогии смысла рукописи повествователя: «Одна старая индийская сказка рассказывает о человеке, из ночи в ночь принужденном таскать на плечах труп – до тех пор, пока тот, привалившись к уху мертвыми, но шевелящимися губами, не рассказал до конца историю своей давно отлетевшей жизни. Не пытайтесь сбросить меня наземь. Как и человеку из сказки, Вам придется взвалить груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии» (II, 512–513).

Согласно Нагарджуне, понятие «пустотность» не означает космическую пустоту или небытие, а обозначает отсутствие «самосущего» – т.е. того, что «создает само себя», «является независимым и неизменным, обладает постоянной сущностью и само себя определяет» (Великие мыслители... 1998: 228). Самосущее является синонимом вечного. Трагедия повествователя и состоит в утрате самосущего: его личность распадается на капли, мелкие куски, и в ней все большую власть получают так называемые «примыслы» вроде «0,6 человека», выходящие из глубины подсознания на поверхность, и от них нельзя избавиться. Логика – последний бастион защиты повествователя, который утратил желание и способность к волевому структурированию собственного внутреннего мира. Логическое самодиагностирование собственного распада, осознание состояния вакуума или пустоты порождает жела-

ние совершить самоубийство – последний волевой акт, способный ликвидировать пустоту. Но распад личностного уже закончен, так как посмертная судьба последней капли души повествователя – остаться «примыслом» в душе читателя его рукописи. Возникает опять определенная аналогия с буддизмом, который утверждает, что «никакой индивидуальной простой и субстанциональной души нет, а личность представляет собой лишь упорядоченное сочетание групп элементарных психофизических состояний (дхарм), подверженных постоянному возникновению и исчезновению» (История религии 1997: 23)\*. В силу ощущения футлярности, пустотности возникает нарушение порядка во внутреннем мире личности, хотя механизм логического самодиагностирования, самооценивающего мышления антитетичен своей безукоризненной выстроенностью. Логика и связанное с ней картезианское начало чужды состоянию «пустотности», «футлярности», и не случайно одна из терминологических заслуг Декарта – введение в научный оборот понятия «эфир» как «своеобразного вещества, которое размещается в пространстве между телами, являясь проводником различных воздействий» (106 философов... 1995: 190). У Кржижановского логическое оказывается погруженным в пространство вакуума или пустоты. Состояние пустоты оценивается повествователем как антинормативное, в результате чего появляется оппозиция «пустота – природа», причем последняя выступает как регулятор отторжения пустоты, и показательна трансформация повествователем изречения «природа боится пустоты» в «пустота боится природы». Но функцию природы в новелле берет на себя «мир живых» – носителей пролетарско-революционного сознания, а повествователь причисляет себя к «миру мертвых» – явлений, отживших свой век и ставших пустотой, лишаящейся сверхсущего. Такая самоотнесенность повествователя имеет двойственную причинную природу: стремление пожертвовать

---

\* Можно вспомнить и концепцию «зернистости пространства» Московской философско-математической школы, которая в некоторой степени перекликается с буддистским восприятием.

собой в силу «интеллигентского» комплекса вины перед народом и отторгающего давления «мира живых». А. Блок отмечал своеобразие мировосприятия интеллигенции революционных и послереволюционных лет: «Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройки, на верную гибель»; «Два чувства посещают интеллигенцию: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаяния, безразличия» (Блок 1963: 328). В этом смысле сознание повествователя в некоторой степени – типичное воплощение сознания русского интеллигента: «Революция упала, как молния. <...> Миг: и все пороги были сняты – не только комнат, келий, кабинетов, но и сознаний. Слова, казалось бы, навсегда раздавленные цензорскими каракулями, умаленные и загнанные в петиты и нонпарели, вдруг ожив, стали веять и звать с полотнищ алых знамен и лент. Вслед за буквами, вдруг преодолев свой порог, выполз навстречу стягам и толпам и я. Авдугу удалось-таки убедить меня. Ненадолго, но удалось!» (II, 533). Самозабвение восторга заглушило скептицизм логики и, возможно, рисовало радужные картины инобытия как состояния индивидуально-коллективной гармонии. Вячеслав Иванов писал относительно сотрясавшейся от революционных катаклизмов России: «Россия стоит у порога своего инобытия, – и видит Бог, как она его алчет. Страх порога, представший перед ней, в диком искажении, – её же собственный образ»; (Иванов 1994: 391). «Душа революции – порыв к инобытию» (Иванов 1994: 385). Трагедия повествователя в том, что желанная встреча с инобытием не состоялась. Новая, социалистическая идеология стала трактовать смысл революции иначе, и, например, Горький утверждал, что истинный смысл революции – «разъединение» с интеллигентами-мещанами (Кондаков 1997: 475). Собственно говоря, вопрос о том, нужна ли России русская интеллигенция, был актуален уже для социал-демократической публицистики, дававшей отрицательный ответ на поставленный вопрос. Кстати, Д.С. Мережковский отмечал в таком подходе «что-то самоубийственное, граничащее с буйным помешательством, для которого нужны не доводы разума, а смирительная рубашка» (Мережковский 1991: 369). В свете сказанного, скептицизм повествователя как

персонажа, помещенного в реальное историческое время, мог иметь вполне законные основания, и состояние восторга в случае с повествователем нивелируется до уровня небольшой надежды. Но надежда рухнула: «Завелись новые глаза. И люди. По-новому смотрят: не на, а сквозь. Под шелуху пустоты от них не запрядешь: зрачками всверлятся. А чуть при встрече не посторонись – и прошагают сквозь тебя, как сквозь воздух» (II, 537). Пролетарско-революционный «мир живых» оказывается агрессивным ускорителем психорреи-истечения души, и, получается, что он сам создает пустоту перед тем, как ее уничтожить. «Мещане-интеллигенты» (если воспользоваться терминологией Горького) воспринимаются этим миром как пустота, которую нужно быстрее низвергнуть в небытие. Николай Бердяев, полемизируя с данной ленинско-горьковской постановкой вопроса, писал: «Кто мещане? Мещане – русская интеллигенция. Мещанство – религия, философия, эстетика, да, в сущности, и наука, мещанство – гуманизм, мещанство – заповедь «люби ближнего своего, как самого себя», мещанство – всё индивидуальное и свободное, всё культурное и утонченное. Что же не мещанство, что ему противопоставляется? Культ силы, поклонение рабочему народу, как факту, как победоносной стихии, злобы против индивидуального творчества, отрицание культурных ценностей, взгляд на человеческую личность, как на средство и орудие ...»; «Человек», во имя которого вытравлено всё ценное, всё вечно существующее, отвергнута мировая культура за аристократизм её происхождения, есть пустота и небытие ...» (Бердяев 1993: 256–258). Вадим Перельмутер, рассматривая новеллу «Автобиография трупа», отмечает, что для повествователя «альтернатива упрощается донельзя: либо нежизнь, либо – «жизнь в дательном падеже: МНЕ: хлеба, самку, покоя». Ещё жёстче – выбирать приходится между двумя образами небытия: физическим и духовным. Иного во времена обесценивания единственности, уникальности каждой человеческой жизни, в пору тотальной бюрократизации попросту не дано» (Перельмутер 1990: 11). Бюрократизация – тоже негативный процесс, ведущий к пустотности: «Удостоверений – кипа. Личность затерялась. Ни экземпляра». (II, 524) Или: «... Чем чаще меня удос-

товеряли, тем недостовернее становился я самому себе» (II, 524). Бытие ставится повествователем под знак неполноценности, нередко определяясь как «полубытие», и один из главных выводов повествователя: «Никакое «я», не получая питания из мы, не сродясь пуповиной с материнским, обволакивающим его малую жизнь организмом, не может быть хотя бы только собой» (II, 522), и беда России – в ее «разбрызганности по каплям» (II, 521).

Уход повествователя в искусственно-подобранный эрзац – мир своей комнаты связан с пониманием тщетности любых индивидуальных попыток выхода из него. С одной стороны, это выражение извечной, нередко характерной и для культурного сознания прошлых веков болезни или состояния под названием «земная скука»: «Начался период мертвых, пустых дней. <...> В этом не было никакой боли, даже обеспокоенности. Была просто скука. Точнее: скуки. В одной книге конца 18 века я прочел как-то о «скуках земных». Вот именно. Много их, скук...» (II, 515). Но, с другой стороны, социалистическая идеология лишила «мещанина-интеллигента» хотя бы свободы приоткрывания створок, периодического выхода из этого состояния: «И моллюск, прячущий себя в тесно сомкнутые створы, если помочь створам, оковав их тесным металлическим обручем, – умрет» (II, 522). Показательна одна из деталей комнаты повествователя, переходящей по наследству к Штамму – обои с синими розанами, обведенными белой каймой. Цитата: «Правда, обои вот были трёпаные и грязные, но я для Вас переклеил их; и тут, думается, мне удалось угадать Ваш вкус: синие – по глупым вертикалям плющенные – розаны: таким, как Вы, это должно нравиться. Не правда ли?» (II, 512). Ироничность повествователя, да и использование устаревшего уже к началу 20 века слова “розан”, оценочное указание “по глупым вертикалям плющенные” актуализируют понятие “мещанский вкус”, что в контексте 20-х годов в идеологическом смысле могло соотноситься и с негативным понятием “интеллигентщина”. Пространство комнаты, имея в качестве доминанты, маркера синие розаны с белой каймой, неоднократно упоминаемые в тексте новеллы, оказывается и единственно возможным местом прогрес-

сирующей “психоррей” повествователя. То есть, розыны маркируют “мещанско-интеллигентское” пространство, предназначенное к исчезновению, и смерть соотносится с синим цветом, имеющим белую кайму. (Таков, например, гроб, привидевшийся повествователю – II, 532). Указание на то, что обои понравились Штамму, гипотетически намекает на его судьбу, аналогичную судьбе повествователя. (Заключительные слова новеллы, вложенные автором в уста Штамма: «И вообще: мало ли что придется» – II, 542). Жизненное пространство повествователя и Штамма обречено на пустотность и уничтожение, потому что, если следовать мысли Вячеслава Иванова, русская революция пошла «по пути организации “легиона”, нивелировавшего индивидуальность, личность, – организации, в которой даже сильнейшие умы <...> мыслят функционально, являясь молекулами одного собирательного мозга» (Иванов 1994: 97). Показательно, что идеологический приговор “мещанству – интеллигенции” в новелле Кржижановского оказывается в значительной степени самоприговором повествователя, потому что накладывается на извечный внутренний комплекс вины русской интеллигенции перед народом. (Можно вспомнить анализ подобного феномена в знаменитых сборниках русских философов “Вехи” и “Из глубины”). Этот феномен можно озвучить двумя заключительными стихами стихотворения Валерия Брюсова “Грядущие гунны”:

*Но вас, кто меня уничтожит,  
Встречаю приветственным гимном.*

(Брюсов 1982: 188)

Не случайно правопреемником повествователя в некотором смысле становится представитель “мира живых” – большевик. (“Из-под кожного картуза – острые, никелевого блеска, чуть-чуть скошенные зрачки; бритое лицо, затиснутое меж крепких бугроватых скул; поперек лба – шрам” – II, 538). Именно он делает своего рода культурную ревизию, решая вопрос права на существование: “Возвращая мне вторую пачку (книг – Г.М.), он растасовал ее на две стопки: – Вот эти – мимо. А вон те – сквозь” (II, 539). Повествователь оце-

нивает своего знакомого как “человека верного” (II, 539), и именно большевик доставляет рукопись Штамм. Но в новелле Кржижановского роль большевика нельзя трактовать как вариант проромантического двойничества, так как двойником повествователя является прежде всего Штамм, унаследовавший “психоррею” и судьбу повествователя, его “примысл”. Большевик же – персонификация утраченного повествователем жизненного пространства, давящего на пустотное, лишасящееся сверхсущего.

Посмертное существование личности, по Кржижановскому, нельзя назвать абсолютным небытием. Рукопись повествователя заканчивается таким образом: “... Я рассчитываю на архипрозрачный закон ассоциации идей и образов. Уже даже сейчас всё, от синих плоских пятен на обоях до последней буквы на этих вот листах, вошло к Вам в мозг. Я уже достаточно цепко впутан в Ваши так называемые “ассоциативные нити”, уже успел всочиться к Вам в “я”. Теперь и у Вас есть свой примысл” (II, 540-541). Состояние примысла – существование в пределах другого сознания, но, если примысл – вместилище всего – “от А до Я” (а рукопись повествователя можно назвать квинтэссенцией его духа), то посмертное состояние повествователя – форма полноценной информационной матрицы. В этом контексте примыслы самого повествователя тоже получают статус унаследованности от кого-либо. В результате возникает общее поле, непрерываемая диахроническая линия человеческих исканий, находок и ошибок. Журналист Штамм и его образ неоднозначен: это один из многих, но нужно помнить об увлечении Кржижановского персонифицированием. Фамилия “Штамм” (Stamm) в переводе с немецкого обозначает «ствол, племя, род, корень (слова)». (Русско-немецкий... 1957: 445) Следовательно, это и онтологическая, архетипическая фигура, некое общее поле\*.

---

\* Ещё нужно иметь в виду биологическое понятие «штамм», т.е. чистую культуру микроорганизмов одного вида, у которой изучены морфологические и физиологические особенности. Данная семантика также актуализирует онтологическую символичность образа Штамма.

Показателен один из псевдонимов журналиста Штамма – “Идр.” (II, 508). Подобная коннотация придает рукописи то-нальность исповеди, жизненного отчета некоей сверхсущност-ной персонификации. Чертами сверхсущностного-вечного также наделяется солнце как проявитель истины, которое видит повествователь в момент своей смерти: “... Я понял. И не могу. И мне стыдно: потому что я увидел, хоть на миг, да увидел солнце в час своего погребения” (II, 537). И на-конец в ряду подобных образов – жизнь, которая встречается повествователю в виде 3-4-летней девочки на кладбище, сре-ди крестов. Особенно важна одна деталь: “Я увидел: зрачки маленькой были странно расширены внутри тонких голубых ободков” (II, 534). Это аналогия с глазами девушки, расстава-ние с которой стало для повествователя знаком начала бес-конечных “мертвых, пустых дней” (II, 515). Глаза же выше-упомянутого большевика описаны совсем иначе: “острые, никелевого блеска, чуть-чуть спиленные зрачки” (II, 538). “Никелевый блеск” предполагает доминанту – серебристо-белый или белый цвет, который сродни цвету каймы, окружа-ющему синее; это маркировка топоса смерти, которая придает пролетарско-революционному “миру живых” черты палачест-ва-замыкания в смерть. Будущее же связано с иной жизнью, персонифицированной в образе девочки. Самоубийство обес-печивает прикосновение повествователя к сверхсущему как некоему коллективному мыслительному полю, хотя гармония может быть связана лишь с будущим, ибо участь примысла целиком зависит от состояния сознания, в котором он живет в данный момент, а состояние сознания Штамма ставится под знак идентичности с сознанием повествователя, хотя и может иметь отдельные индивидуальные различия. Повест-вователь наделен некоторыми чертами самого Кржижанов-ского. Например, в его имени 9 букв, как в имени Кржижанов-ского. (В тексте новеллы имеются два указания на это). Уди-вительно и то, что для Кржижановского, как пишет Вадим Перельмутер, “метафора “жесткого вакуума” двадцать лет спустя материализовалась: однажды, переходя пустую площадь, Кржижановский внезапно стал задыхаться и упал в обморок. С тех пор боязнь открытого пространства, име-

нуемая в медицине агарофобией, уже не оставляла его. Потому что это пространство было безвоздушным” (Перельмутер 1990:10).

Новелла Кржижановского демонстрирует духовную жизнь личности в мире, который начинает жить по неевклидовым законам. Наверное, повествователь мог бы сказать словами Андрея Белого, учитывая свою тягу к математическим ассоциациям и аналогиям: “Приходится жить многими несведёнными параллелями” (см.: Кондаков 1997: 347), но он, как истинный математик, попытался свести их воедино хотя бы ценою собственной жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

Антонов И.И.

1994 Проблема рационализма в рассказах С.Д. Кржижановского 1921–1922 гг. *Филологический сборник*. Даугавпилс.

Бердяев Н.

1993 Революция и культура. *О русских классиках*. Москва.

Блок А.

1963 *Сочинения в 8 томах*, т. 5. Москва, Ленинград.

Брюсов В.Я.

1982 *Избранное*. Москва.

*Великие мыслители Востока*.

1998 Москва

Иванов В.

1994 *Родное и вселенское*. Москва.

*История религии*.

1997 Санкт-Петербург.

Кондаков И.В.

1997 *Введение в историю русской культуры*. Москва.

Мережковский Д.С.

1991 *В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет*. Москва.

Перельмутер В.

1990 Когда не хватает воздуха. *С. Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Повести. Новеллы. Воспоминания о Кржижановском*. Москва.

Радугин А.А.

1995 *Философия: Курс лекций*. Москва.

- Русская философия. Малый энциклопедический словарь.*  
1995 Москва
- Русско-немецкий и немецко-русский словарь.*  
1957 Москва.
- 106 философов: жизнь, судьба, учение в 2-х тт., т. 2.*  
1995 Симферополь.
- Философский энциклопедический словарь.*  
1983 Москва

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>И.З. Белобровцева</b> (Таллинн)	
Заметки о поэтике Сигизмунда Кржижановского .....	5
<b>Аида Хачатурян-Кисиленко</b> (Таллинн)	
К вопросу о проблеме времени в прозе Сигизмунда Кржижановского .....	18
<b>Аида Хачатурян-Кисиленко</b> (Таллинн)	
О геометрии пространства в новеллах Сигизмунда Кржижановского .....	31
<b>А.Г. Лысов</b> (Вильнюс)	
О некоторых особенностях метафорики С. Кржижановского: образ и контекст .....	40
<b>Ф.П. Федоров</b> (Даугавпилс)	
Кржижановский: мифологема <i>ветер</i> .....	60
<b>И.В. Трофимов</b> (Даугавпилс)	
Семантика и сюжетообразующая функция мотива «дверь» в творчестве С. Кржижановского .....	83
<b>Д.Р. Невская</b> (Рига)	
Судьба героической личности в новелле «Рисунок пером» С. Кржижановского .....	93
<b>Ф.П. Федоров</b> (Даугавпилс)	
Кржижановский: Лукреций – Секст Эмпирик – Гораций (комментарий) .....	102
<b>А.Н. Неминуций</b> (Даугавпилс)	
Гоголевский мотив у Кржижановского («Нос» и «Сбежавшие пальцы») .....	114
<b>Э.Б. Мекш</b> (Даугавпилс)	
Традиции имажинизма в новелле Сигизмунда Кржижановского «Квадрат Пегаса» .....	121
<b>С.К. Кульюс, С.Н. Туровская</b> (Таллинн)	
Рассказ С. Кржижановского «Чуть-чуть»: в поисках единого .....	139

<b>Т.А. Стойкова</b> (Рига)	
Мотив метаморфозы в прозе	
С. Кржижановского: новелла	
«Проигранный игрок» .....	147
<b>И.В. Трофимов</b> (Даугавпилс)	
Экфрасис в путевом очерке	
С. Кржижановского «Салыр-Гюль.	
Узбекистанские импресии» .....	154
<b>И. Соколова</b>	
Слова Кржижановского «Бог умер» .....	168
<b>Э.Б. Мекш</b> (Даугавпилс)	
Вечное и вещное в новелле	
С. Кржижановского «Поэтому» .....	174
<b>А.Н. Неминуций</b> (Даугавпилс)	
Ното transformis в романе	
С. Кржижановского «Странствующее	
Странно» .....	186
<b>Г.Б. Марков</b> (Даугавпилс)	
Пространство личности в новелле	
С. Кржижановского «Автобиография	
трупа» .....	193

**F. Fjodorovs** (red.). **Kržižanovskis – I –**  
 Daugavpils: Saule, 2003. – 208 lpp.

---

Datorsalikums. Parakstīts iespiešanai 25.04.2003. g.  
 Izdevējdarbības registr. apliecinība Nr. 2-0197.  
 Formāts 60x90/16; 13 iespiedl., 9,45 izdevn. l.  
 Pasūtījuma Nr. 31. Metiens 120 eks.  
 Iespiests DU izdevniecībā «Saule» —  
 Saules iela 1/3, Daugavpils, Latvija, LV-5400. 2003. g.