

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Горошников, Виталий Владимирович

1. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда
Кржижановского

1.1. Российская государственная Библиотека

Горошников, Виталий Владимирович

Экзистенциальная проблематика прозы
Сигизунда Кржижановского [Электронный
ресурс]: Дис. ... канд. филол. наук :
10.01.01 .—М.: РГБ, 2006 (Из фондов
Российской Государственной Библиотеки)

Филологические науки. Художественная
литература -- Российская Федерация --
Русская литература -- с 1917 г. --
Персоналии писателей -- Кржижановский
Сигизунд (1887–1950) – писатель --
Исследования произведений писателя по жанрам
-- Проза. Русская литература

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/06/0057/060057035.pdf>

Текст воспроизводится по экземпляру,
находящемуся в фонде РГБ:

Горошников, Виталий Владимирович

Экзистенциальная проблематика прозы
Сигизмуна Кржижановского

Ярославль 2005

Российская государственная Библиотека, 2006
эод (электронный текст).

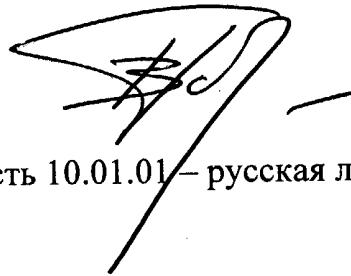
61:06-10/44

ЯРОСЛАВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
им. К.Д. УШИНСКОГО
ФАКУЛЬТЕТ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРЫ

На правах рукописи

ГОРОШНИКОВ ВИТАЛИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ

**ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОЗЫ
СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО**



Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
кандидат филологических наук
доцент Т.Г. Кучина

ЯРОСЛАВЛЬ – 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|------------|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| ГЛАВА I | |
| КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ И СПОСОБЫ ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ | |
| В КНИГЕ НОВЕЛЛ «ЧУЖАЯ ТЕМА» | 18 |
| ГЛАВА II | |
| КОНЦЕПТЫ «БЫТЬ» И «НЕ БЫТЬ» В АВТОРСКОЙ | |
| КОНЦЕПТОСФЕРЕ | 50 |
| ГЛАВА III | |
| ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП ПРОЗЫ | |
| СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО | 107 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 162 |
| БИБЛИОГРАФИЯ | 168 |

ВВЕДЕНИЕ

Объект нашего диссертационного исследования - проза Сигизмунда Доминиковича Кржижановского (1887 – 1950), которая является не только одним из наиболее значимых, но и одним из наименее изученных пластов русской литературы первой половины прошлого века.

Корпус новелл и повестей писателя еще только входит в поле литературоведческого анализа. Всю литературу, посвященную творчеству писателя, можно разделить на три группы:

- Очерки жизни и творчества Кржижановского¹, вышедшие в составе сборников произведений писателя;
- Рецензии-отклики на выход в свет книг новелл и повестей Кржижановского; статьи в периодических изданиях (объем которых, кстати, в среднем всего три-пять страниц, где половина - биографическая справка)²;
- Относительно небольшое количество собственно исследований художественных текстов этого автора, в частности, написано пять диссертаций на соискание ученой степени кандидата филологических наук по творчеству С.Д. Кржижановского - Н.Ю. Буровцевой (30), И.Б. Делекторской (53), Е.И. Воробьевой (36), Е.В. Моисеевой (87) и Л.В. Подиной (99).

Хотелось бы отдельно отметить значительный труд, предпринятый Вадимом Перельмутером, по возвращению из «литературного небытия» наследия Сигизмунда Кржижановского. В. Перельмутер – первый издатель и исследователь С.Д. Кржижановского, а также автор комментариев к

¹ Автор которых – Вадим Перельмутер.

² К наиболее интересным, на наш взгляд, статьям относятся следующие: Фельдман Д. «Канонада по канонам» // Встречи с прошлым. -М., 1990.-Вып.7.; Гаспаров М. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. -1990.—№3.; Ганзя Ю.Е. Многоликость слова // Русский язык в школе. – 1998. - №1. и др.

собранию сочинений писателя³. В своих работах (статьи-предисловия к книгам Кржижановского) Перельмутер вводит в мир писателя, дает первое представление о круге проблем, специфике его творчества, интерпретирует ряд произведений Кржижановского.

С нашей точки зрения, одним из самых обстоятельных и интересных (с точки зрения ракурса и методологии анализа) исследований прозы Кржижановского является работа В.Н. Топорова «Минус-пространство Сигизмунда Кржижановского». Мы в диссертации обращаемся (Глава 3) к данному труду ученого, достаточно подробно обговаривая его проблематику, а потому сейчас останавливаться на нем не будем.

Первые литературоведческие работы, посвященные исследованию прозы Сигизмунда Кржижановского, появились уже более десяти лет назад (в 90-е годы - ближе к середине), однако и сегодня считать ее по-настоящему изученной не приходится.

Неизученность наследия Кржижановского обусловила характер первых исследований, которые отличались стремлением обозначить (фактически, впервые «проговорить») самые общие параметры и особенности его поэтики. Об этом красноречиво свидетельствует темы диссертаций по творчеству Кржижановского, например, «Проза С.Д. Кржижановского: проблемы поэтики» (Буровцева Н.Ю.), «Художественный мир прозы С. Кржижановского» (Моисеева Е.В.).

Столь широкое определение предмета исследования было, безусловно, в начальный период изучения творчества писателя оправдано. Вместе с тем, совершенно очевидно, что и *отдельные* аспекты поэтики и проблематики писателя требуют глубокого научного осмысления. Отметим, что без осуществления такого рода исследований невозможен выход на *новый уровень* многоаспектной, обобщенной (как это делалось названными выше авторами диссертаций) оценки прозы писателя.

³ К настоящему моменту вышло в свет только три тома пятитомного собрания сочинений С.Д. Кржижановского.

На сегодняшний день уже изучен ряд частных особенностей поэтики и проблематики прозы Кржижановского.⁴ Стоит отметить, например, исследования Е.И. Воробьевой жанрового своеобразия творчества Кржижановского, а также работы Л.В. Подиной (99) и А.Н. Семенова (107), посвященные анализу пространства и времени в художественном мире писателя.

На наш взгляд, сегодня наиболее актуальным для изучения прозы С.Д. Кржижановского является максимальное расширение «поля» научной рецепции, поиск новых ракурсов для литературоведческого исследования наследия писателя. Это должно способствовать более глубокому осмыслинию творческой индивидуальности Кржижановского, раскрытию философской и эстетической природы его искусства, особенностей его поэтики, анализу творческой эволюции писателя, адекватному определению места Кржижановского в истории русской и мировой литературы.

Предметом диссертационного исследования является экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского, определяющая, с нашей точки зрения, параметры «ментального мира» (проблемно-тематического «материала») большинства произведений писателя.

Для реконструкции экзистенциальной проблематики выбран особый **ракурс исследования: реконструкция экзистенциальной проблематики осуществляется через анализ концептосферы (совокупности ключевых концептов) и хронотопа прозы Кржижановского.** Новые предмет и ракурс предпринятого исследования обуславливают его **научную актуальность.**

Научная новизна диссертационной работы обусловлена тем, что реконструкция экзистенциальной проблематики осуществляется на материале целого корпуса новелл и повестей Сигизмунда Кржижановского (от «Сказок для вундеркиндov» до «Клуба убийц букв», «Возвращения

⁴ Начата работа и по исследованию литературоведческого и искусствоведческого наследия писателя (диссертация И.Б. Делекторской «Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского: от шекспироведения к философии искусства»).

Мюнхгаузена», книг новелл «Чужая тема» и «Чем люди мертвые»), которые не рассматривались ранее с точки зрения одной общей литературоведческой проблемы.

Цель настоящего диссертационного исследования – выявить специфику постановки и разрешения экзистенциальных проблем, совокупность которых детерминирует параметры «ментального мира» прозы Сигизмунда Кржижановского, и охарактеризовать способы их художественной репрезентации.

Известно, что Сигизмунд Кржижановский долго и основательно занимался философией; ему в жизни пришлось разрешить дилемму, делая выбор «между Кантом и Шекспиром». Сам писатель говорит, что выбор сделал «в пользу Шекспира». Это так. Но и не совсем так: Кржижановский – один из самых ярких писателей 20-30-х годов – всегда оставался и философом, причем его философия (и, как следствие, поэтика и проблематика) носили экзистенциальный характер.

Отметим, что мы употребляем понятие «экзистенциальный» в самом широком значении. Р.Р.Москвина, давая определение экзистенциализму, в первую очередь говорит об «антропологической ориентации» экзистенциализма, о его концентрации на «проблемах смысла жизни, индивидуальной ответственности» (86;1027). В центре внимания экзистенциалистов конфликт «подлинной» и «неподлинной» жизни (бытия – существования; *Dasein* – *Man*). «Обычно человек живет привычной «неподлинной» жизнью, он втянут в безличное бытие, - пишет Москвина, формулируя основной конфликт философии экзистенциализма, - он не субъект, а объект действий и решений со стороны «других». Но в особые «часы ясности» (...) перед человеком обнажается «неподлинность» того, чем он жил до сих пор; только тогда он постигает свое существование как бытие-к-смерти и свое одиночество перед миром. Перед ним встают вопросы: «Как жить?» и «Зачем жить?». Отвечая на них, человек должен обратиться к своим внутренним ценностям, это – условие становления его как свободной и

ответственной личности» (86;1027). Круг обозначенных экзистенциальных проблем является центральным в основном корпусе произведений Кржижановского.

Методологически достижение поставленной цели – выявление специфики постановки и разрешения экзистенциальных проблем в прозе Сигизмунда Кржижановского – во многом основано на «теории»⁵ Дмитрия Сергеевича Лихачева, ключевыми понятиями которой являются «концепт» и «концептосфера».

Для более четкого определения задач нашего исследования предварительно обговорим значение этих крайне важных для диссертации терминов – концепт и концептосфера – а также более подробно опишем методологическую основу работы.

Термин «концепт» – один из наиболее распространенных и многозначных (последнее, кстати, не позволяет его называть «термином» в «строгом» смысле этого слова) в современных гуманитарных науках. По множеству интерпретаций и толкований со словом «концепт» может сравняться разве что понятие «дискурс».

Исследователь М.В. Пименова в своей статье «Концепт как основная единица ментальности» справедливо указывает на отсутствие единого понимания термина «концепт» и указывает на три группы, исторически сформированные в понимании концепта как «основного типа ментальности»: «Во-первых, концепт (*conceptus* – «суждение, понятие, представление (о предмете)») рассматривается как часть классической сенсуалистской схемы «предмет – ощущение – восприятие – представление – понятие», эксплицирующей этапы чувственно-практической (созерцание) и логической (абстрактной) деятельности мышления человека: а) концепт – это *представление* («общее представление») (С. А. Аскольдов); б) концепт – это *понятие*; в) концепт – это

⁵ Речь идет об актуализации и наполнении новой семантикой Д.С. Лихачевым понятия «концепт» и введении им понятия «концептосфера», что было сделано исследователем в работе «Концептосфера русского языка» (73).

синкетическая единица мышления («единица мышления, представляющая целостное, нерасчлененное отражение факта действительности») (П. В. Чесноков). Во-вторых, концепт исследуется как *означаемое* в составе модели «семантического треугольника / трапеции»: а) концепт – значение («алгебраическое выражение значения») (Д. С. Лихачев)⁶; концепт - «со-значения национального колорита» (В. В. Колесов); концепт - «инвариант значения лексемы» (Е. В. Рахилина); б) концепт – это смысл (интенсионал, содержание понятия, «термин концепт становится синонимичным термину смысл») (Ю. С. Степанов). В-третьих, концепт анализируется как синтез *означаемого* (значения и понятия), *означающего* (языкового знака) и *обозначаемого* (денотата и референта): а) концепт – это *этимон слова* (conceptum – ‘зародыш, зерно’, «исходная точка семантического наполнения слова»); б) концепт – *слово-концепт* («ключевые слова») (А. Вежбицкая)» (98).

Отметим, что М.В. Пименова, классифицируя точки зрения на «содержание» понятия «концепт», ограничивает (специально оговаривая это) свой анализ рамками исследований в таких областях, как «когнитивистика, этнолингвистика, антропология языка, лингвокультурология, этногерменевтика, гендерология» (98).

Однако не менее яркий спектр значений понятия «концепт» мы находим в философском дискурсе: начиная от Пьера Абеляра, средневекового философа, и заканчивая философами XX века, например, Делезом и Гваттари.

Пьер Абеляр называл концептом способ «схватывания смысла», субстанцией, соединяющей в себе память, воображение и суждение». Абеляр был одним из главных представителей средневековой традиции философствования – концептуализма, постулируемой задачей которого было

⁶ О понимании концепта Д.С. Лихачевым применительно к методологии осуществления литературоведческого анализа мы подробно будем говорить ниже.

«выявить универсальное через особенное, конкретное, которое есть сращенное бытие» (89;8).

Ж.Делез и Ф.Гваттари, определяя структурно-семантические границы понятия «концепт», в своей работе «Что такое философия?» пишут следующее: «В концепте всегда есть составляющие, которыми он определяется. Следовательно, в нем имеется шифр. Концепт – это множественность. (...) Концепты системны, выстраиваются в иерархии смыслов и ценностей картины мира; сам концепт – фрагмент картины мира» (47;25,30). Далее исследователи продолжают свою мысль: «Концепты отсылают друг к другу, и более того – концепт лишен смысла, пока не соединен с другими концептами» (47;103).

Некоторые из ученых дают понятию «концепт» максимально общее и универсальное определение. Например, З.Д. Попова и И.А. Стернин концепт определяют как «глобальную мыслительную единицу, представляющую собой квант структурированного знания» (46;6).

Ситуация с однозначным определением понятия «концепт» осложняется еще и тем, что, как это убедительно доказал академик В.З. Демьянков в работе «Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке» (54), в европейских языках лексема «концепт», имеющая латинские корни, зачастую трактуется по-разному. В этом – одна из причин невозможности сведения всех вариантов (безусловно, имеющих одно «семантическое ядро») понятия «концепт» к одному универсальному определению.

Мы не ставим своей задачей воспроизводить и сопоставлять все существующие варианты семантического наполнения лексемы «концепт» и, тем более, предлагать какое-то свое толкование. На наш взгляд, для осуществления литературоведческого анализа наиболее адекватное определение концепта (ключевой единицы анализа художественного текста) было предложено Дмитрием Сергеевичем Лихачевым в классической для этой проблематики работе «Концептосфера русского языка». В нашем

диссертационном исследовании мы употребляем понятие «концепт» именно в том значении, которое сформулировал Д.С. Лихачев.

В своей работе Лихачев пишет следующее: «предлагаю считать концепт своего рода «алгебраическим» выражением значения, которым мы оперируем в своей письменной и устной речи, ибо охватить значение во всей его сложности человек просто не успевает, иногда не может, а иногда по-своему интерпретирует его (в зависимости от своего образования, личного опыта, принадлежности к определенной среде, профессии и т.д.)» (73;4).

Далее ученый вносит существенное дополнение: «Концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека» (73;4). Затем Д.С. Лихачев подчеркивает, что «и слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой невесомости, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой, индивидуальный культурный опыт, запас знаний и навыков (последнее не менее важно), которыми и определяется богатство значений слова и богатство концептов этих значений. В сущности, у каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта» (73;5).

Определив значение понятия концепт, Д.С. Лихачев указывает на генезис концептов, на их изначальную «укорененность» в индивидуальном культурно-языковом опыте человека: «Концепты возникают в сознании человека не только как «намеки на возможные значения», «алгебраическое их выражение», но и как отклики на предшествующий языковой опыт человека в целом – поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический и т.д.» (73;5).

Повторим, что определение концепта, данное Д.С. Лихачевым, для нас является базовым, однако приведем еще два определения понятия «концепт», которые, фактически, синонимичны определению, сделанному Лихачевым, однако при этом они вносят дополнительные, уточняющие коннотации,

помогающие при анализе природы конкретных концептов в конкретных авторских концептосферах.

Речь идет об определении, предложенном академиком Ю.С. Степановым в труде «Константы. Словарь русской культуры»: «Концепт – это как бы *сгусток культуры* в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека и, с другой стороны, то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а некоторых случаях влияет на нее» (112;40).

Второе определение принадлежит Е.С. Кубряковой, которая в своем «Кратком словаре когнитивных терминов» отмечает, что концепт содержит в себе не только представления концептоносителя об объективном положении вещей в мире, позволяет хранить знания о мире, это как бы «спрессованные» представления субъекта о действительности, но и содержит «сведения о воображаемых мирах и возможном положении дел в этих мирах» (64;90).

У другого ключевого понятия нашего исследования – концептосфера – в отличие от понятия «концепт» гораздо более простая «история происхождения». Понятие концептосфера впервые вводится Д.С. Лихачевым в названной работе («Концептосфера русского языка»): «Концепты отдельных значений слов, которые зависят друг от друга, составляют некие целостности и которые мы определяем как концептосферу» (73;6).

Концептосфера у Лихачева – это многомерное и многосоставное явление, которое структурируется и конституируется вокруг конкретного человека - носителя языка и культурной памяти: «Отдельных вариантов концептосферы национального языка очень много они по-разному группируются, по-разному себя проявляют. Одна концептосфера может сочетаться с другой – скажем, концептосфера русского языка в целом, но в ней концептосфера инженера-практика, а в ней концептосфера семьи, а в ней индивидуальная концептосфера. Каждая из последующих концептосфер одновременно сужает предшествующую, но и расширяет ее» (73;5).

Понятие концептосферы позволяет в единой плоскости анализировать взаимосвязь и органическое единство таких крупных явлений как язык и культура: «Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры – культуры нации и ее воплощения в разных слоях населения вплоть до отдельной личности» (73;9).

Анализируя понятие «концептосфера», Лихачев обращает внимание на то, что «не все люди в равной мере обладают способностью обогащать «концептосферу» национального языка. Особое значение в создании концептосферы принадлежит писателям (особенно поэтам)» (73;6).

Одной из главных составляющих **методологической основы** нашего диссертационного исследования является именно теория концепта и концептосферы Д.С. Лихачева, так как данная методология позволяет конституировать осуществляемую реконструкцию экзистенциальной проблематики прозы Кржижановского. Это обусловлено тем, что в ключевых концептах, в коннотациях их семантики и в авторской концептосфере в целом фокусируются основные экзистенциальные проблемы прозы Кржижановского, в наибольшей полноте проявляются их (проблем) структурно-семантические параметры и характеристики.

Предложенная Лихачевым исследовательская парадигма, основанная на понятиях «концепт» и «концептосфера», была успешно реализована рядом ученых-филологов, в том числе и при реконструкции ключевых концептов и авторских концептосфер в творческом наследии русских писателей и поэтов. В качестве примера можно привести диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: Данькова Т.Н. «Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А.Ахматовой» (46); Спорохова Е.А. «Концепт истины в поэзии В.С. Высоцкого» (111); Мещерякова О.А. «Авторская концептосфера и ее презентация средствами свето- и цветообозначения в цикле рассказов И.А. Бунина "Темные аллеи"» (82).

Отдельно стоит отметить монографии Масловой В.А. «Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой» (81), где лирика Марины Цветаевой проанализирована с точки зрения ее ключевых концептов, и Слышкина Г.Г. «От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе» (109), где в качестве концептов рассматриваются «прецедентные тексты» - в основном аллюзии и реминисценции.

В большинстве названных работ предметом исследования является «общеупотребительная» лексика (часто, вообще только одна лексема-концепт), которая анализируется с точки зрения обретения ею оригинальных коннотаций и индивидуальных «обертонов» в авторской концептосфере.

В нашей диссертации несколько иной ракурс исследования: нами выявляются те лексические единицы (слова, словосочетания⁷) в конкретных произведениях (или группе произведений) Кржижановского, которые имеют статус ключевых концептов в художественном мире писателя. Здесь очень важны критерии определения того, какие лексические единицы могут быть отнесены к концептам, а какие нет. Мы относим к концептам те лексические единицы, семантика которых является ключевой для «формулирования» экзистенциальной проблематики конкретного произведения, или, например, отдельной книги новелл Кржижановского. Концепт можно сравнить с заглавием произведения: С.Д. Кржижановский называл заглавие произведения его содержанием, «стянутым до двух-трех слов». Именно таким семантическим и функциональным статусом обладают лексические единицы, являющиеся концептами.

Каждый из анализируемых нами в работе концептов семантически многогранен: он имеет свое семантическое «ядро» и ряд окказионально-

⁷ К числу концептов мы относим не только отдельные лексические единицы, но и словосочетания. Это не противоречит содержанию понятия «концепт» у Д.С. Лихачева, который пишет следующее: «Своими концептами обладают не только отдельные слова, но и целые фразеологизмы» (73;6). Добавим к этому ссылку на упоминавшуюся обстоятельную работу Г.Г. Слышкина, где в качестве концептов рассматриваются не только словосочетания, но и целые предложения.

авторских коннотаций. Причем зачастую именно коннотации являются принципиально важными - в том или ином контексте они могут обретать «статус» семантического «ядра» (в этом случае «традиционное» семантическое «ядро» смещается на периферию семантики, становясь одной из коннотаций). Совокупность семантики коннотаций отдельных концептов и все концепты в целом образуют единую «ментальную сферу», в плоскости которой и происходит актуализация и решение наиболее значимых в прозе Кржижановского экзистенциальных проблем. Отметим, что предметом нашего исследования являются не все концепты прозы писателя (а лексических единиц с богатыми семантическими потенциями у Кржижановского очень много), а только те концепты, анализ семантики которых позволяет нам наиболее адекватно реконструировать экзистенциальную проблематику прозы Кржижановского.

К числу ключевых концептов прозы Сигизмунда Кржижановского мы относим, в частности, концепты «метафизическая честность», «метафизическая бесчестность», «активное мышление», «пассивное мышление», «быть», «не быть», «чем люди мертвы» и целый ряд других.

Некоторые из обозначенных нами ключевых концептов оригинальны не только с точки зрения их «содержания», но и с точки зрения семантико-грамматических особенностей самих слов, которые выбирает Кржижановский для номинации этих концептов. В прозе писателя есть довольно много слов (словосочетаний), которые с точки зрения их лексической природы можно, безусловно, назвать неологизмами, однако с точки зрения их роли в художественном универсуме Кржижановского этим словам оказывается тесно в функциональных «рамках» обычных неологизмов. Это философская, привязанная к конкретному художественному контексту авторская «терминология» - своеобразные философские окказионализмы писателя. Речь идет о таких, например, словах как хаустогнозия (наука, предмет которой – зевок), или же психоррея («истечение души»), или же «тovэтовцы» и «этовтовцы», «ести» и «неты»

(«категории» людей) – этот ряд можно продолжить. Появление такого рода лексики закономерно: художественно-философский дискурс Кржижановского естественным образом генерирует свой «категориальный аппарат». Именно к этой «лексической группе» относятся концепты «метафизическая честность» и «метафизическая бесчестности», ««активное мышление», «пассивное мышление», «быть», «не быть», «чем люди мертвы».

Анализ экзистенциальной проблематики прозы Кржижановского осуществляется нами не только посредством реконструкции авторской концептосферы, но и через выявление особенностей пространственно-временной организации ряда его произведений. Анализу механизмов взаимосвязи экзистенциальной проблематики и хронотопа посвящена значительная часть нашей диссертации (глава 3).

В этой части диссертации методологической основой нашего исследования послужили, прежде всего, работы Михаила Михайловича Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике» и Владимира Николаевича Топорова «Минус-пространство» Сигизмунда Кржижановского».

В ходе достижения поставленной цели диссертационного исследования решаются следующие задачи:

1. Определить ключевые концепты (и способы их репрезентации), в семантике которых в наибольшей степени проявлена экзистенциальная проблематика прозы Кржижановского.
2. Выявить структурно-семантические свойства ключевых концептов, определить характер и способы их взаимосвязи между собой, а также с другими составляющими художественного мира произведений (или групп произведений) писателя.
3. Определить структурно-семантические особенности хронотопа, а также механизмы и характер взаимосвязи хронотопа и экзистенциальной проблематики в прозе писателя.

Достижение цели и решение поставленных задач в диссертации основано на **материале** следующих произведений писателя: книга новелл «Чужая тема» («Чужая тема», «В зрачке», «Швы», «Собиратель щелей», «Разговор двух разговоров», «Боковая ветка»), повести «Клуб убийц букв», «Возвращение Мюнхгаузена», «Воспоминания о будущем», «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки», «Автобиография трупа»⁸, новеллы «Чудак», «Поэтому», «Мост через Стикс», «Фантом» и др.

Решение поставленных задач осуществляется через исследование ряда особенностей поэтики писателя – специфики композиции отдельных произведений и, главное, книг новелл писателя; приемов организации повествования; индивидуальных авторских приемов создания художественного образа.

Помимо этого, исследование экзистенциальной проблематики прозы Кржижановского осуществляется через интерпретацию отдельных новелл, повестей, книг новелл писателя. Вообще «удельный вес» интерпретаций конкретных произведений писателя в диссертации довольно велик. Осуществление большого количества интерпретаций конкретных произведений необходимо нам для адекватного решения поставленных в диссертации задач и достижения цели исследования. Дело в том, что структурно-семантические параметры ключевых концептов в прозе Кржижановского в полной мере «прочитываются» только через установление, подчас неочевидных, имплицитных логико-смысловых связей внутри отдельных произведений и между ними.

Практическая ценность диссертации обусловлена возможностью использования ее материалов в учебном процессе для изучения тем «Русская литература 20-х годов» и «Творчество С.Д. Кржижановского».

⁸ Жанр «Автобиографии трупа» Кржижановским «автоматически» определен как новелла, так как произведение включено писателем в книгу новелл «Чем люди мертвы», хотя по жанровой природе, на наш взгляд, «Автобиография трупа» - это повесть.

Апробация работы. Материалы диссертации обсуждались на заседаниях кафедры русской литературы ЯГПУ им. К.Д. Ушинского. Основные положения работы были представлены в статьях и докладах на межвузовской научной конференции «Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения» (Москва, МГУ, 2004 год), на научных конференциях ЯГПУ (Ярославль, 2003, 2004, 2005).

Структура диссертации обусловлена поставленной целью и решаемыми в ходе исследования задачами – работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

ГЛАВА I

КЛЮЧЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ И СПОСОБЫ ИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В КНИГЕ НОВЕЛЛ «ЧУЖАЯ ТЕМА»

В первой главе диссертации мы ставим перед собой задачу выявить ключевые концепты (и способы их репрезентации) в книге новелл «Чужая тема», совокупность которых определяет характер и семантику экзистенциальной проблематики всего корпуса произведений книги. На наш взгляд, к главным концептам книги новелл «Чужая тема» можно отнести концепты «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление».

Анализируемая книга новелл – одна из центральных в наследии Кржижановского – состоит из шести достаточно больших по объему произведений: «Чужая тема» (1929 – 1930 г.), «Разговор двух разговоров» (1931 г.), «Швы» (1927-1928 г.), «В зрачке» (1927 г.), «Собиратель щелей» (1922 г.), «Боковая ветка» (1927 – 1928).⁹

Совокупность новелл становится единым циклом (книгой новелл) фактически при помощи одного приема: композиция книги определена логикой «разворачивания», экспликации семантики, заложенной в ключевых концептах. Именно семантическое единство книги новелл, конституируемое общей концептосферой, обеспечивает композиционную завершенность «Чужой темы». Система концептуальных (часто имплицитных, неявных) связей внутри отдельных книг новелл – одна из основных особенностей поэтики Кржижановского. Вадим Перельмутер, предваряя комментарии к

⁹ Определение жанра произведений – авторское, хотя совершенно очевидно, что практически ни одно из названных произведений не «вписывается» в параметры жанра новеллы. Например, сложно назвать новеллой «Швы» – тридцать страниц очень «плотного», «насыщенного» текста из семи глав, каждая из которых во многом самодостаточна и закончена. Как и во всем остальном, в определении жанра Кржижановский оригинален, поэтому не будет большой натяжкой утверждение, что писателем создан особый, «авторский» тип новеллы. Вот, что по этому поводу пишет А. Лацис: «его повести, рассказы и эссе не укладываются в канонические рамочки жанров. Он всегда писал в своем собственном жанре, создавал собственный род литературы, который можно назвать нарицательно, пофамильно» (67;10).

книге новелл Сигизмунда Кржижановского «Чужая тема», определяет, на наш взгляд, достаточно точно основной принцип, которым руководствовался писатель при выстраивании композиции своих книг: «Написанное он (С. Д. Кржижановский – В. Г.) группировал в «книги» (...); композиция при этом определялась системой внутренних связей, тем, насколько отчетливо позволяет она обозначить движение, «додумывание до мускула» тех или иных художественных идей». (1;640). При этом Перельмутер справедливо констатирует, что «хронологическая последовательность произведений не играет роли, датировка разве что выявляет некоторые «сквозные» мотивы, к которым писатель обращается снова и снова, на протяжении двух десятилетий». (1;640).

Раскрытие, «разматывание» в повествовании семантической полноты ключевых концептов определяет не только логику композиции и общую структуру книги, но и определяет смыслы, «заложенные» в отдельных новеллах. При этом следует учитывать, что отдельные новеллы могут адекватно «прочитываться» и интерпретироваться только при рассмотрении их как части целого – тематически и концептуально единой книги. Все шесть произведений книги «Чужая тема» – это, по сути, метатекст, «разбивка» которого на отдельные тексты – это прием, служащий для того, чтобы «погрузить» ключевые экзистенциальные конфликты и проблемы в новые семантические контексты.

Прежде, чем приступить к анализу концептосферы книги новелл «Чужая тема», охарактеризуем в общих чертах героя прозы Кржижановского. Это необходимо, так как это позволит нам определить тот концептуальный контекст, ту экзистенциальную парадигму, в рамках которой происходит экспликация семантики, заложенной в ключевых концептах и книги новелл «Чужая тема» и других произведений Сигизмунда Кржижановского.

§1.

Экзистенциальный характер проблематики создает особый тип героя прозы Кржижановского. Главное свойство героев Кржижановского, определяющее все остальные их черты и судьбу в целом, - это неустранимое и неизменное стремление к созданию своего мира, границы которого конституируют пространство их жизни. «Любимый» герой Кржижановского – это создатель альтернативного универсума. Альтернативный мир проникнут личным началом, это проекция конкретного «я», область приложения творческих, духовных, интеллектуальных усилий, поэтому процесс создания альтернативного, *своего мира* – это у Кржижановского, прежде всего, развитие и обогащение *своего взгляда* на мир, шире – создание своего языка, своей мифологии и философии, своего времени и пространства. Конкретные семантические характеристики альтернативного универсума героев Кржижановского «проговариваются» в тексте при помощи концептов, а общая «картина мира» альтернативного универсума «явлена» в авторской концептосфере.

Законы альтернативного мира очень часто парадоксальны, как минимум – оригинальны. Например, Горгис Катафалаки - один из наиболее ярких и запоминающихся героев писателя - искал «способов к подавлению и осмыслинию бытия» (2;328). Этими способами в разное время его бурной биографии была хаустогнозия – придуманная им самим наука, предмет которой – зевок; кругосветное путешествие «из Лондона Лондоном в Лондон» (2;316); объявлением самого себя государством и т.п. Что бы ни делал Горгис Катафалаки, все выбивалось из рамок общепринятого; его мысли, его стремления, его биография – парадоксальны, фантастичны и даже нелепы. Образ Катафалаки – это, безусловно, образ комический. Но это еще и образ в высшей степени характерный для Кржижановского. В нем в обостренном (под увеличительным стеклом комизма) варианте представлены те черты и качества, которые все вместе создают особый тип героя – героя прозы Кржижановского. Причем, по Кржижановскому, для каждого

конкретного героя, если его бытие самодостаточно, никакого другого мира, кроме альтернативного, не существует. В этом – одна из основных онтологических установок экзистенциальной философии писателя. Попытка «прикрыться» общей на всех философией «единого и неизменного мира» – это в произведениях Кржижановского индикатор человеческой и творческой несостоительности, характерной для «шамкающих полуягн» (2;438). Мир альтернативного бытия находится в сложных, конфликтных отношениях с обезличенной энтропийной средой «так называемой действительности». Если альтернативный мир всегда конкретен, он обладает яркими индивидуальными чертами, своим хронотопом и своей философией, то мир не-альтернативный всегда безличен, усреднен и неопределенен, хотя его качественные характеристики, как правило, недвусмысленны: «бездействие, мертвь и молчь» (2;542). Не-альтернативный мир – это мир безжизненного, застывшего бытия, это пустота «глухонемой вселенной» (Бродский). Не-альтернативный мир никак не конкретизирован, «расконтурен» в пустоте «тиши и мертвь».¹⁰ Мир, не обретя усилиями героя черт альтернативного, «я-ориентированного» универсума, срывается в ничто, в пустоту (знаковое слово у Кржижановского). В повести «Возвращение Мюнхгаузена» главный герой определяет характер отношения между альтернативным миром индивидуального бытия и миром «в одном экземпляре на всех»: «Ведь люди так обделены миром: Он дан им всего лишь в одном экземпляре на всех, бедняги юятся все и всегда в одном-единственном, — а я уже в юности получил в дар такое множество вселенных - и притом на себя одного (...) я вышел из борьбы за существование, которая имеет смысл лишь в темном и скучном 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 новые пути; я не открывал новых стран, о, нет, я изобретал их» (2;252). Если Мюнхгаузен – это олицетворение альтернативного мира, то его противоположность – это Некто, герой новеллы

¹⁰ Конкретнее о свойствах этого мира мы будем говорить в третьей главе диссертации.

Кржижановского из «Сказок для вундеркиндлов», чье имя вынесено автором в заголовок. Некто является рассказчику еще в детстве, сокрушая сознание гимназиста подменой мира жизни людей миром абстрактных существ из задачника по математике. Полтора землекопа, смысл существования которых находится как ответ на арифметическую задачку, - это символ обуженности и ущербности человеческого бытия, которое сводится к «функции»: все предусмотрено и предопределено, индивидуальный смысл жизни заменен функциональным «назначением». Мир задачника Евтушевского перешагивает за границы «коленкоровой обложки»: герой встречается с «Некто» во время войны, когда тот опять совершает подмену – люди перестают быть людьми, становясь «штыками», а их (людей) характеристики сводятся не к качественно-индивидуальным, а количественно-обобщенным. Нет человека, а есть «штык» - «боевая единица», нет людей, а есть пушечное мясо. Еще одна встреча случилась уже после войны: Некто «всплывает» как «важный винтик» бюрократической машины, от которого зависит судьба и жизнь главного героя. Человек, находящийся в зависимости, от недочеловека, абстрактного, безлично-неопределенного Некто – вот тема появляющаяся в раннем творчестве Кржижановского и находящая свое развитие в более поздних произведениях (например, фантом из новеллы «Фантом», «0,6 человека» из «Автобиографии трупа», «злыдни» из повести «Странствующее «Странно»). Такой герой Кржижановского зачастую оказывается в экзистенциальном тупике, он наделен «катастрофическим» мироощущением, когда бытие грозит обернуться небытием, а жизнь заменяется пребыванием в пространстве смерти. Эксплицируя опыт существования в смерти, автор пишет «истории» о «жизни после смерти» («Товарищ Брук», «Фантом», «13 категория рассудка», вставная новелла «Обол мертвых» в повести «Клуб убийц букв»), «заставляет» труп написать автобиографию («Автобиография трупа»).

Герои Кржижановского, создавая альтернативный мир, раз за разом сталкиваются с необходимостью сделать тот или иной выбор. Это неизбежно,

так как для того, чтобы, остаться на *своем* пути, отказавшись следовать инерции «*общей* дороги», от героев Кржижановского требуется постоянное интеллектуальное, духовное усилие, которое разрешается в тот или иной поступок. Мир поступков героев Кржижановского подчинен своей системе моральных императивов, совокупность которых и образует экзистенциальную этику. Главной экзистенциальной философско-этической проблемой произведений писателя становится конфликт, выраженный в противопоставлении концептов «метафизическая честность» и «метафизическая бесчестность» (1;358), синонимичным вариантом которого является конфликт концептов «активное мышление» «пассивное мышление» (1;390). Этот конфликт наиболее ярко представлен, как мы уже отметили, в анализируемой в первой главе диссертации книге новелл «Чужая тема».

Мы выше говорили о двух типах героев (Мюнхгаузен – Некто), которые действительно в текстах писателя существуют как два сильно дистанцированных, противопоставленных друг другу типа. Однако, характеризуя героя прозы Кржижановского следует сделать одну существенную оговорку. Создаваемые писателем образы практически лишены того, что принято называть «внутренним миром», индивидуальной психологией, сложными душевными переживаниями. Герои «нужны» писателю только как способ соотнесения «тезы» и «антитезы» - двух противоположных мыслительных конструкций, двух разных концептов, или же групп концептов - что дает свой синтезирующий художественный эффект. (В первой главе этими «тезой» и «антитезой» являются названные нами выше ключевые концепты книги новелл «Чужая тема»). Герой во многом существует лишь для того, что бы «проверить на себе» «прочность» той или иной мысли, поэтому проза Кржижановского – это проза «приключения мысли». Весьма в этом плане характерен тот факт, что Кржижановский любит метонимически ассоциировать своих героев с шахматными фигурами. Вспомним, например, новеллу «Проигранный игрок» («говорящее» название, где фигура и шахматист поменялись местами); или же заключительную

главку «Швов» - «Пешка на линии D» - где трагическая развязка судьбы главного героя предсказана шахматным этюдом, заканчивающимся проигрышем пешки; или же герой повести «Странствующее «Странно», затерявшийся на «шахматнице любви».

При помощи героев писатель (по воспоминаниям современников, блестящий шахматист) «разыгрывает» изящную партию решения той или иной философской (экзистенциальной по своему характеру) задачи. В случае с Кржижановским невозможны «пассажи», подобные знаменитому пушкинскому удивлению по поводу того, что его Татьяна Ларина «решила» выйти замуж. Разворачивая свои новеллы-партии, подобные кантовским антиномиям, Кржижановский «просчитывает на несколько ходов вперед» движения «героев-пешек». За логикой поступков героев Кржижановского мы видим логику развития мысли их создателя, видим его миросозерцание (одно из главных слов в «категориальном аппарате» писателя).

Противопоставление двух типов героев реализуется, как правило, у Кржижановского как конфликт-противопоставление антонимичных концептов. Убедительным доказательством этому тезису может послужить книга новелл «Чужая тема», где, как мы увидим ниже, судьбы героев развиваются в соответствии с логикой противопоставления концептов «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление».

§2.

I

«Для каждого: реальность в нем самом». (1;408) – это базовая, лейтмотивная мысль-тема книги новелл «Чужая тема». Ее продолжение – это переход от «я» к «не-я», который осуществляется по формуле: «личность не есть нечто вывихнутое из своего вне, наоборот, ей дано вправить мир в мысль». (1;391). Иными словами, идея «Для каждого: реальность в нем самом» - это не форма крайнего солипсизма; это способ бытия человека, способного к генерации мыслей, образов, чувств, констелляция которых формирует необходимую базу в человеке для диалога с миром, для «вправления» его (мира) в мысль. Сам по себе мир нем: он «проговаривает себя» словами, мыслями и образами познающего «я».

Приведенное выше толкование формулы «Для каждого: реальность в нем самом» - «оптимистичное», с позитивным, креативным зарядом, так как реальность, формируется в данном случае самим человеком, он – активный созидатель. Этой, создаваемой самим человеком реальности противопоставлена в книге новелл «Чужая тема» другая реальность - как некая совокупность суждений, идей и представлений, искусственно привносимых в жизнь человека, которая в этом случае становится, по определению Кржижановского, в жизнь, «домертва обжитую». Образами, символизирующими такого рода продуцирование «реальности извне», являются – щель, швы, боковая ветка.

Происходит столкновение двух типов реальности: реальности, где человек активный участник диалога, познания, восприятия, где человек – создатель альтернативного, своего мира; и реальность, где человек пассивен, «заброшен» (по определению экзистенциалистов) в мир, предстающий для него как механическое сцепление разнородных предметов, выхолощенных смыслов, симулякров существования. Конфликт двух реальностей «проговаривается» не столько языком пространства (в данном случае он

вторичен), сколько языком экзистенциальных конфликтов, выраженных в противопоставлении концептов «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «пассивное мышление» - «активное мышление».

Развитие, детализация, всестороннее рационально-образное воссоздание этого конфликта – это стержень книги новелл «Чужая тема», это ее системообразующее начало. Такое «приключение мысли» как основа развития сюжета и база конфликта произведения или цикла произведений – характерная для Кржижановского технология «додумывания темы до мускула». Итогом реализации этой «технологии» является формирование авторской концептосферы.

Прежде, чем анализировать развитие конфликта «метафизической честности» и «метафизической бесчестности» в книге новелл «Чужая тема», приведем «аналогию» этого конфликта, только сформулированную, условно говоря, в других терминах (точнее, других концептах) немецким философом-экзистенциалистом Мартином Хайдеггером. Речь идет об известном противопоставлении *Dasein* – *Man*. Сопоставить Кржижановского и Хайдеггера интересно по нескольким соображениям: во-первых, оба развиваются свои идеи в рамках экзистенциальных категорий, во-вторых, их интерпретация конфликта подлинного и неподлинного бытия («метафизической честности» и «метафизической бесчестности» // *Dasein* – *Man*) сущностно близки друг другу; в-третьих, Хайдеггер «*Бытие и время*» (1927), а Кржижановский основной корпус своих произведений, в том числе и «Чужую тему», создавали практически одновременно во второй половине 20-х – начале 30-х годов.

Dasein – это, если формулировать максимально просто, «актуальное человеческое бытие» (28;185), подлинное существование человека, его,

пользуясь определением философа, «бытие-к-смерти»¹¹. Dasein противопоставлено Man. Вот как описывает «соотнесение» Dasein – Man у Хайдеггера Ю.М. Бехенский: «Man – неподлинное бытие Dasein, в котором оно подчинено чему-то нейтральному, навязывающему свою точку зрения и свой способ поведения. Man не есть кто-то определенный, ни все люди вместе. Для него характерно то, что оно производит посредственность и стремится к выравниванию. Оно избавляет Dasein от необходимости что-то решать и за что-то отвечать: просто так делают, так говорят. Man действует как соблазн, успокоение и отчуждение. Оно выражается в болтовне, в подмене ходячими выражениями существа дела, в снуящем любопытстве, в рассеянности и ненахождении себе места и, наконец, в двусмысленности, когда невозможно уже определить, что раскрыто, а что нет. Таковы характерные черты бытия повседневности, которое обозначается как «падение» Dasein». (27;142). Падение Dasein до «уровня» и состояния Man синонимично подмене «метафизической честности» на «метафизическую бесчестность», «активного мышления» - на «пассивное» в книге новелл Кржижановского «Чужая тема».

II

Свою главную тему книги новелл Кржижановский дает ярко и выпукло на первых же страницах «Чужой темы» (первая новелла книги), и даже (путем утрирования) несколько снижая ее: первая новелла начинается с рассказа о том, как Савл Влоб, главный герой произведения, продавал в столовой философскую систему. Это парадоксальное пересечение вещей и смыслов из противоположных семантических рядов (философская система – купля/продажа – «столовка») делает героя неуместным, нелепым и одиноким. Как философская система выпадает из ассортимента общественной столовой,

¹¹ «Подлинно человек существует лишь в том случае, если господствующим является модус будущего, если человек активно выбирает самого себя, выходит за собственные пределы. Перевес настоящего приводит к растворенности в мире повседневности, безличности. Поскольку человек конечен, то подлинное существование есть “бытие-к-смерти”: открытым бытию человек становится перед лицом “ничто”» - так формулирует один из исследователей Хайдеггера сущность «бытия-к-смерти».

так и Савл Влоб «не вписывается» в систему привычных социальных реакций. Начало новеллы предвосхищает ее трагический финал.

Эта парадоксальность героя не случайна. «Щедрый даятель философских систем» настаивает на обязанности быть парадоксальным, иными словами – быть талантливым: «отлынивать от повинности быть талантливым могут только метафизически бесчестные люди, какими, впрочем, и полнится земля». (1;359).

Право и способность иметь «реальность в себе самом» делает героя честным (метафизически честным – в «терминологии» Кржижановского) «должником солнца»: «...какое такое мистическое нечто отличает творца культуры от ее потребителей?

Ответ Влоба был грустен и краток:

Честность. Единственно – она. (...) Вам не приходило в голову, что солнце светит в кредит? (...) Но на самом деле земля кишит почти сплошь дармоглядами. Все они умеют только брать, вчитывать, зрительствовать и щуриться в кулак. Жадно расхищая россыпи бликов, звуков, лучей, они и не думают о расплате: мазками, буквами, тонами, числами. (...) Талант – это и сеть элементарная честность «я» к «не-я», уплата по счету, предъявляемому солнцем: живописец цвета вещей оплачивает красками палитры, музыкант за хаос звуков, данных кортиевым спиралям, платит гармониями, философ рассчитывается за мир миросозерцанием». (1;358)

«Творец культуры» отличается от ее потребителей не только метафизической честностью; он способен творить свое бытие, а «метафизически бесчестные люди» его «воруют» (1;358). Савл Влоб говорит о литературном критике, как о некой «особи», которая «проскальзывает в бытие», являясь на самом деле «выдуманным персонажем» - тенью, отражением «книжного героя»: «Художественное произведение действует только на тех, чьим выражением является». (1;355). Критик «принужден заниматься критикой и только критикой (...) потому что ему необходимо

скрыть свое небытие». (1;353). «Метафизическая бесчестность» оборачивается потерей бытия: «персонажей вне книг, разумеется не существует, но что существует персонажевая психология, ощущение сочиненности своего бытия – реальный, научно обоснованный факт». (1;356-357). «Проскальзывание в бытие» критика, обладающего не индивидуально-человеческой, а «персонажевой психологией», агрессивно, оно обладает неким «отрицательным», энтропийным зарядом: «в критики идут отрицающие бытие своего автора, то есть атеисты». (1;356). «Отсутствие бытия» - это не только «грех» критика, смысл существования которого «отыскивается как ответ на арифметическую задачку» (1;357), но и его «беда»: обладание собственным бытием – прерогатива немногих¹².

Бытие метафизически честных людей по своей природе созидательно, оно несет гармонию и равновесие: «И правильно построенный талант – это непрерывно удерживаемое равновесие между данным извне и созданным вовне, вечное колебание чаш, взвешивающих на себе: оттуда и туда, «мне и «я». (1;358–359). Стоит подчеркнуть в этой цитате мысль о том, что равновесие талант удерживает «на себе». Это процесс трудный и, судя по судьбам главных героев книги новелл «Чужая тема», зачастую трагический. Бытие таланта – это всегда процесс: вечное становление, созидательное изменение, становление: «всякий раз он о другом и другой». (1;359).

Как мы уже отметили выше, «проскальзывание в бытие» критика (как типа человека с «персонажевой психологией») рождает критику. Критика в данном случае – набор идей и суждений, совокупность которых является

¹² Образ «персонажевой психологии» встраивается в ряд других образов творчества Кржижановского, где одна из парадоксально-интересных тем – «агрессивно-наступательное» бытие литературы, которое не является «отражением окружающей жизни», а ее деформатором, создателем и разрушителем. Пример такой инвазии литературы в «так называемую действительность» - персонажевая психология, которая является ловушкой, психологической западней для читателя. Другой пример: рассуждения из повести «Клуб убийц букв» о том, что писатели, литература отняли у людей (читателей) право на замысел, лишив их возможности творить, создавать. Или же изощренный замысел автора рукописи «Автобиография трупа» «заразить» своим текстом читателя, вселиться в его душу как «примысл».

примером «пассивного мышления», искусственным образованием, созданным для того, чтобы «опровергнуть» (1;357) живое бытие писателя. Пассивное мышление дискретно, ситуативно-шаблонно.

III

Писатель (талант) генерирует образы, мысли, книги, то есть отправная точка этой генерации – он сам, конкретное «я»; «воры своего бытия» являются потребителями «общего на всех солнца», носителями «пассивного мышления». Этот обозначенный в первой новелле книги вневременной, общечеловеческий конфликт метафизической честности и бесчестности развивается во второй новелле «Чужой темы» - «Разговор двух разговоров». Однако в этот раз конфликт воспроизводится, конкретизируясь и «снижаясь» до параметров и координат конкретной «терминологии» конкретной эпохи. «Разговор двух разговоров» написан в 1931 году. Конфликт метафизической честности и метафизической бесчестности, пассивного и активного мышления воспроизведен в «координатах» и реалиях этой сложной эпохи. От этого конфликт, конечно, не обретает черт «конъюнктурности»; просто он детализируется и проговаривается языком конкретного времени и конкретного пространства. В результате такого «погружения» конфликта в другую «среду» происходит обогащение семантических потенций концептов «метафизическая честность», «метафизическая бесчестность», «активное мышление», «пассивное мышление».

В анализируемой новелле разговор двух знакомых на пляже оборачивается «разговором двух разговоров» - столкновением двух типов мышления. («...если мышление – это разговор с самим собой, то то, что произошло меж нами – разговор двух разговоров» (1;396)).

Первая точка зрения – это «пассивное мышление», где «метафизическая бесчестность» вылилась в идеологию «общего на всех мышления»: «Нам нужны не сшибающиеся лбами и тем, что под ними,

индивидуумы, а организованное коллективное мышление (...) головы должны быть организованы в первую голову». (1;387). Исходя из этих предпосылок закономерно возникновение предположения, что и «мысль, как доказал, кажется, некий палеограф, оказалась «мысью», грызуном, вредителем». (1;386). Также не случаен и следующий вывод: «Философское понятие свободы несвоевременно». (1;392). И: «...только объединившись в единое, коллективное мышление, можно разминуться с бездной» (1;388). Оправдание такого рода идеологии есть и философское («Важно одно, чтобы совершилось овеществление идеи, объективное ее бытие» (1;388)), есть и конкретно-ситуативное, а в конечном итоге конъюнктурное объяснение: деформация естественного (свободного) бытия мышления допустимо перед угрозой будущей войны, перед лицом которой якобы нужно «единое коллективное мышление». Этим вариациям на тему превращения «сказки» в «быль» противопоставлена позиция отдельного «я», носителя «активного мышления».

Конфликт идей зачастую дан как «скрещение реплик» (в стиле «разговора двух разговоров»). Вот примеры:

«Единство нашего миросозерцания...

Перебью: миросозерцание никогда не бывает нашим». (1;387)

Или:

«Творчество новой жизни...

Тварчество.

Как?

Я говорю: тварчество. (...) Тварное, данное не может быть творческим, созданным». (1;387).

Или:

«Так мысль, ведя за собою массы, переходит через...

Не через, а в: в свою противоположность». (1;388)

Или:

«Нам по дороге.

Но нашим мыслям – не по пути». (1;334).

Мыслям, действительно, оказалось не по пути. Принципиальное отличие одного «разговора» от другого в том, что первый предлагает систему мыслей, «ведущую массы» (1;388) и «освобождающую от мышления» (1;389); для второго, «система мыслей» – «идеосочетание, которое право на мысль превращает в долг – мыслить». (1;389). Этот долг из «Разговора двух разговоров» «пересекается» с «долгом перед солнцем» из «Чужой темы». Долг мыслить ограничен только одним – свободой (ограничение свободой – типичное для Кржижановского оксюморонно-парадоксальное сочетание): «человек, поскольку он человек, есть такое существо, все внутренние и внешние поступки которого – то есть мышление и деятельность – детерминированы идеей свободы». (1;392)¹³.

В этой новелле Кржижановский дает блестящее определение внутренней логики, «детерминирующей» бытие носителя свободного мышления: «я мыслю, следовательно мне принадлежат все мои следовательно». Я не хочу хранить свои логические излишки в сберегательной кассе, я хочу их иметь в своей голове. Я требую, чтобы мне возвратили все, национализированные у меня, шестьдесят четыре модуса силлогизма. До единого. И если мне возразят, что из них логически осуществимо лишь девятнадцать, все равно, отдайте и остальные, так как без них не осуществляется искусство, которое все из неосуществимых силлогизмов. (...) Я декларирую право ошибаться. Почему? Потому что

¹³ Идея ограничения свободой перекликается с Кантом (к нему вообще часто обращается Кржижановский), который говорил о том, что свобода – это способность подчиниться моральному закону.

достигнуть истины можно лишь доошибавшись до нее. Мышление, мыслящее идею свободы, только называет себя по имени». (1;391).

Здесь же автор дает определение личности, которое идет во многом вразрез с широко распространенным определением, берущим свои корни в шаблонах «спрямляющей» интерпретации литературного и философского опыта романтизма (особенно, немецкого): «То грубое, перепопулярное понятие о личности, какое распространяется ее врагами и уничтожителями, не более как философическая сплетня, и только. Личность, индивидуальность изображается как нечто отщепенческое, вывихнувшееся из социального организма, противопоставляющее строю коллектива свои настроения, действительности фантазию (...) На самом деле личность, не есть нечто вывихнутое из своего вне, наоборот, ей дано вправить мир в мысль». (1;391).

Личность – это не нечто «вывихнутое» из мира. Такова «теория» (и она верна), однако «практика», исторический и социальный опыт человека, всеми силами опровергают это утверждение. Об этом «Швы» - следующее произведение книги новелл «Чужая тема».

IV

Герой «Швов» - нищий писатель-философ. Он вне общества. Причем его «вне» двустороннее: с одной стороны, в силу его маргинального статуса («затравленный и полуисдохший нищий») (1;402) и «гривенничности бюджета» (1;403) герой автоматически выключен из всех социальных (общественных) отношений. С другой стороны, он философ и писатель, что опять-таки автоматически выключает его из логики *отношений большинства*, так как «мироздание никогда не бывает нашим. (...) Придумать философскую систему – это значит зажечь новое солнце, по-новому освещдающее мир». (1;387). Очевидно, что это очередной вариант концептуального конфликта метафизической честности – метафизической

бесчестности (активного – пассивного мышления), который «проиллюстрирован» конкретной судьбой героя «Швов».

Не трудно увидеть очевидную схожесть героя «Швов» и героя первой новеллы «Чужая тема», который также был бродягой с «собственной философской системой». Вообще некоторые описания, детали, сюжетные линии дают право с определенной долей условности говорить, что во всех новеллах книги показан один и тот же герой только в разные периоды жизни. Например, своеобразным опознавательным знаком всех главных героев произведений книги новелл (за исключением «пляжного» «Разговора двух разговоров») – «поношенный фетр». Все они любители длинных, многочасовых прогулок по городу, часто ночных, и разговоров со случайным собеседником («Собиратель щелей», «Чужая тема»), или с самим собой («Швы») на скамьях городских парков, бульваров.¹⁴ Похожи герои и чисто внешне: высокие, худые, «интеллигентского типа». (Внешне герои Кржижановского чем-то похожи на своего создателя). Еще одна немаловажная деталь: повествование трех из шести новелл (за исключением философского «Разговора двух разговоров» и фантастических «В зрачке» и «Боковая ветка») заканчиваются смертью главного героя. Если взять эту «гипотезу одного героя» за основу, то последовательность новелл (по мере старения героя) должна быть, наверное, такой: «Разговор двух разговоров», «Боковая ветка», «В зрачке», «Собиратель щелей», «Швы», «Чужая тема». Понятно, что эта «хронология» условна, ее цель – лишь подчеркнуть внутреннее единство новелл книги и неслучайное сходство героев разных произведений. Говоря проще, черты несомненного (и неслучайного) сходства героев – это, с одной стороны, механизм создания из отдельных новелл единой книги новелл, с другой стороны, это способ художественного освоения всех возможных вариантов и аспектов реализации конфликта метафизической честности – метафизической бесчестности, активного и

¹⁴ Этот мотив «разматывания себя в ходьбе», кстати говоря, автобиографический, один из наиболее часто встречающихся в творчестве Кржижановского. Например, в повести «Штемпель: Москва» на нем построено все повествование.

пассивного мышления.¹⁵ За счет такого расширения вариантов реализации конфликта происходит семантическое обогащение ключевых концептов и в целом концептосферы книги новелл.

Кроме чисто внешних «примет» объединяет героев книги, условно говоря, в одного героя их внутренняя близость. Герой книги новелл всегда «в разлуке». «В разлуке» не только с конкретным кем-то или чем-то: «в разлуке» - это универсальное определение его экзистенциального, бытийного статуса, это характеристика – психологическая и пространственная – сути его существования. Его разлука - «двойная»: с одной стороны, это разлука с «идеальными» формами жизни, категории которой (в соответствии с логикой активного мышления) определяют его мысли и чувства; с другой стороны, это разлука с так называемой «действительностью» «домерты обжитых жизней» носителей «персонажевой психологии» (1:402). Если первую разлуку герой всеми силами стремится преодолеть, создавая свой альтернативный мир, то вторая разлука для него принципиальна: это результат его личного выбора. «Движение от» и «движение к» совпадают: путь к идеалу – это путь *от* «домерты обжитых жизней». Принципиальная «незавершенность» «движения к» и неизбежное эмпирическое присутствие того, от чего идет «движение от», делает существование героя книги новелл «Чужая тема» драматичным. Герой – предельно и неизбежно одинок.

Но вернемся конкретно к герою «Швов», который будучи вне общества, тем не менее, находится с ним во вполне определенных отношениях. Он яростно и категорично отрицает все те смыслы и логики, которые существует в обществе - это те логики и смыслы, что были воспроизведены в «Разговоре двух разговоров» сторонником «общего на всех мышления», грешащего «метафизической бесчестностью». Здесь уже нет места изящному интеллектуальному «фехтованию», что мы видим в

¹⁵ И то, и другое – это различные механизмы реализации метатекстовых интенций в архитектонике книги новелл.

предыдущей новелле. Предельная, исключительно драматичная жизненная ситуация героя обнажает конфликт, делая его грани максимально острыми: «Я не могу сделать так, чтобы жизнь ступающая по мне, была иной или совсем не была, и все-таки – я возражаю, мы возражаем: Пурвапакшин и я. Мы не хотим дней, вернувшихся на циферблаты; мы не хотим жизней, застрахованных в Госстрахе; мы не принимаем идей, заутюженных в аккуратный, вчетверо сложенный газетный лист; как и тогда при царе Асоки, так и сейчас, на бесцарье, он говорит, я повторяю – он твердит, я подтверждаю: нет. Я не могу, затравленный и полуиздохший нищий, опрокинуть все вещи, врывающиеся в землю дома, все домерты обжитые жизни, но я могу одно: опрокинуть смыслы». (1;402)¹⁶

«Опрокинуть все вертикали; потушить мнимое солнце, спутать орбиты и мир в безмире», - эти установки метафизического бунта героя объяснимы: мнимое солнце освещает жизни одиноких людей, чьи существования параллельны друг другу: «...человек человеку волк. Нет, неправда: сентиментально, жизнерадостно. Нет: человек человеку призрак. Только. Так точнее. Вгрызаться зубами в горло – значит поверить, хотя бы - это-то и важно – в чужую кровь. Но в том-то и дело: человек в человека давно перестал верить; еще до того, как усомнился в Боге». (1;398). Мы видим, что пассивное мышление и метафизическая бесчестность продуцируют в произведениях Кржижановского пустоту фантомного, призрачного, дискретного (лишенного подлинной целостности) бытия.

Пространство одинокого существования человека вообще и конкретного существования героя новеллы определено очень емко - «минус-

¹⁶ Пурвапакшин – это человек-миф, герой индийской мифологии, имя которого означает: «Тот, который говорит «нет». (...) единственное бытие человека-схемы: быть своим нет по всем да». (1;401). Пурвапакшин – это образ, соотнесенный с одной из ипостасей жизни героя (ипостась философа). Вторая ипостась – маргинал, «полуиздохший нищий» также имеет свое символическое воплощение. Это – доктор Шротт. Для самого Кржижановского, доктор Шротт – это своеобразный перифраз (который он, например, использует в письмах к Анне Бовшек) означающий – голод. (См. примечания к стр. 417 на стр. 655 – 656).

пространство». (Об этом понятии-образе в творчестве Кржижановского и его интерпретации Топоровым мы будем говорить в третьей главе).

Герой новеллы «охотится за одиночествами» (точнее за их смыслами), к которым люди стремятся «со смешным бессилием и трагическим упорством» (1;409). Однако попытки «прорвать круги одиночеств», в которые «вчерчены люди», не приносят герою особых «трофеев». Он, к примеру, открывает, что городской нищий, оставаясь один, начинает «играть в смерть», воображая себя лежащим в гробу: «это была веселая, с хитрецой, игра в смерть. Мало ли как и кому ведомо, как развлекаются розные друг другу люди внутри своих замкнутых, вчерченных в волшебные круги одиночеств. Мне было чуть противно...» (1;411).

Судьба одинокого «я» героя «Швов» становится отправной точкой для развития экзистенциальных оппозиций-конфликтов в дальнейшем повествовании книги новелл «Чужая тема». Первая тема – метафизический бунт героя, его отрицание мира с «мнимым солнцем» метафизической бесчестности и пассивного мышления. Эта тематическая и сюжетная линия в полной мере будет развита и реализована в новелле «Собиратель щелей». Вторая тема «Швов» - тема города, производящего человеческие одиночества; тема совокупности одиночеств как условие погружения мира в сон, в забвение «я» - в забвении метафизической честности и активного мышления. Эта тема найдет свое воплощение в «Боковой ветке». «Пусть меня обронит внутрь уличного шва, пусть мне придется жить и умирать в минусовом выключенном и отверженном мирке, я принимаю его: и я пройду по извилиам всех его швов, куда бы они меня не привели». (1;408). А привели «извины швов» героя книги «Чужая тема» к собирателю щелей, а затем увели в «Боковую ветку».

Герой книги новелл «Чужая тема» оказывается в «абсолютном меньшинстве»: «земля полнится метафизически бесчестными людьми», бытие которых - пустота. Эта общефилософская концептуальная установка, заявленная и детализированная в первых новеллах книги, рождает своеобразную мифологическую картину мира в новелле «Собиратель щелей». Созданная «мифологическая система» обладает собственным пространством, в свойствах которого и прослеживается очередной вариант – на этот раз пространственный – реализации оппозиции-конфликта концептов «метафизическая честность – метафизическая бесчестность» в книге новелл.

«Потушить мнимое солнце» (1;402) – эта идея вытесненного в «минус-пространство» героя «Швов» стала смыслообразующей в развитии конфликта «Собирателя щелей». Если во «Швах» «мнимое солнце» – это скорее «фигура» художественно-философского дискурса, то в «Собирателе щелей» этот образ, членясь и «обрастая» соприродными образами-коррелятами (щель, тень, пустота, ночь, мертвые точки и др.), «раскручивается» в сюжетное повествование. Автор заставляет героя (Готфрида Левенкса) пережить эту мысль во времени (13 лет), этапы ее переживания и осмыслиения становятся элементами сюжета новеллы – от завязки до трагической развязки.

«Можно убрать солнце с орбиты на девяносто девять сотых дня, и мы, живущие под солнцем, не заметим этого (...) Я усомнился – понимаете ли усомнился в этом желтом диске». (1;472-474). Таково главное «обвинение» миру Готфрида Левеникса. Дискретность бытия, разорванного щелями и швами, лишают жизнь цельности и завершенности, наполняя ее «мертвыми точками», «часами пустот». Никакой, кроме фантастической, сказочной, мотивировки появления «часа пустот» в новелле нет. Этую мотивировку мы находим в предыдущих новеллах книги: исток «часа пустот» лежит в области инертного, «пассивного мышления», порождающего «метафизическую

бесчестность». Такая взаимосвязь произведений – один из наиболее значимых механизмов создания сюжетно-композиционного единства книги новелл.

После одного такого «часа пустоты», который привел к разлуке героя с любимой, Готфрид Левеникс вступает в борьбу с «щелиным царством», однако переводит ее из метафизической плоскости, плоскости духовного опыта в сферу практического действия: «Но узнать внутренние бездны может лишь тот, кто не отдаст расщепившейся щели своего сознания; тот, кто исчислив точно час и миг катаклизма, властью воления и веры – останется быть среди небытия, войдет живым в саму смерть». (1;483). Опыт удался, но закончился он смертью Левеникса. Готфрид Левеникс хотел, подобно Орфею, спуститься в Царство мертвых для того, чтобы вернуть Эвридику – смысл своего личностного, наполненного смыслами пространства жизни существования. Однако как Орфей не смог не оглянуться, так и герой Кржижановского, войдя в царство щелей, живым вернуться не сумел. Герой-повествователь, приехав к Готфриду Левениксу и заглянув ему в лицо «...увидел мертвый, остеклившийся, с застывшим выражением ужаса в белом зрачке, глаз» (1;485). В «Собирателе щелей» конфликт активного и пассивного мышления, метафизической честности и бесчестности «проговаривается» языком пространства. Писатель центральную для него экзистенциальную проблему, определяющую характер и смысл человеческого существования, экстраполирует в ткань пространственной организации текста, превращая ее (проблему) в конфликт разных типов пространства, посредником между которыми выступает главный герой произведения.

Первое столкновение Готфрида Левеникса с пространством смерти стало очень сильным и неожиданным, определившим всю его дальнейшую судьбу. Характер столкновения героя с пространством передан рядом олицетворений, при помощи которых пространство показано как агрессивное, антропоморфное начало, даже не начало, а скорее – существо:

«С чрезвычайной ясностью помню и сейчас тот миг: я был весь, насквозь и сплошь – любовь. До тени десять-пять-три шага: я наступил на не, и вдруг произошло нечто чудовищное: тень, будто разбуженная ударом подошвы, качнулась, мгновенно густясь в черный ком, и поползла, разворачиваясь с невероятной быстротой – вверх, вперед, вправо, влево, вниз. Миг, и все кануло в тень: аллея, деревья, лазурь, солнце, мир, «я». Ничто. Потом – миг – и опять желтая лента песку; на песке малая и скучная тень, с боков – шпалеры деревьев, сверху – лазурь. В лазури – диск. Изникнув, все возникло вновь и было, как до мига, но чего-то не было. Я ясно ощущал: что-то осталось там: в ничто» (1;476).

В «ничто» осталась любовь как символ жизни; после этого для героя все многообразие мира постепенно становится лишь модификациями пространства смерти. Готфрид Левеникс во всем видит лишь пропивающие черты Щелиногого царства ночи: «Ночь ведь и днем никуда не уходит: разорванная на мириады теней, она таится здесь же, в дне. (...) Ночь, я бы сказал, онтологическая не покидает души и вещи» (1;475). Готфрид Левеникс видит пространство и весь окружающий мир как воплощение Щелиногого царства. Причем в этом пространстве нет никаких других свойств, кроме тех, что видит герой. В самом деле, очевидно, что герой *смотрит* на тени под листвой, тени, падающие от стен, склонов гор, но *видит* в этом противостояние Тьмы и Света, Дня и Онтологической ночи.

Познание-вхождение в пространство смерти становится для Левеникса смыслом и содержанием существования, этому подчинено все. Он тринадцать лет ведет лабораторные опыты и делает метафизические выкладки, пытаясь воспринять и осмыслить саму природу пространства смерти. Однако если вначале герою кажется, что это он «следит» за миром, изучает его, то в итоге Левеникс осознает, что уже не может воспринимать мир объективно, так как становится пленником Щелиногого царства - Готфрид Левеникс становится частью этого «мертвенного» пространства: «Вам мниться, будто темой играете вы, будто она в расщепе пера, - но на самом

деле, стоит лишь вдуматься, не вы темой, а Тема играет и вами и мной... и все вот э т о (он описал рукою круг, - прокружив за рукою глазами, я увидел сперва землю у ног, потом верхушки деревьев, потом россыпь звезд сверху, а там скаты кровель, и снова землю у ног), - да, все это, я утверждаю, ущемлено пустой щелью» (1;471). Поглощенный пространством смерти, Готфрид Левеникс наполняет свою жизнь смыслами этого пространства и даже начинает сам продуцировать их, так, например, он формулирует «щелинную этику»: «Все эти книжные этики, построенные на принципе ответственности, связанности моего завтра с моим вчера, отпадают и замещаются одной, я бы сказал, щелиной этикой. Формулу? Вот: за все оставленные позади щели я, переступивший щель, не отвечаю. Я – здесь, поступок там: назади. Свершенное мной и я – в разных мирах; а из миров в миры – нет окон» (1;479).¹⁷

Переход в герое от попыток «опрокинуть» щелинное царство к созданию «щелинной этики» – это своеобразный вариант «падения» (как Dasein – Man) активного мышления до уровня связного, зависимого, в конечном итоге, пассивного мышления.

Интересно, что логике смерти все-таки противится жизнь в Левениксе: произнеся монолог о щелинной этике, он вдруг резко переходит к воспоминаниям о самоубийстве своей любимой. Эти воспоминания согласно щелинной этике не должны волновать Готфрида, однако реакция его вполне жизненна и естественна – ему тяжело: «Он вдруг резко отвернулся. Мне виден был лишь острый выступ плеча и черная тулья шляпы; поля ее чуть вздрогивали» (1;479).

Готфрид Левеникс гибнет потому, что все многообразие мира «стянуто» для него до Щелинного царства. Левеникс пытался выйти за

¹⁷ «Щелинная этика» напоминает «продукт» усилий критика из «Чужой темы», чье бытие фиктивно, – «критику», порожденную пассивным мышлением. Создатель щелинной этики, критик в «Чужой теме» и критик («экс-поэт») в новелле «Поэтому» (о которой в следующей главе) имеют своих «типологических» предшественников – «нетов» из новеллы «Страна нетов» («Сказки для вундеркиндлов»), о чем подробнее мы будем писать ниже.

пределы своего духовного бытия, чтобы ни много ни мало изменить мир. Он хотел не только «опрокинуть смыслы» «домертва обжитых жизней», но и саму эту жизнь. То есть Готфрид Левенкс категорий идеального бытия попытался «механически» совместить с практикой эмпирического опыта; это не только не возможно, но это еще и разрушительно для самих идеальных ипостасей бытия. Не случайно герой «Швов», первый «идеолог» развенчания «мнимого солнца» в книге новелл говорит: «...я могу одно: опрокинуть смыслы. Остальное пусть останется. Пусть». (1;402). Готфрид Левеникс продолжает тему «Швов», однако доходя до ее логического предела, он его перешагивает, переходя в сферу противоположную миру идей, явившихся изначальным импульсом для движения. «Метафизическая честность» Готфрида Левеникса корнями уходят в метафизику богоборчества (это иллюстрирует вставная сказка в новелле о старце-отшельнике), что и приводит его сперва к «щелиной этике», а затем и к трагическому финалу. На примере Готфрида Левеникса мы видим яркий пример гипертрофии альтернативного мира. Гипертрофия альтернативного бытия происходит, когда законы частного (альтернативного) существования претендуют на статус всеобщих. Логика децентрации (порожденная активным мышлением), разрушающая логоцентристическую (жестко упорядоченную, продуцируемую пассивным мышлением и продуцирующим его) картину мира, совершая круг, возвращается к тем же самым интенциям, против которых изначально была направлена. В этом случае на первый план выходит аспект *созданности* альтернативного мира, его искусственности, а искусственность оборачивается «мертвенностью» - пространством смерти.

VI

Конфликт активного и пассивного мышления, метафизической честности и метафизической бесчестности, о котором мы писали выше, был определен и «проговорен» в первых двух новеллах книги («Чужая тема» и

«Разговор двух разговоров»); во «Швах» и «Собирателе щелей» конфликт был углублен и интенсифицирован за счет анализа инвариантов и модусов его существования. Своеобразным итогом, резюмирующим (на новом тематическом и предметно-образном материале) «наработки» первых пяти новелл книги, является заключительная новелла книги - «Боковая ветка». Вместе с тем, это не только итог: в «Боковой ветке» дана семантически глубокая, смелая и в чем-то саркастическая картина современной писателю (конец 20-х годов) жизни, данная в философско-художественной перспективе. Вообще сам факт того, что суммативный итог смыслов повествования первых пяти новелл (зачастую отвлеченно-образный и сказочно-фантастический) «опрокинут» в заключительной новелле книги на почву остросовременной, социальной проблематики заставляет читателя «другими глазами», с других оценочно-интерпретационных позиций посмотреть на всю книгу «Чужая тема» в целом и на отдельные ее произведения.

Связь «Боковой ветки» с предшествующими новеллами выражена, прежде всего, в присутствии в повествовании двух важных для всей книги тем: во-первых, тема города (как «суммы» одиноких «я») и, во-вторых, тема энтропийного воздействия мира щелей-швов (типологически связанного с миром пассивного мышления и метафизической бесчестности) на мир подлинной реальности активного бытия человека.

Главный герой новеллы Квантин оказывается в «паутине улиц города, экспортирующего сны» (1;502). Это пустой, безмолвный город («без слов» (1;504)), наполненный ирреальным существованием «заготовщиков видений», «экспедиторов снов» и кошмароделов, «трудящихся» под лучами «притушенного солнца» (1;490), которое является «аналогом» «мнимого солнца» из «Швов» и «Собирателя щелей». Хронотоп города отсылает нас к размышлениям главного героя «Швов» о современном городе: «И конечно, город наиболее город не в полдень, а в полночь, когда он не из гулов и лязгов, тогда, когда он из тишины и снов: объясняет город до конца лишь

обезмолвленная улица с мертвыми потущенными окнами и рядами дверей, сомкнувших створы». (1;409) «Боковая ветка» и есть такое «объяснение» природы города, описанного в «Швах».

Квантин оказывается невольным свидетелем и участником процесса изготовления снов. Что такое сны в «Боковой ветке»? Кошмары (разновидность снов) - это «всемирная история» (1;494), так как «основное преимущество тяжелой индустрии кошмаров (...) перед легкой (...) продукцией т. н. приятных сновидений в том, что, сбывая кошмары, мы можем гарантировать их сбываемость, можем вручить покупателю «сны в руку». (1;493).

Другие сны, «конверсированные» из подушек в портфели, обеспечивают «активное существование» «не приходящего в сознание» (сознание, в понимание Кржижановского) деятеля – «человек с портфелем» (знаковая фигура в творчестве Кржижановского; см. по этому поводу комментарии Вадима Перельмутера): «Стоит лишь сунуть вот эту штуку (портфель – В.Г., который является «чернокожей наволочкой, набитой цифрами, проектами, графиками, итогами и перспективами») под локоть, и вы, не меняя даже вертикального положения на горизонтальное, с раскрытыми глазами, при ярком дне, погружаетесь в глубочайший сон: вам снится, что вы деятель, вершитель, общественник, измыслитель новых систем – и портфелевидная подушка, выпружаясь из-под локтя, толкает из снов в сны». (1;496 – 497). «Пассивное мышление» «человека с портфелем» не мешает развитию бурной деятельности, которая, по определению Кржижановского, лишь «пустоты извитие».

Другая разновидность продукции «фабрики снов» - «цели жизни». Причем есть «партии целей высшего качества». (1;550).¹⁸

¹⁸ Кстати употребление слова «фабрика» здесь не случайно: Кржижановский, описывая заготовочные участки и производственные линии изготовления снов, «ирреальных мнимостей» «мимоходом» (параллельно основной теме) едко пародирует набиравшие тогда силу «производственные романы».

Кржижановский создал своеобразную новеллу-антиутопию, где осмысляется все происходящее и в стране, и в частной жизни конкретного человека. «Боковая ветка» имеет очевидные тематические и образные связи с «Воспоминаниями о будущем», «Возвращением Мюнхгаузена» и, отчасти, повестью «Клуб убийц букв». «Боковая ветка» в плане социального аспекта ее проблематики (он, думается, в это раз один из главных) – это, безусловно, продолжение осмысления проблем, поднятых в «Разговоре двух разговоров». Идеология «общего на всех миросозерцания», метафизической бесчестности и пассивного мышления, представленная и подробно детализированная в «Разговоре двух разговоров», обернулась экспансией снов в жизнь в «Боковой ветке».

Лектор, основной «идеолог» в новелле экспансии снов в реальность совершенно четко формулирует конечную цель: «Мы спрячем солнце под черные пятна (которые являются аналогом «мертвых точек» в «Собирателе щелей» - В. Г.), мы погрузим весь мир в бездвижный непробудный сон». (1;500). Этот же лектор говорит и о первых безусловных успехах: «разве не удалось нам уже сейчас унифицировать сны (...) разве не навеяли мы человечеству сладкий миллиономозгий сон братства, единый сон о единении? Знамена цвета малиновых лепестков колышутся над толпами». (1;500)¹⁹ Напомним, что основной тезис книги новелл «Чужая тема»: «для каждого реальность в нем самом». Эта реальность, по замыслу экспедиторов снов, «будет, наконец, повержена, когда мы увидим ее слепой и бессильной, в путах неразрывных снов». (1;501). Мир, который конкретному «я» ценой творческого, духовного усилия нужно «вправить в мысль», теряется в «экспорте снов». «Частный случай» такой потери мы обнаруживаем в «Собирателе щелей» (но только после прочтения «Боковой ветки»: здесь

¹⁹ Вадим Перельмутер в комментариях к этой новелле не случайно удивлялся тому, что Кржижановский надеялся опубликовать в те годы такое произведение, где есть «пассажи» о «сбывающейся кошмаров» под знаменами «цвета малиновых лепестков».

срабатывает «технология обратного чтения», на которой и строится вся книга новелл). Мир щелей, «дьяволово царство» - это и есть, как видно при проецировании образов «Боковой ветки» на содержание новеллы о Готфриде Левениксе, мир снов: «до сих пор мы (поставщики снов – Г. В.) принуждены были ютиться меж двух зорь, меж расцепа нейронов, в темных щелях». (1;497). Время меж двумя зорями, расщеп нейронов, щели – это, как нетрудно заметить, и есть область экспериментов Готфрида Левеникса, боровшегося с «часом пустоты».

Кржижановский не оставляет читателю иллюзий: мир снов активно и небезуспешно противостоит подлинной реальности, заключенной в сфере «я», генерирующей альтернативный мир. «Техника творческих бессониц» (;500), «активное мышление» и «метафизическая честность» не всегда помогают: об этом свидетельствует трагическая судьба главных героев «Чужой темы», «Швов» и «Собирателя щелей». Однако в завершении автор находит оптимистическое решение: Квантин, будучи уже на краю гибели в мире агрессивных снов, *просыпается*.

Выводы

1. В книге новелл «Чужая тема» ключевыми концептами, конституирующими параметры и особенности «ментального мира» всего корпуса анализируемых произведений, являются концепты «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление».

Композиция книги новелл «Чужая тема» определена логикой развития и решения ключевых для книги экзистенциальных проблем, суть которых в повествовании определяется как конфликт-противопоставление концептов «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление». Этот конфликт является одной из главных экзистенциальных этико-философских проблем в творчестве Сигизмунда Кржижановского.

2. Реализация конфликта семантически противоположных концептов происходит в книге новелл в рамках традиционного для Кржижановского противопоставления двух типов героев.

Первый тип героя Кржижановского – это создатель альтернативного универсума. Альтернативный мир проникнут личным началом, это проекция конкретного «я», область приложения творческих, духовных, интеллектуальных усилий, поэтому процесс создания альтернативного, *своего мира* – это у Кржижановского, прежде всего, развитие и обогащение *своего взгляда* на мир, шире – создание *своего языка*, *своей мифологии* и *философии*, *своего времени* и *пространства*.

Второй тип героя в прозе Кржижановского – это носитель «пассивного мышления», которое конъюнктурно, несвободно, шаблонно-рефлекторно. Мир этого героя предстает как мир «щелей-швов» («Собиратель щелей»), снов («Боковая ветка»), как механическое сцепление разнородных предметов, выхолощенных смыслов, симулякром существования.

3. Обозначенные ключевые концепты («метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление») от новеллы к новелле обнаруживают все новые и новые коннотации, что формирует семантически «насыщенную», «плотную» авторскую концептосферу, которая является той «плоскостью», где ставятся и разрешаются экзистенциальные проблемы, общие для всего корпуса произведений книги. Конфликт концептов «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление» представлен в книге новелл «Чужая тема» на трех «проблемных уровнях»:

- Во-первых, как вневременной экзистенциальный конфликт, который относится к разряду вечных «атрибутов» человеческого бытия. Такой вариант концептуального конфликта в наибольшей степени реализован в первой новелле книги – в «Чужой теме».

- Во-вторых, как конфликт по своему характеру и содержанию пространственный («Собиратель щелей»). В «Собирателе щелей» конфликт активного и пассивного мышления, метафизической честности и бесчестности «проговаривается» языком пространства. Писатель центральную для него экзистенциальную проблему, определяющую характер и смысл человеческого существования, экстраполирует в ткань пространственной организации текста, превращая ее (проблему) в конфликт разных типов пространства, посредником между которыми выступает главный герой произведения.

В-третьих, как конфликт социально-исторический, имеющий «общественный» вариант своего существования («Разговор двух разговоров», «Боковая ветка»). Идеология «общего на всех миросозерцания», метафизической бесчестности и пассивного мышления, представленная и подробно детализированная в «Разговоре двух разговоров», обернулась

экспансией снов (мнимой реальности, состоящей из идеологем и мифологем) в жизнь в повествовании «Боковой ветки».

4. Проанализированные в первой главе концепты являются, на наш взгляд, ключевыми в книге новелл «Чужая тема», но, безусловно, не единственными: реконструкция концептосферы «Чужой темы» может быть продолжена путем определения семантико-структурных свойств и границ в повествовании таких, например, концептов как «любовь», «свобода», «сон», «город» и др.

ГЛАВА II

**КОНЦЕПТЫ «БЫТЬ» И «НЕ БЫТЬ» В АВТОРСКОЙ
КОНЦЕПТОСФЕРЕ**

I

В прозе Кржижановского экзистенциальная проблематика осмысливается на предельном уровне художественно-философского обобщения. Это выражено, в частности, в том, что целый комплекс экзистенциальных проблем фокусируется в семантике концептов «быть» и «не быть», являющихся «классическим» вариантом максимально обобщенной формулировки самой сути (быть – to exist) экзистенциальной проблематики, ее средоточием.

Концепты «быть» и «не быть» в прозе Кржижановского практически не существуют в отрыве друг от друга²⁰: семантика данных концептов эксплицируется через развитие их конфликта-противопоставления, берущего свой исток в знаменитой гамлетовской дилемме «быть или не быть» (о чем мы будем говорить ниже).

Во второй главе нашей главной задачей является определение семантических границ и параметров концептов «быть» и «не быть», а также выявление способов их репрезентации в авторской концептосфере прозы Кржижановского.

Преимущественно наш анализ будет строиться на материале одного из основных в творческом наследии Сигизмунда Кржижановского произведений – повести «Клуб убийц букв» (1926 г.). Это обусловлено тем, что, как покажет дальнейший анализ, главными концептами повести являются именно концепты «быть» и «не быть», относительно семантики которых организуется и повествование, и проблематика, и система образов произведения. Центральной же проблемой повести является художественно-

²⁰ Сильно семантически дистанцированными могут быть только их отдельные коннотации.

философское «освоение» писателем проблемы природы творчества²¹; эта проблема рассматривается в произведении в экзистенциальном «разрезе» - как проблема судьбы художника.

Актуализация различных коннотаций концептов «быть» и «не быть» в авторской концептосфере прозы Кржижановского происходит далеко не только в повести «Клуб убийц букв», но и в целом ряде других произведений писателя²². Более того, обозначенные концепты координируют и с другими концептами, служащими для обозначения различных экзистенциальных проблем. Такая взаимосвязь является одним из основных механизмов «выстраивания» из отдельных концептов единой концептосферы, а из отдельных экзистенциальных проблем – единой авторской философской системы (экзистенциальной по своему характеру).

Семантически близкими в авторской концептосфере концептам «быть» и «не быть» оказываются концепты «чем люди живы» и «чем люди мертвы». Концепты «чем люди живы» и «чем люди мертвы» являются ключевыми для целой группы произведений Кржижановского, прежде всего, для книги новелл «Чем люди мертвы». Семантическая взаимосвязь обозначенных двух пар концептов является одним из наиболее значимых механизмов формирования прозы Кржижановского как метатекста, который конституируется общностью экзистенциальной проблематики.

В связи с вышесказанным во второй главе нами решается еще одна задача, которая заключается в выявлении семантических границ и параметров концепта «чем люди мертвы» (и, в меньшей степени, концепта «чем люди живы»), способов его репрезентации в прозе Кржижановского, а также в определении семантических связей между концептами «быть» и «не быть» и концептом «чем люди мертвы». Решение поставленной задачи нами

²¹ В этой связи можно сказать, характеризуя жанровую природу произведения, что «Клуб убийц букв» имеет черты «романа о романе».

²² Например, «Страна нетов», «Штемпель: Москва», «Поэтому», «Возвращение Мюнхгаузена».

осуществляется на материале, прежде всего, «Автобиографии трупа», являющейся центральным произведением книги новелл «Чем люди мертвы».

1. Прежде, чем приступить решению поставленных задач, мы в начале главы рассматриваем контекстуальные «синонимы» концептов «быть» и «не быть» в ранней прозе Кржижановского. Под контекстуальными синонимами концептов «быть» и «не быть» мы понимаем другие концепты (из других произведений), семантика которых в контексте прозы писателя практически аналогична семантике ключевых концептов повести «Клуб убийц букв».

Анализ такого рода контекстуальных синонимов помогает не только определить истоки экзистенциальной проблематики повести, но и установить новый, обнаруживающийся только при сопоставлении разных произведений, спектр коннотаций концептов «быть» и «не быть» в «Клубе убийц букв».

Появление контекстуальных синонимов концептов «быть» и «не быть» еще до создания самой повести «Клуб убийц букв» связано с тем, что художественное «освоение» главной темы повести – осмысление проблемы творчества и судьбы художника – автор начинает в самых ранних произведениях, в частности, в книге новелл «Сказки для вундеркиндлов» (первая книга новелл Сигизмунда Кржижановского).

В «Сказках для вундеркиндлов» есть небольшие по объему новеллы, где писателем впервые (подчас заостренно и схематично) сформулированы конфликты и проблемы, которые, усложняясь и «обрастаю» дополнительными коннотациями, затем становятся смыслообразующими для значительного корпуса более поздних произведений. К числу таких новелл относится «Страна нетов». Неологизмы писателя – «неты» и «ести» - в сказке являются названиями двух народов, разница между которыми лежит в плоскости «метафизической». «Так называемая жизнь» нетов состоит из «длительных и упрямых, опрокидываемых бытием и вновь тщающихся попыток быть (1;266). Однако на самом деле их существование – это фикция,

главным подтверждением чему является смерть: «Хотя нетам и удается подчас с чрезвычайной натуральностью притворяться существующими, но рано ли, поздно ли неизменно происходит раскрытие обмана, и это-то у них и называется «смерть» (...) смерти неты не любят: она тревожит их совесть, портит им игру в кажимости и мучает дурными предчувствиями» (1;277).

Все «мнимое» существование «нетов» (которых нет) сводится к доказательству того, что они существуют. Наиболее изощренные из «нетов» в этих доказательствах создавали даже «философии» и «этики»: «окружив себя книжным шелестом, выгнув деревянные доски полок грудами букв, нет доказывает себе себя» (1;267). Очевидно, что Кржижановский, создавая образы «нетов» и им подобных, говорит не о неком «частном дефекте» сознания и поведения - по сути, это его вариант того метафизического (богоборческого) бунта, который Цветаева афористически определила в известной строчке: «На весь твой мир я отвечаю нет!». Ведь никаких других стран, кроме страны нетов, большинству героев в произведениях Кржижановского изначально не дано.

Философия «нетов» - это едко-пародийный «вольный пересказ» истории западноевропейской философии (Беркли, Фихте, Кант, Лейбниц). Например, «Этика в двух частях» в новелле «Страна нетов» совершенно конкретно указывает на «Этику» также в двух частях Спинозы.

Отсутствие «должного почтения» к западноевропейской философской традиции меньше всего отношения имеет у Кржижановского к самой западноевропейской философии. Это способ определения особого – свободного от любых не только стереотипов, но во многом и традиций – типа мировоззрения. Определение окружающего мира с его историей (средоточием социально-политической и экономической жизни) и его философией (квинтэссенцией интеллектуальной жизни) как «страны нетов» типологически близко взгляду главного героя «Собирателя щелей», о котором мы писали в первой главе, усомнившегося (в казалось бы,

несомненном) существовании солнца²³. Отрицание мира «страны нетов» существует как отправная точка для создания другого, альтернативного мира. В данном случае, «страны естей».

Стране нетов противопоставлена страна естей, которая явлена нетам в их сказках, то есть с точки зрения нетов, ести – это фикция, и - ровно наоборот. Вот какой диалог состоялся у «естя» и «старого нета», который рассказал «маленьким нетенышам» сказку («есть» услышал в ней рассказ о своей «стране естей»):

«- Откуда вы могли узнать это? – воскликнул я.
 - Ниоткуда, - сонно протянул нет, чуть улыбнувшись, - это так...
 сказка, рассказ о том, чего не было.
 - Если вы, резко оборвал я, хотите небылиц, то расскажите лучше о
 своих жизнях, честно и не припутывая бытия» (1;275).

«Страна естей» - страна сказок, существование которой не находит эмпирического подтверждения в окружающем мире. Однако именно этот «фантасмагорический» мир оказывается в новелле подлинно существующим. Здесь мы видим жесткое противопоставление (в «Клубе убийц букв» Кржижановский уйдет от этой однозначности) подлинного мира – мира творчества («Страна естей») и неподлинного мира эмпирически данной действительности («Страна нетов»).

Жесткое противопоставление нетов и естей, представленное в новелле «Страна нетов», реализуется в более поздних произведениях писателя в несколько тематических линий. Именно из этой классической экзистенциальной оппозиции вырастет конфликт метафизической честности и метафизической бесчестности, активного и пассивного мышления (первая глава), а также противопоставление концептов «чем люди живы» - «чем люди мертвы».

²³ «Я усомнился – понимаете ли, усомнился в этом желтом диске» (2;474).

В повести «Клуб убийц букв» противопоставление «нетей» и «естей» трансформировалось в «хрестоматийный» экзистенциальный конфликт между «быть» и «не быть».

Впервые трансформированная гамлетовская дилемма «быть или не быть» у Кржижановского²⁴ появляется не в «Клубе убийц букв», а на год раньше (в 1925 году) в повести «Штемпель: Москва»: «Да, для того, чтобы начать быть в строках и строфах, надо перестать быть во времени и пространстве» (1;538). Герой повести «предпочитает» пребывание в «строках и строфах», мир которых он называет «Страной нетов», бытие же во «времени и пространстве» оказывается существованием в «стране естей».

«Страну нетов» герой называет *своей* и *сказочной* «страной несуществующего»; страну естей он отождествляет с *сегодня* (то есть с миром здесь и сейчас): «всякое сегодня чуть-чуть вульгарно; все есть самодовольно вспучены и вздуты» (1;537). Мы видим, что в повести «Штемпель: Москва» «страна естей» и «страна нетов» (по сравнению с семантикой этих типов пространства в новелле «Страна нетов») как бы «поменялись местами»: в новелле «Страна нетов» мир естей был миром «строк и строф», мир творчества и сказок, а мир нетов – миром «так называемой действительности». В повести «Штемпель: Москва» - всё ровно наоборот.

Такая «терминологическая путаница» объясняется, на наш взгляд, эволюцией представлений писателя о природе соотнесения мира творчества и мира «повседневности», эмпирической реальности. Если в 1922 году в новелле «Страна нетов» мир творчества категорически определен как единственно существующий, а весь другой мир, находящийся за пределами «мира сказок», объявлен некой «ирреальной мнимостью» («страной нетов»), то в 1925 году автор, не меняя «приоритетов», все же «сглаживает» свою (в чем-то даже эпатажную) номинацию мира действительности как мира

²⁴ Кстати говоря, знатока Шекспира, автора целого ряда шекспироведческих работ

несуществующего. Он не отказывает ему в праве на существование – и «страна нетов» превращается в «страну естей», соответственно, все коннотации концепта «страна нетов» из одноименной новеллы «переходят» в разряд коннотаций концепта «страна естей» в повести «Штемпель: Москва».

Такая семантическая метаморфоза, помимо прочего, сближает значения двух пар концептов («страна естей» и «быть»; «страна нетов» и «не быть»), делая их контекстуальными синонимами. Как покажет дальнейший анализ, герои «Клуба убийц букв», разрешая дилемму между «быть» и «не быть», оказываются либо в «стране нетов» (в стране творчества, например, в Гамлетбурге), либо в «стране естей», противоположной миру подлинного существования.

Выбирая между «строками и строфами» и «временем и пространством», между «страной нетов» и «страной естей», между «быть» и «не быть», герой Кржижановского «включается» либо в «борьбу за существование», либо в «борьбу за несуществование». Вот слова главного героя повести «Возвращение Мюнхгаузена» об этом противостоянии «существования» и «несуществования»: «я вышел из борьбы за существование, которая имеет смысл лишь в темном и скучном 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 новые пути; я не открывал новых стран, о, нет, я изобретал их» (2:252). Очевидно, что противопоставление концептов «существование» и «несуществование» в контексте творчества Кржижановского практически полностью синонимично смыслу конфликта между концептами «быть» и «не быть», «страна естей» - «страна нетов».

Повесть «Возвращение Мюнхгаузена» построена во многом на противопоставлении «борьбы за существование» и «борьбы за несуществование», но об этом подробно мы здесь говорить не будем, так как анализу данной повести посвящена значительная часть третьей главы.

Укажем на более раннее произведение, написанное в один год (1922) с новеллой «Страна нетов», - новеллу «Итанесиэс» (входит в книгу новелл «Сказки для вундеркиндлов»). На трех страницах новеллы «Итанесиэс» дан в миниатюре конфликт «борьбы за существование» и «борьбы за несуществование». Сказочная страна Итанесиэс заселена «большеухими» - народом, способным улавливать «гигантскими ушами» «далнюю поступь светил». Зимний мороз в стране, где оказались итанесийцы, поставил их перед выбором «или, превратив ухо в одежду, перестать слышать, но остаться живыми, или, не изменяя древнему дару итанесийской чути, умереть» (1;205). Итанесийцам необходимо сделать выбор между «существованием» и «несуществованием», между «быть» и «не быть». «Большинство пошло широким путем; но были среди итанесийцев и такие, что не соглашались отдать слышание за жизнь: вскоре их обледенелыми трупиками покрылась ровная снежная гладь полуночной страны» (1;205). Ценой дара «чути к гармонии звезд» (1;205) оказывается жизнь его обладателя.

Мы видим, что экзистенциальная проблематика уже в ранних произведениях теснейшим образом связана с осмыслением Кржижановским проблемы природы особого дара восприятия мира, природы творчества и судьбы художника (философа, поэта, писателя, «думальщика»). Поэтому экзистенциальный конфликт противопоставления подлинного и неподлинного бытия зачастую разрешается писателем как конфликт эстетический (как конфликт, связанный с осмыслением природы искусства). Это связано, прежде всего, с тем, что герои Кржижановского (за исключением «героев-схем» - Сутулин, «Некто») – это художники (в широком смысле слова), главные проблемы которых – проблемы творчества. За частую практически любая экзистенциальная проблема у Кржижановского – это проблема индивидуальной судьбы художника, мыслителя, философа. «Срединный» человек (из «страны нетов» в одноименной новелле или из «страны естей» в повести «Штемпель: Москва») писателя не интересует - его

(«срединного человека») в координатах экзистенциальной философии Кржижановского не существует. Вот характерная в этом плане «зарисовка» писателя из его философско-театроведческой работы «Философема о театре»: «Улица. Двое, идя вслед друг другу, шагают по бульжникам. Первый – видит себя меж двух рядов фонарных огней. Второй – находит себя мыслью идущим меж звезд. Оба правы. Мне неинтересно, куда идет первый, но знаю: второй, куда бы он ни шел, идет в философию». Кржижановскому действительно неинтересен путь человека «меж фонарных столбов», этого пути в его произведениях практически и нет (за исключением фрагментов), что, кстати, сильно отличает Кржижановского от других русских писателей, особенно девятнадцатого века. Экзистенциальная проблематика Кржижановского – это проблематика пути человека «в философию», в творчество.

Именно таким примером тесного переплетения экзистенциальных и эстетических проблем является содержание повести «Клуб убийц букв». В ранней же прозе в наибольшей полноте выражен такой характер соотнесения экзистенциальных и эстетических проблем в новелле «Поэтому» (1922 г., «Сказки для вундеркиндлов»). Эта новелла является, пожалуй, наиболее близкой по проблематике «Клубу убийц букв» в ранней прозе Кржижановского.

Противопоставление концептов «поэтому» и «поэт» в новелле, как мы увидим из дальнейшего анализа, оказывается во многом (контекстуально) синонимично противопоставлению концептов «быть» и «не быть».

Кржижановский называл заглавие произведения его содержанием, «ствянутым до двух-трех слов», поэтому начнем наш анализ с заглавия новеллы. Одна из характерных особенностей стиля Кржижановского – кардинальное переосмысление значения слов, что на уровне грамматики выражается, в частности, в субстантивации наречий, союзов и

звукоподражаний²⁵. Переосмысление значения слова у Кржижановского идет путем усложнения, обогащения его семантики. «Поэтому» - это конкретный пример такого кардинального авторского переосмысления значения слова путем превращения «периферийной» лексической единицы (союза – служебной части речи) в центральную, смыслообразующую, ставшую заглавием новеллы. Очевидно, что «поэтому» является ярким примером концепта в прозе Кржижановского.

Концепт «поэтому» семантически двучастен: он сохраняет свое «словарное» значение: «поэтому» – это союз, обычно присоединяющий придаточное предложение к главному и служащий для выстраивания причинно-следственных отношений между частями сложного предложения. Такое словарное значение у «поэтому» в новелле сохраняется: «Вы поэт и все равно ничего не поймете, поэтому возвращаю кольцо и слово» (7;178). Однако в новелле глубоко переосмысляется значение этого слова; оно становится для героя (поэта) своеобразным знаком, символизирующим смысл и внутренние причины, стоящие за возвратом кольца и слова невестой. Союз «поэтому» в новелле субстантивирован: Поэтому становится своеобразным героем произведения, на протяжении всего рассказа оно активно действует: оно может «не принимать поэта», «прятаться внутри письма», «царапать сердце», «обеспокоено ползать» и т.д. Ряд олицетворений делает из *поэтому* персонифицированное воплощение альтернативы судьбы главного героя (его судьбе как поэта). Поэтому делает из поэта «экс-поэта». Такой «статус» поэтому – вторая и главная часть семантики концепта «поэтому».

«Поэт не понимал «поэтому». «Поэтому» отвергало поэта» (7;178) - это два самых первых предложения новеллы, в которых намечена главная оппозиция всего произведения, где концепту «поэтому» противопоставлен концепт «поэт». Каждая из сторон оппозиции соотносится в новелле со своим

²⁵ Например, в повести «Воспоминания о будущем» звукоподражание «тик-так» превращается в два слова – «Тик» и «Так», которые становятся именами героев произведения; или же герои новелл по имени «Чуть-чуть», «Неты», «Ести». Этот ряд примеров можно продолжить.

типов пространства. Этих типов пространства в новелле два: город и лес. Оппозиция «город – лес» (7;191) семантически реализуется как оппозиции: 1. «вещное – вечное» (7;192); 2. «rationальное – поэтическое» (7;188); 3. «мир вещей – мир слов» (7;185). Все три оппозиции семантически близки друг другу, фактически, это три разных способа номинации одного и того же конфликта – конфликта концептов «поэт» - «поэтому».

Концепт «поэтому» соотносится со следующими сторонами обозначенных выше оппозиций: «город», «вещное», «rationальное», «мир вещей». Элементами пространства мира поэта являются лес (царство Весны, подлинной невесты поэта); «мир слов»; «поэтическое» как противоположное рациональному; и «вечное» – пространство судьбы поэта. Отметим, что такая пространственная дихотомия семантически близка противопоставлению «страны естей» и «страны нетов».

«Поэтому» именуется в тексте «чернильным вредителем» – носителем «Декартовой болезни». Известно, что Декарт в истории философии рассматривается, прежде всего, как основоположник рационализма. Именно «Декартовой болезнью» заболевает герой новеллы после того, как «поэтому» проникло в буквальном смысле слова в сердце поэта. В результате «с каждым днем в «поэте», так называли еще все человека, росло «поэтому». Сердце ежедневно брало уроки у часовго маятника, качавшегося меж двух одинаковых синих роз на обоях. И перо закачалось не в короткострочье стиха, а длинной, солидной, во все поперечину страницы строкой. В речь экс-поэта вселились: ибо так, следовательно, поэтому, если – то» (7;185).²⁶

Конфликт в душе героя поэта и экс-поэта (фактически, конфликт концептов «поэтому» и «поэт») типологически совпадает с конфликтом «замыслителя» и «убийцы букв» в героях повести «Клуб убийц букв». Герои

²⁶ Мы видим здесь интересный пример «впадения в зависимость» человека от синтаксиса (стиля), то есть выбор той или иной стилистической стратегии (принципов отбора лексики и основных синтаксических конструкций) определяет саму судьбу главного героя. Здесь вспоминается Иосиф Бродский, писавший о том, что поэт зависит от «диктата языка», выполняет его (языка) волю. Эта тема (взаимо) зависимости поэта и слова будет ярко реализована Кржижановским в повести «Клуб убийц букв».

повести решают дилемму «быть или не быть» - быть или не быть писателями, также и герой новеллы стоит перед выбором быть или не быть поэтом.

«Заболевший» рационализмом поэт превращается в критика, что можно трактовать как приближение к смерти. (Вспомним, слова Савла Влоба героя новеллы «Чужая тема», который говорил о критике, как о «существе, не обладающем собственным бытием»). Об этом сигнализирует символическая в прозе Кржижановского деталь - «синие розы на обоях», которые являются атрибутом пространства смерти в новелле «Чуть-Чути» и в «Автобиографии трупа». Это пример «кочующей» из произведения в произведение, а потому очень важной детали.²⁷

Характерно, что после того, как поэт превращается в критика, ему снится сон, в котором изображается крушение всего мироздания: «Снилось: дорога меж мачтовых шумящих сосен. И вдруг – сосны в пни. Меж пней – вязкая, в радужные разводы лужа, но под грязной кожей лужи ворочается что-то огромное, сыплющее блестками и искрами, тщетно пытающееся подняться на тонких ломающихся лучах.

- Что там?
- Оброненное солнце, - говорит кто-то поэту». (7;182)

Однако сила поэзии в новелле иррациональна – в этом ее победа над рационализмом: экс-поэт, и не думавший даже возвращаться к стихам, все равно приходит из города в лес, то есть из мира вещей в мир слов, из вещного в вечное. Герой избавляется от «поалевшего и разбухшего от крови из сердца» «поэтому» и вновь становится поэтом – женихом Весны.

²⁷ Интересно, что реальной трансформации поэта в рационалиста предшествует трансформация на уровне языковой игры (паронимическая аттракция и наполнение иконических, графических знаков нехарактерной для них семантикой), когда слово «поэт» преобразовывается в слово «поэтому»: «Поэт, о Музе не скорби... - Поэт о Му...: «о» слиплось с «му» и подползло к «поэт»: поэтому» (7;179). Вот еще один пример: «У стены, на полке, мерцали переплеты. С лампой в руке, успокоенно улыбаясь, поэт подошел к друзьям: рукой наудачу. Что это? «По Э. Том IV». Золотые буквы придвигнулись друг к другу («IV», подогнув ножку, притворилось «V») – просверкало: «поэтому». (7;181).

В сердце поэта попадает «поэтому» - «носитель декартовой болезни» и он стремится стать критиком, точно так же и герои «Клуба убийц букв» «заболеваются»ациональной «мечтой» - избавиться от «недуга писательства». Ни в первом, ни во втором случае это не удается, однако если в новелле «Поэтому» данная проблема разрешается достаточно «легко», то в повести «Клуб убийц букв» варианты ее решения гораздо более сложны и неочевидны для героев.

2. Уже в первой вставной новелле («*Actus Morbi*» - «История болезни») «Клуба убийц букв» Кржижановский «вводит нас в проблему Гамлета: в этот длинный и узкий – сквозь весь мир протянувшийся – глухой коридор» (2;27). По сути, вся новелла «*Actus Morbi*» – это развернутая интерпретация смысла знаменитой гамлетовской дилеммы «быть или не быть». Реализуемые в повествовании «*Actus Morbi*» коннотации концепта «быть или не быть» являются в повести первым уровнем его репрезентации.

У Кржижановского дилемма «быть или не быть» разбивается на два независимых друг от друга концепта «быть» и «не быть». Это делается при помощи «расщепления» знаменитого монолога на диалог: вместо одного Гамлета появляется два Гамлета:

«Гамлет I (белый плащ). Быть?

Гамлет II (черный плащ) Или не быть?» (2;33).

В интерпретации Кржижановского «Гамлет, в сущности, схватка да с нет» (2;32), эта схватка «да» с «нет» оборачивается в повествовании конфликтом концептов «быть» и «не быть».

Шекспировская семантика в данных концептах в повести Кржижановского, как мы видим, присутствует, что закономерно, но она оттесняется на задний план вторичных коннотаций. На первый план выходят собственно авторские коннотации: «не быть» - означает у Кржижановского выбрать путь художника (художника в широком смысле слова). Главный герой новеллы – актер Штерн – пытающийся разгадать смыслы роли Гамлета, «бьется над тем, чтобы засуществовать в несуществовании» (2;21), чтобы «не быть», и в конечном итоге, ему это удается.

Штерн, избравший первую часть дилеммы Гамлета («не быть»), имеет двойника – Гильдена, который выбрал «быть» и преуспел: в конечном итоге и Феля (так называемая главная героиня), и главная роль в спектакле достаются ему. Но если Гильдену роль достается, то к Штерну она приходит и ведет его – «из мира в мир» (2;28) – в Царство ролей. Царство ролей –

пространство искусства. В этой новелле Кржижановский остро ставит «вопрос о цене» такого перехода: «Всем дано выбирать. И иные уже выбрали: одни борьбу за существование, другие – борьбу за несуществование; ведь линия рампы, как таможенная черта: чтобы переступить ее, чтобы получить право находиться по ту сторону ее огней, надо уплатить кое-какую пошлину». (2;21)²⁸

«Кое-какой пошлиной» оказались – «переход» от Штерна к Гильдену и роли в театре, и Фели, а также сумасшествие (с точки зрения режиссера Таймера и других) – сумасшествие того же рода, что и у шекспировского Гамлета.

Разделение конфликта и героев повести в соответствии со сделанным выбором между «быть» и «не быть» оборачивается, с одной стороны, как мы уже сказали, развитием темы двойничества, с другой – интересным наложением друг на друга двух повествовательных перспектив. Эти художественные приемы (введение темы двойничества и способы организации повествования) позволяют концептам «быть» и «не быть» обрести новые коннотации.

Появление темы двойничества подчеркивает сложность выбора между «быть» и «не быть». Образно говоря, двойничество – это гипертрофированное «или» в гамлетовской дилемме «быть или не быть», это отображение сложности и противоречивости выбора между «борьбой за существование» и «борьбой за несуществование».

Эта же проблематика выражена в характере соотнесения двух, параллельно существующих, вариантов прочтения сюжета вставной новеллы. Первый вариант связан с точкой зрения Таймера (режиссера в театре, где играет Штерн), в соответствии с которой весь сюжет состоит в изложении истории о том, как Штерн-актер «помешался» на роли Гамлета и, в

²⁸ Здесь темы «Клуба убийц букв» пересекаются с другой повестью Кржижановского – «Возвращением Мюнхгаузена». Вспомним слова Мюнхгаузена: «Я вышел из борьбы за существование ... чтобы войти в борьбу за несуществование: я создал несозданные миры». (2;252).

результате, попал в сумасшедший дом. Вторая точка зрения связана с самим Штерном. В соответствии с ее логикой главный герой переходит из мира в мир вместе со своей персонифицированной Ролью, встречается с Ричардом Бэрбеджем и остается в Царстве ролей, в Гамлетбурге. Наиболее яркое столкновение двух «логик» происходит в восприятии героями новеллы фигуры Бэрбеджа. Для Штерна Бэрбедж – это Бэрбедж, легендарный актер. Для Таймера и остальных Бэрбедж – это сошедший с ума Штерн.

Самое интересное то, что повествователь (Рар – автор рукописи «*Actus Morbi*») не отдает предпочтение какой-то одной из двух точек зрения – обе одинаково равноправны. Это, с одной стороны, дает свободу читателю иметь, говоря словами героя повести, «свои собственные замыслы». С другой стороны, это указывает на принципиальную «раздвоенность» бытия художника: его настояще, подлинное «быть» (в творчестве) оборачивается «не быть» в мире. Эта напряженность «как бы двойного бытия» обеспечивает, в конечном итоге, существование искусства.

Такая семантическая неоднозначность сюжета концепт приводит к тому, что концепт «не быть» имеет в первой вставной новелле достаточно сильные коннотации, которые заставляют его соотносить не только с областью искусства, творчества, но с областью болезни, сумасшествия. Не случайно книга – ключевая деталь, фигурирующая в повествовании, выступает одновременно в двух «ипостасях» – то как текст книги, которую читает Гамлет в третьем акте одноименной трагедии, то как «История болезни» сумасшедшего актера. Таким образом, дилемма «быть или не быть» в повести является не только дилеммой принца, но и сумасшедшего, что вносит оригинальные авторские обертоны в коннотации ключевых концептов.

Характер и тон повествования о драматичной судьбе Штерна лишен трагического (шекспировского) пафоса. Кржижановский проблему «быть или не быть» часто «снижает», причем не только путем «превращения» книги

Гамлета в «Историю болезни», но и представляя этот конфликт концептов в «смеховом разрезе». Это проявляется, во-первых, в игре словами, когда «быть или не быть» превращаются в «невыученное не то ты еси, не то не еси. В этой самой бытенебыте...» (2;29). Во-вторых, Гамлет в повести появляется не только трагичным Штерном или ярким Бэрбеджем, но и горьким пьяницей, «по совместительству» трагиком из провинциального театра Замтурыским. Наконец, в-третьих, ключевая мысль новеллы (о которой мы говорили выше) вкладывается не только в уста Штерна, но и «простеца» из трамвая, который смотрит «идиотически-любознательно» (2;21), делясь соображениями: «Говорят, и не существовало никакого Шекспира, а только подумать, сколько пьес после него; а вот существуй Шекспир, так, должно быть, и пьес то этих самых...» (2;21).

Приведенные примеры – не единственные в повести, когда ключевые концепты обретают «низовые» коннотации. На таком «снижении» построено все повествование другой вставной новеллы, герои которой путешествуют в поисках ответа на вопрос, в чем главное предназначение рта (в еде, поцелуях или словах?). «Сказка о трех ртах» – это travestирование выбора между «быть» и «не быть». В первых двух случаях, когда главным предназначением рта называются поцелуи и вкушение пищи, происходит пародийное преувеличение тех смыслов, что заложены в «борьбе за существование», в борьбе за то, чтобы «быть». В третьем случае, когда главным назначением рта называется «проглаголанье слов, дарованных свыше» (;102), «вульгарно», так как «проглаголанье слов» представлено во вставной новелле как безудержная болтовня одного из героев-говорунов, эксплицируется семантика концепта «не быть». Дилемма принца датского оборачивается анекдотом, «раскрученным» в сюжете пародии на традиционный жанр путешествия за Смыслом (идущий истоками еще от античного путешествия аргонавтов и (в русской литературе) от «Кому на Руси жить хорошо?»).

Два «регистра» экспликации ключевых концептов новеллы (в смеховом и «серьезном» планах) – это продолжение типологически общего (по

художественному эффекту) ряда приемов: тема двойничества, наложение повествовательных перспектив друг на друга, создание двух героев из одного имени (Гильденштерн – Гильден и Штерн; Офелия – Фелия и Феля).

Самым же драматичным и, в чем-то ключевым, моментом первой вставной новеллы стало сожжение рукописи Papa (автора истории о Гильдене и Штерне). Почему Pap, вступивший в Клуб убийц букв, тем самым отказавшись *писать* свои произведения, эту новеллу «отдает чернилам»? Это главный вопрос. Он не мог не написать ее – в этом смысле повести. Метафизический бунт замыслителей, которые отказались «переносить на бумагу» свои замыслы, обречен на провал, так как этот бунт оказывается бунтом против собственной природы и судьбы, альтернативы которым нет. Примечательно, что в итоге, не выдержав муки «безбуквия», Pap кончает жизнь самоубийством, а перед этим он, как и остальные замыслители, лишается собственного имени: Pap – это «бессмысленный слог» (2;12). Потеря имени символична – она «сигнализирует» об утрате самого «именуемого». Ведь «сочинитель», по словам Александра Блока, – «человек, называющий все по имени» (26;166). Природа творчества, что есть в писателе, оказывается сильнее самого писателя.

Балансирование художника на грани между жизнью и смертью происходит в плоскости гамлетовского «не быть». Ведь, напомним, «не быть», – это, по Кржижановскому, быть художником, а «быть» – это жить, «не приходя в сознание». Вообще сама способность души однажды оказаться перед дилеммой Гамлета – это принципиальное отличие Штерна (художника) от Гильдена (остальных прочих). Эту способность трудно сохранить (да и нужно ли ее сохранять? – спрашивают самим своим бунтом «против слов» «замыслители»), о чем говорит близость, несмотря на всю разницу, Штерна и Гильдена, ведь они оба «вышли из одного имени» - Гильденштерн (герой Шекспира, чье существование, кстати, можно назвать лишь условным).

Резюмируя, отметим: сюжет вставной новеллы «Actus Morbi» «послужил» в повести для последовательного «разложения» смысла концептов «быть» и «не быть», в процессе которого в них (в концептах) обнаруживаются «шекспировские» коннотации, коннотации сумасшествия, «низовые» коннотации (когда дилемма «быть или не быть» дана в смеховом «разрезе»), коннотации двойничества и др.

В конечном итоге, у Кржижановского противопоставление концептов «быть» и «не быть» оказывается не столько дилеммой (так как никакого реального выбора у художника нет – он «не может не быть» художником), сколько способом номинации, определения характера и сути противоречивой судьбы художника.

3. В повести «Клуб убийц букв» осмысление проблемы природы творчества и судьбы художника тесно переплетено с интерпретацией евангельских сюжетов. Две эти «линии» проблематики и повествования обогащают друг друга дополнительными смысловыми коннотациями, создавая семантически насыщенную концептосферу повести. В связи с этим концепты «быть» и «не быть» обретают не только очевидные «шекспировские» и другие проанализированные нами выше коннотации, но и евангельские.²⁹

Сигизмунд Кржижановский был одним из наиболее оригинальных интерпретаторов Евангелия в русской литературе первой половины XX века. И это при том, что прочтение священных текстов не является для этого писателя смыслообразующим, центральным моментом (несмотря на всю свою безусловную важность) при создании художественного универсума (в отличие, например, от Булгакова в «Мастере и Маргарите» или Пастернака в «Докторе Живаго»).³⁰ Оригинальность и «лица не общее выражение» «прочтения» новозаветных текстов Сигизмундом Кржижановским объясняются, как кажется, прежде всего, тем, что автор объединяет две «далековатые», на первый взгляд, темы. Проблему природы творчества и судьбы художника (выраженную во многом путем противопоставления концептов «быть» и «не

²⁹ Такое «соединение» Гамлета и Иисуса Христа потом будет «повторено», естественно, совершенно по-своему Борисом Пастернаком в знаменитом стихотворении «Гамлет».

³⁰ Так, например, не менее интересно и важно (как объект интерпретации и художественного осмысливания) для Кржижановского наследие классической философии.

быть») он осмысляет, трактуя евангельский сюжет; и наоборот: земную судьбу Иисуса Христа писатель во многом интерпретирует как судьбу художника. Такие «сближения» не являются, с точки зрения Кржижановского, «странными», наоборот, это позволяет писателю с максимальной полнотой «насытить» самыми разными коннотациями ключевые концепты повести «быть» и «не быть».

Суббота, «другой день, который следует за пятницею» (от Матф. 27; 62) – время, когда Иисус Христос был мертв. Повествование о «субботнем» мире между распятием и воскресением – повествование о природе творчества и судьбе художника. Такова имплицитная логика, движущая повествование «Клуба убийц букв». То, что субботы, по которым собирались герои повести в Клубе убийц букв, «восходят» к субботе Иисуса Христа, подтверждается не только сущностной общностью фигур художника и Христа (о чем мы и будем писать ниже). Тому есть и внешние, «формальные» подтверждения – «подсказки» автора. Во-первых, все время действия в рамочном повествовании – это цепь суббот, что неслучайно. Во-вторых, дважды в повести интерпретируется евангельский сюжет. Первый раз в новелле о празднике Осла, время действия которого вербная *суббота*, а «прототипом» осла празднества является осел, на котором Иисус Христос въехал в Иерусалим. Второй раз Кржижановский пишет о *молчащем* Иисусе Христе и своеобразном Евангелии от молчания в новелле о Ноткере Зайке. В-третьих, в finale повести автор впрямую субботы «замыслителей» ставит в один типологический ряд с воскресением Иисуса Христа: «Вот уже четвертая ночь на исходе (в течение которых «выговорились» пять суббот – В.Г.). Мое писательство, начавшееся – так неожиданно для меня, - еле родившись и умрет. Без воскресения». (2;132) В-четвертых, главный «замыслитель», председатель Клуба убийц букв, именуется, помимо прочего, еще и «хозяином суббот» (2;60). Это реминисценция из Евангелия: «Сын Человеческий есть

Господин и субботы» (Марк 2; 28). Примечательно, что обычного «мирского» имени «хозяина суббот» в повести не называется.

Логика судьбы художника, чье существование – балансирует меж «быть» и «не быть», меж жизнью и смертью – коррелирует (на уровне самых предельных обобщений) с логикой судьбы Иисуса Христа. Слово Христа стало бессмертным ценой распятия, ценой субботы (смерти) и ценой воскресения. Такова же, по Кржижановскому, и судьба – до смерти и после нее – художника: «...если на библиотечной полке одной книгой больше, это оттого, что в жизни одним человеком меньше» (2;7). И далее: «...чтобы добиться у флейты предельно глубокого тона – нужно зажать ей все отверстия, все ее оконца в мир; чтобы вынуть из души ее глубь, надо тоже, одно за другим, закрыть ей все окна все выходы в мир». (2;18). Цена самого «глубокого тона» - судьба, вся жизнь художника, «обмененная» на еще одну книгу на библиотечной полке.³¹

Следует подчеркнуть, жизнь как цена «еще одной книги на книжной полке» - это у Кржижановского не «образное выражение». Эта мысль конкретизируется и развивается автором, что ярко проявляется в отрывках повести, где говорится о самом процессе письма: герой-писатель буквы, слова, фразы *«вынимает из себя»*, после чего в итоге остается пустота: *«писать было не из чего»*. «Не из чего» оборачивается тяжелой болезнью героя, и лишь только после ее окончания выздоровевший писатель говорит: *«бессознательное мое успело отдохнуть, выиграть время и набраться (заполняя пустоту – В.Г.) смыслов»*. Само физическое состояние писателя становится «заложником» процесса творчества: *«Экстазы четырех ночей взяли из меня все: до предела»* (2;132).

³¹ Смерть художника как цена и необходимое условие творчества – тема в литературе не новая. Достаточно вспомнить «Пророка» Пушкина, где дару «глаголом жечь сердца людей» предшествовала смерть: «Как труп в пустыне я лежал».

Физическое опустошение и процесс буквального, конкретизированного умирания как одна из существенных сторон творчества воспроизведена Кржижановским неоднократно и разными способами. Не случайно многие герои (по своей сути художники «разных мастерий») вставных новелл повести умирают, сходят с ума, кончают жизнь самоубийством, что завершается вводом в число героев произведения мертвеца (Септа), «жизнь» которого в повести начинается только после его смерти.³²

Контекстуальным синонимом смерти в повести является пустота – слово, которое встречается девятнадцать раз (считая однокоренные) на первых десяти страницах произведения. Пустота и обычный «разреженный воздух» оказываются у Кржижановского далеко не одним и тем же. Пустота – это мир «бескнижия», рожденный в повести смертью – смертью матери главного замыслителя, которая вынудила героя, продав книги, превратить их в «несколько кредитных билетов». Мир исчезнувших книг порождает на книжной полке пустоту, диалог с которой становится главным механизмом создания новых книг. Пустота и смерть становятся отправной точкой, более того истоком жизни писателя, таким образом, творчество рождается из пустоты, из «нет, в котором чего только нет». Смерть и пустота, также как и бескнижие входят в сферу коннотаций концепта «не быть», являясь атрибутами процесса творчества.

Схема «двух рождений» художника, меж которыми – смерть, заставляет нас сказать хотя бы несколько слов о мифопоэтическом уровне конфликта повести, который вносит свои дополнительные коннотации в концепты «быть» и «не быть». Триада судьбы художника «жизнь – смерть – жизнь» типологически «совпадает» со структурой мифа об умирающем и воскресающем боже. Этот миф, как известно, один из центральных во многих мифологиях мира. По мнению П.А. Гринцера (43), в своей основе данный

³² Эта «физиологичность» взаимосвязи смерти и творчества у Кржижановского опять-таки перекликается с опытом его предшественников и современников. Вспомним хотя бы визуальный ряд того же самого пушкинского «Пророка» (грудь, рассеченная мечом, и вырванный язык). Или же строчки, «хлынувшие горлом» и убившие «с кровью» у Пастернака.

миф – земледельческий: смерть и воскресение бога – это осмысление в категориях мифологического сознания земледельческого цикла. Для нас же здесь важно одно: логика движения этого мифа – это логика движения от урожая к урожаю, логика движения жизни, где условием ее существования является «продуманный распорядок действий» судьбы умирающего и воскресающего бога//героя. Таким образом, логика судьбы художника (через смерть - в жизнь) по своей сути совпадает с базисной, вечной логикой человеческого существования. В контексте этих рассуждений отметим, что и судьба Иисуса Христа вполне (на уровне самой общей «схемы») соответствует структуре мифа об умирающем и воскресающем боже. (См. указанную в библиографии статью С.А. Токарева (119)).³³

В контексте нашего анализа логики судьбы художника как колебания между «быть» и «не быть» стоит подчеркнуть, что миф об умирающем и воскресающем боже//герое структурно близок мифам инициации, которые

³³ Это принципиальное единство судьбы художника и движения времени, «вращения земной оси» - одна из констант художественного мироощущения как такового. В этом смысле характерны некоторые из стихотворений Осипа Мандельштама. Вот, например, выдержка из его стихотворения «Век», где поэт своею «кровью-строительницей» должен склеить «двух столетий позвонки»:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки,
И своею кровью склеит двух столетий позвонки?
(...)
Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый век начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.
(79;91 – 92)

Характерно, что поэт к глобальному понятию «век» подбирает определение «мой», и еще более «сокращает дистанцию», превращая «век» в своего «зверя», которому он смотрит в зрачки. О «неразделимости» поэта и века Мандельштам напишет еще и в одном из своих поздних стихотворений:

Попробуйте меня от века оторвать,
Ручаюсь вам – себе свернете шею! (79;175)

также трехчастны: герой, пройдя ритуал посвящения (конкретные варианты которого в различных мифологических системах бесконечно разнообразны) умирает в своем прежнем качестве и рождается в новом. Два мифа в мифопоэтической структуре одного произведения – это проявление двух модусов процесса творчества: творчество «для себя» (где инициация – этап духовного роста), и творчество «для других» (где смерть и воскресение – этапы логики движения жизни).

Но такое «положение дел» - лишь, говоря языком Кржижановского, «загрунтованное полотно». Основная же пружина конфликта повести – попытка бунта художника против логики обмена «дня» на «дно»: «...если на библиотечной полке одной книгой больше, это оттого, что в жизни одним человеком меньше. И если уж выбирать меж полкой и миром, то я предпочитаю мир. Пузырями к дню – собой к дну? Нет, благодарю покорно». (2;7).

Этот бунт замыслителей придает особую остроту семантике концептам «быть» и «не быть», так как все повествование строится как поиски ответа на «гамлетовский» вопрос. Бунт замыслителей «против букв» - один из ключевых вариантов этого ответа.

Главный герой повести и еще шесть «избранников» сделали попытку остаться не только в «дне», как говорит один из героев Кржижановского, не менять свет солнца на свет рампы, но еще и быть при этом художниками. Кстати сам факт такого рода бунта опять-таки «перекликается», как ни странно на первый взгляд, с земной судьбой Иисуса Христа. Его Гефсиманская молитва «Да минет меня чаша сия» эхом звучит в напряженных монологах измученного художника, главного героя повести, который решил «захлопнуть крышку чернильнице» и вернуться назад в «царство чистых, неовеществленных, свободных замыслов». В этом же контексте, если вернуться к мифопоэтическим вычленениям, стоит сказать, что герои-творцы «тяготятся» своим героическим статусом, стремясь, по

сугубо, к роли трикстера – антипода героя. Они пытаются остановить цикл «колохвращения жизни», перестав длить «ритуал письма». Одновременное соединение в персонажах повести черт и свойств героя и трикстера – это отражение сущности конфликта повести на его мифопоэтическом уровне.

Главных причин ухода в «безбуквие» две. Первую мы уже обозначили: художник не хочет «собой в дно», тем более что и никакого «практического» смысла, на первый взгляд, в новой книге на полке нет: «...если наши обуквления глушат друг друга, если писатели мешают друг другу осуществлять, то читателям они не дает даже замышлять. Читатель, я бы сказал, не успевает иметь замыслы, право на них отнято у него профессионалами слова, более сильными и опытными в этом деле: библиотеки раздавили читателю фантазию». (2;16).

Какой личный, укорененный в земной судьбе художника смысл давать людям еще одну книгу? Еще одна книга уйдет в пустоту: сила читательского восприятия произведения не может быть адекватна силе напряжения художника, который для того, чтобы «начать быть в строках, перестает быть в мире»: «О, как ненавистны казались мне в то время все эти люди, потрошащие разрезальными ножами свежую книжку журнала, окружившие десятками тысяч глаз мое исстеганное и загнанное имя (...) Да, я чувствовал и себя и свою литературу затоптанными и обессмыслившими» (2;13).

Вторая причина – эстетическая. Когда «чистые замыслы» становятся строками, а строки складываются в книги, тогда безграничность смыслов «свободных замыслов» редуцируется до одного пусть, предположим, и лучшего варианта. Это начало смерти царства бесчисленных смыслов. Недаром герой называет свой письменный стол, где хранились рукописи произведений, «кладбищем вымыслов» (2;10).

Неизбежность обмена вариантов – на вариант, бесконечности - на завершенность, угнетает художника. И поэтому: «...я решил – пусть это не покажется вам странным – насадить свой, защищенный молчанием и тайной, отъединенный сад, в котором бы всем – замыслам, всем утонченнейшим

фантазиям и чудовищнейшим измыслам, вдали от глаз, можно бы было прорастать и цвести – для себя (...) я хочу, чтобы в моем крохотном саду было вечное, неопадающее сложноцветие смыслов и форм!» (2;15).

Идея тесноты формы является лейтмотивом произведений Кржижановского, где художник не только вынужден «снижать форму», но еще и «уходить из дня», дав книгу тем, кто «выспался» в Гефсиманском саду, и предпочел Варраву, - вот «психологические» причины бунта избранников-замыслителей.

Мы видим, что главный конфликт повести «Клуб убийц букв» – это, если использовать «жесткий» вариант «терминологии» писателя, конфликт «дрессировщика букв» и «замыслителя», или же конфликт *пишущего* и *молчащего* художника слова. И то, и другое обозначение конфликта – это все семантические варианты противопоставления концептов «быть» и «не быть» в повести.

Данный конфликт имеет две существенные характеристики: во-первых, это конфликт экзистенциальный, так как он весь сосредоточен на человеке, который переживает сложный момент совершения личного выбора, духовного, интеллектуального усилия; во-вторых, это конфликт философско-эстетический, потому что он посвящен осмыслению проблемы природы творчества, причем эта проблема реализована как оппозиция подлинного и неподлинного искусства. Очевидно, что оба названных модуса одного конфликта теснейшим образом связаны друг с другом.

Конфликт концептов «быть» и «не быть» обретает в повести евангельские и мифopoэтические коннотации, так как судьба «замыслителя», писателя в произведении, развивающаяся в соответствии с логикой поисков ответа на вопрос «быть или не быть», соотнесена с судьбой Иисуса Христа и, на глубинном уровне, с логикой мифов инициации и мифов об умирающем и воскресающем боже/герое.

4. Дилемма «быть или не быть» разбивается в повествовании на два отдельных, семантически насыщенных концепта - «быть» и «не быть».

Значительная часть коннотаций обоих концептов актуализируется в повести только в их (концептов) конфликте-противопоставлении. К такого рода коннотациям относятся шекспировские, «низовые», коннотации двойничества, мифопоэтические и евангельские. Однако каждый из концептов обладает и своими индивидуальными коннотациями. Концепт «быть» обретает коннотации, семантика которых с наибольшей полнотой выражена в понятии «жизнь-фабрикат», подчеркивающим мертвенность, искусственность существования, оторванного от энергетики творческого процесса (об этом – в следующем (пятом) параграфе).

Для концепта «не быть», определяющего сущность судьбы художника и природы творчества, семантически близкими оказываются коннотации тайны, таинственности, загадки, молчания. В повести эти коннотации концепта «не быть» в наибольшей степени реализованы в трех вставных новеллах (автор которых – Тюд) второй субботы Клуба убийц букв.

Повествование Кржижановского о природе творчества и судьбе художника далеко не все говорит об этой природе. Незавершенность любого логико-образного построения на эту тему неизбежна, так как всегда что-то остается несказанным. А остальное – молчание: *The rest is silence*. Эта шекспировская фраза в новелле Рара является «мостиком» к следующей субботе Клуба убийц букв.

Вторая суббота – три краткие новеллы Тюда, в повествовании которых объединено общей темой тайны, молчания. Тайна – то самое «остальное», покоящееся в молчании, и которое есть та часть природы творчества, что не поддается определению.

Один из семантических «атрибутов» тайны – некий иррациональный элемент, «нелогичная логика». Об этом первая из трех новелл Тюда. Для Франсуазы, главной героини новеллы, «путь зерна» оказался «путем осла»:

Франсуаза венчалась в Ослиный праздник – единственный день в году, когда обычно «примерные» прихожане совершают своеобразный ритуал осквернения церкви – невесты Христовой. Соединение таинства венчания со средневеково-карнавальным буйством праздника Осла предопределило двойственность судьбы Франсуазы, и стало ее страшной и постыдной тайной. Однако именно тайну такого рода соединения священник (отец Паулин) называет «великой тайной»: «Да, настало время и тебе, дитя, узнать то, что дано знать не всем: тайну Осла. Цветы цветут так чисто и благоуханно оттого, что корни их унавожены, в грязи и смраде. От малой молитвы к великому молению – только через богохульство (...) Если Бог, пусть раз в вечность, принял плоть и закон человеческий, то и человеку можно ли гнушаться закона и плоти осла? (...) Наша церковь раскрыла храмы Празднству Осла: потому что ей ведома великая тайна». (2;46).

Кинезис (нисхождение) Иисуса Христа в земную свою судьбу коррелирует с нисхождением «замыслителей» из «царства» «сложноцветия замыслов» в мир конкретной книги. Однако вся суть заключается в том, что нисхождение и Иисуса Христа, и «замыслителей» в конечном итоге оказывается восхождением.

Сущность тайны как существенной характеристики природы творчества и судьбы художника выражена в повести в некой оксюморонной логике, проявляющейся в способности совмещать начала несовместные. Об этом вторая новелла Тюда, главный герой которой отец Франсуаз – «помесь шута с капелланом», «заблудившийся, так сказать, между церковью и балаганом». (2;48). Как в нем это уживалось одновременно нам неизвестно: в тексте об этом ни слова. Однако известен финал главного героя: он покончил с собой. В чем причина? Отец Франсуаз был «праздником, заблудившимся среди буден», «непонятный пришелец», «нелепая ошибка». (2;53). Таковым герой стал после того, как у него была украдена сутана, и остался лишь шутовской наряд. нарушилось равновесие между шутом и капелланом в отце Франсуазе. И этот казус (кражи сутаны) сразу же обнажил всю

противоречивую сущность его судьбы, его жизни. Это равносильно тому, если б героиня первой новеллы Тюда открыла свою тайну людям, ту тайну, которой не место в «трудовой череде» «серолицых, одинаковых будней» (2;53). Отец Паолин говорил Франсуазе, героине первой новеллы, что нужно молчать «потому что – как раскрыть тайну Осла … ослам?» (2;47). Отец Франсуаз эту тайну раскрыл – развязка трагична. Непонимающе-агрессивное восприятие «будничными» людьми шутовского наряда на главном герое не удивительно. Это традиции объявления сумасшествием всего, что не поддается пониманию с точки зрения стереотипизированного, «заштампованного», «пассивного» мышления - это сумасшествие Гильдена из новеллы Рара (и, если продолжить, сумасшествие Гамлета, Чацкого).

Вообще сам факт совмещения в герое взаимоисключающих начал (священник и клоун) – это не только приоткрытие природы тайны, но это еще и очередной «вариант» реализации конфликта между «быть» и «не быть» в судьбе героя Кржижановского.

Если первые две новеллы Тюда – «частные» ипостаси семантики концепта «тайна», то третья – это попытка обобщить мысли о тайне и образы тайны, попытка, которая по замыслу самого автора (Тюда) изначально была обречена на провал. Обречена, так как предмет постигающего обобщения непостигаем: природа тайны, тайна тайны.

Автор «берет быка за рога», заставляя героя повести отправиться на поиски хорала (и его смысла) «*In media vitae - mors*»: «Посреди жизни – смерть». Хорал «о смерти, вклинившей в жизнь» (2;57). Тайна триады судьбы художника, Иисуса Христа, мифологического бога/героя «жизнь – смерть – жизнь» (о которой мы говорили выше) не открылась герою новеллы. Не открылась она и его предшественнику – Ноткеру Заике, который во время создания этого хорала писал: «как закрепить мои сочетания из звуков, чтобы они, хотя бы ценою слов, избегли забвения» (2;58). То есть Ноткер Заика понял, что его тема словами невыразима. Герой же повести все-таки нашел

ответ на свой вопрос, правда, ответ заключался в его принципиальном отсутствии. Ответом оказалось пятое Евангелие от Молчания (*Silentium*). Герой нашел старое Евангелие, где были оставлены пометки на полях везде, где шла речь о молчащем Иисусе Христе. То, о чем он молчал, и есть тайна и его судьбы, и судьбы художника, и жизни в целом. Это понял герой новеллы и отказался от мысли написать об этой тайне книгу: «... на полуистлевших желтых полях ветхой книги, рядом с отсказавшими себя четырьмя, благовестило не нуждающееся в словах, раскрывавшееся и с пустых полей Евангелия: от молчания (...) Можно ли говорить о тишине, не нарушив ее, можно ли комментировать то, что... ну, одним словом, книга убила книгу – с одного удара». (2;60).

«Евангелие от молчания» - смелый и очень оригинальный «ход» Кржижановского-интерпретатора священного текста. В книге о главном, по Кржижановскому, Иисус Христос о главном-то и промолчал. Если от Евангелия вернуться к героям повести, то мы видим: Кржижановский впрямую «принимает» Иисуса Христа в «члены» Клуба убийц букв, которые, «захлопнув крышку чернильницы», отказались писать – писать о главном. Описательный смысл этой тайны «остального», которое – молчание, в том, что творчество и познание истины всегда индивидуальны – невоспроизводимы автоматически. Кржижановский подчеркнул, что Иисус Христос о многом молчал, так же, как о многом, зная, молчат художники. Несмотря на то, что вся их жизнь – попытка рассказать: «ведь молчание – самая неисчерпаемая тема...» (2;113).³⁴

³⁴ Такая интерпретация евангельских мотивов ведет Кржижановского от осмысления собственно библейских образов и сюжетов к традиционным «вопросам» русской литературы. Евангелие от молчания с неоднократным повторением в повествовании знаменитого тютчевского *Silentium* – это осмысление проблемы, которую можно обозначить как проблему неадекватности имени и именуемого – проблему, которая не раз становилась объектом художественной рефлексии предшественников писателя (начиная от Жуковского с его стихотворением «Невыразимое»).

Актуализация в концепте «не быть» коннотаций тайны, загадки, молчания позволяет с иного ракурса взглянуть на главную проблему повести – осмысление судьбы художника и природы творчества: попытка найти однозначное решение дилеммы «быть или не быть» не случайно разбивается о многочисленные, порой взаимоисключающие коннотации концептов «быть» и «не быть». Эта семантическая многоуровневость ключевых концептов («быть» и «не быть») во многом объясняется семантической герметичностью понятий «тайна» и «молчание», с которыми они корреспондируют.

5. «Зез сидел, глядя в потухший камин, казалось, весь включенный в какую-то трудную мысль». (2;97). Зез, «идеолог» и организатор Клуба убийц букв, был «включен» в смыслы новеллы Дяжа – следующей вставной новеллы повести «Клуб убийц букв». В чем эти смыслы, читателю «подсказывает» автор. «Подсказка» заключается в звуковом совпадении имени главного героя новеллы Дяжа (Зес) и «клубном» имени главного «замыслителя» – Зез. Казалось бы, что может быть общего между диктатором Зесом, теоретиком и жестоким практиком «тотально организованной действительности», и Зезом, «садовником» «полноцветия замыслов». Общее одно – попытка организовать, говоря словами Льва Толстого, «живую жизнь», подчинить ее определенной идее, некоему мыслительному построению. Зес-диктатор хочет создать «искусственное бытие» (2;95) «точно дозируемой и распределяемой действительности» (2;87), что ему временно и удается. Зез, «хозяин суббот», пытается упорядочить реку творчества, повернув ее вспять, отказываясь создавать книги, чтобы оставить все замыслы «не овеществленными». Результат действий того и другого – смерть. Разница только в масштабах: Зес несет гибель миллионам, а Зез, идеи и практика его суббот, становятся косвенной причиной самоубийства Рара – другого «замыслителя» Клуба убийц букв.

«Нельзя вгонять в человека насильственную, чуждую ему жизнь-фабрикат. Человек – существо свободное» (2;76). Вот главный вывод новеллы. Но вывод новеллы – не весь ее смысл. Гораздо интереснее проанализировать способы и формы существования чужой для человека «жизни-фабриката». «Жизнь-фабрикат» является наиболее ярким развернутым вариантом актуализации семантики концепта «быть» в повести: отказ героев повести, сделавших однозначный выбор в пользу «быть», от решения дилеммы Гамлета приводит к исчезновению искусства, творчества, ведет к омертвлению жизни, ее «механизации», ведет к появлению «жизни-фабриката».

«Жизнь-фабрикат» имеет в новелле два семантических варианта - как обозначение тоталитаризма и как обозначение типа мышления и поведения (во втором случае понятие «жизнь-фабрикат» становится своеобразным синонимом концептов «метафизическая бесчестность» и «пассивное мышление», которые мы анализировали в первой главе).

Рассматривая тоталитаризм как форму чужой для человека «жизни-фабриката», Кржижановский вполне традиционен: он соблюдает «правила игры» (в то время, правда, небезопасной) жанра антиутопии. То есть он доводит до логического предела все те (подчас скрытые) формы государственного диктата, что он наблюдал в окружающей его жизни. В этом смысле Кржижановский очень метко отбирает «ходовые» словечки, идеики и лозунги тоталитарной идеологии. Нет нужды говорить о «злободневности» этой повести – о смыслах социально-политического аспекта ее проблематики. Это все очевидно. (Хотя не может не удивлять уникальная прозорливость писателя, который в 20-е годы – годы в чем-то романтические – с беспристрастностью социолога, свободный от «красной» и «белой» субъективности, видел суть происходящего).

Важнее проанализировать второй – более, с точки зрения писателя, опасный – вариант существования «жизни-фабриката». Экспериментаторы

новеллы Дяжа «социализировали психики», в результате чего были абсолютно разделены мир мышления, чувств, эмоций людей и мир их поступков, действий. Это имело два основных результата: были «закупорены все *входы в мозг*» и были «закрыты все *выходы из мозга*». (2;69). Причем «закупорка входов в мозг» происходит изнутри, что делают специально выведенные бактерии. Образ такого рода бактерий есть отображение одного из «дефектов» мышления человека. В человеческом сознании рождаются «паразиты головного мозга», которые «перехватывают мир» до его попадания в сферу познающего восприятия. Этот «дефект» мышления – интеллектуальная, духовная инертность, трусость, которая строит представления о мире, на основе зафиксированных, «заржавевших» мыслительных штампов и языковых клише, с выхолощенным смыслом. Это то, что противопоставлено способности создать альтернативный мир, то есть способности в конечном итоге этот мир познать, вступая в личный диалог с «живой жизнью». Это очередной яркий пример осмыслиения писателем конфликта пассивного и активного мышления, метафизической честности и метафизической бесчестности. Суррогат мышления дает возможность спрятаться от жизни, требующей смысла – смысла, рожденного свободным мышлением. Это «бегство от свободы» (Эрих Фромм) – суть второго типа «жизни-фабrikата» в анализируемой повести³⁵. «Бегство от свободы», от жизни объяснимо – свободы тяжела. (Вспомним «убедительную речь» по этому поводу Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых»).

Однако потеря свободы оборачивается абсурдом, который перерастает в безумие. Мир, его смыслы, полнота жизни становятся параллельными

³⁵ Тема «бегства от свободы» – одна из главных в русской литературе. Очень четко ее сформулировал Лев Толстой в «Войне и Мире»: «Иногда Пьер вспоминал слышанный им рассказ о том, как на войне солдаты, находясь под выстрелами в прикрытии, когда им делать нечего, старательно изыскивают себе занятие для того, чтобы легче переносить опасность. И Пьеру все люди представлялись такими солдатами, спасающимися от жизни: кто честолюбием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. «Нет ни ничтожного, ни важного, все равно; только бы спастись от нее, как умею! – думал Пьер. – Только бы не видеть ее, эту страшную ее». (656 – 657).

существованию людей, живущих «не приходя в сознание», и, в конечном итоге, немногие, по Кржижановскому, выдерживают «отлучение от действительности». (2;93). В результате попыток героев новеллы Дяжа «раз и навсегда покончить с кустарничающим «Я» (2;64) они оказались в кольце безумия: «мы окружены безумием, миллионами умалишенных, эпилептиков, маньяков, идиотов и слабоумных» (2;93). Эта картина – результат доведения Кржижановским до логического предела абсурда всех форм существования людей – форм, параллельных «живой жизни».

Чуждые человеку, а потому абсурдные, формы существования продуцируют бесконечное количество симулякром мысли, чувства, действия и т.д. Этот «мусор» абсурда вязок и сложно преодолим. Для того чтобы дистанцироваться от него, необходимо непрерывное духовное усилие человека. Эта логика борьбы отображена Кржижановским в коллизии противостояния *in* против *ex*: мозг «отлученных от действительности» людей в новелле Дяжа обретает способность вырабатывать вещество *инит* (от *in*) - вакцину против «паразитов мозга», являющиеся механизмом «социализации психики». Это стало развязкой новеллы Дяжа: скрытый потенциал мира внутреннего (*инит*) преодолевает давление мира внешнего. Главным здесь является то, что сам человек выступает как исток и условие своей свободы, то есть не совокупность внешних условий существования человека являются причиной наличия или отсутствия свободы, а сам человек. Борьба за свободу в новелле Кржижановского – это борьба с самим собой.

Анализ в повести различных форм существования «жизни-фабrikата» обусловлен логикой поиска ответа на вопрос «быть или не быть». Герои повести («замыслители») «нашли» вариант однозначного разрешения дилеммы «быть или не быть», сделав выбор в пользу первой части оппозиции («быть» - в «terminологии» повести, «не быть» писателем). Однако результатом остановившегося поиска стало омертвение жизни –

актуализация в ней различных ипостасей жизни как искусственного, мертвого образования - фабриката.

6. В повести «Клуб убийц букв» представлены два типа героя – два типа художника: художник, пытающийся организовать процесс творчества; и художник, организуемый, определяемый, «детерминированный» процессом творчества. Первый тип – это Зез, «клубный председатель», который самого себя и себе подобных определяет довольно жестко: «промышленники и убийцы», «профессиональные дрессировщики слов» (2;12). Двойниками Зеза являются Таймер, Тутус, Зес, в какой-то степени все остальные, кроме Рара, «замыслители» Клуба убийц букв. Второй тип героя – это, прежде всего, герой-повествователь, которого «слова взяли напрокат» для того, чтобы «их воля была исполнена» (2;132). Типологические двойники героя-повествователя – Франсуаза, Марк Лициний Септ. Под понятием «типологический двойник» мы подразумеваем не столько внешнее, буквальное сходство героев, сколько внутреннее, сущностное сходство героев, смысла их судьбы в повествовании.³⁶

Первый и второй тип героев являются, безусловно, важными, но не главными. Главное заключается в конфликтно-драматичном соединении свойств и признаков обоих типов героев в одном персонаже – прежде всего, в Раре, имеющем во вставных новеллах повести несколько двойников.

Рар, с одной стороны, пытается чутьем художника идти «путем зерна» через триаду «жизнь – смерть – жизнь», с другой – он стремится избежать

³⁶ Примером «разветвленной» системы типологических двойников (в нашем понимании) является роман Достоевского «Преступление и наказание». В этом романе двойники Раскольникова – это не Лужин и Свидригайлов, которых традиционно к таковым относят, а гораздо большей степени Соня Мармеладова, сестра Раскольникова Дуня и его мать. Эти герои типологически близки друг другу: их судьба, смысл, который они вкладывают в нее, – зеркальны по отношению друг к другу. Раскольников пере-(пре-)ступает через себя, совершая преступление, ради «будущих добрых дел». Соня Мармеладова также пре-ступает через себя ради некой «благой идеи» – помочь семье (но дает это противоположный эффект: уже через две недели погиб ее отец, Катерина Ивановна сошла с ума, а дети остались сиротами, и спасла их только случайность (Свидригайлов)). Дуня намеревается пожертвовать своей судьбой, своим будущим (переступая через себя, совершая преступление) ради брата, в итоге же своим письмом подталкивает его к убийству.

этого тяжелого пути («Да минет меня чаша сия»), потому он и оказывается в Клубе убийц букв, где председатель – Зез. Столкновение этих двух противоположных начал в герое – это и есть реализация основного конфликта повести, выраженного в противопоставлении концептов «быть» и «не быть», на уровне системы персонажей. Именно поэтому фигура Papa – центральная.

Pap имеет двойников больше, чем кто-либо еще из героев. Pap – первый из замыслителей, кто предстают в повести как рассказчик («Actus Morbi»), открывая первое в повествовании заседание Клуба. В его новелле и в том, что сопровождает этот рассказ (сожжение рукописи) вербализуется главный конфликт повести (о чем – выше). Однако после появления в начале произведения Pap, казалось бы, исчезает со страниц книги, появляясь лишь эпизодически в рамочном повествовании. Именно поэтому на первый взгляд кажется неожиданным финал его судьбы: «Дуло меж зубов и... Завтра под лопату». (2;131). На самом же деле самоубийство Papa не является неожиданностью: на протяжении всей повести появляются его двойники, которые все без исключения кончают жизнь самоубийством.

Первый двойник – отец Франсуаз из новеллы Тюда «Мешок голиарда». Вот его финал: «Оторвав камень от земли, Франсуаз сунул его внутрь мешка. Вслед за камнем и голову: и крепко замотал вокруг шеи веревки. Срыв берега был в одном шаге. Берусь утверждать, что этот шаг был для о. Франсуаза последним». (2;54)

Второй двойник «по финалу» Papa – Шагг из новеллы Дяжа, который бросился с моста, покончив с собой.

В следующей новелле («О трех ртах»), возможно, покончила с собой Игнота. Правда, прямых указаний на то нет, есть косвенные: ей не поставили на могилу крест:

«- Почему нет креста? – осведомился Гни.

- Таким не ставят, - пробурчал могильщик и снова взялся за заступ». (2;120)

Фабия – центральная фигура последней вставной новеллы про «оболмертвых» - также покончила с собой: «кладбище самоубийц приняло новый труп» (2;118).

Смерть Рара – это продолжение череды самоубийств.

Но не только этот, чисто внешний признак, является основанием для того, чтобы всех перечисленных выше героев назвать типологическими двойниками Рара. Есть и сущностные, «роднящие» их сходства. Судьба каждого из названных героев – это «гордиев узел» неразрешимых противоречий: «событийное» наполнение их существования и их подлинное предназначение находятся в остро переживаемом ими самими конфликте. Отец Франсуаз – это, по определению автора, «праздник среди буден», точнее, праздник – неуместный среди буден. Шагг – это писатель, автор рассказов о любви и мечте о свободе, и одновременно, он же – секретарь диктатора Зеза. Игнота – проститутка, которая, однако, задала вопрос (а значит, по Кржижановскому, и знала на него ответ), отправивший в долгое путешествие трех героев новеллы. Фабия – дочь раба и наложница, но она была (пусть бессознательно) причастна тайне преодоления смерти, тайне жизни в самой смерти. Разрубить узел противоречий двух жизней в одной судьбе герои смогли только одним способом – самоубийством.

Такова же и судьба Рара: его образ жизни как члена Клуба убийц букв – это образ жизни «дрессировщика букв», «промышленника и убийцы», однако о нем же герой-повествователь говорит: «Вы единственный среди них, о котором я думаю: *человек*». (2;97). Рар – единственный из «замыслителей», кто восстал против устава клуба (принес рукопись) и самих заседаний, и, в конце концов, своею смертью, пусть невольно, но прервал череду суббот.

Череда самоубийств героев повести, имеющих «двойную природу» и «двойную судьбу», невольно заставляет интерпретировать (вслед за Кржижановским) и смерть Иисуса на кресте как самоубийство (тягчайший грех с точки зрения христианства), ведь Христос принял смерть добровольно,

имея возможность «призвать легионы Отца небесного». Такие коннотации в интерпретации евангельского сюжета находятся на имплицитном, «подсознательном» уровне текста.

Смерть Papa – это ключевой момент во всей структуре произведения. Его смерть – это смерть из триады судьбы художника (жизнь – смерть – жизнь), о которой мы писали выше. Первая часть триады в повести (жизнь) – это «сложноцветие» «неовеществленных замыслов» в рассказах замыслителей в течение пяти суббот. Смерть Papa (вторая часть триады) – это прекращение череды суббот, это последняя суббота – суббота мертвого Иисуса Христа накануне Воскресения. Третья часть триады (жизнь) – это четыре ночи героя-повествователя, во время которых он смог «разорвать орбиту и вышагнуть за «я»!» (2;132) – он создал «еще одну книгу на книжной полке» (2;7).

Появление в повествовании череды самоубийств является своеобразным завершением поиска героями повести ответов на комплекс вопросов, заложенных в противопоставлении концептов «быть» и «не быть». Попытка остановиться на одном варианте разрешения дилеммы, как это делают замыслители, «убийцы букв», выбирая «быть», приводит к актуализации «жизни-фабриката» - к миллионам смертей или же к одной-единственной, что не менее трагично в повести, смерти.

Пребывание же в плоскости между «быть» и «не быть», в чем и состоит преимущественно судьба художников, превращает их существование в повести в медленное, растянутое во времени самоубийство. Для Papa, например, «суициdalный акт» длился «четыре субботы». Семантическая многозначность конфликта концептов «быть» и «не быть» оборачивается его (конфликта) принципиальной неразрешимостью в любых плоскостях, кроме плоскости самоубийство.

Кржижановский проблему природы творчества разрешает как осмысление неизбывно-трагического экзистенциального конфликта судьбы художника.

II

1. Для Кржижановского как писателя-мыслителя нехарактерно сведение проблематики того или иного произведения к какой-то одной аксиологической формуле или схеме, раз и на всегда расставляющей все точки над i. Экзистенциальные вопросы не имеют однозначных ответов, недаром, девизом одного из любимых героев Кржижановского Мюнхгаузена были слова: «красного и белого не покупайте, ни «да» ни «нет» не говорите» (2;242). В соответствии с этой же логикой в повести «Клуб убийц букв» нельзя сказать, коннотации какого из ключевых концептов («быть» - «не быть») являются «положительными», а какие - «отрицательными». В повести нет однозначных оценок: писатели, например, называются и «убийцами букв», «промышленниками и дрессировщиками», и, одновременно, «садовниками сложноцветия замыслов». В самом процессе напряженных поисков, раз за разом актуализирующих ситуацию выбора между «быть» и «не быть», заключается экзистенциальный смысл существования человека. Прекращение этих поисков обрачивается в повести, как мы это видели выше, актуализацией концепта «жизнь-фабрикат». Этот концепт является контекстуальным синонимом другого, более важного в авторской концептосфере концепта – концепта «чем люди мертвы». Мы видим, что здесь выстраивается своеобразная концептуальная «цепочка», «звенья» которой – концепты «быть» - «жизнь-фабрикат» - «чем люди мертвы». Эта семантическая взаимосвязь концептов из различных произведений указывает на то, что экзистенциальная проблематика «Клуба убийц букв» проецируется на экзистенциальную проблематику книги новелл «Чем люди мертвы». Продолжая эту мысль, отметим, что сходную семантическую связь можно установить и между ключевыми концептами «Клуба убийц букв» и проанализированной нами в первой главе книги новелл «Чужая тема». В этом случае «цепочка» концептов будет следующей: «быть» - «жизнь-фабрикат» - «метафизическая бесчестность» - «пассивное мышление».

Ниже мы проанализируем семантические параметры и границы и способы репрезентации концепта «чем люди мертвы».

«Чем люди мертвы» - название одной из ключевых книг новелл Кржижановского - это парадоксально перевернутая реминисценция из Льва Толстого, написавшего в поздний период своего творчества рассказ-притчу «Чем люди живы». В «формуле-вопросе» Толстого изначально заложена установка на экзистенциальность проблематики. Кржижановский, «заменяя» жизнь на смерть, «переворачивает» смысл толстовского заглавия. Быть может, лишь затем, чтобы полнее и точнее ответить на вопрос, заданный Толстым. Толстой ищет (и находит) ответ на вопрос, чем люди живы, «оживляя» (на наш взгляд, делая это довольно дидактично) на своем «материале» евангельскую, христианскую традицию. Однако после того опыта, что принесло кризисное начало 20 века, «рецепты» Толстого повисают в воздухе. И Кржижановский, отыскивая ответ на вопрос, чем люди живы, пишет книгу новелл «Чем люди мертвы». Эти «концепты» - **«чем люди живы» и «чем люди мертвы»** - относятся к числу наиболее значимых в прозе Кржижановского. Построение повествования как реализация (углубление и интенсификация заложенных смыслов) данных концептов – смыслообразующий вектор в архитектонике большого количества новелл и повестей Кржижановского.

Причем концепт «чем люди живы» (само толстовское словосочетание) в текстах Кржижановского не встречается, но, тем не менее, это «не мешает» ему оставаться концептом, причем исключительно важным для авторской концептосферы. Как это убедительно доказал Г.Г. Слышкин своей работе «От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе» (109), концептом в художественном тексте может быть и аллюзия, и реминисценция. Реминисценция из Льва Толстого актуализируется в дискурсе всякий раз, когда актуализируется концепт «чем люди мертвы» - оба концепта существуют в неразрывной семантической

«связке». Можно сказать, что концепт «чем люди живы» является коннотацией концепта «чем люди мертвы», и – наоборот.

Мы в данной части диссертации сосредоточим свой анализ на концепте «чем люди мертвы», так как он, отражая специфику тех экзистенциальных проблем, что находятся в центре философско-художественного осмысления писателя, является, условно говоря, «более авторским». В данной части работы наша задача состоит в выявлении структурно-семантических свойств концепта «чем люди мертвы» (а также концептов с ним семантически связанных) в одноименной книге новелл Сигизмунда Кржижановского.

Решение поставленной задачи будет осуществляться преимущественно на материале новеллы «Автобиография трупа» (1926 г.), а также новеллах «Мост через Стикс», «Фантом», «Квадратурин», «Товарищ Брук» и др. Первая новеллы является, на наш взгляд, семантическим центром книги новелл «Чужая тема» - тем произведениям, где с наибольшей полнотой актуализирована семантика одного из ключевых концептов авторской концептосферы Кржижановского - концепта «чем люди мертвы».³⁷

Семантическое ядро концепта «чем люди мертвы» близко значению концепта «смерть». Экзистенциальный смысл смерти – это одна из центральных тем в прозе Кржижановского, которая является объектом интеллектуально-художественной рецепции писателя на всех уровнях – «от глубин бессознательного до высей метафизической рефлексии» (121;507).

Такой «высокий статус» смерти в ценностно-семантических координатах, конституирующих особый тип дискурса – характерная, типологическая черта философии европейского экзистенциализма. Например, в религиозном экзистенциализме Сёrena Кьеркегора смысл смерти, понимаемый «в состоянии "страха и трепета", открывает всю

³⁷ Новелла «Книжная закладка» не менее важна в общей структуре анализируемой книги новелл, однако в ее концептосфере концепт «чем люди мертвы» не является, на наш взгляд, ключевым. Концептосфера «Книжной закладки» имеет очевидное сходство с семантической плоскостью книги новелл «Чужая тема» - с концептами «метафизическая честность» и «метафизическая бесчестность». Это подтверждается и имеющимися «сходными чертами» у главных героев, сюжетных линий и конфликтов новелл «Чужая тема» и «Книжная закладка».

глубину веры в Бога» (22;625), что является одной из главных «задач» жизни человека в философской системе датского мыслителя.

Наиболее интересно сопоставить семантику концепта «смерть» у Сигизмунда Кржижановского с взглядами на этот же комплекс экзистенциальных проблем, которые высказываются философами-экзистенциалистами, являющимися современниками писателя — Хайдеггером, Сартром и Камю.

Вот как описывает Д.Н. Безнюк роль феномена смерти в философии Мартина Хайдеггера: «Хайдеггер представляет смерть онтологической характеристикой человеческого бытия: жизнь есть "бытие-к-смерти", человек постулируется в мире осознанием собственной смертности. Смерть, будучи всегда "моей" смертью, выводит человека из анонимности жизни к "собственному" бытию, смерть дополняет возможное бытие человека до полного бытия. "Подлинное бытие-к-смерти" порывает с повседневными попытками отвлечься от смерти и является основой смыслотворчества человека» (22;625). Такое понимание феномена смерти имплицитно присутствует в текстах Кржижановского: как мы увидим ниже, его герои новелл «Автобиография трупа» и «Чудак» (III глава), именно находясь в пространстве смерти, выходят на уровень глубокого осмыслиения собственной судьбы – уровень осознания и попыток решения самых сложных экзистенциальных проблем. Столкновение со смертью (в той или иной форме) зачастую становится у героев Кржижановского отправной точкой в выходе «из анонимности жизни к собственному бытию».

Как ни странно на первый взгляд, феномен смерти выступает в прозе Кржижановского и в совершенно другой семантической ипостаси, близкой к пониманию этого феномена Сартром и Камю: «В отличие от Хайдеггера, Камю и Сартр видят в смерти не позитивный, утверждающий момент человеческого бытия, а разрушающий смысл и индивидуальность» (22;625).

Такое понимание концепта «смерть» в наибольшей степени характерно для прозы Кржижановского, который часто пишет о «смрадном бездвижии

смерти» (1;340), как о физически и духовно невыносимой энтропии – абсолютной и непреодолимой. Именно в таком ключе реализован концепт «смерть» в новеллах «Странствующее «Странно», «Мост через Стикс», «Чудак», в повести «Воспоминания о будущем» и др.

Экзистенциальный смысл смерти явлен у Кржижановского в разных – подчас противоположных - семантических ипостасях: смерть – это и «абсолютного ничто», и особый тип пространства, наполненный многообразными смыслами.

2. В речевой практике (в том числе и художественной) часто встречаются уподобления (при помощи разных тропов и синтаксических фигур) живого мертвому.³⁸ В книге новелл «Чем люди мертвы» Кржижановский такого рода оксюмороны, метафоры, «образные выражения», скрытые психологические параллелизмы «овеществляет», «раскладывает на составляющие», а главное, снимает с них условные коннотации. Метафорически-символическое уподобление жизни смерти, а живого – мертвому превращается в буквальное уподобление. Этот прием служит для решения сложного комплекса экзистенциальных проблем. Кржижановский тщательно анализирует различные модусы и формы существования «домертва обжитой жизни», чему и посвящена практически вся его книга новелл «Чем люди мертвы». По Кржижановскому, смерть, как ни парадоксально звучит, - это форма жизни, точнее, способ существования человека. У такого положения вещей существуют свои экзистенциально-онтологические предпосылки, которые, в частности, формулируются в «философии фантомизма» в новелле «Фантом». Человек несвободен в выборе форм жизни – он самим фактом рождения изначально вовлекается в череду «дурной бесконечности» причин, будучи полностью ими

³⁸ Вот характерные примеры, которые можно найти во фразеологическом словаре: «Страдающая тень, обломок жизни прежней, Себя, живой мертвец, переживаю я». (Вяземский, «Куда девались вы с своим закатом ясным») (129;296). «Посмотрите на нас: мы обжоры, мы ходячие трупы, гробы, Казнокрады, народные воры, Угнетатели, трусы, рабы». (Некрасов, «Недавнее время») (129;543).

детерминирован: «и меня и вас втянуло в псевдобытие причинами» (2;555), - говорит главному герою «фантом Фифка». Причины (как совокупность внешних факторов) предшествуют и - качественно и количественно - превосходят цели (сфера целеполагания – сфера свободы): «включаться в игру целеполаганий – как вы, – ощутить себя хотяющим и действующим мне невозможно – никак и никогда; мною действуют причины – их ощущаю и осознаю, но сам я не хочу ни одного из своих действий и слов, и хотеть мне кажется столь же нелепым и невозможным, как ходить по воде или подымать себя за темя». (2;555).

Итогом таких априорно данных экзистенциальной предпосылок является следующий вывод героя новеллы «Фантом»: «Даже многотомное жизнеописание, если из него убрать все цели, оставив лишь причины, укоротится до десятка страниц». (2;556). Ярким примером, иллюстрирующим основные положения «философии фантомизма», является другая новелла книги «Чем люди мертвы» - «Квадратурин». Главный герой случайно вовлекается в цепочку причин, стремительно меняющих обстоятельства и характер его жизни: он оказывается жертвой непонятного ему самому опыта с таинственным веществом для «ращения жилплощади». В результате он оказывается в жутком пространстве «ежесекундно растущей и расползающейся тьмы» (2;458). Сутулин (такова «говорящая фамилия» главного героя) ничего не может противопоставить этому чуждому для себя и непонятно огромному миру, в итоге он гибнет в «мертвом, оквадратуриненном пространстве» (2;460).

По этой же «схеме» развивается вставная микроновелла о коте на карнизе в «Книжной закладке» (заключительное произведение книги «Чем люди мертвы»), где пространственный тупик (узкий карниз на тринадцатом этаже) метафорически ассоциирован с экзистенциальным тупиком. И Сутулин, и бедняга-кот из «Книжной закладки» волею случая вовлекаются в цепочку «дурной бесконечности» причин, попадая «в жизнь, как мышь в мышеловку». (2;556)

Подлинное существование (Dasein - в терминологии упоминавшегося в этом же контексте Хайдеггера) героя Кржижановского начинается с факта осознания этой тупиковой экзистенциальной ситуации. О способах преодоления этого катастрофичного псевдобытия мы будем писать ниже, анализируя в третьей главе альтернативные универсумы главных героев повестей «Возвращение Мюнхгаузена» и «Воспоминания о будущем». Однако опыт Мюнхгаузена и Макса Штерера не дает ответа на один из главных вопросов в экзистенциальной прозе Кржижановского, выраженный в концепте «чем люди мертвы». Поиск ответа на этот вопрос писатель «передоверяет» главному герою одного из своих самых ярких произведений - «Автобиография трупа».

3. «И целые дни от сумерек до сумерек я думал о себе как о двояковыгнутом существе, которому *ни во вне, ни во внутрь, ни из себя, ни в себя*: и то и это – равно запретны. Вне досяганий (...). (2;515). «Ни во вне, ни во внутрь, ни из себя, ни в себя» - это ситуация экзистенциального тупика, в котором оказался герой «Автобиографии трупа».

Для прозы Кржижановского это довольно характерный тип героя, не сумевшего создать своего альтернативного мира, который мог бы стать для них «точкой опоры», спасти от «бездействия» и пустоты. Их судьба – это «полубытие» в «щели» межмирия, где «воздух сочится бездуовенностью, мертвью и молчью». (2;523). Живое свидетельство об этом – судьбы большинства героев книги новелл «Чем люди мертвы», где ключевое произведение - «Автобиография трупа».

Главный герой не имеет имени, в тексте есть только его «самоаттестация» - труп. Собственно, с этой самоаттестации и начинается повествование: «я, труп, согласен немного потесниться (...) Вам придется (...) терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии». (2;510-511).

Герой не сразу пришел к такому самоопределению – «труп в человеке зреет исподволь». «Трупьему положению» предшествовало ощущение фантомности, призрачности собственного бытия, как говорит сам герой, его «реальность состоит из фикций» (2;521). Ощущение фиктивности собственного существования – один из главных постулатов упоминавшейся выше «философии фантомизма» (из новеллы «Фантом»): «Вы создали себе мир и сами непробудно мнимы: я пробовал исчислить коэффициент вашей реальности: приблизительно что-то около 0,000/X/...» (2;554-555).

Надо отметить, что герой предпринимает попытки избавиться от чувства неподлинности своего бытия, так, например, во время гражданской войны он с болезненной настойчивостью при помощи разных удостоверений стремится «удостоверить собственную личность». Однако даже полтора десятка удостоверений ему мало помогают – скорее приводят к ощущению еще большей призрачности существования.

Призрачное бытие, преодолевая собственную «бездействие», стремится сжать границы и область своего пребывания, такая интенция рождает своеобразный пространственный опыт героя, который, впрочем, имеет не только экзистенциальные, но и чисто «физиологические» предпосылки (плохое зрение): «55 % солнца для меня нет. (...) Иногда, когда протираю замшой мои чуть пропылившиеся стекла, курьезное чувство: а вдруг с пылинами, осевшими на стеклистые вгибы, и все пространство. Было и нет: как налипь». (2;513). «Неуверенность» в пространстве, в его реальности заставляет героя создать мирок, где бы «все было в «здесь», поэтому он заменяет, по его словам, промерзшие поля на поля книг, становясь «ушельцем в кабинет».

В истории «прорастания трупа» в герое был ключевой, поворотный момент, который сам повествователь определяет как «несчастный случай с «я» (2;519), который не только навсегда разлучает его с любимой девушкой, но и поселяет в душе героя «стеклисто-прозрачный холод». Интересно, что именно такой «несчастный случай с «я» описан Кржижановским не только в

«Автобиографии трупа», а еще в двух произведениях. В трех новеллах Сигизмунда Кржижановского, написанных в период с 1922 по 1925 годы, - «Чуть-чути» (1922), «Собиратель щелей» (1922), «Автобиография трупа» (1925), встречается один и тот же эпизод: нелепая случайность, «странныя мелочь» совершенно неожиданно разрушает – полностью и навсегда – отношения главного героя и девушки, которую он любит. В первом случае («Чуть-чути») этой случайностью оказывается слеза, смывшая короля «Чуть-чутей» с ресницы главного героя; во втором («Собиратель щелей») – «разбуженная тень» превращается в психологическую и метафизическую «пропасть» (щель) между героем и прежде им любимой девушкой; в третий раз роковым становится эпизод из «Автобиографии трупа» с зацепившимися друг за друга очками («стеклистыми придатками»). Этот эпизод в жизни героев имеет для каждого из них в конечном итоге катастрофические последствия.³⁹

За катастрофой в жизни героя последовал «штиль», который был пустотой, «бездуновенностью» и «молчью». В этом мертвом пространстве начинается процесс «истечения души»: «И всякий раз мне было ясно слышно, как в пустоту, с тонким и острым звоном, капля за каплей, - душа. (...) Но тогда я назвал этот феномен особым словом: психоррея. Что значит – истечение души». (2;518)

Для героя началось время, когда одна скука сменяла другую, а я «роняло себя»: «...есть и череда нудных осенних скук, когда небо роняет звезды (...), а «я» роняют себя самих». (2;515). Герой, анализируя свою жизнь, выстраивает целую градацию погружения в пустоту «забвения себя», это градация членения и разрушения «я»: «чувство себя никло: я – и я – полу-я – еле-я – чуть-чуть-я: стаяло». (2;524).

Когда «я» роняет себя», человек вынужден искать формы существования, где «я» «не требуется». Главный герой произведения говорит

³⁹ В чем причина таких «повторов», сложно сказать, - может быть, это указание автора на имплицитные связи между разными произведениями (а они, безусловно, есть), а может быть, говоря словами самого Кржижановского, «биография часто лезет, куда ее не просят».

о двух способах пребывания разного рода «полу-я» и «чуть-чуть-я» в мире, каждый из которых является вариантом ответа на вопрос «чем люди мертвы».

Первый вариант – жизнь в «дательном падеже»: «А что, если с «я» у меня уже сорвалось, что, если попробовать жить в дательном падеже.

Мне: хлеба

самку

покоя

и царствица б небесного. Если есть. И можно...» (2;530).

И второй вариант существования «разных полу-я» можно сформулировать, используя термины грамматики: это жизнь в «пассивном залоге»: «люди с омертвевшим sensorium'ом, с почти трупным окостенением психики, уже никак не могут жить сами. Но их жить можно. Отчего же». (2;536-537).

Герою, не имеющему выхода ни во вне, ни во внутрь, остается «эмигрировать в книги», при этом мир книги не стал для него миром индивидуального полноценного бытия (как, например, для главного героя повести «Возвращение Мюнхгаузена»). Герой занимается «филологией буквы «т» в тюркских языках», что является для него одним из вариантов «конструирования мирка, где все в «здесь». Эти занятия бесплодны, так как не помогают преодолеть «стеклисто-прозрачный холод» в душе; он видит мир книг как мертвый мир, и за эту «мертвенность» он ему благодарен: «я не сержусь на строки: они слишком хорошо умели быть покорными и мертвыми» (2;517).

Такими же бесплодными оказываются его партии с самим с собой в шахматы (в которых чаще выигрывали черные): «Мне нравилась абсолютная бесплодность шахматного мышления». (2;528).

Мы видим, что коннотациями концепта «чем люди мертвы» в «Автобиографии трупа» являются понятия «бесплодность», «бессмысленность», «пассивность», «фиктивность», что точно и емко

определяет характер существования (пребывания в «минус-пространстве» героя произведения.

Герой-«труп» остается среди живых (или среди тех, кто, как пишет писатель в новелле «Чуть-чути», «под живых») «неоплаканный, ненужный» (2;515), такое состояние он называет «последним одиночеством»: «последнее одиночество, ведомое лишь немногим из живых, когда остаешься не только без других, но и без себя». (2;518).

Впрочем, герой не остался абсолютно один: мертвое пространство, как и любое другое пространство, имеет своих обитателей: «был у меня некий другой, чужеродное что-то, нарушавшее мои черные досуги. Дело в том, что с довольно ранних лет меня начал посещать довольно странный примысл: 0,6 человека». (2;518). 0,6 человека пришли в жизнь героя из учебника географии, где говорилось о том, что на один квадратный километр территории Крайнего севера приходится 0,6 человека.

Такого рода примысл, «чужеродное что-то» - это характерный, «кочующий» образ у Кржижановского, который, слегка модифицируясь, появляется в разных произведениях: «Некто», «Чуть-чути», «Странствующее», «Странно», «Фантом», «Мост через Стикс», «В зрачке», «Швы». Герои названных произведений, как и главный герой «Автобиографии трупа», находятся в странной, тягостной зависимости от этих «недочеловеков». Недовершенное, лишенное целостности бытие человека оборачивается его (человека) утратой: вместо него на авансцене появляются фантомы, примыслы, яркий пример которых - 0,6 человека. Всякого рода примыслы и фантомы сами по себе существовать не могут, их бытие лишено самостоятельного, самодостаточного смысла. Форма их существования – объективированный дефект сознания героя, его персонифицированный «комплекс», метафизический «пунктик», который рождается на границе сознательного и бессознательного. Однако, развиваясь и усложняясь, этот примысл «отпочковывается» от героя, обретает видимость самостоятельного существования – он проговаривает герою его самого, его боли, скрытые

мысли, чувства, желания. Примысл – это персонифицированная экзистенциальная ущербность, неполнота, которые составляют существенную характеристику бытия человека.

Согласно правилам «экзистенциальной математики» «от Кржижановского», бытие практически каждого человека может обернуться такого рода «дробным» существованием. Не случайно в «Автобиографии трупа» появляется образ «плохих математиков». Автор пишет, что люди - это «плохие математики, не умеющие отличить реальное от мнимого, мертвое от живого» (2;520). В повести «Возвращение Мюнхгаузена» также встречается образ «плохого математика» (мистер Доули, автор теории вероятностей) и «дробных» людей: «Люди – это дроби, выдающие себя за единицы» (2;234). То есть, фактически, согласно экзистенциальной философии Кржижановского, каждый человек - это дробь, «0,6 человека». Стать же «целым» можно лишь «доращивая себя до целого при помощи слов». (2;234) Иными словами, избавление от нецелости, ущербности и пустоты бытия, по Кржижановскому, находится в области слова, то есть творчества.

Последнее утверждение оказывается в конечном итоге справедливым и по отношению к герою «Автобиографии трупа». Варианты существования разного рода «еле-я» не стали жизненной практикой создателя рукописи «Автобиография трупа». Почему же этого не произошло? Дело в сложности образа главного героя, его судьба не укладывается в «прокрустово ложе» созданной им самим «теории» о жизни «шамкающих полутрупов». Безусловно, герой – это обитатель «мертвого пространства», он, действительно, не способен уйти от пустоты ни «во вне», ни «во внутрь». Это один из многих героев Кржижановского, который оказался в «щели межмирия», в «молчи и мертвии», но он и отличается во многом от «себе подобных». Вспомним, например героя «Квадратурина» Сутулина, который гибнет в пустоте непомерно разросшегося чужого пространства, гибнет, не осознав причин и природы своей гибели.

Этого совершенно нельзя сказать о герое «Автобиографии трупа», он не отдал «расщепившейся щели своего сознания». Последние слова взяты из новеллы «Собиратель щелей», главный герой которой Готфрид Левеникс всю свою жизнь посвятил борьбе с «онтологической ночью». Зная о «царстве щелей» все, Готфрид Левеникс, говорит, что «узнать внутреннее бездны» может лишь тот, кто не отдаст «расщепившейся щели своего сознания». Самому Левениксу это не удалось. Но удалось герою «Автобиографии трупа», который, будучи в пространстве смерти, и не имея возможности преодолеть его, находит в себе силы для сохранения свободного, ясного сознания. Герой осознает, что он находится в пространстве «жесткого вакуума», а сам факт осознания, наличия личного мышления для Кржижановского синонимично наличию свободы.

Сам акт познания мира, где «бездунье, мертвь и молчъ» (2;542) – это акт свободы. Создание рукописи, названной «автобиография трупа», – это процесс воскресения, возвращения к жизни. Создание рукописи, автором которой проводится рационалистическое «скальпирование» проблемы смертвения психики и жизни, где автором отыскивается ответ на вопрос, чем люди мертвы, позволяет герою освободиться от магнетизма и силы мертвого пространства. Первый уровень освобождения происходит на уровне сознания – понимание границ и свойств мертвого пространства отгораживает героя от него. Второй уровень происходит на уровне поступка. Этим поступком является самоубийство⁴⁰. Однажды главному герою его приятель-инженер подарил «герметически запаянный стеклянный дутыш. Внутри прихотливо изогнутый тонкий-тонкий серебристый волосок» (2;531). Это был пример овладения «техникой изготовления полной пустоты, так называемого жесткого вакуума» (2;531). Этот «жесткий вакуум» для героя – символ его собственного существования⁴¹. «Как уничтожить «жесткий вакуум» –

⁴⁰ Самоубийство – один из наиболее часто встречающихся мотивов в прозе Кржижановского, вспомним, например, повесть «Клуб убийц» букв, где сразу же четыре героя заканчивают жизнь самоубийством.

⁴¹ Образ «жесткого вакуума» впервые у Кржижановского появляется как метафорическая «зарисовка» в повести «Странствующее «Странно» (1924 год), где главный герой попадает в «остекленную пустоту с выкаченным воздухом» (спиртовой термометр), которая «должна была быстро отнять дыхание, а там и

спрашивает герой у инженера. «Очень просто: разбить стекло», - отвечает последний. Раз другого выхода нет, герой решается на «манипуляцию с крюком и петлей» (2;524), и тем самым «разбивает стекло». Он преодолевает «онтологическую ночь», веря, что ему будет «дано видеть солнце в час погребения» (2;535). Самоубийство главного героя «Автобиографии трупа» типологически «встраивается» в череду самоубийств в повести «Клуб убийц букв». Герои и того, и другого произведения остро переживают конфликт «несогласия сознания с миром», единственным вариантом разрешения которого зачастую является только смерть.

Герой «Автобиографии трупа» глубоко осознал природу и истоки того экзистенциального тупика, в котором он оказался. Такое знание дает ему возможность сделать шаг от «я» к «не-я». Вспомним ключевую мысль проанализированной в первой главе книги новелл «Чужая тема»: «личность не есть нечто вывихнутое из своего вне, наоборот, ей дано вправить мир в мысль» (1;391). Мыслителю удалось вправить мир в свою мысль, и получившаяся картина мира оказалась довольно мрачной. Герой убеждается, что «психоррея», болезнь «истечения души» носит в окружающем его мире характер эпидемии: «Я не подозревал, что процесс психического омертвления мог быть ползучим – из черепа к черепу, с особи на группу, с группы на класс, с класса на весь общественный организм» (2;521). Об этом же Кржижановский писал в другой своей новелле – «Чуть-чтути»: «...ясно: все они – фальшиволицы, лжемыслны и мнимословны. Под живых. «Что подделываете». Почему не «что подделываете»: подделывают любовь, мысль, буквы, подделывают самое дело, идеологию, себя; все их «положения» – на подлоге» (7;145).

Мир автоматизированного омертвелого существования предстает как огромное «царство щелей», в котором обитают «розные друг другу одиночества»; «техника расщепления общественности» рождает «ушельцев в

жизнь» (2;309). В «Автобиографии трупа» (1925 год) «жесткий вакуум» - это уже системообразующая пространственная метафора, играющая ключевую роль во всей архитектонике произведения.

кабинеты» (2;522). Для «заразившихся» «истечением души» «меж «я» и «мы»: ямы. В ямы и свалились одно за другим поколения социальных оторвавшейся» (2;522).

В «Автобиографии трупа» воспроизведена экзистенциальная онтология Кржижановского, где черты бытия проступают через противостояние жизни и смерти. Эта борьба, начинающаяся в душе конкретного человека, выливается в бури социальных потрясений – в войны и революции. Например, «революция - это «мятеж живых против мертвых» (2;536), – говорит герой повествования, однако в этом мятеже мертвые побеждают тем, что переходят на сторону живых: «когда революция начала одолевать, конечно, в нее полезли и трупы: все эти «и я», «полу-я», «еле-я», «чуть-чуть-я» (2;536).

Отдельная тема, где живое вступает в непримиримый и неприкрытый конфликт с мертвым, – это война, осмыслению экзистенциальной природы которой (с точки зрения конкретного человека) Кржижановский посвятил несколько произведений. Однако, говоря словами Кржижановского, «материал о войне требует, конечно, более подробного и серьезного изложения» (2;524), так как во время войны «смерть превращалась в программную правительственно-рекомендуемую идею» (2;526). Войне, пространству смерти и гибнущему в нем герою будет посвящена отдельная часть третьей главы, где мы проанализируем другую ключевую новеллу книги «Чем люди мертвы» - «Чудак».

Выводы

1. Целый комплекс экзистенциальных проблем в прозе Кржижановского фокусируется в семантике концептов «быть» и «не быть», являющихся «классическим» вариантом максимально обобщенной формулировки самой сути (быть – to exist) экзистенциальной проблематики, ее средоточием. Центральным произведением в прозе писателя, где данные концепты являются смыслообразующими, является повесть «Клуб убийц букв».

2. Концепты «быть» и «не быть» из повести «Клуб убийц букв» имеют свои контекстуальные «синонимы», свои «корни» в более ранней прозе Кржижановского. Это связано с тем, что художественное «освоение» главной темы повести – осмысление проблемы творчества и судьбы художника – автор начинает в самых ранних произведениях, в частности, в книге новелл «Сказки для вундеркиндлов» (первая книга новелл Сигизмунда Кржижановского). Контекстуальные синонимы концептов «быть и «не быть» обнаружаются, в частности, в новеллах «Страна Нетов», «Итанесиэс», «Поэтому», повести «Штемпель: Москва». Этими синонимами являются, прежде всего, концепты «неты» - «ести», «борьба за существование» - «борьба за несуществование», «поэт» - «поэтому».

3. У Кржижановского противопоставление концептов «быть» и «не быть» в повести «Клуб убийц букв» оказывается не столько дилеммой (так как никакого реального выбора у художника нет – он «не может не быть» им), сколько способом номинации, определения характера и сути противоречивой судьбы художника.

4. В повествовании «Клуба убийц букв» у концептов «быть» и «не быть» обнаруживаются «шекспировские» коннотации, коннотации сумасшествия, «низовые» коннотации (когда дилемма «быть или не быть» дана в смеховом «разрезе»), коннотации двойничества и др.

5. Конфликт концептов «быть» и «не быть» обретает в повести евангельские и мифопоэтические коннотации, так как судьба «замыслителя», писателя в произведении, развивающаяся в соответствии с логикой поисков ответа на вопрос «быть или не быть», соотнесена с судьбой Иисуса Христа и, на глубинном уровне, с логикой мифов инициации и мифов об умирающем и воскресающем боже/герое.

6. Дилемма «быть или не быть» разбивается в повествовании на два отдельных, семантически насыщенных концепта - «быть» и «не быть».

Значительная часть коннотаций обоих концептов актуализируется в повести только в их (концептов) конфликте-противопоставлении.

Однако каждый из концептов обладает и своими индивидуальными коннотациями. Концепт «быть» обретает коннотации, семантика которых с наибольшей полнотой выражена в понятии «жизнь-фабрикат», подчеркивающим мертвенностъ, искусственность существования, оторванного от энергетики творческого процесса.

Для концепта «не быть», определяющего сущность судьбы художника и природы творчества (в этом состоит содержание «семантического ядра» данного концепта), семантически близкими оказываются коннотации тайны, таинственности, загадки, молчания. В повести эти коннотации концепта «не быть» в наибольшей степени реализованы в трех вставных новеллах (автор которых – Тюд) второй субботы Клуба убийц букв.

7. Череда самоубийств в повести является своеобразным завершением поиска ее героями ответа на комплекс вопросов, заложенных в противопоставлении концептов «быть» и «не быть». Попытка остановиться на одном варианте разрешения дилеммы, как это делают замыслители, «убийцы букв», выбирая «быть», приводит к актуализации «жизни-фабrikата» - к миллионам смертей или же к одной-единственной, что не менее трагично в повести, смерти.

Пребывание же в плоскости между «быть» и «не быть», в чем и состоит преимущественно судьба художников, превращает их существование в повести в медленное, растянутое во времени самоубийство.

Семантическая многозначность конфликта концептов «быть» и «не быть» оборачивается его (конфликта) принципиальной неразрешимостью в любых плоскостях, кроме плоскости самоубийства.

8. Экзистенциальная проблематика повести «Клуб убийц букв», эксплицированная в концептосфере произведения, корреспондирует с экзистенциальной проблематикой других произведений Кржижановского, в частности, проблематикой книги новелл «Чем люди мертвы». Между «Клубом убийц букв» и «Чем люди мертвы» выстраивается своеобразная концептуальная «цепочка», «звенья» которой - концепты «быть» - «жизнь-фабрикат» - «чем люди мертвы».

Семантическая взаимосвязь ключевых концептов разных произведений является одним из наиболее значимых механизмов формирования прозы Кржижановского как метатекста, который конституируется общностью экзистенциальной проблематики.

9. В «Автобиографии трупа» - центральном произведении книги новелл «Чем люди мертвы» - воспроизведена экзистенциальная онтология Кржижановского, где черты бытия проступают через противостояния жизни и смерти. Эта борьба, начинаящаяся в душе конкретного человека, выливается в бури социальных потрясений – в войны и революции. Данный круг проблем воспроизведен автором как реализации в повествовании всех семантических потенций концепта «чем люди мертвы».

ГЛАВА III

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ХРОНОТОП ПРОЗЫ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

В прозе Кржижановского авторская концептосфера, являющаяся «полем» для «формулирования» и решения экзистенциальных проблем, тесно связана с миром главных героев произведений. Более того, можно сказать, что одна из основных «функций» героев прозы писателя заключается в том, чтобы «дать возможность» экстраполировать в ткань произведений многоуровневую семантику концептов «метафизическая честность» и «метафизическая бесчестность», «активное и пассивное мышление», «быть» и «не быть» и других проанализированных нами и не ставших предметом исследования концептов. Иными словами, смыслы каждого из авторских концептов не только уникальны, но и не представимы в отрыве от героев Кржижановского. В самом деле, невозможно представить себе главного героя «Чужой темы» Савла Влоба в отрыве от того спектра экзистенциальной проблематики, что продуцируются концептом «метафизическая честность», или же героев «Клуба убийц букв» вне проблемного «поля» концептов «быть» и «не быть». Можно сказать, что в какой-то степени сами герои – это «продукт» концептосферы, так как «движущей силой» создания того или иного произведения Кржижановского являлась, на наш взгляд, скорее необходимость решения той или иной экзистенциально-философской проблемы, нежели, например, воссоздание внутреннего мира героя. Мы уже говорили об этом, правда, в несколько другом ключе в первой главе при характеристике героя прозы Кржижановского. Между тем, очевидно и другое: «функциональный статус» героев прозы Кржижановского нельзя свести к роли «вторичного элемента» при конструировании посредством концептов экзистенциальной проблематики. Создаваемый, условно говоря, «наложением» друг на друга коннотаций различных концептов, герой прозы Кржижановского обретает

уникальные черты, более того, он становится центром своей вселенной (недаром, писатель неоднократно воспроизводит в разных произведениях знаменитую кантовскую философскую «зарисовку»: человек, «удивляющийся» «звездному небу над головой»⁴²).

Уникальные черты создаваемого вокруг героя мира «проступают», прежде всего, в пространственно-временном континууме. В связи с этим центральная задача третьей главы диссертации заключается в выявлении специфики хронотопа в прозе Кржижановского, в определении способов и механизмов формирования пространственно-временного мира в конкретных произведениях писателя.

С точки зрения реконструкции экзистенциальной проблематики прозы Сигизмунда Кржижановского анализ пространственно-временного мира и отношений герой - хронотоп не менее важен, чем анализ авторской концептосферы. Концептосфера и хронотоп – это две «плоскости» (опосредуемые героем) художественного мира писателя, в «координатах» которых «проступают» экзистенциальные параметры проблематики прозы Сигизмунда Кржижановского. Доказательству первой части этого тезиса были во многом посвящены первые две главы диссертации, на доказательстве его второй части будет сосредоточен анализ в третьей главе нашей работы.

⁴² Вот характерная сцена из новеллы «Чудак»: «Ночами я любил, сев на низкой стрелковой ступени окопа, спиною в землю, часами удивляться: как зашвырнуло меня сюда, в этот крохотный мирок крохотных ненавистей. И было чрезвычайно странно - почему меня бросило именно сюда, на эту орбиту, почему кружит вокруг этого солнца, а не вокруг того... - и, подняв лицо кверху, я отыскивал себе, разборчиво роясь глазами в россыпях миров, новое солнце и новую свою орбиту» (2:446).

§1.

Проблема пространства и времени – одна из центральных проблем в поэтике произведений Кржижановского. Причем пространственно-временной мир предстает в двух «ипостасях». В метафизической ипостаси, когда пространство и время как философские категории становятся объектом рефлексии автора и его героев; в собственно литературно-эстетической, где пространство и время – это конструктивные составляющие художественного мира. Мы стремились учитывать эту особенность пространственно-временного универсума Кржижановского, анализируя структурно-семантические границы и свойства хронотопа его прозы.

Социальный, исторический и философский опыт современника Кржижановского – зачастую опыт кризисный – во многом был опытом соприкосновения с абсолютной пустотой (как мы уже отмечали, знаковое слово у писателя). В ситуации такого рода «бытийного тупика» Кржижановский ищет новые пути художественного осмыслиения окружающего мира. В результате мир, минуя и преодолевая все многочисленные частные варианты собственного существования, восходит в прозе Сигизмунда Кржижановского к своим самым общим формам – пространству и времени.

Такой масштаб авторского видения порождает особый тип конфликта – конфликт «человек – мир». Этот конфликт у Кржижановского обозначен (в частности, в повести «Возвращение Мюнхгаузена») через противостояние «я» – «не-я» (всего, что существует помимо «я»)⁴³. Конфликт «я» – «не-я», выбирая все возможные свои частные варианты, приобретает экзистенциальный характер, раскрывающий сущность бытия человека в мире и мира в человеке.

Множество «я» (конкретные герои прозы писателя) коррелирует с множеством «не-я» (миров, где эти герои, условно говоря, «обитают») – такая

⁴³ Здесь, как видно из терминологии («я» – «не-я»), мы наблюдаем творческое осмысливание Кржижановским традиций немецкой классической философии, в частности, философии Фихте.

установка универсума Кржижановского особым образом реализуется на уровне структурно-семантической организации пространства и времени: один тип хронотопа заменяется сосуществованием нескольких типов хронотопа (что мы будем наблюдать при анализе повести «Возвращение Мюнхгаузена»).

Хронотоп, по Бахтину, - это проекция, художественное осмысление в образах реального, исторического пространства и времени: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (...) хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (...) в хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмыщенном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп."(21;234-235) Основная проблема хронотопа по Бахтину: «Проблема освоения реального времени, исторической действительности в поэтическом образе». (21;399).

Но художественное осмысление реального, географического пространства и исторического времени отнюдь не исчерпывает проблему хронотопа прозы Кржижановского. У Кржижановского хронотоп теряет свою автономность, самостоятельность - это «я-ориентированная» пространственно-временная структура. Пространство и время реализуются в тексте как переживание героем пространства и времени, которые, фактически, не существуют сами в себе, имманентно, помимо воспринимающего их субъекта. Иными словами, Кржижановский зачастую просто отказывается от изображения мира со своим пространством и временем, он изображает впечатление, ощущение от пространства и времени героя - ему интересен пространственно-временной опыт героя. Поэтому мы можем говорить не о пространстве и времени как таковых, а о пространственно-временной «я-ориентированной» структуре. Герой Кржижановского не

столько воспринимает хронотоп, сколько моделирует его, этот хронотоп есть растворение, реализация творческого начала героя, облекаемое в пространственно-временную ткань. Такого рода хронотоп - это хронотоп мыслей, чувств, ощущений героя. В этом же ключе рассуждает и Топоров, анализируя пространство прозы Кржижановского: «Пространство Кржижановского, говоря в общем и с оттенком условности, формируется на трех уровнях - слов и той игры, в которую они вступают, эксплицитных описаний пространства и его образов и наконец, той размытой стихии «пространственности», вовсе необязательно связанной непосредственно с пространством как таковым, но присутствующей и в описаниях времени, сознания, мышления, психических и физических состояний». (119;500). Хронотоп перестает выражать чисто пространственно-временные отношения: остается язык пространства и времени, на котором выражены мысли, чувства, фантазии героя. Позволим себе привести еще одну цитату из работы Топорова на эту тему: «Вещество или стихия пространства - пространственность, она выступает как то начало, которое пронизывает и время, и сознание, и язык, все бытие и связывает все между собой, отсылая это все к своему субстрату — к пространству. Эта "пан-спatialность" энергетична и императивна». (119;500).

Таким образом, мы можем говорить о том, что хронотоп произведений Кржижановского лишь в малой степени является художественным освоением реальных исторических пространства и времени. В силу этого можно говорить о том, что Кржижановскому реальность со своей системой норм и правил как художнику менее интересна, чем конкретное "Я" - мир его фантазмов, мыслей и творчества, мир его экзистенциальных проблем.

Эта мощная антропоцентрическая интенция (при которой окружающий мир, реальность становятся вторичными) приводят к существенному изменению соотношения между пространством и временем внутри хронотопа по сравнению с соотношением между этими категориями в предшествующей литературе (на материале которой и дано М.М. Бахтиным

определение хронотопа). М.М. Бахтин говорит о первичности времени по отношению к пространству: время определяет характер пространства. У Кржижановского это соотношение меняется: пространство и время становятся равноправными, причем первое может выступать и как ведущая категория. Такое «смещение» не случайно.

С одной стороны, тот факт, что в системе пространственно-временных отношений (в хронотопе) ведущая категория – время, безусловно, неслучаен. Тому есть экзистенциальные предпосылки: существование человека (от рождения и до смерти) – это прежде всего движение во времени. Эти две координаты – рождение и смерть – единственные детерминанты человеческого существования, которые с уверенностью можно назвать неизменными. Опыт существования во времени – это опыт универсальный, общечеловеческий. «Априорность» рождения и неизбежность смерти – те факты, осмысление и переживание которых – существенная и даже, пожалуй, базовая характеристика духовного опыта человека.

В сравнении с двумя основными временными константами пространственный опыт более, условно говоря, «случает». Если рождение и смерть как две критические точки временного существования неизменны и безусловны в своей неизменности, то пребывание в том или ином пространстве – вопрос не только случая, но и область приложения человеческих усилий. Если с тем, что «все проходит», поделать ничего нельзя, то самостоятельно (в той или иной степени) «наполнить» (так или иначе) промежуток между рождением и смертью (именуемый жизнью) – в воле и силах свободного человека. Процесс такого рода наполнения – это процесс «перехода» времени в пространство, так как события (отрезки времени) в жизни человека так или иначе предопределены выбором (или несделанным выбором) самого человека – созидающего или разрушающего пространство собственного «пребывания». Две крайние точки временного опыта неизменны, однако траектория движения между ними определяется человеком, и момент определения, выбора – это момент формирования

свойств пространства. Кржижановский сконцентрирован на процессе освоения пространства, так как здесь в наибольшей степени проявляется сущность человека как существа, способного на свободное, творческое, личное действие. Это-то и обуславливает смещение «приоритетов» внутри категории хронотоп при ее проекции на прозу Кржижановского.

В зависимости от того, как реализуются в тексте отношения «герой - хронотоп», героев текстов Кржижановского можно типологически подразделить на две группы:

1. Тех, кого хронотоп поглотил, превратив в свой элемент: это герои, чье мышление, поведение и, наконец, судьбу определяет окружающий пространственно-временной континуум, в котором происходит разрушение, гибель человека. Типологическим «предтечей» такого рода героев во многом является «подпольный парадоксалист» Достоевского. Это пространство Кржижановский в новелле «Швы» определил как «минус-пространство», основными топологическими константами которого являются: «щель», «теснота», «пустота». Вот что пишет по этому поводу Топоров: «Кржижановский часто обращается к описанию этого анти-пространства и по-разному обозначал его - пустое пространство, пустота, небытие, мертвое пространство и т.п, но, может быть, точнее всего его определяет элемент «минус», выступающий одновременно как атрибут и как предикат пространства: «минус-пространство» попросту означает, что пространства нет или что есть нечто противоположенное ему, свернувшееся в нуль и отрицающее это пространство» (121;498). «О том как заслоняется и переполняется пространство, как оно усложняется и, борясь с усложнением, начинает члениться, как оно делится на части, выступающие как образы замкнутости-обуженности, все-таки не преодоленный этим членением, или, напротив, что он потерялся в его обширности, и не будет охвачен страхом этого самого по себе живущего пространства, как оно развеществляется, опустошается, становится небытием, вовлекающим в себя, в это «минус-

пространство», и человека, - обо всем этом неоднократно пишет Кржижановский. Это - его главная тема - от глубин подсознательного до высей метафизической рефлексии» (121;507). Человек в «минус-пространстве» Топоровым характеризуется так: «Прикованный к этому узкому и несвободному пространству, человек, тем не менее, не может с чистым сердцем назвать его своим или назвать его - мое, так как мое всегда предполагает стоящее за ним Я, которое, однако, в этих условиях оказывается так же поделенным на части, изолированным, зажатым и овеществляющимся». (121;507-508). Кржижановский пишет о способах разрушения, преодоления «минус-пространства» изнутри самого «минус-пространства», правда, это преодоление осуществляется часто ценой жизни героя («Автобиография трупа»). «И та и другая «бездействие» - человек, совпадающей с местом и превращающейся в место, или человек, теряющий себя в необозримом пространстве, - болезненно переживается героями произведений Кржижановского, и избавиться от этих болезненных ощущений и фобий можно или «разматыванием» себя в хождении, или, наоборот, «сматыванием» себя в стремление к более ограниченному, человекообразному пространству. И то и другое движение позволяет преодолеть болезненные ощущения и восстановить утраченные было смыслы бытия, жизни, собственного Я и вдохнуть воздух свободы. Кржижановский отчетливо сознавал связь смысла, мысли, мышления со свободой, и более того - их единство и тождество» (121;542).

Тексты Кржижановского о «минус-пространстве» (а их очень много) - это живое свидетельство трагической гибели человеческого Я в чуждом мире. Причем Кржижановский не объясняет (с точки зрения социальной, философской, исторической (как это часто делается в литературе, а в результате, литература в какой-то степени, тем самым отворачивается от человека с его трагедией к причинам трагедии) а именно свидетельствует об этой гибели. Отметим, что понятие «минус-пространство» является одним из самых ярких и семантически насыщенных концептов в прозе

Кржижановского. Этот концепт типологически близок другому ключевому концепту Кржижановского – концепту «чем люди мертвы», который станет предметом нашего анализа в следующей главе.

2. Другой тип героя - это герой, преодолевший предопределенность, давление пространственно-временного континуума, минус-пространства, актуализировав собственную индивидуальность, утвердив собственное бытие. Это преодоление, как правило, осуществляется у Кржижановского не в «так называемой действительности» (не там его герои ищут своего воплощения), а в плоскости сознания, творчества, что позволяет говорить о том, что это преодоление осуществляется как метафизический или творческий бунт героя. Это тот тип героев, который Кржижановский создает для экспликации экзистенциальных смыслов категорий свободы, творчество, выбор.

Выше мы отметили, что внешний по отношению к герою произведений Кржижановского мир таковым можно назвать только условно: все многообразие окружающего мира существует как результат экстраполяции вовне чувств, эмоций и смыслов индивидуально-неповторимого бытия человека. Причем, подчеркнем, это не является эстетической декларацией отсутствия или несущественности действительного, реального мира. Писатель говорит о форме существования мира для каждого отдельного человека. А форма существования внешнего мира для каждого героя Кржижановского предельно индивидуализирована. Такого рода неизменная «я-ориентированность» универсума – знак того, что человек способен на духовное, творческое усилие понимания и восприятия бытия. Именно в этом понимании-восприятии и пропадают черты бытия. Но так как это понимание и восприятие результат именно личного усилия, то и образы, категории мира, его пространство и время, обретают «лица не общее выражение». Подлинное познание и восприятие мира существуют как его открытие, то есть как личностное моделирование нового, ранее не существовавшего, поэтому так и

силен отпечаток, след открывшего//открывающего «Я» во всем открываемом. Подобная философско-эстетическая установка Кржижановского созвучна с тем, о чём писал позднее М.К. Мамардашвили: «Мир устроен как нечто, находящееся в постоянном становлении, в нем всегда найдется мне место, если я действительно готов начать все сначала». (78;21) Именно «все сначала» неизменно начинают автор и множество его героев, моделируя мир. Мир вечен, но для каждого человека он рождается всегда впервые. Ничто не ново: никакая мысль, никакой образ не могут обоснованно претендовать на абсолютную неповторимость – все уже было. Однако духовное, творческое усилие человека, вновь рождающее уже неоднократно рождавшуюся до этого мысль или образ, – неповторимо, индивидуально, проникнуто личностным смыслом человеческой судьбы. Об этом же пишет Мамардашвили: «Ведь мысль существует только в исполнении, как и всякое явление сознания, как и всякое духовное явление. Она существует, повторяю, только в момент и внутри своего собственного вновь-исполнения. Ну, так же, как скажем, симфония, нотная запись которой, конечно же не является музыкой. Чтобы была музыка, ее надо исполнить» (78;22). Порождение мира – вот судьба и история становления многих героев Кржижановского. Иногда рожденный мир тускл и расцвечен темными тонами всеохватного энтропийного начала смерти («Автобиография трупа»); иногда мир бесконечно ярок и разнообразен («Возвращение Мюнхгаузена»). Окружающий мир в прозе Кржижановского существует как порождение героям смыслов бытия, что отражает логику развития сознания героя. Где заканчивается человек и начинается внешний мир, определить подчас очень сложно – «размытая стихия я-ориентированной пространственности» (Топоров) демаркирует эти границы в большинстве произведений Кржижановского.

Мир существует, пока он наполнен духовным усилием своего создателя – героя произведения; в момент, когда усилие героя по созданию-моделированию пространства собственного бытия ослабевает, то есть когда

герой от моделирования пространства переходит к подчинению пространству, все многообразие мира поглощается стихией «мертви и молчи». Напряженный процесс моделирования мира – это напряженный процесс длящейся жизни, остановка в создании собственного пространства – начало и стихия смерти. Вот довольно характерная в этом плане выдержка из новеллы Кржижановского «Собиратель щелей»: «Перечитываю Декартовы Meditatisas: его мысли о «промышлении миром» – удивительны: «Промысел, дедуцирует он, - не бережь бытия, а длящееся в веках творение мира, который в каждую долю мига (беру Декарта *in extenso*) срывается в ничто, но создается вновь и вновь, из мига в миг, весь, от солнца до песчинки, мощью творческой воли. Но ясно, что меж двух Декартовых «вновь» возможны и перерывы – мертвые точки: в их пунктир и уперлось мертвое дьяволово царство, меж-мирие, черная Страна Щелей». (7;134)

Тема гибели героя в пространстве смерти – одна из центральных в прозе Кржижановского (модификациями пространства смерти и, одновременно, ключевыми концептами выступают пустота, страх, щель, молчь, мертвь и другие).

Один из образов-лейтмотивов прозы Кржижановского – образ глаза как модели мира. Смысл этого метафорического образа в том, что все многообразие мира находится в буквальном смысле слова внутри глаза героя. Вот выдержки из различных произведений писателя: «...стала выштриховываться небывалая страна, мир, вынутый из моего, Мюнхгаузенова, глаза...» (7;671) («Возвращение Мюнхгаузена»); «Люди собирают мир в глаза – они не знают, что его можно вынуть из глаз...» (7;330) («Записки странника»); «...еще в детстве дважды испытал чувство как бы полного выпадения мира из глаз» (7;127) («Собиратель щелей»); «...приблизив тонкие и цепкие пальцы к своему расширяющемуся зрачку, он осторожно вынимал из глаза мир, со всеми его звездами и лазурями, морями и землями...» (6;23) («Страна Нетов»); «... глаз, отчаянно водя радужным

ободком, смыкал края. Похоже было будто он, отталкивая луч, пинцет, руку, защищает, из последних сил, какой-то мир, таимый им в себе и для себя». (7;175); «...новый мир, мой мир, разрывая зрачки, острыми скальпелями врезаясь в мозг, входил в меня. Слезы текли навстречу вселяющейся вселенной, встречаясь с ней у выгиба ресниц... Теперь пусть меняются дни и меняется в днях: то, что вошло в мой глаз, не знает смен: остеклено, врезано, на веки веков...» (7;175-176) («Четки»). Последние две цитаты из новеллы «Четки», где образ глаза как модели мира является сюжето и смыслообразующим образом. Главный герой в поле встречает странника, от которого получает странный подарок – четки, бусины которой – настоящие, остекленевшие глаза умерших великих философов. Рассматривая под микроскопом одну из таких «бусин», герой видит Ахиллеса, догоняющего черепаху, бесконечно летящую стрелу (апории Зенона), - одним словом, он видит мир философии и одновременно мир бытия конкретного человека.

Метафора глаза как мира символизирует «телесную укорененность» (Гегель) пространства в прозе Кржижановского. Мысли, чувства, эмоции, судьба, мечты, терзания - одним словом, внутренняя жизнь человека в прозе Кржижановского описана языком пространства. Если искусственно «убрать» это героесообразное пространство из текста, то пространственная структура сильно обеднеет, если не исчезнет совсем. Пространство внешнее как пространство внутренне – вот одна из главных особенностей экзистенциальной поэтики Кржижановского. Мир, «вынутый из глаза», - это яркий пример «обратной пространственной перспективы» (Успенский (126)), что является еще одним механизмом разрушения традиционного представления о свойствах пространства и выстраивания своих пространственных законов: все мироздание, вся безграничность пространства сжаты до одной точки – до конкретного Я; и вместе с тем мир от этой метаморфозы не перестает быть самим собой, а безграничность пространства также никуда не исчезает.

Подчеркнем еще раз, что созданное героями Кржижановского пространство – универсум со своими законами и принципами бытия – не является, однако, чем-то абсолютно оторванным от реального, эмпирически данного мира, который – хотим мы того или не хотим – объективно существует. Мир сложен, разнообразен и, главное, самоценен. Этого писатель не отрицает (что может показаться при первом прочтении), когда моделирует я-ориентированное пространство. Кржижановский отрицает принцип тотальной, абсолютной детерминации человека окружающим миром, когда человек обретает статус производной от окружающей «среды». Писателя отталкивает агрессия внешнего мира, пространство которого поглощает героя (так как в этом случае человек теряет самого себя, не принадлежит себе и, как следствие, гибнет); писатель за диалог «Человек – Мир». Этот диалог плодотворен и животворящ – в нем исток творчества, исток становления, формирования человека и мира. Моделируя пространство, экстраполируя себя вовне, герой Кржижановского утверждает, с одной стороны, свое бытие в огромном мире, а с другой – бесконечное многообразие мира. В результате мир оживает для героя, становясь неповторимым и уникальным. Человек свободный видит мир, вступая с ним в те или иные личные отношения, человек же несвободный поглощается миром, не познав его; несвободный человек живет «не приходя в сознание». В итоге человек не становится по-настоящему человеком, и мир также перестает существовать во всем своем многообразии, «стягиваясь» до пространства смерти. Итак, свобода – исток и природа пространства жизни; несвобода – исток и природа пространства смерти. Свободный герой произведений Кржижановского моделирует пространство жизни, несвободный втягивается, поглощается пространством смерти.

Мир, не оживленный смыслами личного бытия героя, предстает в произведениях Кржижановского как Пустота, Мертвь и Молчь – как пространство смерти. Этот омертвленный мир предлагает человеку «затертые», «умершие» смыслы, понятия, слова – все компоненты мира безлики и

однообразны. Такая ситуация представляется как точка отсчета личного бытия героя, который собственным духовным усилием должен оживить это пространство смерти. Тут-то и начинается процесс моделирования своего хронотопа, что выражается в особом взгляде на мир – герой видит каждую частицу мира по-своему, личностно.

Во второй части (§§2-3) третьей главы мы проанализируем пространственно-временную организацию повести «Возвращение Мюнхгаузена», а также «временной мир» повести «Воспоминания о будущем», причем время будет нами анализироваться не столько как литературно-эстетическая категория (то есть не как «составная часть» хронотопа), сколько как концепт «время» - некая «ментальная сущность», относительно которой организуется экзистенциальная проблематика повести.

О возможности совмещения этих двух ракурсов исследования пространства и времени мы говорили выше, указывая на то, что данные категории предстают в прозе Кржижановского в двух «ипостасях» (как философские категории и как конструктивные составляющие художественного мира).

Главный герой повести Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена» назван «нарушителем мира мер». Это определение, на наш взгляд, очень показательно: оно точно характеризует тот тип героев прозы Кржижановского, вся жизнь которых посвящена «конструированию» (при помоши слов, как у Мюнхгаузена, или - машины времени как у Макса Штерера из «Воспоминаний о будущем») альтернативного, своего универсума.

«Воспоминания о будущем» и «Возвращение Мюнхгаузена» - это произведения, суть которых во многом сводится к двум основным экзистенциальным проблемам – проблеме свободы как «фундаментальной характеристике человеческого существования» (86;1027); и проблеме конфликта личного, индивидуального, альтернативного мира с обезличенно-энтропийным, «общим на всех».

§2.

«Воспоминания о будущем» – это повесть о времени: времени личного существования и времени социально-историческом. Пересечение «большого» и «малого» времени осмысливается писателем как трагический конфликт. Кстати, какое из времён, в конечном итоге, оказывается «большим», а какое – «малым», вопрос, не имеющий однозначного ответа в произведении.⁴⁴ Семантика концепта «время» сложна и неоднозначная, природа этой неоднозначности заключается в том, что время как один из «физических параметров» мира (или, если вспомнить Канта, как одна из форм чувственности) становится объектом осмысления и главного героя, и его создателя, то есть автора.

Главного героя повести - Максимилиана Штерера, изобретателя «времяреза», машины времени – можно назвать, если воспользоваться выражением Кржижановского из «Клуба убийц букв», «человек об одном», «человек-тема», бытие которого предельно индивидуализировано. Свой мир «выштриховывался» у героя повести долго – на протяжении тридцати лет и этот путь так и не был закончен, и не только потому, что он был трагически оборван. Хотя трагический финал был закономерен: недаром, Иосиф Стынский, подбирав эпиграф к биографии Штерера, остановился на «переиначенной» строчке Некрасова: «На своей биографии Максимилиана Штерера я поставил эпиграфом... - И, глядя в сторону, отскандировал: «Уведи меня в стан понимающих».

«Погибающих», - поправил лингвист.

Одно и то же». (2;430)

Понимать и погибать становятся синонимами – в этом суть экзистенциальной трагедии героев Кржижановского. Понимать, то есть

⁴⁴ Впрочем, повествователь на стороне частного, *своего* времени, так как любое время – это, прежде всего, личный временной опыт, в том числе, как будет видно далее, и «большое» время войн и революций.

видеть мир по-своему, - это талант, который требует «кое-какой пошлины». Но – об этом ниже.

Перипетии непростой судьбы героя – это перипетии изобретения машины времени. Характерен первоначальный импульс, подтолкнувший юного Макса Штерера к «проблеме времени». Еще маленьким мальчиком он усомнился в, казалось бы, очевидной (с точки зрения обыденного сознания) истине – в линейности времени, в необратимости его движения из прошлого через настоящее в будущее. «Время не линейно, это «анахронизм о хроносе» (2;353) – говорит герой.

Чем глубже Штерер входит в проблему времени, чем ближе он к созданию машины времени, иными словами, чем больше и богаче мир собственной жизни (иными словами, чем шире дорога в «стан понимающих-погибающих), тем уже сфера существования в мире «общем на всех». О том, как увеличивается одна из частей этой пропорции (мир Штерера), и как уменьшается другая ее часть, и рассказывает повесть «Воспоминания о будущем». Начинается повесть с «любимой сказки четырехлетнего Макси» (2;337), где звукоподражание «тик-так», в результате окказионально-авторской грамматической метаморфозы субстантивируется, превращаясь в два слова – Тик и Так, которые являются именами героев сказки. Мир сказки, где тиканье часов «преобразуется» в имена героев, стал реальностью жизни Максимилиана Штерера. Характерно, что сказка строится на переосмыслении традиционного, словарного значения слова («тик-так»). «Последствием» такого переосмыслиния становится весь сказочный сюжет. Точно так же и Штерер «переосмысляет» традиционное значение слова «время», и тем самым разрушает привычное представление об этом явлении. Как субстантивированное «тик-так» является микромоделью *всего* содержания сказки, так и заглавие повести – «Воспоминания о будущем» – это сжатое до одного словосочетания содержание *всего* произведения, ведь именно оксюморонная логика, заложенная в заглавии, и движет героем, а

вместе с ним и повествованием. В этой связи можно сказать, что и само словосочетание «воспоминания о будущем» является авторским концептом.

Заставляя время «плясать по кругу», Штерер создает свой альтернативный мир, но, как мы уже отметили выше, расширение альтернативного бытия оборачивается для героя сужением границ и сокращением форм существования мира, «общего на всех». Начинается все с традиционного «круга общения»: «Вообще он был очень одинок уже в ранние годы своей юности». (2;344). Семья присутствует в жизни Штерера «фрагментарно» - только как источник средств для реактивов его «подпольной» лаборатории. Точно таким же образом впоследствии строятся отношения Штерера и с любовницей – матерью ученика, у которого он работает репетитором. Нет фактически отношений у Штерера и со сверстниками (в детстве с одноклассниками, а затем – со студентами): «О первых двух годах студенческой жизни Штерера известно чрезвычайно мало. (...) о чем он говорил, с кем говорил и говорил ли с кем, - никто из опрошенных ответить не мог. Вероятнее всего, последний вариант: ни с кем, никогда, ни о чем». (2;350). Исключение, на первый взгляд, составляет Ихя. Но он не столько друг Штерера, которому последний доверил свои сокровенные мысли, сколько «наглядный пример» (из-за своей смертельной болезни) энтропийного воздействия времени. К Ихе Макса Штерера влечет (как ни цинично звучит) «любопытство естествоиспытателя».

Не находит герой точек пересечения и с миром соприродной ему, казалось бы, науки – «университетская кафедра, как и следовало ожидать, оказалась деревянной и пустой внутри» (2;354). Поэтому закономерным выглядит его уход из университета.

Малозначимы для Штерера вообще любые отношения с людьми: герой не сомневается в том, что является его предназначением и смыслом жизни, и эти цель и смысл находятся вне общепринятых человеческих отношений, поступков, взглядов, идей, именно поэтому любые отношения с «внешним

миром» для Штерера поначалу бессмысленны: «Поглощенный работой, Штерер из-за своей единственной вещи, медленно ввествлявшейся в бытие, не видел иных вещей, жил мимо фактов, скапливающихся вокруг его трех окон». (2;366). Интересно, что такие отношения никак в повести не оцениваются с точки зрения этики. Точнее сказать, в альтернативном мире Штерера общепринятые этические понятия и нормы поведения оказываются на периферии, то есть поведение Штерера нельзя определить ни как «нравственное», ни как «безнравственное», и то и другое – это как бы «терминология» из другой «дисциплины». В соответствии с этой же логикой Штерер «сдает себя в плен немцам на хранение» во время первой мировой войны.

У Штерера нет слабостей, он абсолютно целен, это носитель таланта, причем талант ценнее, чем его обладатель (это справедливо, прежде всего, с точки зрения самого Штерера), а потому герой в чем-то пуст и холоден: «В «я» у него было словно в нетопленой комнате». (2;362). Штерер – гений, которому многое от людей не нужно: «...гений и не нуждается в том, чтобы его учили фантазии; страдая от своей чрезмерности, он ищет у людей лишь одного – меры». (2;341)

В образе Штерера – образе «одинокого гения» - чувствуется влияние (может быть, не совсем осознанное самим писателем) двух традиций. Первая традиция романтическая, где герой одинок, уникален и далек от «профанного» мира «филистерского» прозябания. Вторая традиция – традиция философии позитивизма, культивировавшая идеи прогресса, безграничной силы науки, и человека как творца истории и носителя «правильного» знания и метода.⁴⁵ Стоит, однако, отметить, что «маски» романтика и позитивиста совсем не исчерпывают образа Штерера (скорее, спрямляют его). И то и другое – это только первое приближение к герою. Ведь в конечном итоге Штерер, с одной стороны, всей своей жизнью,

⁴⁵ В этой связи кажется справедливым наблюдение Перельмутера о том, что творчество Кржижановского – это во многом осмысление и подведение итогов эпохи русского ренессанса начала 20 века.

философией и опытом разрушает позитивистскую модель мира, а с другой – он в не меньшей степени разрушает и романтический «стереотип», оказываясь в конечном итоге в самой гуще социальных отношений, становясь индикатором их подлинности.

Итак, Штерер «вступает в схватку со временем», победе в которой посвящено все: «Время побеждает тем, что проходит. Или оно отнимет у меня жизнь, прежде чем я отниму у него смысл, или...» На этом запись обрывается». (2;352). В конечном итоге Штерер достигает того, к чему стремится: он изобретает машину времени и, выпадая из настоящего, совершает путешествие в будущее. Его «путевые заметки» содержат две основные зарисовки: картина параллельного герою настоящего и картина вечности, остановившегося времени, точнее, момента соединения прошлого, настоящего и будущего. Ни та, ни другая форма уникального опыта пребывания во времени не удовлетворяет героя. Настоящее показано как жизнь вселившегося в комнату Штерера провинциала-гостя Москвы; эта жизнь (символ настоящего) изображена как бессмысленное мельтешение, лишенное подлинного смысла и содержания – это своеобразный механически выполняемый ритуал пробуждения-одевания-ухода – прихода-раздевания-засыпания: «Это было смешное и чуть жалостливое зрелище» (2;413).

Однако не менее отталкивающе выглядит и вечность (слово, которое «тянет» за собой «пафосные», «торжественно-серезные» ассоциации): «..препоганое слово вечность для того, кто его видел не в книгах», – резюмирует свой опыт соприкосновения с вечным Штерер. Вечность оказалась одним из ликов, одним из модусов существования смерти: «Бездвижье мертвого мира всачивалась в меня». (2;414) (2;413).

Если настоящее и вечность как две крайние формы временного опыта столь малопривлекательны, то каким увидел Штерер будущее? Путешествие в будущее не оправдало себя, так как Штерер недооценил роль настоящего (и прошлого): «Только теперь, оставив далеко позади настоящее, я начал

ощущать неполноту, оплощенность и недоощущимость предвосхищенного времени». (2;416). Штерер традиционно презрительно (а точнее никак) относился к настоящему, его настоящим были мысли о будущем. Это-то и сыграло с ним злую шутку: «За спиной у меня был пропуск, сцеп из трехчетырех годов, начисто выключенных из моего сознания. Нельзя вживаться в жизнь, если позади нежизнь, пробел в бытии». (2;417). Иными словами нельзя нарушать напряженного, но равноправного равновесия между прошлым, настоящим и будущим, хотя бы потому, что «...в ином настоящем больше будущего, чем в самом будущем» (2;418). В этой гармонии «временных модальностей» – залог полноты существования.

Для Штерера в период, когда он изобретал свою машину времени, весь мир был «тянут» до «проблемы времени», больше ничего он не видел, ни о чем другом не думал: «... человек, запрокинувшийся зрачками в мысль, был вне каких бы то ни было житейских досяганий. Все, что не было его мыслью, представлялось ему лишь извне распространенной однородностью (Россия – Германия, чужие – свои), и всякая работа, не связанная с его идеей, казалась ему раскладыванием пасьянса, а спор о преимуществах одного пасьянса перед другим – лишенным смысла». (2;372).

Автор называет своего героя революционером, причем Штерер свою революцию (революцию во времени, точнее, революцию в представлениях о времени) считает гораздо более значимой, чем революцию, произошедшую в стране в 1917 году: «...как может меньшее заступить дорогу большему, как может их маленькая революция помешать его великой, которую он несет между своих висков». (2;378)

Маленькая ли, большая ли, но революция – вот, что в конечном итоге оказывается в центре внимания писателя. На языке времени (в «terminологии» повествования) любая революция – это гипертрофированное будущее, пожирающее настоящее. Штерер, совершив свою революцию, понял ее неправомочность, отдав тем самым долг настоящему. Однако «тупое тут»

его мало удовлетворяет, так как, оказавшись в настоящем, он ощущает себя «на нелепом и сонном плоту». (2;418). Таким образом, Штерер остро чувствует, «какая шурумбурумная ветошь этот сегодняшний день» (2;423), но, с другой стороны, понимает, что в будущее, не пережив, не передумав, не перечувствовав и не приняв настоящего, - нельзя. Такой опыт становится для героя опытом познания. Только создав свой альтернативный мир, Штерер познал мир – одновременно «общий для всех» и созданный только для него – до конца. Другого пути познания мира не существует, так как в соответствии с экзистенциальной философией Кржижановского в плоскости индивидуального опыта человека мир всегда существует (если он подлинно существует) только как альтернативный.

То, что понял Штерер, проделав свои «эксперименты» со временем, не стало уроком для самого времени, когда «самое молчание боялось слишком громко молчать». (2;429). Штерер делает вывод, что люди, чье существование искусственно подчинено будущему (на языке той эпохи «светлому будущему») лишаются своего настоящего, их жизнь становится призрачной, она всегда грозит обернуться пустотой: «...я, извините меня, среди призраков, порожденных призрачными длительностями. Наблюдения над окружающими теперь меня людьми дают ощущения, что это люди без теперь, с настоящим, оставшимся где-то позади их» (2;419 – 420). Однако при этом Штерер был честен с людьми, не соглашаясь просигнализировать, после путешествия в будущее, зеленым флагком: «Вы предлагаете мне перепутать флагги и сигнализировать: путь свободен». (2;426).

Смысл личного, частного существования и смысл социальной истории, первоначально максимально дистанцированные друг от друга, в finale повести «Воспоминания о будущем» оказываются двумя модусами одной сущности – личная судьба, предельно индивидуализированная, уникальная и ни на что не похожая, и траектория, логика движения «большой истории»

оказываются взаимосвязанными, выступая по отношению друг другу как критерии истины. Максимилиан Штерер, предельно индивидуализировав свой мир, в конечном итоге в гораздо большей степени, чем любой из его «социально активных» современников, проник в сущность происходящего в мире, в истории. Предельно разросшийся альтернативный мир совпал с миром реальным, обретя свои границы в границах всего мироздания.

История дня сегодняшнего (в том числе трагичные катаклизмы социальной истории) и вневременной, экзистенциальный смысл частной человеческой судьбы во многих произведениях Кржижановского тесно переплетены. Таким образом, экзистенциальная проблематика обретает социально-историческое «измерение», а социальная история — экзистенциальный смысл.

§3.

Не менее (а может быть, и более), чем Максимилиан Штерер, ярким нарушителем «мира мер» в творчестве Кржижановского был барон фон Мюнхгаузен. Повесть «Возвращение Мюнхгаузена» была написана в 1927-1928 годах, сразу же после нее, в 1929 году, были созданы «Воспоминания о будущем». Две эти повести роднит не только хронология, они близки типологически – по своему «материалу», героям и заложенным смыслам. Главные герои произведений – Макс Штерер и Мюнхгаузен – были, как уже отметили, прежде всего, нарушителями «мира мер». Оба изобретали оригинальную, исключительно для «личного пользования», «метрическую систему», измеряя «на свой аршин» и время, и пространство. Таким был их путь создания альтернативного мира. «Практикой» нарушителя «мира мер» Макса Штерера была деформация времени, в частности, создание «семипятничной» недели, «времяреза», «поперечника времени» и, наконец, машины для «транстемпоральных путешествий». Мюнхгаузен же в большей степени нарушал традиционные представления о свойствах и границах пространства, стремясь, по его словам, сделать последнее «пространнее».

То, как формировался альтернативный мир Мюнхгаузена, мы проанализируем, рассмотрев особенности организации художественного пространства и (в меньшей степени) времени в повести «Возвращение Мюнхгаузена».

1. На конверте писем Мюнхгаузена респондентов удивлял адрес отправителя: «г. Всюду, тридевятый дом на тридесятой улице» (2;240). Чтобы «добраться» до этого адреса, главное, по Мюнхгаузену, избегать банальных траекторий при перемещении в пространстве. Но в «мире, данном в одном единственном экземпляре на всех», это невозможно, поэтому герой отказывается от пространства мира объективно, изначально данного, предпочитая ему пространство мира созданного. В этой связи характерно,

что барон, получив задание ехать в СССР, «изменил маршрут» (2;174) и оказался в Боденвердене: «И, конечно, я не был бы Мюнхгаузеном, если бы задумал искать Москву... в Москве. Ясно, что, приняв задание «СССР», я тем самым получил моральную визу во все страны мира, кроме СССР. И я отправился в мой старый, тихий Боденверден» (2;245).

Мир «небывалого», в котором «бывал» (2;152) Мюнхгаузен, находит свое воплощение в достаточно интересной по «составу» и структуре материи хронотопа. В хронотопе анализируемой повести мы наблюдаем не единый, качественно однородный хронотоп, а единство разных хронотопов, что и станет предметом нашего анализа. О возможности наличия нескольких типов хронотопа в пределах одного текста говорил еще М.М. Бахтин: «Каждый мотив может иметь свой хронотоп (...) хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, или находиться в еще более сложных взаимоотношениях» (21;400-401).

Основных типов хронотопа, на наш взгляд, в повести два:

1. Хронотоп, который является художественным воплощением, осмысливанием реального, объективного пространства и времени.
2. Хронотоп фантазма, слова, точнее, хронотоп, рожденный словом героя. Это хронотоп мира, созданного творческим усилием героя – мира, «вынутого из Мюнхгаузенова глаза».

Два типа хронотопа достаточно легко разграничиваются в тексте, так как каждый из типов хронотопа соотносится со своим уровнем повествования. Первый тип хронотопа связан, прежде всего, с той частью текста, где повествование идет «от лица автора». Второй тип хронотопа мы наблюдаем, как правило, там, где повествование строится от лица Мюнхгаузена. Самые яркие примеры – доклад барона в Королевском обществе (кстати, этому посвящена самая большая глава повести «Черт на дрожках», то есть почти половина всего произведения) и рассказы

Мюнхгаузена гостям о своих «похождениях». При этом нельзя не отметить, что иногда границы между двумя типами хронотопа «размыты»; два типа пространства и времени, переплетаясь, переходят друг в друга.

2. Художественное воплощение реально-исторического пространства и времени реализуется в произведении двояко: как хронотоп заявленный, данный повествователем, и как хронотоп, воспринятый, оцененный героем (Мюнхгаузеном, Ундингом). (Это как раз та «точка», где происходит «диффузия» двух хронотопов, их «перетекание» друг в друга). Обозначенный повествователем хронотоп имеет характеристики объективного, реального, исторического пространства и времени. Это пространство и время истории и ньютоновой физики, где, например, пространство характеризуется как геометризованное, гомогенное, непрерывное, бесконечно делимое и равное самому себе в каждой своей части. То есть сюжет, герои, конфликт изначально заданы повествователем в «исторически-географических» координатах. Но Мюнхгаузен (и Ундинг) дискредитируют, снижают значимость этой пространственно-временной плоскости. В тексте постоянно педалируется идея аморфности, текучести, непостоянства, неопределенности пространства и времени. Географическое пространство и историческое время традиционно претендуют на абсолютную объективность, которая, однако, в повести оказывается относительной. Иллюстрацией этому может служить самое начало повести, где описывается приход Ундинга к Мюнхгаузену, причем указаны конкретный временной отрезок - 1918 год (восстание в Кронштадте) и конкретное место действия - Берлин (Александер-Платц). Традиционно в русской литературе конкретно заданная точка исторического времени играла большую роль в произведении в целом, определяла во многом характер его проблематики, особенно если эта точка задана в начале произведения.⁴⁶ Но буквально через несколько

⁴⁶ Вспомним хотя бы «20 мая 1859 года» в первом предложении «Отцов и детей» Тургенева.

абзацев задается новая пространственно-временная ситуация, в которой находится герой: «Лет сто тому назад мы спорили с Тиком на эту же тему...» (7;583). Человек, обусловленный историческим моментом, теряется на этой временной дистанции («лет 100»), той дистанции, которую прошел (и этот путь не подается как что-то особенное) Мюнхгаузен. А если учесть то, что сто лет назад герой свой «жизни путь прошел лишь до середины», то изначально заданный исторический момент (восстание в Кронштадте) во многом теряет свою актуальность для героев, а, значит, и для текста в целом. Таким образом, реально-историческое пространство и время теряют свою принципиальную значимость. Идущая далее еще более определенная и конкретная характеристика хронотопа альтернативного мира, в котором живут герои, окончательно снижает значимость исторического, объективного пространства и времени: вот что говорит Ундинг, описывая ту пространственно-временную ситуацию, в которой он оказался, попав в мир Мюнхгаузена: «Мы пересекали с вами моря и континенты с быстротой, опережающей вращение земли. И я, как мяч меж теннисных ракеток, перешвыриваемый из страны в страну, из прошлого в будущее и отбивающий назад, в прошлое... »(7;584).

Проекция исторического, объективного хронотопа в художественный текст дана лишь затем, чтобы разрушить традиционную, иерархическую картину мира. На протяжении всей повести четкие очертания пространственных атрибутов «объективного» хронотопа «расконтуриваются», покрываются туманом неопределенности. Реальное пространство и время становится пространством и временем ирреальной мнимости, где топосы всегда как-то «недовершены», складывается ощущение, что они вот-вот «выскользнут» из пространства в небытие. Вот лишь некоторые такого рода пространственные атрибуты: «воздух казался дешевой и неискусной подделкой под воздух; вспучившееся стекла фонарей, казалось, вот-вот легкими пенными пузырями вверх (...) грязные дома, похожие на прессованный туман». (7;590).

3. Однако события «реального» хронотопа выполняют важную функцию в архитектонике повести – они движут сюжет и образуют композиционный каркас произведения. Все действие происходит в «треугольнике Берлин - Лондон - Боденверден». Событийный ряд в этом «треугольнике» также лишен разнообразия и «плотности». Берлин: Ундинг «делает визит» Мюнхгаузену; Лондон: барон селится в особняке; принимает гостей, репортеров; читает доклад в Королевском собрании; «эпизод с туфлей»; Мюнхгаузен отказывается от аудиенции у короля, перед этим беседует с мистером Доули; Боденверден: Ундинг второй и последний раз приезжает в гости к Мюнхгаузену. Мы видим, что две встречи Мюнхгаузена и Ундинга (в самом начале повести в Берлине, и в самом её конце - в Боденвердене) являются своеобразным композиционным обрамлением: первый разговор - завязка основного конфликта повести; последний разговор - развязка конфликта. Два центральных эпизода (в середине повести) лондонского периода (оскорбление Мюнхгаузеном шествия в Вестминстер, которое хотело канонизировать треуголку и камзол барона; отказ от аудиенции у короля) являются кульминацией повести.

Но все названные события сами по себе, в отрыве от остального текста, не имеют смысловой глубины, эти события обретают полновесное значение, эмоционально-экспрессивную полноту, когда «оттеняются» временными и пространственными рядами, а также содержанием и смыслами мира слова, фантазма. Связывает оба хронотопа, как мы уже говорили, Мюнхгаузен. Если в своем мире слова и фантазма Мюнхгаузен активен, его волей все наполнено и определено, то в мире, ограниченном «треугольником Берлин - Лондон - Боденверден», герой претерпевает давление законов и принципов чуждой ему реальности, в которой, в конечном итоге, и происходит трагедия барона Мюнхгаузена.

Если попробовать сделать графическое отображение структуры первого типа хронотопа, то это будет выглядеть как пунктирная линия: А .. . Д. Это несколько точек, между которыми пустота: реально действие длится несколько лет (это расстояние между крайними точками), а длительность действия в конкретных точках хронотопа колеблется от нескольких часов до нескольких дней. Расстояние между точками - это пустота, за которой угадывается эксплицитно не явленное «минус-пространство» из тех текстов Кржижановского, что посвящены судьбе человеческого «Я», которому по тем или иным причинам было не суждено создать свой мир - мир фантазма, творчества, слова. «Это вневременное зияние» (Бахтин) есть символ пустоты, «обужденности», «мертвенности» жизни человека в мире объективного, исторического пространства и времени. Именно поэтому Мюнхгаузен (да и Ундинг) стремятся преодолеть хронотоп мира данного и творят свой хронотоп - мира созданного.

Для Мюнхгаузена и Ундинга «реальные» пространство и время становится отправной точкой для создания собственных миров, для творческого, «фантасмагорического» моделирования. Подробнее о характере отношений между этими двумя хронотопами чуть ниже, сейчас же о специфике второго типа хронотопа - хронотопа «слова», мотивно-тематическими вариантами которого являются искусство, творчество, фантазм.

4. Второй тип хронотопа - это хронотоп абсолютной свободы Мюнхгаузена. Это «героесообразный» пространственно-временной мир, созданный самим героем - его творческим усилием. Эта «небывалая страна» «выштриховывается» в удивительных рассказах героя: его мир, по признанию самого Мюнхгаузена, образуется путем сложения букв: «любой школьник, складывая эти вот значки, может учиться сочетать с мирами миры» (2;243). В самом начале произведения (во время встречи с Ундингом) Мюнхгаузен называет себя поэтом, поэтому его мир находит свои пределы

именно в границах слова, языка. Результатом «сочетания миров» стал уникальный универсум Мюнхгаузена со своим хронотопом. Этот хронотоп характеризуется беспредельностью географического и исторического масштабов. Моделируя свои миры, Мюнхгаузен включает в них: Берлин, Москву, Боденверден, Польшу, Багдад, Стамбул, Кронштадт, Лондон, Рим, Черное море, Африку, российские деревни и степи; во всех обозначенных географических точках Мюнхгаузен «бывал» в разное время в течение 200 лет. Сам Мюнхгаузен говорит о себе «мировым масштабом не стесняюсь», а на вопрос репортера о том, был ли он в Африке, Мюнхгаузен отвечает: "Я бывал в небывалом — это гораздо дальше". (2;152). Хронотоп «небывалого» - это хронотоп Мюнхгаузена - «любителя неосуществимостей». Конкретно характеризуя данный тип хронотопа, отметим, что время в нем обратимо, прерывисто, разнородно. Временной мир отличается большой плотностью событий: герой в этом пространственно-временном континууме активен, деятелен. Мюнхгаузен не включен во временной ряд внешнего для себя мира, а творит свое время, где события есть реализация потенций внутреннего мира героя. Таким образом, можно говорить о том, что любые характеристики времени, его свойства заданы и определены героем, и даже более того, мы видим, что здесь исчезает дистанция между героем и событиями окружающего мира: времени помимо героя не существует, герой продуцирует время, определяя законы его течения. Проще говоря, герой определяет, быть или не быть времени, а если быть, то какие свойства должно иметь время созданного им мира.

Пространство так же, как и время, «героесообразно». Пространство «оживлено», ему присуще личное, «деятельное» начало, так как его конкретным топосам даны уникальные свойства и своя активная позиция по отношению к герою. Вспомним хотя бы эпизод, когда Мюнхгаузен вступил в буквальном смысле в единоборство с пространством кривых улочек Рима, которые сужались и расширялись, стремясь поглотить героя, а собор святого Павла, «шевеля колоннами», пустился в погоню за Мюнхгаузеном. Еще

одной характерной чертой «мюнхгаузенова» пространства является то, что в одном топосе могут быть совмещены пространственные атрибуты несовместимые в реальном пространстве, например, летние пейзажи и заснеженные поля России.

Мы говорили о том, что графическая схема хронотопа объективно данного герою мира - это пунктир, между точками которого - «вневременное зияние». Графическое воплощение второго типа хронотопа - это вертикали, исходящие из точек пунктира графической схемы первого типа хронотопа, и стремящиеся в бесконечность. Типологически эта вертикаль соотносится с вертикалью хронотопа «Божественной комедии» Данте (при всей огромной разнице произведений). Позволим себе привести обширную цитату из М.М. Бахтина, в которой он описывает свойства «вертикали Данте», так как эти свойства, на наш взгляд, с определенными оговорками могут быть отнесены к «вертикали Кржижановского»: «Временная логика этого вертикального мира - чистая одновременность всего (или сосуществование всего в вечности). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения на «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, - время - лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями - таково формообразующее устремление Данте, определившее построение мира по чистой вертикали».(21;307). «Вертикаль Кржижановского», рвущаяся из реального мира в бесконечность, — это символическое осмысление и отображение природы, сущности творчества, судьбы творца, преодолевающего извечное противоречие между миром дей-

ствительности (миром, который дан творцу) и миром слова, творчества, фантазма (миром, который создан творцом). Не удивительно, что Мюнхгаузен «выбрал» «строительным материалом» и вместилищем для своего мира именно слово, которое по самой своей природе легко «корреспондирует» с любой точкой пространства и времени.

5. Россия, СССР стали объектом творческого моделирования Мюнхгаузена, результатом которого стал мир, «вынутый из моего, Мюнхгаузенова, глаза» - МССР: «И я бросил свою фантазию внутрь темного и пустого для меня четырехбуквия: СССР. Она кружила от знака к знаку, и мне казалось, что ни разу крылья ее не зацепили о реальность, фантазмы скользили мимо фактов, пока не стала выштриховываться небывалая страна, мир, вынутый из моего, Мюнхгаузенова, глаза, который был, на мой взгляд, ничем ни хуже и не тусклее мира, втискивающегося своими лучами насилино внутрь наших глаз».(7;671).

Но произошла парадоксальная вещь: мир фантазмов, созданный воображением Мюнхгаузена, совпал с миром реальным. Все многообразие мира творчества, фантазма не преодолело реальности. Хронотоп России - это тот хронотоп, где любая конкретность имеет символическое значение, а символ обретает конкретную форму. Хронотоп России размыкается, с одной стороны, в беспределность фантазма, символа, творчества, а с другой - в конкретику факта, реальности. С такого рода амбивалентным хронотопом и не справился Мюнхгаузен, чей мир - фантазм.

Опишем свойства хронотопа России в повести подробнее, так как глава о России - «Черт на дрожках» - является тем центром повести, который вбирает и обобщает проблематику произведения в целом.

Начиная описание пространства России, автор сразу же указывает на его обособленность от любого другого типа пространства, и не только обособленность, но и противопоставленность. Пространственная граница России четко маркирована, она сигнализирует о переходе из одного мира в

другой: «Когда наш дилижанс подъезжал к границе этой удивительной страны, пейзаж резко изменился. По эту сторону пограничного столба цвели пышным цветом деревья, по ту его сторону - расстилались снежные поля». (7;606). Пересечение границы - сигнал не только смены типа хронотопа, но и начало кардинальных изменений в самом герое: Мюнхгаузен, обретя «российский опыт», уходит навсегда из реального мира в книгу (в мир слова); а перед «уходом» он, Мюнхгаузен, из «ровесника Канта», изящного джентельмена, пришедшего в мир «за изумлениями и улыбками», превращается в «худого, неряшливого старика», «с седой щетиной», — «боденверденского затворника», переосмыслившего жизнь в момент глубокого кризиса.

Символом раскола на границе на «до» и «после» является эпизод из сна Мюнхгаузена: «В это время - Мюнхгаузен ясно видит - шлагбаум быстро опускается: бело-красные полосы ударили по восьмой букве и имя, как змея, рассеченная ножом, мучительно выгибает разлученные слоги: МЮНХГАУЗЕН - по ту сторону столба, БАРОНФОН - по эту. Став над чернилочашем Н, бедное БАРОНФОН, мечется из стороны в сторону не зная, что предпринять. Глаза Мюнхгаузена от букв на снегу к знакам пограничного столба: СССР». (7;598). «Разъятие» имени (шире - слова, речи) равно для поэта «разъятию», расколу мира; этот сон предвещал драматичный исход путешествия Мюнхгаузена по России.

Еще один важный момент, касающийся границы: пространство России ограничено только с одной стороны; граница отделяет Россию от не-России, собственно же пространство России ограничения не имеет - это «...равнинный квадрат меж черных и белых вод, разомкнувшийся в такие дали, которые не передлинить никакими далее».(7;677). Неограниченность пространства порождает способность вмещать «неисчислимость смыслов» и «примирять непримиримости» (7;677). Путешествие по России Мюнхгаузен называет путешествием по смыслам. В любом другом пространстве смыслы явлены имплицитно - это область истинного бытия, скрытая за предметным

миром фактов, в которую прорывается Мюнхгаузен путем преодоления факта фантазмом. То есть фантазм «ударяет» факт, вырываясь в свободное пространство фантасмагории, в котором Мюнхгаузен творит свой мир. Этот мир всегда противопоставлен миру предметному. Дихотомия двух миров, двух систем норм - привычная ситуация для Мюнхгаузена, являющегося медиумом, посредником в этом двоемирье. В России же Мюнхгаузен оказался в той модели пространства, где оппозиция двух миров стала не оппозицией стремящихся друг от друга начал, а единой плоскостью с амбивалентными свойствами: два мира слились в один - произошло «примирение непримиримостей». Сочетание предметного, конкретного начала (мира фактов) и творческого, фантасмагорического в едином целом, - это такое свойство, которое позволяет назвать пространство России пространством символа. Так как символ, с одной стороны, конкретен, зrim и, с другой стороны, иррационален, неоднозначен, бесконечен. Итак, «смыслы», по которым путешествовал Мюнхгаузен по России, - это символы. О том, символы чего – ниже.

Пространственным воплощением пересечения, совмещения рационального и иррационального, сознательного и бессознательного, конкретного и символического в одной плоскости являются такие топосы, как перекресток и порог. В главе о России слово порог встречается четыре раза (во всей остальной повести только один); а слово перекресток - семь раз (в остальной повести - ни разу). Не случайно от перекрестка к перекрестку Москвы путешествуют Мюнхгаузен и «черт на дрожках». Порог отделяет друг от друга два мира: «Они закрывали двери, притискивая их к порогам сознания, - я распахивал их створами в ничто, которое есть все».(7;677). («Они» - это философы, ищащие истину реального, предметного мира). Порогами отделяются в тексте друг от друга: реальность и литература (7;628); обыденность и «спуты смысла» (7;632); явь и область сновидений (7;596).

Все конкретное (как и отдельный человек) теряется в беспредельном пространстве России: не человек осваивает пространство и не конкретный топос задает его свойства, а пространство покоряет, поглощает, «кружит», «путает». Пространство России делает все, что тем или иным образом оказывается в нем, себе соприродным. Вот характерные выдержки из текста: «Путанные проселки кружили меня до самой ночи» (7;619); «Затерянный на равнине полустанок» (7;671).

Время в России реализуется двояко: С одной стороны, оно всегда наполнено конкретными событиями, но, с другой стороны, время течет очень медленно, что порождает иррациональное начало в нем: «...неторопящаяся, вся на замедленных скоростях, переключенная с секундных стрелок на часовые, Россия дала мне целый комплекс призрачностей и ощущений галлюцинаторности». (7;622). Плотность событий при замедленном течении времени - еще один пример «примирения непримиримостей». Такие противоречивые законы течения времени не могут соотноситься с законами построения временных рядов как таковых: это время - время символа в пространстве символа. Пиком нарушения объективных свойств времени при построении временных рядов текста является уничтожение деления времени на прошлое, настоящее и будущее. Это происходит, когда Мюнхгаузен обращается в «Ассоциацию изучения прошлогоднего снега» к «заведующему отделом вчерашних дней», который удовлетворяет просьбу барона, выдавая ему в «баночке» «вчерашний день», после чего герой увидел, «что часовая стрелка движется по кругу назад» (7;653). Обратимость времени - это (традиционно) формальный прием конструирования временных рядов в художественном произведении, существующий именно только как прием, а не объективное свойство времени как такового. У Кржижановского же это не только прием, но и свойство самого времени, это символ его (времени) исчезновения. Традиционно время существует как прошлое, настоящее и будущее, причем настоящее - точка отсчета, относительно которой существуют прошлое и будущее. Когда же настоящее у Кржижановского

дублируется, повторяется, то исчезает точка отсчета, а значит, исчезает и прошлое, и будущее - появляется *другое время*. Время альтернативного мира героя, актуализирующее смыслы его бытия, соединенные в «чистой одновременности», которая является «формулой» времени символа. (115;307).⁴⁷

6. Два основных типа хронотопа в повести, как уже говорилось выше, соотносятся и гармонизируются относительно Мюнхгаузена. Смысловая характеристика обоих миров, обоих хронотопов и их отношений дана в произведении самим Мюнхгаузеном: «Ведь люди так обделены миром: Он дан им всего лишь в одном экземпляре на всех, бедняги юятся все и всегда в одном-единственном, — а я уже в юности получил в дар такое множество вселенных - и притом на себя одного. В моих мирах время шло быстрее, а пространство было пространнее. 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 гроша»(7;676-677).

Отношения двух миров (мира данного и мира созданного) равны отношениям между означаемым и означающим: для Кржижановского реальный мир сам по себе как означаемое (то есть как совокупность реалий предметного мира в объективном пространстве и времени) неполон, «нецел» без своего означающего. Более того, означающее в тексте определяет качество означаемого, то есть «имя онтологически предшествует именуемому.

⁴⁷ Соединение факта и фантазма в одной плоскости помимо эффекта создания пространства символа приводит к еще одному интересному результату – к комическому//сатирическому эффекту. Причем этот, второй, эффект гораздо более очевиден, чем первый. В самом деле, глава «Черт на дрожках» - это нанизанные друг на друга анекдотические «сценки» и зарисовки, наполненные умной и жесткой иронией, которая граничит с сатирой. Например, история с мюнхпитами, приведшими к «традиции» «крепить связь» (2;195), или описания «института нивелирования психик» и труда «почтенного академика» о прарифме («быти – пити») (2;212-213), или «пассаж» о крайне уродливом существе, «олицетворяющим собой идеал социальной справедливости» (2;200) и т.д.

Есть и еще один (не менее важный), кроме названных двух эффект единства факта и фантазма в пространстве России. Смысль такого единения в том, что познание мира, то есть, условно говоря, совокупности фактов, может быть только индивидуальным – посредством фантазма. Иными словами, из самого факта, его смысл и природа «не вытекают», это та «тупость фактов», о которой говорил Ницше. Познание мира через фантазм – это одна из главных установок экзистенциальной «гносеологии» Кржижановского.

Как и всякий поэт, Кржижановский номиналист» (121;492). Конфликт имени и именуемого – это не просто плоскость философского спора, для Кржижановского этот конфликт в наибольшей степени характеризует экзистенциальную сущность человеческой жизни. Этой проблеме посвящена глава «Теория невероятностей» (ироничное «снижение» магистрального открытия свойств объективного мира – теории относительности Энштейна), где Мюнхгаузен теории вероятностей маститого ученого мистера Доули противопоставляет свою теорию – невероятностей. Мистер Доули - носитель ценностей «лондонизированного мира: «традиций не рвать, идей не водить, святынь не топтать». (2;235) – утверждает следующее: «реальная действительность, слагающаяся из действий – моих, ваших, чьих хотите, не знает, разумеется, событий меньших единицы. Мы, реальные люди, в реальном мире или действуем, или не действуем, события или происходят или не происходят» (2;234).

Вся жизнь барона Мюнхгаузена служит опровержению этой позиции «здравого смысла» и основой для создания своей теории невероятностей: «Вы говорите: события или происходят или не происходят». А я утверждаю, события всего лишь полупроисходят. Вы мне предлагаете свои целые числа. Но зачем они, эти целые числа, нецелому существу, называемому «человек»? Люди – это дроби, выдающие себя за единицы, доращающие себя словами. Но дробь, привставшая на цыпочки, все-таки не целое число, не единица, и все поступки дроби дробны, все события в мире нецелых нецелы. Целы лишь цели нецелых, которые всегда, заметьте, остаются недостигнутыми» (2;234)⁴⁸

Мы выше говорили о том, что хронотоп России в повести – это пространство символа. «Теория невероятностей» Мюнхгаузена позволяет нам ответить на вопрос, символа *чего*, то есть, что конкретно символизирует такой амбивалентный характер свойств пространственно-временного ряда России. Думается, что речь идет о символе трагической экзистенциальной

⁴⁸ Образы «нецелых» людей в большом количестве появляются на страницах произведений Кржижановского, например, «0,6 человека» в «Автобиографии трупа».

ситуации, когда человек вынужден по тем или иным причинам достраивать себя до целого *чужими* словами. Человек – существо нецелое, но у него есть шанс «встать на цыпочки» при помощи слов; в России же для Мюнхгаузена, который сам себя называет поэтом, революция стала агрессией в мир его языка, в мир его существования. Его речь и чужая речь совпали. Тавтология – трагедия для поэта, поэтому Мюнхгаузен присоединился к «людям, населяющим книги, или эмигрировавшим в них» (2;192). Мир слова и слова мира не могут совпадать, они, утверждает Мюнхгаузен, могут быть «соизмеримы», но не «соподобны»: «...плохой же вы, клянусь трубкой, поэт, если не знаете, что книги, если только они книги, иногда соизмеримы, но никогда не соподобны действительности!». (2;142)

Мюнхгаузен не стремился к деформации окружающего его мира, он создавал свои миры, однако внешний мир деформировал его альтернативный универсум. Сам герой молился «святому Никто» и был воплощением творчества и фантасмагории, а потому вовсе не утверждал своего бытия в мире реальном: «Не нужно самому хотеть продления своей жизни в бесконечность, достаточно, чтобы другие захотели мне, Мюнхгаузену, долгой жизни, и вот я силой ваших хотений вступаю на путь Мафусаила. Да-да, не возражайте, леди и джентльмены, в ваших руках, протянутых мне навстречу, не только бокалы: вы открыли мне текущий счет на бытие(...) В сущности, стоит вам вытряхнуть меня из зрачков, и я ниш, как само ничто» (7;605). И в другом месте: «Отношения между мной и вами, леди и джентльмены, построены на том, что я вам не противоречу: вы говорите, что я есмь, хорошо, не будем спорить...» (7;620). Мюнхгаузен отрицает смешение, слияние этих двух миров (мира реального и мира фантазма, слова, творчества), так как это смешение приводит к уничтожению, деформации и того и другого: чистое творчество, чистый фантазм теряют свою беспредельность, свободу, ограничиваясь жесткими правилами реального мира, а реальность искажается, приобретая черты ирреальности, мнимости.

Мюнхгаузен, увидевший, что его фантазмы в России стали реальностью («фантазм ударился о факт» — произошло слияние реального и фантасмагорического), ужаснулся и ушел в книгу. Вот что говорит Мюнхгаузен о связи фантазма и реальности, а также о своем месте в этой цепочке; «Когда же они, наконец, поймут, эти хлопочущие вокруг меня существа, думал я, что мое бытие - лишь простая любезность. Когда они увидят и увидят ли когда, что мои чистые вымыслы приходят в мир за изумлениями и улыбками, а не за грязью и кровью. И так всегда у вас на земле, мой Ундинг: мелкие мистификаторы все эти Макферсоны, Мериме и Чаттертоны, смешивающие вино с водой, были с небылью, возведенены в гении, а я, мастер чистого, беспримесного фантазма, ославлен как пустой враль и пустомеля. Да-да, не возражайте, я знаю, только в детских комнатах еще верят старому дураку Мюнхгаузену. Но ведь и Христа поняли только дети. Что же вы молчите, или вы брезгуете спорить с запутавшимся в своих путаницах путаником. Вот она; горькая плата земли: за мириады слов - молчание». (7;672).

7. Идея несовместимости миров реальности и фантазма, где и тот и другой подчиняются своим пространственно-временным законам, осмысlena Кржижановским очень глубоко и, помимо обозначенных выше способов, выражена еще и символически: в виде двух пространственно-временных моделей-символов, которые являются своеобразными вариантами «застывшего» хронотопа - это «гигантский циферблат веков» и «книга» — «последнее прибежище Мюнхгаузена». «Гигантский циферблат веков» и «книга» - это варианты «застывшего хронотопа», «схематично» отображающего общую структуру пространственно-временной организации повести, которую мы анализировали выше.

Образ «гигантского циферблата веков» появляется в самом начале повествования, отображая в «концентрированном виде» все проблематику повести: «Представьте себе этакий гигантский циферблат веков; острие его

черной стрелы - с деления на деление - над чередой дат; сидя на конце стрелы, можно разглядеть проплывающие снизу: 1789 - 1830 - 1848 - 1871 - и еще, и еще, - у меня и сейчас еще ребят в глазах от бега лет. Теперь вообразите, любезный друг, что ваш покорный слуга, охватив коленями вот эту самую, повисшую над сменой годов, (и всего, что в них) стрелу, кружит по циферблату времени. Да, кстати, крючья шкафа, который я забыл запереть, помогут вам увидеть тогдашнего меня яснее и детальнее: коса, камзол, шпага, свесившись над циферблатом качается от толчков. А толчки стрелой о цифры все сильнее и сильнее: на 1789 крепче стискиваю колени, на 1871 приходится и руками и ногами за края стрелы, но с 1914 тряска цифр делается невыносимой: ударившись о 1917 и 1918, теряя равновесие и, понимаете ли, сверкнув пятками, вниз». (2;139-140).

Здесь совершенно четко заявлено не только противопоставление двух типов хронотопа, но и основной экзистенциальный конфликт, переживаемый героем, – конфликт мира, «вынутого из Мюнхгаузенова глаза» с агрессивно-наступательным бытием внешнего мира. Мюнхгаузен летит над реальностью, совершенно не претендую на нее и не заявляя о себе в ней; наоборот: она (реальность) «ударяет» Мюнхгаузена и, в конце концов, барон теряет равновесие и, «понимаете ли, сверкнув пятками, вниз». Точки «удара» о реальность вполне конкретны: 1789, 1830, 1848, 1871, 1914, 1917, 1918 - даты революций и войн. «Вольный фантазм» - мир Мюнхгаузена; реальность же - то, что вырывает героя из его стихии, что приводит к смешению «были с небылью».

Мюнхгаузен летит по кругу. Круг - символ вечности, он не имеет ни начала, ни конца – точек, которые бы соотносились с реальным, историческим временем.

Другая пространственно-временная модель-символ – книга - по сути так же, как и круг, является воплощением вечности, так как Мюнхгаузен, пребывая в ней в разное время в течение более двухсот лет, не изменяется (отсутствие времени – свойство вечности). В книгу (в вечность) возвращается

Мюнхгаузен, так как его фантазмы столкнулись со страной, «о которой нельзя солгать» (Россией), и обратились в факты, что для «мастера чистого беспримесного фантазма» недопустимо. Мюнхгаузен закончил путь там, где начал (в вечности), то есть совершил еще один круг над реальностью.

С момента попадания в книгу, время для Мюнхгаузена остановилось, а пространство, до этого пропавшее через совокупность топосов, сжалось до одной конкретной пространственной точки — 69 страницы книги под названием «Приключения барона Мюнхгаузена» 1783 года издания, той книги, листы которой «благоухают, как сама вечность». Кстати, графический рисунок номера страницы — «69» - это опять таки круг, что, безусловно, не является случайностью. Круг как воплощение вечности является своеобразным пространственным символом-лейтмотивом, который сопровождает Мюнхгаузена на протяжении всей повести.

§4.

1. Кржижановский нередко осмысляет ключевые экзистенциальные проблемы при помощи «языка пространства», что делает эту эстетическую категорию – художественное пространство – одной из наиболее значимых в поэтике писателя. Зачастую пространство в прозе Кржижановского является смыслом и структурообразующим центром дискурса, его базовым «субстратом» и первоосновой. Это, в частности, проявляется в обретении пространственного значения непространственными понятиями, иными словами, в спациализации (от *spacium* – пространство) семантики всех уровней художественного универсума Кржижановского.

Характерным примером спациализации (наполнения смысловой энергетикой пространства) всей семантики и архитектоники произведения является новелла «Чудак». Посредством рассмотрения художественного пространства и способов его формирования в новелле мы проанализируем экзистенциальный смысл такой сложной и важной для Кржижановского (и его современников) «темы», как война. Концепт «война» является в контексте прозы Кржижановского синонимом концепта «чем люди мертвы», точнее, одним из вариантов экспликации его семантики: война – это один вариантов ответа на вопрос «чем люди мертвы».

Прежде чем приступить непосредственно к анализу новеллы, введем одно ключевое в данном случае понятие – слова-топосы, которые, сразу же оговоримся, являются одним из наиболее интересных видов концепта в прозе Кржижановского.

Многие понятия, традиционное значение которых не имеет ничего общего со значением атрибутов, частей пространства, в прозе Кржижановского наполняются пространственной семантикой, становятся своеобразными топосами – единицами пространства. Приведем несколько примеров: «Я бывал в *небывалом*» («Возвращение Мюнхгаузена»), «Пока

до смерти не долетит» («Чудак»), «Я шел мимо множеств мимо» («Фантом»), «Все железнодорожные путеводители приводят, в конце концов, сюда: в странно», «Хотел дойти до куда всех дорог» («Странствующее странно»), «В щелях было безлюдье, мертвь и молчь» («Автобиография трупа»).

Выражения типа «пространство смерти», «пространство любви» имеют у Кржижановского зачастую не метафорическое, а буквальное значение. На уровне грамматики это выражается в сочетание данных понятий (морфологически выраженных в основном существительными или другими субстантивированными частями речи) с предлогами с пространственным значением, с глаголами движения, с наречиями с пространственной семантикой. Такого рода грамматические связи нехарактерны для русского языка - они являются элементами окказионально-авторской грамматики. Подобного типа слова, вбирающие в поле своей семантики как свое традиционное, «словарное» значение, так и пространственное значение, мы называем словами-топосами.

Слова-топосы, как правило, выражают философские понятия. Совокупность этих понятий и смысловых связей между ними – это выстраивание некой философской, содержательной модели текста. Очевидно, что по своему семантическому и функциональному «статусу» в произведении слова-топосы «совпадают» с концептами, по сути, концептами они и являются. Главная специфика этих концептов состоит в том, что их семантическим ядром становится пространственная семантика.

В прозе Кржижановского есть слова-топосы, которые можно назвать «кочующими», своеобразными пространственными концептами-лейтмотивами. Примером такого рода «кочующих» слов-топосов является соединение (эти слова редко используются по отдельности) слов «пустота, мертвь, молчь». Триединство слов-топосов «пустота-мертвь-молчь» появляется еще в относительно ранних новеллах («Чудак», «Фантом», «Чуть-

чутки»), где выполняет функцию одного из наиболее значимых смысловых и структурных центров текста; своеобразным финалом развития комплекса художественных и философских вопросов, заложенных в богатом спектре коннотаций семантики данных слов-топосов, стала проанализированная нами выше новелла «Автобиография трупа». В этом произведении все уровни художественной структуры (композиция, система персонажей, детали, сюжет, пространственно-временная организация) соотнесены со своим смысловым центром, которым является именно многогранное значение данного единства слов-топосов, символизирующих пространство смерти, - «пустота-мертвь-молчь».

Отметим, что частота употребления автором слов-топосов с подобного рода окказионально-авторской пространственной семантикой в некоторых произведениях Кржижановского довольно велика, например, в «Странствующем «Странно» их, по нашим подсчетам, порядка двадцати.

2. Пространственный ряд новеллы «Чудак» однообразен: место действия – линия фронта. В линии фронта находятся кладбище, «реденький, загаженный и истоптанный лесок», участок, отравленный газами, лазарет, окопы и т.п. Качественная характеристика пространства дана героем-повествователем: «крохотный мирок крохотных ненавистей» (2;446). Характерно, что в новелле нет беспристрастно-объективных пейзажей, панорам, описаний. Пространство лишено предметности, зримости, то есть отсутствуют «фактурные», конкретные характеристики, а есть только качественные, оценочные. Дано место действия, свойство которого определяет моделирующее интенциональное сознание героев. Вот характерный пример: «Подымаемся, ломая ногами наст, на гребень холма: поле – по-ле – поле. Человек, идущий рядом молчит: глаза книзу. Хочу поделиться ширью с человеком, показать и ему простор» (2;442). Здесь,

казалось бы, и должно пойти описание, панорама - та «фотографирующая» зарисовка природы, каких в литературе так много. Однако далее по тексту следует: «И вдруг говорю: Посмотрите, какой обстрел» (2;442). Герой, захваченный темой обезжизненного пространства смерти, страха, на чтобы он ни смотрел – волей-неволей – видит только то, что соприродно его внутреннему состоянию.

Вот как герой (Чудак) определяет это пространство: «глупое, кротовыми норами изрытое, вшивое, в стальные колючки замотанное, черное, звериное царство...» (2;444). Данному типу пространства противопоставлено очень скромно маркированное пространство неба, которое является символом многообразия, множественности миров, каждый из которых соприроден конкретному «Я»: «Ночами я любил, сев на низкой стрелковой ступени окопа, спиною в землю, часами удивляться: как зашвырнуло меня сюда, в этот крохотный мирок крохотных ненавистей. И было чрезвычайно странно - почему меня бросило именно сюда, на эту орбиту, почему кружит вокруг этого солнца, а не вокруг того... - и, подняв лицо кверху, я отыскивал себе, разборчиво роясь глазами в россыпях миров, новое солнце и новую свою орбиту» (2;446).

Итак, пространство линии фронта, с одной стороны, и, с другой - пространство неба как пространство свободы «Я», свободы от «крохотного мира крохотных ненавистей». Двухчастная (в терминологии Левина, бисpatialная) пространственная структура новеллы – это прием, при помощи которого в тексте конструируется тяжело переживаемая героем ситуация экзистенциального кризиса, в котором он оказывается, попадая в мир «миллионосмертия» (2;503) - на войну.

Этот пространственно-экзистенциальный конфликт углубляется (и тем самым формируется) автором путем использования в повествовании слов-топосов. Вот концепты, семантика которых наполнена смысловой энергетикой пространства: *смерть, страх, мертвь, жуть, ужас, молчь,*

любовь, живь, человек, истина, душа. Данные слова традиционно (в своем «словарном» значении) не имеют пространственной семантики. Однако в авторском употреблении появляется пространственный компонент в их значении. На уровне морфологии, как мы уже писали выше, этот семантический сдвиг проявляется в сочетании данных слов с глаголами движения, предлогами с пространственным значением и в сочетании со словами, которые изначально («по словарю») обладают пространственным значением.

Данные слова-топосы выступают в новелле как структурно-семантические центры дискурса. Первая часть перечисленных слов-топосов (*смерть, страх, мертвъ, жуть, ужас, молчъ*) – это элементы пространства линии фронта; вторая часть слов-топосов (*любовь, живь, человек, истина, душа*) – элементы пространства неба – пространства свободы.

Моделирование двучастного пространства в повествовании происходит «силами» двух героев новеллы – героя-повествователя и Чудака. Опишем, как происходит данное моделирование на уровне слов-топосов.

Новелла начинается описанием движения цепи солдат к месту боя по полосе вне обстрела. Автор пишет: «полоса была выключена из смерти: сверху ее прикрыло верховым визгом пули и летом снарядов» (2;433). Концепт «смерть»⁴⁹ получает пространственное значение и, как пространство, имеет четкие, «географические» границы: с одной стороны – «линия, отделявшая затаище от боя», с другой стороны – верхняя граница: «визг пуль» и «лет снарядов».

Далее в новелле слово «смерть» еще не раз употребляется в пространственном значении: «Нет такого полуторупа, шамкающего и

⁴⁹ Отметим, что концепт «смерть» является ключевым словом-топосом другой новеллы книги «Чем люди мертвы» - «Мост через Стик».

шаркающего о землю, который, подняв продавленные в череп глаза, не толкнул бы вас, несущего жизнь, - улыбкой, словом, глазами сюда: *в смерть*» (2;438). Доказательством того, что в данном предложении «смерть» - это слово-топос, является сочетание данного слова с глаголом движения «толкнул» и предлогом «в» с пространственным значением. Также следует обратить внимание на то, что слово «смерть» сочетается со словом «сюда», имеющим пространственное значение «по словарю».

Контекстуальным синонимом слова «смерть» является слово «фронт» и шире – война. Такая синонимия совершенно четко определяет суть войны как явления: фальшивый мнимого патриотизма, политической конъюнктуры развенчивается одним предельно жестким определением – смерть.

Вот другой случай употребления слова «смерть» как слова-топоса: «Где-то я читал еще в отрочестве: есть чернoperая птица Мовоцидиат. У птицы большие крылья, а ног нет. И как бросило ее в воздух, все летит и летит, а снизиться не может. Опадают крылья. Усталью застлало глаза, но птице Мовоцидиату – лет без роздыха. Пока *до смерти не долетит*» (2;444).

Концепт «смерть» в новелле является безлично-энтропийной пространственно-экзистенциальной категорией, которая продуцирует массу смыслов, идей и образов. Приведенный выше отрывок – это порожденный пространством смерти миф, который несёт немалую смысловую нагрузку в новелле. Дело в том, что смерть в произведении выступает как втягивающее в себя, завораживающее пространство, магнетизму которого очень сложно противостоять. Так, например, Чудак становится жертвой этого пространства абсолютной пустоты: смыслы пространства смерти сначала заполнили существование героя новеллы, а затем подменили существование несуществованием – смертью.

В отрывке, который мы приведем ниже, сформулирована суть основного экзистенциального конфликта новеллы – конфликта между жизнью и смертью, причем этот конфликт «проговорен» на языке пространства, так как слова «мертвь» и «живь» выступают в отрывке в качестве «слов-топосов»: «Думают – трупы на кладбищах. Вздор. В каждого, - и в того, кого хоронят, и в того, кто хоронит, - вдет труп; и я не понимаю, как они там у их могильных ям не перепутают – себя и их. Труп зреет в человеке исподволь: правда, обыкновенно, он спрятан от глаз, вобран в ткань, но... зреет, и трупные пропасты от дня к дню яснее и четче. Живое - не может пугать; жизнь, во всех ее модификациях, влечет – не отталкивает. Но стоит, прикоснувшись к человеку рукою ли, глазом ли, ощутить в нем, хотя бы на миг, трупную пропасть и... мы мало зорки, но если отточить глаз, разить в себе это чувство, то незачем и телег с мертвецами, незачем кладбищ – мертвец и кладбище всюду. Конечно, в каждом из нас колебания, каждый то в мертвь, то в живь» (2;436).

Колебания между пространствами «мертви» и «живи» – это путь обоих героев новеллы, разница в том, что Чудак остался в пространстве «мертви», а повествователь – в пространстве «живи».⁵⁰ Об этом чуть ниже.

С пространством смерти в новелле «Чудак» коррелирует пространство страха. Моделируется пространство страха в основном словом Чудака, для которого страх – это «его тема», он называет себя исследователем страха. Вот характерный пример, в котором слово «страх» выступает как слово-топос: «И вы, желающие жить и не желающие

⁵⁰ Обозначенный экзистенциальный конфликт является ключевым не только для новеллы «Чудак», но и для всей книги новелл «Чем люди мертвы». Вспомним, например, рассуждения главного героя «Автобиографии трупа» об эпидемии «психорреи» («истечения души»), которой охвачено общество, и о столкновении живых и тех, кто «под живых» – как главном внутреннем механизме социально-исторического развития.

Формулировка, где выражен этот экзистенциальный конфликт, является квинтэссенцией и другого ключевого произведения книги новелл «Чужая тема» – новеллы «Мост через Стикса»: «Дело не в войне живых с живыми, не в том, что вы, люди, существуете для взаимных похорон, а в извечной войне двух берегов Стика, в непрекращающейся борьбе смерти с жизнью». (2;505).

убивать, толкаемые сотнями глаз, гонимые сотнями улыбок, слов и полуслов *бежите от этих на тех, из страха в страх»* (2;438).

В сознании Чудака пространство страха в своих различных модификациях безмерно разрослось, подменяя собой всё. По словам Чудака, любовь, религия, общество, война – это все варианты существования страха. «Культура страха» – вот предмет интересов и исследований Чудака, так как, по его мнению, «из страха всё». Пространство страха в тексте неоднородно – существую «зоны страха»: «И полосы, вернее зоны, страха: черная – желтая: то черная жуть ночи – то полуденный, солнечный желтый ужас» (2;437) - говорит Чудак.

Зоны страха в новелле граничат с разными типами пространства, являясь своеобразным переходным звеном между модификациями пространства жизни и пространством смерти. Человек, попадая в пространство смерти ли, жизни ли, не может миновать пространство страха. Однако чтобы оказаться в пространстве жизни, страх нужно преодолеть, чтобы попасть в пространство смерти, страху нужно поддаться. По Кржижановскому, произведение искусства – это результат преодоления страха: «Все мы больны материобоязнью. Наши замыслы трусят материи: пригните их к буквам, к холсту, к камню и тотчас – дерг, назад, в душу. Произведение искусства – это редкое-редкое «небось» (2;443-444).

Аналогичное преодоление пространства страха необходимо сделать и для познания истины: «Меж человеком и истиной – страх... Сначала обесстрашить себя, и лишь тогда мыслить» (2;444). Слово-топос – это, как правило, одно из ключевых слов текста, поэтому энергетика его семантики очень велика и в определенной степени влияет на значение контекстуально связанных с ним слов. Так и в данном примере: соположение в одном ряду слов «истина», «человек», «страх» придает значению первых двух некий оттенок пространственности. Продолжая эту мысль, можно предположить,

что семантический сдвиг в значении происходит далеко не только в словах-топосах, но и во всех словах, связанных со словами-топосами грамматическими и смысловыми отношениями. Каждое слово, его семантика – это элемент единого целого – текста, поэтому изменения в одном элементе не могут не повлечь изменений в других элементах.

Чудак, покоренный магнетизмом пространства смерти и страха, в finale новеллы погибает. Ответ на вопрос, почему Чудак, ненавидевший смерть и страх, стал частью пространства смерти, очень важен. Проанализируем причины такой развязки.

Чудак в первом же своем разговоре с героям-повествователем заявляет следующее: «Я пришел сюда к страху. Люди мне не нужны. Нет: мне в них нужен – их страх. Только. Он запрокинул голову, брезгливо покружив бородкой от стлавшейся по горизонталям мглы до серых вертикалей дымов: люди мне не нужны» (2;437).

Пространство бытия Чудака сильно сужается: оно все сводится к пространству страха и пространству смерти, он поглощен, заворожен этим пространством. Характерно, что героя-повествователя это отталкивает: «Я чувствовал себя вчерченным в круг и хмуро молчал» (2;437). Герой вчерчен в круг темы Чудака – в круг страха.

Точно так же вчерчен в пространство страха и смерти и сам Чудак, только вчерчен уже намертво. Это образ пространственной несвободы, когда человек исчезает, становясь лишь придатком и продуктом пространства страха и смерти. Моделирующее сознание Чудака само создало это универсально-всеохватное пространство страха, в результате же сам герой оказался втянутым в это пространство, оказался плененным им.

Двумирная пространственная модель, обеспечивающая пусть напряженную, но гармонию бытия, здесь разрушается: остаются только одна часть базовой пространственной оппозиции. Пространство смерти

гипертрофированно разрастается; Чудак не видит за ним ни собственного «Я», ни мира других людей, ни пространства жизни. Страх для Чудака – это и пространство и «тема» его жизни. Пространство страха магнетизирует, завораживает и влечет: герой не принадлежит сам себе: «... мыслю в поле, мозгом в смерть. Так хочет тема. Она под пули, я за ней» (2;440).

Кстати, сам Чудак прекрасно понимает, что пространство смерти так просто никого не отпускает, стоит с ним соприкоснуться - и смыслы, содержание пространства смерти проникают в сознание, чувства, поведение человека: «У жути свои чары, и кто взят ею, тому не уйти так» (2;441), - пишет герой в своем дневнике. В соответствие с этой же логикой герой «Автобиографии трупа», о котором мы писали выше, уверенно говорит о том, что всякий читатель его рукописи неминуемо будет «заражен» смыслами его пространства «жесткого вакуума».

Соприкоснуться с абсолютной пустотой пространства смерти и остаться живым во всех смыслах этого слова практически невозможно. Вот отрывок из текста, подтверждающий эту мысль: Чудак обращается к герою-повествователю: «...когда вы, вы все, идете в бой, тогда... мне кажется, что тогда и убивать-то вас уже не нужно. И знаете, я думаю: из боя – никто, вы понимаете, никто и никогда не возвращался... живым» (2;437). Напомним, что линия фронта, зона боя – это все компоненты пространства смерти в новелле.

Чудак, захваченный пространством-темой страха и смерти, сам становится для героя-повествователя олицетворением смерти. В этом плане понятна реакция героя-повествователя на появление Чудака (финальная сцена новеллы) во время сильного обстрела, когда солдаты сидели в окопе, а Чудак наблюдал за их страхом: «Прочь – крикнул я и поднял приклад, - прочь отсюда» (2;448). Реакция была такой, потому что Чудак видел не людей (сложных и очень разных), а лишь только свою тему – страх.

Плененный пространством смерти и страха, Чудак уже не видит человека, а видит человечину: «Как-то вдруг, точно склубившись в пыли, возник человек, тот, с портфелем: бородка, выставившись вперед, любопытствующе ёрзала вправо-влево, будто обыскивая стены, облепленные глухо заворочевшейся под серым сукном человечиной. Меня ударило кровью в зрачки» (2;447).

В приведенном отрывке стоит обратить внимание на употребление несобственно-прямой речи: рассказ ведется от лица героя-повествователя, однако, именно в этот момент точки зрения Чудака и героя-повествователя как бы «накладываются» друг на друга. Повествователь увидел ситуацию глазами Чудака, который в солдатах (среди которых и герой-повествователь) видел не людей, а человечину. Это и вызвало ярость героя. Потеря «Я», потеря личного, индивидуального – это конец жизни и начало смерти.

С этим связан второй интересный для нас момент в отрывке: писатель употребляет здесь синекдоху: человек (Чудак) здесь исчезает, есть только «бородка». Это символично: человек, теряя свое «Я» и не видя «Я» другого человека, перестает человеком являться – «труп в нем созрел»⁵¹.

⁵¹ Этот троп является одним из ключевых в системе художественных приемов книги новелл «Чужая тема». Это не случайно: тому есть экзистенциальные предпосылки. Использование синекдохи у Кржижановского является одним из механизмов «формулировки» ответа на экзистенциальный вопрос «Чем люди мертвы?». Омертвение происходит, когда часть вытесняет целое: полнота бытия ущемляется «пустотой, мертвью и молчью». Отражение этого процесса мы видим в систематическом использовании синекдохи как приема при создании ключевых образов и выражения основных проблем произведений. Кржижановский очень часто использует синекдоху в таком ключе в книге новелл «Чем люди мертвы». На развернутой синекдохе построена, например, вся новелла «Товарищ Брук». Главный герой этой новеллы умирает, однако эта смерть ничего сущностно не меняет, так как «труп созрел» в герое новеллы «Товарищ Брук» задолго до его физической смерти. (Вспомним «Страну нетов», где смерть – это момент, когда «истина вступает в свои права»). Роль героя после смерти вполне успешно продолжают выполнять его же собственные брюки, которые ходят на работу, получают жалованье и даже быстро «продвигаются по службе». Здесь концепт «часть вместо целого» реализуется в экзистенциально-сатирическом ключе.

«Человечина – «Я» - вот основная смысловая оппозиция этого отрывка: индивидуально-неповторимое «Я», соприродное пространству жизни, сталкивается с безлико-однообразной человечиной (точка зрения Чудака, захваченного пространством смерти). В этом контексте очень характерна фраза: «Меня ударило кровью в зрачки» (2;448). Кровь в тексте выступает как синоним смерти (причем не только в общем, но и пространственном значении): «И чего ему, не позванному смертью, топтаться тут на кровях» (2;435). «Тут» – слово, которое включает связанные с ним слова в сферу пространственной семантики, причем контекстуальным синонимом «тут» является слово «смерть», так как «тут» – значит в пространстве смерти. Следовательно, по глазам героя ударило смертью: смерть ударила по Я. Следствие: ярость, бунт героя. Результат: жизнь сохраняется

Выводы

1. Для адекватного анализа экзистенциальной проблематики прозы

Сигизмунда Кржижановского необходима не только реконструкция ее концептосферы, но и определение специфики характера отношений «герой – хронотоп», выявление структурно-семантических особенностей художественного пространства и времени в произведениях писателя. Это обусловлено тем, что концептосфера и хронотоп – это две «плоскости» (опосредуемые героем) художественного мира писателя, в «координатах» которых в наибольшей степени «проступают» экзистенциальные параметры проблематики прозы Сигизмунда Кржижановского.

2. Хронотоп прозы Кржижановского – «я-ориентированная» пространственно-временная структура, которая является результатом экстраполяции вовне внутреннего мира героев произведений. Пространство и время, проникаясь смыслами личного бытия героев, формируют особое «поле», служащее для реализации семантики экзистенциальных проблем. В силу того, что хронотоп Кржижановского – это я-ориентированная структура, параметры которой детерминированы «ментальным миром» конкретных героев, пространственно-временной континуум, как правило, неоднороден; он представляет собой слияние, пересечение разных типов хронотопа, разных систем пространственно-временных законов.

3. Ярким примером произведений Кржижановского, где хронотоп – это плоскость реализации экзистенциальных проблем, являются повести «Воспоминания о будущем» и «Возвращение Мюнхгаузена». Проблематика обоих произведений во многом сводится к двум основным экзистенциальным проблемам – проблеме свободы как «фундаментальной характеристике человеческого существования» (86;1027); и проблеме конфликта личного, индивидуального, альтернативного мира с обезличенно-энтропийным, «общим на всех». Главных героев обеих повестей Кржижановского можно назвать «нарушителями мира мер», вся жизнь которых посвящена «конструированию» (при помощи слов, как у Мюнхгаузена, или – машины

времени как у Макса Штерера из «Воспоминаний о будущем) альтернативного, своего универсума.

4. «Воспоминания о будущем» – это повесть о конфликте времени личного («частного») существования и времени социально-историческом. Смысл личного, частного существования и смысл социальной истории, первоначально в повести максимально дистанцированные друг от друга, в ее финале оказываются двумя модусами одной сущности – личная судьба, предельно индивидуализированная, уникальная и ни на что не похожая, и траектория, логика движения «большой истории» оказываются взаимосвязанными, выступая по отношению друг другу как критерии истины. Максимилиан Штерер, предельно индивидуализировав свой мир, в конечном итоге в гораздо большей степени, чем любой из его «социально активных» современников проник в сущность происходящего в мире, в истории. Предельно разросшийся альтернативный мир совпал с миром реальным, обретя свои границы в границах всего мироздания.

5. Хронотоп повести «Возвращение Мюнхгаузена» является «классическим» для прозы Кржижановского примером хронотопа как, во-первых, «я-ориентированной» пространственно-временной структуры, во-вторых, слияния и пересечения разных типов хронотопа в пространственно-временной ткани произведения. Основных типов хронотопа, на наш взгляд, в повести два: во-первых, хронотоп, который является художественным воплощением, осмыслиением реального, объективного пространства и времени; во-вторых, хронотоп фантазма, слова, точнее, хронотоп, рожденный словом героя. Это хронотоп мира, созданного творческим усилием героя – мира, «вынутого из Мюнхгаузенова глаза».

Основной экзистенциальной проблемой повести является конфликт своего и чужого мира, своего и чужого слова, что осмысляется как конфликт подлинного и неподлинного существования.

6. На материале новеллы «Чудак» (из книги новелл «Чем люди мертвы») проанализированы механизмы продуцирования дискурсом свойств пространства в прозе Кржижановского; показан особый тип концептов в прозе Кржижановского – слова-топосы. Слова-топосы – это концепты, смысловым «ядром» которых является пространственная семантика.

Через структурно-семантические свойства художественного пространства в новелле «Чудак» «вербализуется» экзистенциальный смысл такой сложной и важной для Кржижановского (и его современников) «темы», как война.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

20-30-е годы прошлого века были периодом расцвета философии экзистенциализма. В рамках экзистенциальной парадигмы сосуществовали самые разнообразные типы дискурса, объединенные общностью «антропологической ориентации» (86;1027), концентрированностью на проблемах индивидуальной человеческой судьбы. В основе философско-художественной «практики» Сигизмунда Кржижановского лежат те же интенции, что и делает ее экзистенциальной: вся совокупность механизмов и законов функционирования дискурса писателя подчинена решению ключевых проблем человеческого существования; «ментальный мир» его прозы – это мир, где «ставятся» и решаются экзистенциальные проблемы.

Жизнь и смерть, осознание своего «одиночества перед миром», пограничная ситуация выбора, драматичный смысл свободы, истоки и экзистенциальный смысл творчества – темы, к которым раз за разом возвращается Кржижановский - писатель мысли, писатель-мыслитель.

Специфика экзистенциальной проблематики в прозе Кржижановского фокусируется в ее (прозы) ключевых концептах, совокупность которых образует авторскую концептосферу. Наиболее значимые концепты образуют своеобразный «категориальный аппарат» экзистенциально-философской системы автора.

К ключевым концептам прозы Кржижановского относятся концепты «метафизическая честность», «метафизическая бесчестность», «активное мышление», «пассивное мышление», «быть» - «не быть», «неты», «ести», «чем люди мертвы» и др.

Каждый из ключевых концептов обладает широким спектром коннотаций, многоуровневая реализация которых в повествовании – это основной механизм постановки и разрешения экзистенциальных проблем, совокупность которых детерминирует параметры художественного универсума прозы Сигизмунда Кржижановского.

«Классическим» для Сигизмунда Кржижановского примером такого рода «функционирования» ключевых концептов является книга новелл «Чужая тема». Композиция данной книги новелл определена логикой развития главных для неё экзистенциальных проблем, суть которых в повествовании определяется как конфликт-противопоставление концептов «метафизическая честность» - «метафизическая бесчестность»; «активное мышление» - «пассивное мышление». Этот конфликт является одной из главных экзистенциальных этико-философских проблем в творчестве Сигизмунда Кржижановского.

Обозначенные ключевые концепты от новеллы к новелле обнаруживают все новые и новые коннотации (общефилософские, социально-исторические, пространственные), что формирует семантически «насыщенную», «плотную» авторскую концептосферу, которая является той «плоскостью», где ставятся и разрешаются экзистенциальные проблемы, общие для всего корпуса произведений книги «Чужая тема».

Реализация конфликта семантически противоположных концептов происходит в книге новелл в рамках традиционного для Кржижановского противопоставления двух типов героев.

Первый тип героя Кржижановского – это создатель альтернативного универсума. Альтернативный мир проникнут личным началом, это проекция конкретного «я», область приложения творческих, духовных, интеллектуальных усилий, поэтому процесс создания альтернативного, *своего мира* – это у Кржижановского, прежде всего, развитие и обогащение *своего взгляда* на мир, шире – создание *своего языка*, *своей мифологии* и *философии*, *своего времени* и *пространства*.

Второй тип героя в прозе Кржижановского – это носитель «пассивного мышления», которое конъюнктурно, несвободно, шаблонно-рефлекторно. Мир этого героя предстает как мир «щелей-швов» («Собиратель щелей»),

снов («Боковая ветка»), как механическое сцепление разнородных предметов, выхолощенных смыслов, симуляков существования.

Целый комплекс экзистенциальных проблем в прозе Кржижановского фокусируется в семантике концептов «быть» и «не быть», являющихся «классическим» вариантом максимально обобщенной формулировки самой сути (быть – to exist) экзистенциальной проблематики, ее средоточием. Центральным произведением в прозе писателя, где данные концепты являются смыслообразующими, является повесть «Клуб убийц букв».

Концепты «быть» и «не быть» из повести «Клуб убийц букв» имеют свои контекстуальные «синонимы», свои «корни» в более ранней прозе Кржижановского. Это связано с тем, что художественное «освоение» главной темы повести – осмысление проблемы творчества и судьбы художника – автор начинает в самых ранних произведениях, в частности, в книге новелл «Сказки для вундеркиндлов» (первая книга новелл Сигизмунда Кржижановского). Контекстуальные синонимы концептов «быть и «не быть» обнаружаются, в частности, в новеллах «Страна Нетов», «Итанесиэс», «Поэтому», повести «Штемпель: Москва». Этими синонимами являются, прежде всего, концепты «неты» - «ести», «борьба за существование» - «борьба за несуществование», «поэт» - «поэтому».

У Кржижановского противопоставление концептов «быть» и «не быть» в повести «Клуб убийц букв» оказывается способом номинации, определения характера и сути противоречивой судьбы художника, писателя. Это происходит путем последовательной актуализации в повествовании различных коннотаций концептов «быть» и «не быть», в частности, обнаруживаются «шекспировские» коннотации, коннотации сумасшествия, «низовые» коннотации, коннотации двойничества, евангельские и мифopoетические коннотации.

Экзистенциальная проблематика повести «Клуб убийц букв», эксплицированная в концептосфере произведения, координирует с

экзистенциальной проблематикой других произведений Кржижановского, в частности, проблематикой книги новелл «Чем люди мертвы». Между «Клубом убийц букв» и книгой «Чем люди мертвы» выстраивается своеобразная концептуальная «цепочка», главные «звенья» которой – это концепты «быть» и «чем люди мертвы». Два названных концепта являются в прозе Кржижановского контекстуальными синонимами, так как их семантика практически полностью совпадает. Семантическая взаимосвязь ключевых концептов разных произведений является одним из наиболее значимых механизмов формирования прозы Кржижановского как метатекста, который конституируется общностью экзистенциальной проблематики.

Наиболее репрезентативным произведением для анализа экзистенциальных проблем, продуцируемых концептом «чем люди мертвы», является «Автобиография трупа» - центральная новелла книги «Чем люди мертвы». В «Автобиографии трупа» воспроизведена экзистенциальная онтология Кржижановского, где черты бытия проступают через противостояния жизни и смерти. Эта борьба, начинающаяся в душе конкретного человека, выливается в бури социальных потрясений – в войны и революции. Данный круг проблем воспроизведен автором как реализация в повествовании всех семантических потенций концепта «чем люди мертвы».

Для адекватного анализа экзистенциальной проблематики прозы Сигизмунда Кржижановского необходима не только реконструкция ее концептосферы, но и определение специфики характера отношений «герой – хронотоп», выявление структурно-семантических особенностей художественного пространства и времени в произведениях писателя. Это обусловлено тем, что концептосфера и хронотоп – это две «плоскости» (опосредуемые героем) художественного мира писателя, в «координатах» которых в наибольшей степени «проступаю» экзистенциальные параметры проблематики прозы Сигизмунда Кржижановского.

Хронотоп прозы Кржижановского – это «я-ориентированная» пространственно-временная структура, которая является результатом

экстраполяции вовне внутреннего мира героев произведений. Пространство и время, проникаясь смыслами личного бытия героев, формирует особое «поле», служащее для реализации семантики экзистенциальных проблем. В силу того, что хронотоп Кржижановского – это «я-ориентированная» структура, параметры которой детерминированы «ментальным миром» конкретных героев, пространственно-временной континуум, как правило, не однороден; он представляет собой слияние, пересечение разных типов хронотопа, разных систем пространственно-временных законов.

Ярким примером произведений Кржижановского, где хронотоп – это плоскость реализации экзистенциальных проблем, являются повести «Воспоминания о будущем» и «Возвращение Мюнхгаузена». Проблематика обоих произведений во многом сводится к двум основным экзистенциальным проблемам – проблеме свободы «как фундаментальной характеристики человеческого существования» (86;1027); и проблеме конфликта личного, индивидуального, альтернативного мира с обезличенно-энтропийным, «общим на всех». Главных героев обеих повестей можно назвать «нарушителями мира мер», вся жизнь которых посвящена конструированию (при помощи слов, как у Мюнхгаузена, или – машины времени как у Макса Штерера из «Воспоминаний о будущем») альтернативного, своего универсума.

«Конструированию» своего универсума была посвящена не только судьба многих героев прозы Кржижановского, но и судьба их создателя. Причем делал это писатель «со знанием дела», недаром, Вадим Перельмутер, пользуясь выражением Д.Ж. Барта о творчестве Борхеса, называет прозу Кржижановского «постскриптумом ко всему корпусу литературы», добавляя от себя, что не только литературы, но и философии. Такой универсально-синтезирующий характер мышления (или как чаще говорил сам писатель, миросозерцания) генерировал особый философско-художественный тип дискурса. Квинтэссенцией семантики этого типа дискурса является, на наш

взгляд, экзистенциальная проблематика, которая и стала предметом осуществленного исследования.

Исследование экзистенциальной проблематики прозы Сигизмунда Кржижановского, безусловно, может быть продолжено: во-первых, путем сравнительно-типологического анализа специфики постановки и разрешения экзистенциальных проблем у Кржижановского и у других писателей русской (а также мировой) литературы; во-вторых, через определение «точек соприкосновения» философско-художественного наследия писателя с европейским экзистенциализмом (в частности, с трудами Хайдеггера, Сартра, Камю, Ясперса).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

I

1. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений в пяти томах. Том I. - СПб. : Simposium, 2001.
2. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений в пяти томах. Том II. - СПб. : Simposium, 2001.
3. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений в пяти томах. Том III. - СПб. : Simposium, 2003.
4. Кржижановский С. Д. Боковая ветка: Рассказы. - М. : Терра, 1994.
5. Кржижановский С. Д. Возвращение Мюнхгаузена. - Л. : Худож. Лит., 1989.
6. Кржижановский С. Д. Воспоминания о будущем. - М. : Моск. Рабочий, 1989.
7. Кржижановский С. Д. Сказки для вундеркиндлов. - М. : Сов. Писатель, 1991.
8. Кржижановский С.Д. «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради. - М. : 1994.
9. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавия. - М. : 1927.
10. Кржижановский С.Д. Этюды об Островском. // Семь дней Московского Камерного Театра. 1924, №№ 10 – 14.

II

11. Алтабаева Е.В. Когнитивные параметры концепта *желание* // [<http://www.philol.msu.ru/-rlc2004/files/sec/96.doc>].
12. Арутюнова И.Д. Дискурс / Лингвистический энциклопедический словарь. - М. : 1990.

- 13.Аскольдов С.А. Концепт и слово / Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. проф. В.П. Нерознака. - М. : 1997.
- 14.Аскольдов С.А. Концепт и слово / Русская словесность: Антология. - М. : 1997.
- 15.Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж : Изд-во Воронежского государственного университета, 1996.
- 16.Баратынский Е.А. Избранное. М. : 2003.
- 17.Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. / Бахтин М.М. Работы 20-х годов. - Киев : 1994.
- 18.Бахтин М.М. Время и пространство в произведениях Гете. / Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М. : 1979.
- 19.Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. / Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М. : 1979.
- 20.Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М. : 1963.
- 21.Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М. : 1978.
- 22.Безнюк Д.Н. Смерть. / Новый философский словарь. Минск: 1999.
23. Белянин В.П. Психологические аспекты художественного текста. - М. : 1988.
- 24.Бенвенист Э. Общая лингвистика. - М. : 1974.
- 26.Березкин Ф.М., Головин Б.Н., Общее языкознание. М.: 1979.
- 27.Блок А. А. Избранное. - М. : 1995.

- 28.Бохенский Ю.М. Современная европейская философия. - М. : 2000.
- 29.Бройтман С.Н. Историческая поэтика. Учебное пособие. - М. : 2001.
- 30.Буровцева Н. Ю. Проза С. Д. Кржижановского: проблемы поэтики: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 - М. : 1998.
- 31.Буровцева Н.Ю. Проза С. Кржижановского: в помощь учителю. - Ярославль, 1997.
- 32.Васюченко Ю. И. Арлекин против Кащея // Новый мир. 1990, № 6.
- 33.Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. - М. : 1997.
- 34.Воркачев С.Г. Концепт счастье: понятийный и образный компоненты // Изв. АН. Серия литература и язык. Т. 60. № 6.
- 35.Воробьев В.В. Лингвокультурология (теория и методы). - М. : 1997.
- 36.Воробьева Е. И. Жанровое своеобразие творчества С. Д. Кржижановского: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 - М. : 2002.
- 37.Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М. : 1981.
- 38.Ганзя Ю.Е. Многоликость слова // Русский язык в школе. 1998, № 1.
- 39.Гаспаров М. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. 1990, № 3.
- 40.Гегель Г.В. Энциклопедия философских наук: Т. 3. Философия духа. - М. : 1977.
- 41.Гоголь Н.В. Полн. собр. соч., т. VIII, Изд-во АН СССР, 1952.
- 42.Греймас А., Курбе Ж., Семиотика. Объяснительный словарь теории языка. - М. : 1983.

- 43.Гринцер П.А. Умирающий и воскресающий бог / Мифы народов мира. - М. : 1987.
- 44.Губин В.Д. Философия. Учебное пособие. - М. : 2003.
- 45.Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Том II. - М. : 1979.
- 46.Данькова Т.Н. Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой: Автореф. дисс ... канд. филол. наук. - Воронеж, 2000.
- 47.Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? - СПб. : 1998.
- 48.Делекторская И. Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского: от шекспироведения к философии искусства: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 - М. : 2000.
- 49.Делекторская И.Б. Будущее наступило внезапно. Утопия и антиутопия в русской литературе // Литература в школе. 1998, № 3.
- 50.Делекторская И.Б. В поисках сцены, где играется главная роль // Первое сентября. 1998, № 11.
- 51.Делекторская И.Б. Искусство эпиграфа к вечности // Первое сентября. 1998, № 27.
- 52.Делекторская И.Б. Кржижановский Сигизмунд Доминикович / Культурология XX век. Энциклопедия. - СПб. : 1998.
- 53.Делекторская И.Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского. Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук // [www. klassika.ru].
- 54.Демьянков В.З. *Понятие и концепт* в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. 2001, № 1.

- 55.Женнет Ж. Фигуры. - М. : 1998.
- 56.Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций. - СПб. : 1996.
- 57.Зенкин С. Преодоление головокружения: Жерар Женнет и судьба структурализма. / Женнет Ж. Фигуры. - М. : 1998.
- 58.Зыкова А.Б. Проблемы соотношения социального и индивидуального в философской социологии Х. Ортеги-и-Гассета / Человек и его бытие как проблема современной философии. - М. : 1977.
- 59.Канцельсон С.Д. Содержание слова, значение и обозначение. - М. – Л. : 1965.
- 60.Картушина Е. А. Концепты «женственности» и «мужественности» в русской культуре // [<http://www.philol.msu.ru/-rlc2004/files/sec/96.doc>].
- 61.Коган С.Я. Проблемы языка в философии Гегеля и экзистенциализм // Вопросы философии. 1966, № 4.
- 62.Кожина Н.А. Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология (на материале русской прозы XIX-XX вв.): Автореф. дис. ... канд. фил. наук. - М. : 1986.
- 63.Краткий словарь когнитивных терминов. - М. : 1996.
- 64.Кубрякова Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов. - М. : 1996.
- 65.Культурология. XX век: Антология. - М. : Юрист, 1995.
- 66.Кухаренко В.А. Интерпретация текста. - М. : 1988.
- 67.Лацис А. Приключения мысли // Книжное обозрение. 1989, 1 декабря.
- 68.Левин Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В.В. Набокова / Левин Ю.И. Избранные труды. - М. : 1998.

69. Леонтьев А.А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания. - М. : 1969.
70. Леонтьев А.А. Слово в речевой деятельности. - М. : 1965.
71. Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. - М. : 1987.
72. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. - СПб. : 1997.
73. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 52. 1993.
74. Ло Ливей Е. Замятин и Ф.Достоевский: культурно-исторические истоки романа «Мы»: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 М.: 1994.
75. Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах / Лотман Ю.М. О русской литературе. - СПб. : 1997.
76. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю.М. О русской литературе. - СПб. : 1997.
77. Лукин В.А. Концепт истины и слово истины в русском языке // Вопросы языкознания. 1993, № 4.
78. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. - М. : 1992.
79. Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. - М. : 2001.
80. Маслова В.А. Лингвокультурология: Учебное пособие. - М. : 2001.
81. Маслова В.А. Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой: Учеб. пособие / В. А. Маслова. - М. : 2004.
82. Мещерякова О. А. Авторская концептосфера и ее презентация средствами свето- и цветообозначения в цикле рассказов И. А.

Бунина "Темные аллеи": Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 -
Орел, 2002.

- 83.Миллер Л.В. Художественный концепт как смысловая и
эстетическая категория // Мир русского слова. 2000, №4.
- 84.Мильдон В. «Тринадцатая категория рассуждка» // Вопросы
литературы. 1997, № 3.
- 85.Моисеева Е. В. Художественный мир прозы Сигизмунда
Кржижановского.: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 -
Екатеринбург, 2002.
- 86.Москвина Р.Р. Экзистенциализм. / Философский словарь. - М. :
2001.
- 87.Мотрошилова Н.В. Рождение и развитие философских идей:
Историко-философские очерки и портреты. - М. : 1991.
- 88.Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре.
Концептуализм Абеляра. - М. : 1994.
- 89.Неретина С.С. Тропы и концепты. - М. : 1999.
- 90.Нерознак В.П. От концепта к слову: к проблеме филологического
концептуализма / Вопросы филологии и методики преподавания
иностранных языков. – Омск : Изд-во ОМГПУ, 1998.
- 91.Новейший философский словарь. - М. : 1998.
- 92.Ожегов С. И. Словарь русского языка. - М. : 1960.
- 93.Пастернак Б. Л. Лирика. - М. : 2002.
- 94.Перельмутер В. «Прозеванный гений» / Кржижановский С. Д.
Сказки для вундеркиндлов. - М. : 1991.
- 95.Перельмутер В. «Судьба берет себе звезды» // Советская
драматургия. 1992, № 2.

96. Перельмутер В. Когда не хватает воздуха / С. Кржижановский
Возвращение Мюнхгаузена. - Л. : 1989.
97. Перельмутер В. Литературоведение Сигизмунда Кржижановского.
/ Кржижановский С.Д. «Страны, которых нет». Статьи о
литературе и театре. Записные тетради. - М. : 1994.
98. Пименова М. В. Концепт как основная единица ментальности //
[<http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/files/sec/96.doc>].
99. Подина Л.В. Пространство и время в художественном мире
Сигизмунда: Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 - Самара, 2002.
100. Портнов А.Н. Язык и сознание: основные проблемы
исследования проблемы в философии XIX – XX вв. - Иваново,
1994.
101. Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия
Владимировича Манна. Сборник статей. - М. : 2001
102. Рахматуллин Р. «Исход». // Новый мир. 2000, № 2.
103. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. -
М. : 1988.
104. Руднев В. Морфология реальности. - М. : 1996.
105. Русская поэзия XIX века. - М. : 2004.
106. Русская словесность. От теории словесности к структуре
текста. Антология. Под ред. проф. В.П. Нерознака. - М. : 1997.
107. Семенов А.Н. Пространство прозы Сигизмунда
Кржижановского // Гуманитарные науки Югории: Сб. науч. тр. -
Вып. 3. - Ханты-Мансийск: Полиграфист, 2004.
108. Сепир Э. Избранные труды по языкоznанию и культурологии. -
М. : 1993.

109. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. - М. : 2000.
110. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Труды по языкознанию. - М. : 1977.
111. Сполохова Е.А. «Концепт истины в поэзии В.С. Высоцкого»: Автореф. дисс ... канд. филол. наук. - Самара, 2000.
112. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. - М. : 1997.
113. Степанов Ю.С. Концепт "причина" и два подхода к концептуальному анализу языка - логический и сублогический / Логический анализ языка. - М. : 1991.
114. Степанов Ю.С., Проскурин, С.Г. Концепт "действие" в контексте мировой культуры. / Логический анализ языка. - М. : 1992.
115. Стернин И.А. Концепт и языковая семантика / Связи языковых единиц в системе и реализации: Когнитивный аспект. - Тамбов, 1999. Вып.2.
116. Таракова И.А. Модель индивидуальной поэтической концептосферы: базовые единицы и когнитивные структуры // [http://www.philol.msu.ru/-rlc2004/files/sec/96.doc].
117. Терминология современного зарубежного литературоведения. - М. : 1992.
118. Тодоров Ц. Семиотика. - М. : 1983.
119. Токарев С.А. Смерть / Мифы народов мира. - М. : 1987.
120. Толковый словарь русского языка. Том II. / под ред. Ушакова Д.Н. - М. : 1938.

121. Топоров В. «Минус-пространство» Сигизмунда Кржижановского / Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М. : 1995.
122. Топоров В. Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батюшкова / Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М. : 1995.
123. Топоров В.Н. Пространство и текст / Текст: семантика и структура. - М. : 1983.
124. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М. : 1977.
125. Тютчев Ф.И., Лирика. - М. : 2003.
126. Успенский Б. А. Поэтика композиции. - М. : 1970.
127. Успенский Б. А. Семиотика искусства. - М. : 1995.
128. Фельдман Д. «Канонада по канонам» / Встречи с прошлым. - М. : 1990. - Вып. 7.
129. Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII – XX вв. / под ред. Федорова А.И. - М. : 1995.
130. Хомский Н. Язык и мышление. - М. : 1972.
131. Художественный текст: структура, язык, стиль. - СПб. : 1993.
132. Шкловский В. Искусство как прием / О теории прозы - М. – Л. : 1925.
133. Языковая личность: культурные концепты. - Волгоград – Архангельск : Перемена, 1996.
134. Ян С. Таинственная судьба: Заметки пунктиром // Четвертое измерение. 1991, № 1.