

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 3. С. 159–184.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2022. Vol. 5, no. 3. P. 159–184.

Научная статья / Original article

УДК 1(091)

doi:10.17323/2658-5413-2022-5-3-159-184

СИГИЗМУНД КРЖИЖАНОВСКИЙ: ЭТИКА И ПОЭТИКА



Ольга Геннадьевна Самойлова

Московский физико-технический институт
(национальный исследовательский университет),
Москва, Россия, olgasamoylov@mail.ru

 **Аннотация.** Глубокие культурные перемены всегда связаны с поиском нового языка. Такой поиск может быть направлен не только в будущее, но и в прошлое. И пустая, неплодотворная ретроспекция не менее опасна, как и пустая интуиция. Упуская вчерашнего гения, мы рискуем оказаться глухими к языку гения, быть может, рождающегося сегодня. Сигизмунд Доминикович Кржижановский — советский по времени и глубоко не советский по духу и стилю философ, писатель, теоретик искусства и поэт — такой гений, язык которого еще ждет своего легиона филологов, литературоведов и историков философии. Статья посвящена рассмотрению творчества Кржижановского как творчества в первую очередь поэтического. Или философско-поэтического. Авторское слово — поэтический и этический акт, возможно, единственная форма бытия мыслителя — рассматривается в качестве варианта своего рода

© Самойлова О. Г., 2022

мифотворчества, актуального как для, увы, немногих современников писателя, так и для растущего числа современников начала XXI века.



Ключевые слова: поэтика, метафизика, пространство, время



Ссылка для цитирования: Самойлова О. Г. Сигизмунд Кржижановский: этика и поэтика // *Философические письма. Русско-европейский диалог*. 2022. Т. 5, № 3. С. 159–184. <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-3-159-184>.

Literature. Philosophy. Religion

SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY: ETHICS AND POETICS

Olga G. Samoylova

Moscow Institute of Physics and Technology

(National Research University),

Moscow, Russia, olgasamoylov@mail.ru



Abstract. A new language is what deep changes in culture are looking for both in the future and in the past, where fruitless, barren retrospect is not less dangerous than barren intuition. Missing a yesterday's genius we risk to turn a deaf ear to the genius being born today. Sigizmund Dominikovitch Krzgzidanovsky was a soviet time philosopher, writer, poet and art theorist but not soviet in spirit or style. His language still waits in the wings for thousands of philologists, literary critics and historians of philosophy to come and study his heritage. The article sees Krzgzizganovsky's creativity as poetic, primary, or philosophic-poetic. The author's word as a poetic and ethic act, as the only possible viable form of existence of the thinker, is considered as a kind of myth-making, relevant both for a small number of the writer's contemporaries and a growing number of modern readers of the beginning of the 21st century.



Keywords: poetics, metaphysics, space, time



For citation: Samoylova, O.G. (2022) 'Sigizmund Krzhizhanovsky: Ethics and Poetics', *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 5(3), pp. 159–184. (In Russ.). [doi:10.17323/2658-5413-2022-5-3-159-184](https://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-3-159-184).

Поэтика это этика, в которой деяние подменено словом.
Философема о театре

Выбор Иммануила Канта между физикой и метафизикой, будучи делом великого мастера, оказался не только делом личным. В большей части он предрешил выбор философов на столетие вперед. Правда, европейские философы перерешили его в пользу соблазна физикой. Важно при этом, что выбор Канта между звездным небом как вещью и звездным небом как вещью в себе совершался в области чистого разума и в этом смысле был не столько выбором личным, сколько важной дистинкцией общих рациональных способностей и перспектив. Выбор Сигизмунда Доминиковича Кржижановского (1887–1950) между литературой и философией, во-первых, оказался более внутренней проблемой, а во-вторых, не оказал такого влияния на культуру. Тем более что самые разные опыты успешной художественной и умозрительной практики сочетания философского и литературного подходов к тому времени уже состоялись. И западноевропейское, и российское культурное сообщество создавались в Новое время и литераторствующими философами, от Вольтера до Ницше, и философствующими литераторами, от Достоевского до Экзюпери.

Выбор между философским и литературным творчеством — это, по сути, выбор между разумом и чувством как способами постижения мира и выражения в нем себя — действие гораздо более трудное и интимное, чем выбор между философским и научным концептом. Немецкая классическая философия, очарованная искусством и завершавшая философией искусства свои трансцендентальные системы (Шеллинг), часто смотрела на само художественное творчество как на недостижимое прекрасное, а на художников — как на своего рода небожителей. В свою очередь, писатель всегда выразит через художественный образ неизмеримо больше, чем с помощью умозрительных построений (Толстой). Кроме того, художественный метод, предложенный философом (шпенглеровский метод вчувствования в историю), при всех обоснованиях может оказаться почти невостребованным, а эстетическая ценность художественного произведения, написанного философом («Милый друг, иль ты не чувствуешь...» Вл. Соловьева), хоть и признанная современниками, может оказаться сомнительной.

Немецким классикам философии (и Шеллингу, в частности) была близка формула Леонардо: в искусстве не только мысль рождается чувством, но и чувство мыслью. В свою очередь, Кржижановский откликается на нее не только исследованиями в области философии искусства — записные книжки, высту-

пления в Государственной академии художественных наук, — но и собственным художественно-философским стилем.

Тем не менее европейская культура, если рассматривать ее как целостное явление, в поиске нового языка, который мог бы выразить и объяснить разрушающийся привычный мир, стала опытом смещения философии и художественного творчества. И в этом отношении фигура Сигизмунда Кржижановского почти уникальна. Выбор между философским и художественным словом был решен, как мне представляется, в пользу создания особой поэтики, в которой авторский философский, эмоциональный интерес к жизни выражен и реализован так, что художественное слово перестает быть только средством этого выражения. Слово у Кржижановского становится сложным, порой строптивым собеседником, своего рода партнером в игре, выговаривающим свои и чужие смыслы, а читатель — приглашенным свидетелем этой эстетической партии, эмоционально реагирующим не столько на событие, происходящее с литературным героем, сколько на со-бытие как собственное соприсутствие фантастическому акту, в котором живая, одушевленная мысль радуется и плачет, выговаривая себя.

Не случайно философы и по сей день считают Кржижановского больше художником, а литературоведы — больше философом. Видимо, это связано с тем, что в своем творческом опыте Кржижановский, как и его герой Штерер, утонченный путешественник в будущее («Воспоминание о будущем», 1929), забежал слишком далеко. Изумленный человек будущего из рассказа Штерера немного напоминает читателя, вглядывающегося в текст Кржижановского, — опыт, который не с чем соотнести.

Улица. Двое, идя вслед друг другу, шагают по булыжникам. 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*.

В старых немецких университетских городах, как Кенигсберг или Иена, всегда может быть отыскана улица с традиционным названием: «Philosophen Weg». Ученые городки благоговейно хранят это название еще с тех времен, когда в них водился вымерший теперь метафизик: именно по этим улочкам совершали свои обычные прогулки мыслители.

[Кржижановский, 2001–2013, т. 4, с. 43]

Так начинается знаменитая работа Кржижановского «Философема о театре» (1923). Философский переулочек, беря начало на городской площади, выводил мыслителя прочь из города — в пейзаж.

Беря и наблюдая метафизика не с макушки, а с подошвы, мы даже и здесь видим, что философия, чтобы видеть вещи, поворачивается к ним не глазом, а спиной; постигая *нечто*, не близится к нему, а уходит от него, с тем, чтобы найти его затерянным в *всё*.

[Там же]

Здесь автор употребляет слова «философ» и «метафизик» как синонимы. Однако имеется интересная деталь. Важно, как поставить запятую. «Находит себя, мыслью идущим меж звезд» — метафизик. «Находит себя мыслью, идущим меж звезд» — поэт. Этот маленький «расщеп», говоря языком Кржижановского, со временем будет расширяться. Пока очевидно, что мыслитель — тот, кто движется от вещи, являясь, однако, фигурой умозрительной, потому что как культурно-историческая реалья он не существует больше меж нас, живых. Перефразируя Ницше, можно сказать: мыслитель умер, и дорожка, мост между ним и *человеком, затерянным среди вещей, всё* больше не хожена.

Вопрос, однако, заключается в том, куда движется мыслитель, отталкиваясь от вещей. Метафора измерения пространства (как физического, так и умозрительного, от математических конструкций до художественных образов) с помощью подошв — одна из важнейших в творчестве Кржижановского. Причем метафор, наполненных, что называется, жизненным содержанием. Кржижановский — своего рода перипатетик, забежавший за границы философской рощи и уже не способный вернуться. Жить, мыслить и мерить физическое пространство шагами — для Кржижановского были процессами нераздельными. Об этом речь впереди, но скажем, что время как онтологическая категория было терпимо для писателя, наверно, в виде метронома шагов, выводящих его как мыслителя и живого, чувствующего человека из пространственной ограниченности (города, городского тупика, «квадратуры» комнаты, ящичка с запертой в нем рукописью, которой не суждено увидеть свет) в пространство бесконечное. Так загадка Москвы, ее «зацепистость», ее «Глядея» («Штемпель: Москва (13 писем в провинцию)», 1925) завораживала «провинциала» (как Кржижановский иронично себя называет) не только пространственной силой, побуждающей любопытствующего мыслителя к его мыслевышагиванию, или шагомыслию (если играть в игры Кржижановского), но и в большей степени ростом своих «леторослей», ритм которых создает иные, вовсе не пространственные эффекты. Это тени, которые не совпадают с отбрасываемыми их предметами и сущностями, включая и образ тени самого автора, раздвоенность, которую оказывается непросто преодолеть. Это и «юность» в глазах новой московской толпы, со своим особым, непонятным автору взглядом в бу-

дущее, который делает бывшее Москвы отжившим и тотально утратившим смысл и значение. Москва оказывается загадкой именно в ее темпоральном измерении. Кржижановский разгадывает загадку города, но не решает саму задачу.

Философ продолжает свой путь к звездам. В этом смысле любая вещь для него недостижима. Живя и вышагивая в пространстве вещей, он постоянно натывается не столько на герметичность вещи, сколько на пространственные зазоры между вещами — расщепы, щели, швы и пустоты. Персонаж Кржижановского — всегда узнаваемый под разными именами любопытствующий субъект, которому уже не нужно имя «философ» для того, чтобы им быть. Вектор, которым он захвачен, путь от вещи, делает героя уязвимым для потусторонности бытия. Так происходит с героями рассказов и повестей «Собиратель щелей» (1922), «Странствующее странно» (1924), «Швы» (1927–1928), «Воспоминание о будущем» (1929) и слишком многих других, чтобы составлять полный перечень. Однако этот собирательный персонаж — всегда человек в большей или меньшей степени героический. Выбирая в итоге жизнь или смерть, он даже в смерти остается на удивление живым и загадочным. Любая обратная сторона вещи в частности или пространства в целом не превращает эту вещь, или это пространство, или героя-путешественника в небытие. Так, всевозможные щели — от горных ущелий до щелей в черепной коробке в «Собирателе щелей» — послушно сползаются на проповедь и под благословение пожалевшего их старца затем так же смиренно распределяются на свои места, «вщеляясь» в них, чтобы «зиять» и дальше, кому где положено. И не так важно, что мир становится более щеляст, праведник ссорится с Богом, а рассказчик явно добровольно расстаётся с жизнью. Сам сюжет предстает великой загадкой бытия, а не его бесплотного оборота. Всё дело в том, что есть полноценный противовес ослабленной, покинутой вещи. Это — живое слово.

Слово в произведениях Кржижановского — всегда в некоторой степени самостоятельный собеседник. Видоизменяясь, раскладываясь на бесконечно возможные звучания и значения, слово привлекает и захватывает. Слово втягивает в свою звуковую и семиотическую игру гораздо крепче всяких возможных экзистенциальных дыр и онтологических прорех, среди которых балансирует персонаж. И если сам Кржижановский оказывается как бы обезличенным исследователем возможностей слова (за исключением, может быть, одной характерной черты, которую он готов показать, — любопытства), то и ему как мыслителю и творцу художественного текста не удается удерживать необходимую для душевного покоя дистанцию. Особенно неожиданно заметно это становится в поздних, неопубликованных и недописанных произведениях

Кржижановского. Автор, лишившийся аудитории, словно теряет доверие не к социальной реальности, фактически запретившей говорить, но и к слову и его способности быть услышанным. Философ, вовлеченный в творческую игру со словом, художественно манифестирующим себя, — это уже не совсем философ, это — поэт. В полной мере это касается в первую очередь самого Кржижановского.

Занятно, что в более раннем произведении, чем «Философема о театре», — рассказе «Катастрофа» (1919–1922) — Кржижановский словно обозначает наперед такой значимый для него разрыв между фигурами философа и метафизика. Путь метафизика выглядит так: «<...> мысль Мудреца только и делала, что переходила из вещи в вещь, выискивая и вынимая из них их с м ы с л ы. Все смыслы, друг другу ненужные и несродные, она стаскивала в одно место: мозг мудреца» [там же, т. 1, с. 123]. Если философ-поэт идет от вещи к слову, то метафизик — от вещи к связям между словами. Философ-метафизик, не имеющий как литературный персонаж даже имени — оно ему не нужно, — довольствуется одними лишь связями между вещами, а точнее, поскольку сами феномены ему не интересны, то между ничем и ничем, придающими видимость жизни разуму, запертому, однако, в черепной коробке.

Мысль с вещами, большими ли малыми ли, поступала так: разжав их плотно-примкнутые друг к другу поверхности и грани, мысль старалась проникнуть вглубь, до того *interieur*'а вещи, в котором и хранится в единственном экземпляре, с м ы с л в е щ и, ее суть. После этого грани и поверхности ставились, обыкновенно, на место: будто ничего и не случилось.

[Там же, с. 124]

Мысль Мудреца, вышагивая от звезд к вещам, не знает сострадания.

Тогда-то и разразилась к а т а с т р о ф а. Запуганные еще Платоном и Беркли, феномены, которые и так хорошо не знали, с у т ь л и о н и, и л и н е с у т ь, не стали, разумеется, дожидаться Разума, со всеми его орудиями пытливости: двойными крюкообразными §§-ми, зажимами точных дефиниций и самовязью парных антиномий.

[Там же, с. 125]

Вещи сбежали со своих мест так скоропостижно, словно метафизическая Федора («Федорино горе» было опубликовано в 1926 году) вознамерилась не запечатать их окончательно, а, наоборот, приложить трансцендентальную спо-

способность и полностью очистить. Добравшись до вопроса о бытии собственного «я», «я» философа перестало быть собственным и погибло. Отметим, что в неопубликованном рассказе «Тринадцатая категория рассудка» (1927), сюжетно не связанном вроде бы с темой «Катастрофы», однако отсылающем к кантовской философии, советская обезжизненная среда, в которой не только живому человеку дышать тяжело, но даже и умершему места нет, названа «запараграфленной».

Если метафизик и философ умерли, то метафизика и философия продолжают жить. Метафизика в своем первоначальном, очищенном от культурного обаяния виде, как то́, что идет после физики, как эзотерика и выхолощенная схема, для которой не существует больше ни индивидуальной вещи, ни человека — носителя живой души, превращается в смерть бытия в его индивидуальных, личностно-конкретных, художественно-образных проявлениях и в смерть слова как человеческого собеседника и со-бытия. Причем метафизика в качестве отвержения и ничтожения физики может принимать самые разные формы. Это и врач, относящийся к пациентам как к обезличенным случаям, который, следуя схеме, чуть не залечивает до смерти пациентку («Случай», 1934). Это и персонаж другой новеллы того же рассказа — Годяй, находчивый мужик, который зарабатывает на собственной крайней худобе, демонстрируя себя всем, кто не пожалеет денег на зрелище, и периодически теряющий заработок, разъедаясь на эти самые деньги, и которому так и не удастся обрести баланс в диалектической гармошке блуждания «меж мясом и костью» [там же, т. 3, с. 278], что и доканывает его плотски-бесплотную жизнь.

Философия продолжает жить, приобретая поэтическую форму. Вспомним, что опять-таки в своем первоначальном виде философия — любомудрие — это устремленность к Софии, премудрости божией, образ которой связан и в языческой, и в библейской традициях в первую очередь с полнотой бытия. В христианском прочтении (особенно это видно у Оригена) София приобретала индивидуальные черты как живая, одушевленная устроительница и художница мира. Интерес к Оригену Кржижановский проявлял, в частности, когда преподавал в Экстемасе у Таирова. Направленность мысли и чувства самого Кржижановского всегда была ориентирована на полноту бытия. Этот вектор четко просматривается в пространственном образе-символе окна и его микроплощениии — образе глаза — своего рода портала, выводящего из ограниченности физического пространства стен и физиологического пространства черепной коробки в это самое средневековое *всё*.

Поэтика прозы Кржижановского — философская поэтика. Это поэтика не вещи, а слова. Писателю всегда свойственна некоторая собственная внутрен-

няя надломленность и, говоря его языком, расщепленность. Он как бы всегда существует в двух, не сводимых друг к другу, измерениях. Это пространство как онтологически и психологически комфортная среда, создающая, казалось бы, беспредельные возможности для физического и поэтического перемещения в поиске живой вещи и слова, ее воплощающего. Но это и крайне неудобная для Кржижановского темпоральная среда, которая сама по себе кажется надфизической и, будучи таковой, словно бы вытягивает из поэта метафизика. Для Кржижановского пространство и время — слишком очевидно (даже в прямом смысле слова) самостоятельные онтологически начала, чтобы их можно было опрометчиво свести лишь к формам чувственности, пусть и априорным. И кажется неслучайным сходство мысли Кржижановского с жесткой критикой Освальдом Шпенглером кантовской философии как именно ничего не смыслящей в проблеме времени. В этом отношении, если продолжить мысль Шпенглера, Кржижановский — типичный персонаж западноевропейской, фаустовской культуры, устремленной в бесконечность пространства и боящейся времени. Интересно, что Кржижановский в этом отношении, с одной стороны, близок творчеству Джонатана Свифта и Герберта Уэллса, герои которых худо-бедно справляются с временными потоками, оказываются в кантовском смысле возвышеннее их. С другой стороны, Кржижановский создает такой поэтико-философский язык, на котором, возможно, еще в некотором отдаленном будущем смогут заговорить наши молодые современники, пересматривая собственное отношение к пространству и времени, взятым в их гармоничном единстве.

Можно ставить на обложках рядом со словом «философия» в родительном падеже любое *ничто*: «права» — «любви» — «театра» и т. д. Но у философии есть лишь один ее объект: *всё как таковое*. И подлинная *философия театра* возможна лишь в том случае, когда *театр* и *всё* совпадают, то есть когда нет ничего в мире, что не было бы театром в той или иной его модификации.

[Там же, т. 4, с. 43–44]

То же можно сказать и о философской поэтике Кржижановского. По сути, это философия слова, поэтически выраженная. Иначе говоря, философия всего, взятая в его трагическом измерении.

Кант вынимает весь мир, от звезды до пылинки, из глаза: есть ли что вне субъекта, он не знает (герой Кржижановского знает, что есть, но сомневается в этом, предполагая, что есть еще и ничто, то есть как бы ничего нет. — О. С.).

Шекспир делает мир — пером, молотком и кистью — для глаза, для зрителя: отсмотрели — и всё. Скучная причинность Канта, числимая им в качестве восьмой категории рассудка, превращается под пером Шекспира в судьбу. Причинность возится с пылинками. Судьба берет себе звезды.

[Там же, с. 45]

Здесь нельзя не вспомнить знаменитый шпенглеровский метод вчувствования в историю, который единственный открывает исследователю индивидуальные культурные символы и прасимволы культуры в целом как воплощения человечности, поскольку культура выговаривает себя именно на языке судьбы, а не каузальности. Герой Кржижановского трагичен, так как, будучи скорее собирательным образом, такой воплощенной захваченностью загадкой бытия, он как бы должен в силу поэтического закона судьбы проживать индивидуальную историю. Однако лишенный таких индивидуальных черт, которые могли бы рождать в других героях и в читателе эмоциональный отклик, он как бы понимает, что его судьба является не столько игрой прекрасной случайности, сколько перформансом трагической необходимости. Кажется, что и сам автор не слишком рассчитывает на эмпатию со стороны как коллег по цеху, так и читателей.

Творчество Кржижановского практически лишено автобиографичности, либо автобиография так глубоко вплетена в сюжет, схематизирована и художественно переоформлена, что читателю становится просто неважно, имеет ли рассказанная история хоть какое-то личное отношение к автору. Заметим, что если Кржижановский почти совсем не использовал события собственной жизни как компоненты сюжетных линий, и даже если использовал, то не признавался в этом («Воспоминания о будущем»), то персонажи — *alter ego* — часто предоставляют возможность автору жить и проживать интересные истории на собственных страницах. Если в 1925 году *тень* вполне биографически узнаваемого писателя норовит выскочить и опередить свое «я», словно вытянутая крючком заманившего их обоих города («Штемпель: Москва»), то уже в «Возвращении Мюнхгаузена» (1927–1928) выскочивший (частое слово) из страниц книги барон играет в гораздо более сложную и рискованную игру между «я» и «не-я», совершая ходы с «с а м и м с о б о й» [там же, т. 2, с. 261]. Хочется привести большую цитату из «Возвращения Мюнхгаузена» — слова самого барона, произнесенные незадолго до его последнего хода.

Я жил в безграничном царстве фантазий, и споры философов, вырывающих друг у друга из рук истину, казались мне похожими на драку нищих из-

за брошенного им медного гроша. Несчастные и не могли иначе: если каждая вещь равна себе самой, если прошлое не может быть сделано другим, если каждый объект имеет один объективный смысл и мышление впряжено в познание, то нет никакого выхода, кроме как в истину <...>. Они закрывали двери, притискивая их к порогам сознаний, — я распахивал их створами в ничто, которое и есть всё; я вышел из борьбы за существование, которая имеет смысл лишь в темном и скудном мире, где не хватает бытия на всех, чтобы войти в борьбу за несуществование: я создал недосозданные миры, зажигал и тушил солнца, разрывал старые орбиты и вчерчивал в вселенную новые пути; я не открывал новых стран, о нет, я и з о б р е т а л их; в сложной игре фантазмами против фактов, которая ведется на шахматнице, расквადратенной линиями меридианов и долгот, я особенно любил тот означенный у шахматистов двоеточием миг, когда, дождавшись своего хода, снимаешь фантазмом факт, становясь не-существующим на место существующего. И всегда и неизменно фантазмы выигрывали — всегда и неизменно, пока я не наткнулся на страну, о которой н е л ь з я с о л г а т ь. Да-да, на равнинный квадрат меж черных и белых вод, заселенный такой неисчислимостью смыслов, примиривший в себе столько непримиримостей, разомкнувшийся в такие дали, которых не передлиннить никаким д а л е е, выдвинувший такие факты, что фантазмам остается лишь — вспять. Да, Страна, о которой нельзя солгать!

[Там же, с. 252–253]

Кржижановский, как и многие поэты, любил наговаривать и читать вслух свои тексты. И совершенно естественным представляется то, что приведенный выше фрагмент именно не написан, а сказан. Мюнхгаузен забегает во времени слишком далеко. Кржижановский, решая вопрос о времени, опережает его словом.

Творчество Кржижановского интересно тем, что автор крайне редко объясняет свою позицию и методологию. Он, как истинный поэт, — «уже всё сказал». Тем ценнее редкие дефиниции — прямые свидетельства авторской позиции. Неудивительно, что Кржижановский высказывает свое видение поэтики опять-таки в «Философеме о театре»: театр — та же поэзия, точнее, смотря театр философским глазом, мы обязательно просозерцаем, проживем не только вещь и слово, показанные на театре, но и их поэтическое естество. «По определению Потевни, варьированному его школой, поэзия — это *сгущенная мысль*; точнее — сгущенная речь. Формальный метод поэтики (Шкловский, Жирмунский и др.) меняют в старом определении лишь слова: “Поэзия — затрудненная форма”» [там же, т. 4, с. 77].

Поэт, говорящий как бы квалифицированной речью, берет слова из просторечия, с его аметризмом, безритмием, смысловыми и звуковыми пустотами, — в зажимы метра и звукоотбора: здесь речь безщельна, слово вплотную к слову, смыслы сомкнуты, ритмический разброд вогнан в метр и точную ритмику. Поэтика, лаконизируя ритм и звук, сcejивая с них речевую муть, отбрасывает слова-шпации. Обычноречие больно элефантизмом: его наросты — не здоровый рост; лишь сняв их, обнажишь подлинный малословный и четкий сказ. Слова быта бесцентры. Поэтика стягивает их в речевые концентры. Закон стягивания в концентры и в словах, и за словами — всюду, где искусство.

[Там же]

Поэт — компетентное лицо, мастер и режиссер, способный показать читателю такое сгущение. Поэт-философ создает избыточное сгущение языка, чтобы оно заговорило не только образами, но и отгадками и ключами к загадкам бытия.

Поэтика направлена на *говорящего* человека; этика на *действующего*; но и та и другая делают единое дело: концентрируют свой материал, будь он из слов, или из поступков, из склада речи, или из уклада жизней, — всё равно. Этика густит действие в деяние, поступки — в подвиг.

[Там же, с. 78]

Поэтика это этика, в которой деяние подменено словом; этика же — поэтика, обменявшая слово на поступок и требующее от поступков того же, что она привыкла требовать от слов: наибольшей стянутости их в концентры.

[Там же]

Но если бы оказалось возможным повернуть одну из параллелей для скрещения ее с другой, направив, например, поэтику на этику, то концентр этики, сгущенный поступок, попав как сырой матерьял в зажимы поэтики, подвергся бы вторичной концентрации, придавшей ему плотность высшей степени. Самое действенное действие в жизни — это этическое деяние: в нем максимум собранности и напряженности, на какую способна жизнь. И все же этого мало для сцены: на сцене действуют не только поступки, но и слова, которые, благодаря сценической технике, превращаются в поступки: сцена не говорит слова, а действует ими, бьет.

[Там же]

То же можно сказать и об искусстве в целом, однако со своими принципиальными особенностями. Живопись, например, не бьет, а втягивает в пространственно-временную игру, принуждая зрителя как бы проскальзывать сквозь паузы в бесконечность. Поэзия вовлекает читателя в речь, заставляет выговаривать слова в том регистре сгущения, в котором она звучит. Философская поэтика прозы Кржижановского переполняет избыточностью, цепляя читателя почти так же, как сам автор в свою очередь зацеплен загадкой бытия, которая, однако, не молчит, но вербально выговаривает себя.

Сгущение речи в поэтике Кржижановского — это сгущение избыточное. Автор создает текст, как бы переформатированный, на первый взгляд кажущийся неестественным, потому что на таком языке почти невозможно говорить. Однако художественно-философские задачи, которые он решает, требуют от слова скорее гиперестественности, параметрам которой оно успешно соответствует. Особую, проявляющую естество текста речевую консистенцию создают своеобразно расставляемые знаки препинания — авторские тире, точки с запятой и двоеточия, по несколько раз расставленные в одном предложении точки с запятой, то появляющиеся, то исчезающие там, где их ждет грамматически воспитанный глаз. Знаки препинания как художественные персонажи у Кржижановского частенько сбегают со своих мест, не всегда возвращаясь обратно в порядке, предусмотренном правилами. Кажется, что автор, как своего рода режиссер, собирает их и расставляет в соответствии с художественным замыслом так, что строптивные единомышленники и созидатели авторского текста слегка теснят слова, образуя неожиданные плотности и пустоты там, где слово призвано открыть больше значений и смыслов, чем предполагает поверхностный типизированный взгляд. Все эти тире и двоеточия, действуя словно артиллерия, орудующая картечью, вытряхивают из слов ключи к загадкам феноменов. Художественный текст неожиданно превращается в философское размышление. Сходную роль играют часто пропускаемые сказуемые, выраженные глаголом. В одном из рассказов о любовном треугольнике («Случай», 1934) умирает муж: «Муж с постели на стол»; «Она одна в комнате с покойником»; «Эти последние минуты ему»; «Итак, молчание втроем: труп — вдова — смерть. И вдруг металлический толчок звонка» и т. д. [там же, т. 3, с. 273]. Эти лакуны, с одной стороны, сталкивают слова, заставляя их ярче звучать, с другой — образуют пустоты (пунктиры — укороченные связи), характерные для хорошей поэзии, как об этом пишет Кржижановский в работе «Идея и Слово» (1912), которые могут быть заполнены разнообразными связками и мостами, создавая этой потенциальной вариативностью речевого фрагмента чувство потенциальной же полноты слова в его совпадении с бытием.

Кржижановский сгущает речь в прямом смысле слова. Эта речь связывается плотными цепочками синонимов, однокоренных слов, как принятых в традиционной речевой практике, так и выдуманных, выговоренных автором, созвучий, переходов частей речи друг в друга, повторов, создающих густую среду, своего рода брожение которой превращает количество в качество. Это такая среда, такое заговаривание языка, которое не может не высказываться о том, что привлекает наше волнение и любопытство в попытке постичь тайну миропорядка. Эта среда подобна платоновскому мифу. Она рационализирована и даже избыточно рационализирована, заменяет и подменяет зачастую художественную составляющую. Кржижановский не описывает, а выписывает. Художественные изображения у Кржижановского встречаются нечасто, не всегда рассчитаны на именно эмоциональный отклик, часто «художественность» оказывается формой иронии. То же и персонажи Кржижановского, особенно те, которых можно заподозрить в роли alter ego автора. Они удивительно похожи друг на друга. Их язык, как правило, неиндивидуален. По сути, они говорят языком Кржижановского, не раздражая при этом наших чувств. По поводу самого тонкого и ранимого героя произведений Кржижановского трудно заплакать, еще труднее испытать катарсис. Однако густота мысли, замешанная на художественном образе, высвобождает эмпатию в мысли и эстетическое наслаждение ее красотой. При этом слова как говорящие с нами сущности — не ангелы. Они зачастую кривляются и юродствуют, играя с нами. Слова не лгут, но создают соблазны, способные увести героя не только от тайн бытия, но и от самого бытия.

Занятно наблюдать, как сам Кржижановский периодически словно не выдерживает и переходит на созданный им художественный язык в написании критических статей.

Рыбы в аквариуме живут в мелком водяном кубе, как бы вынужденном из океана и вставленном в чужой океану воздух. Когда в аквариуме меняют воду, у рыб отнят даже их крохотный клочок океана, и если не поспешить наполнить прозрачные стенки снова, рыбы отдышат жизнь — напрочь. Сквозь прозрачную четвертую стенку театра быт глазеет в бы <...>. Если часто не менять *миллиардокапелье* за стеклянной стенкой, она портится вследствие проникновения чужой воздушной стихии; если не менять долго пьесы, показываемой сквозь прозрачную стенку сцены, то она начинает «изнашиваться»: быт проникает пузырьками в бы: повторность и привычность — признаки быта.

[Там же, т. 4, с. 74]

Хочется думать, что поэтизация разжигает философский интерес, а философская загадка манит не только мысль, но и глаз.

Поэтический язык Кржижановского можно сравнить с языком абстрактной живописи. Исследуя живопись как не только психологическое, но и онтологическое явление, художники создавали сложные ритмы цветовых, афигуративных пятен, вместе с выброшенным фигуративом избавлявших и от темпоральности. Такая живопись выглядела как своего рода заклинание, вытаскивавшее на холст само естество цвета, пятна, линии, фона, живописи в целом. Будучи мыслителем и художником физически, психологически, поэтически и философски пространственно ориентированным, Кржижановский умеет как разъять слово, вытаскивая на поверхность сами структуры поэтичности, так и сохранить его живым, даже подхлестывая слово к выговариванию смыслов с помощью этих добытых из его сердца структур. Звуки у Кржижановского могут «выпунктироваться», кисть руки превращаться в «распял», а будущее становится «нилым» («Воспоминание о будущем»).

В поэтической сказке «Когда рак свистнет» (1927) Кржижановский так задает предапокалиптический пейзаж:

Между двух стран озеро без имени, над зыбями ивы, под зыбями рыбы без голосу, на зыбях звезды без времени, вокруг озера нивы колос-к-колосу; дале, от озера без имени зеленый пар, на пару коровы без вымени, волос-к-волосу, сто-ста-сот пар. Направо идти — придешь к авосям; налево — к небосям.

[Там же, т. 3, с. 289]

Кржижановский крайне редко пользовался рифмой в привычном понимании этого поэтического средства, и уж его поэтика никак не была основана на классической звуковой ритмизации. Наоборот. В утопии об авосях, небосях и какнибудях чего точно нет, так это поэтической меры.

Авоси живут — беды не ждут: стоят авосевы города не горожены, авоськины дети не рожены. Придут — и пустят все с дымами, угонят коров без вымени, возьмут в полон, кто не рожен; долго потом озеро без имени кроваво стоит, ниже никнут ивы, косами не кошены, а уж копытами вымолочены нивы, и плачут малые авосята нероженные <...>.

[Там же]

Эта поэтическая ритмизация не имеет ни меры, ни толку, создавая своей беспредельностью очень точный художественный апокалиптический образ.

Хаос — как физический, так и нравственный — тем более проявляется, оттененный классическими образами ломоносовского «Звездам числа нет, бездне — дна» и кантовского «звездного неба надо мной и нравственного закона во мне».

В сказке Кржижановский создает такое нефизическое пространство, в котором возможно всё, кроме этого самого нравственного закона, ни в ком и ни в чем. Жители страны воюют, топят друг друга в озерах крови, совершенно не способные остановиться. Однако, казалось бы, странным образом эта стилизованная речь, выговариваемая каким-то полубезумным, впавшим в детство сказителем, чудом или в силу своего чудесного свободного течения и способности к резонансу не только дефекта, но и полноты, всё же выворачивает сюжет к миру и созиданию:

Понесли ветры рачий свист из страны в страну. Просыпались авоси, какнибуди и небоси и говорили: ну-ну, или: что за дивный свист? А от свиста на деревьях стал зеленее лист, воздух благоуханен и чист, золотистее золота заря, и мечи вдруг стали мягки, как актиниевы стрекала (не рубят — щекочут), и вражды на земле как не бывало, всякому вольно жить всяко, кто как хочет. Вкруг озера без имени стада без вымени, волос-к-волосу, в полях колос-к-колосу, никто — ни авось, ни небось, ни какнибудь — не толкает рыбака под бока и грудь; сидит рыбак, ноги свеся, глядит в зоревую полосу и слышит: рыбы без голоса, подняв из зыбей прозрачные рты, выводят тонко, как на клиросе: «Блажен, еже милует и скоты». На росе, рядом с рыбаком, неразмотанные удочки. На дудочке играет пастух. И с той поры никто не скажет: небоси, или авоси, или какнибуди, — а говорит просто: люди.

[Там же, с. 296]

Трудно, однако, отнести эту неожиданно (сказочно) сложившуюся реальность к какому-либо состоянию — физическому или метафизическому. Скорее так может выглядеть философско-поэтический миф.

Кржижановский исследовал пространство самыми разными способами в самых разных измерениях. Пространство его «цепляло», было «зацепистым» (словечки Кржижановского) как физическая и метафизическая среда, которая непонятно как вмещает человека, дает развернуться ему не только в нравственном здоровье, но и на ущербе духа. Пространство было для Кржижановского удобным домом, средой, крайне вариативной и будоражаще непонятным образом выдерживающей в себе человека с его поползновениями и порывами. Поэтика была для Кржижановского важнейшим инструментом,

отмычкой этой загадки. С помощью слова, трансформированного для решения такой важной задачи, Кржижановский пытается вскрыть пространство, вытащить структуры бытия, наделить их речью. «Выгибы крыш», «спрессованные меж стен и потолка выдыхи, храпы, вдохи», «над переступью сапога», «ременная дорожка к плечу», «над перегибью ремня», «подоткнутая двумя выпущками длиннолицая голова», «выставленные наугольниками вверх колени», «налипи волос», «было похоже, будто на поезд погрузили поле битвы и везут его, затрупленное, поганое поле, сквозь черную ночь напоказ столицам: осмотр от — до, дамы по пятницам» [там же, т. 3, с. 297–298]. В рассказе вывернутое пространство выбрасывает героя, офицера артиллерии, во временную воронку, принуждая тащить пушки в битву на Калке, героически побеждать, расстреливать сами века, само время. Однако его кошмарный поезд трогается дальше, пространственность удерживает и выдерживает любое сознание, живое или мертвое, нравственное или безнравственное, даже то, что, казалось бы, выдержать нельзя. Остается вопрос: какую степень ничтожения само пространство может выдержать, чтобы не самоуничтожиться?

Поэтика Кржижановского многообразна и многогранна. Наряду с поэтикой философско-критического исследования, во многом построенного на поэтизации мысли, поэтикой сказки, живущей за счет мыслящего поэтического образа, есть еще поэтика дороги, поэтика путешествия, в котором мысль и образ едут, что называется, бок о бок в походных условиях.

Путешествия, путевые записки могли стать для Кржижановского возможностью не просто быть услышанным (автора печатали всё реже), но и просто возможностью жить. В начале 1930-х Кржижановский путешествует в Узбекистан, во время войны едет в Сибирь с лекциями о театре, пишет «Москва в первый год войны. Физиологические очерки» (первая, она же и последняя тетрадь завершена к 1949 году), которые так и не были напечатаны. Перемещение в физическом пространстве и перемещение в пространстве мысли — это два необходимых условия сохранения личного бытия для Кржижановского. При условии доступности как одного, так и другого иногда не имело значения, что через что прогонять — тело через пространство, или «пространство через мозг» [там же, с. 367].

Мышление — это передвижение образов в голове. Путешествие — передвижение головы мимо сменяющихся образов. Переставив термины, можно сказать: странствовать, значит мыслить объектами; думать — странствовать в себе самом.

[Там же]

Путевые заметки — свободный жанр. Находясь на перекладных, мысль не обязана отвечать требованиям логики, а поэтическое слово — отказываться от соблазнов потешить себя метафизикой. «Поезд еще спит. Я, вероятно, первый открыл свое окно... В Азию» [там же, с. 369].

Путешествие в Среднюю Азию, в принципиально иную для европейской мироориентации среду, напоминает Кржижановскому фихтеанское полагание «не-я» в «я». Азиат иначе, чем европеец, ориентируется во времени и пространстве. А именно — он живет вне времени. Потому что время, в отличие от европейца и самого Кржижановского, не является для него проблемой. Ему даже не нужны часы. Время определяется конкретно-пространственно, подомашнему, например, длиной тени от ближайшего забора, от дерева, выращенного отцом, от стены медресе, знакомой с детства.

Для самого Кржижановского оппозицией пространственности как форме бытия оказывается вовсе не небытие, или минус-пространство¹ с его вариациями неполноты, тьмы, смерти, щели и т. п., а именно время. Время находится (хотя найти-то его как раз почти и нельзя) где-то между бытием и небытием. Мы никогда не знаем наверняка, есть оно или его нет. И кажется, что оно лжет, подставляя ищущему сознанию всякие ощутимые образы, знаки своего присутствия (человека пугает равно как то, что время есть, а значит человек не вечен, его в известной степени нет, так и то, что времени, возможно, нет, что представляется страхом пострашнее). Наверно, самым раздражающим человека знаком присутствия времени являются часы. Если они идут, то время есть, но если они сломались, значит ли это, что времени нет?.. Макс Штерер, главный герой повести «Воспоминание о будущем» и alter ego самого Кржижановского, начинает свой путь во времени еще ребенком, исследуя большие часы в столовой:

Он тянул учителя за гири, ощупывал ему его круглое белое лицо, пробирался пытливыми пальчиками внутрь его жесткого и колючего мозга. И однажды случилось так, что механический учитель, — очевидно, озадаченный каким-то трудным вопросом — вдруг свесил ногу и перестал отчеканивать урок. <...>

— Папа, часы умерли. Но я не виноват. <...>

— А если испортится время, мы его тоже починим?

[Там же, т. 2, с. 341]

¹ См.: Топоров В. Н. «Миф. Ритуал. Символ. Образ»; Его же. «“Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского».

Штерер заморожен временем. Приходится признавать, что эта замороженность не связана даже с опытом сострадания больному ребенку, жизнь которому можно было бы вернуть, если уметь взаимодействовать со временем. «Люди передвигаются в пространстве. От любых точек к любым. Надо, чтобы и сквозь время: от любой точки к любой» [там же, с. 346]. Понимает ли Штерер, кто кому задает задачу, — не совсем ясно даже ему.

Один из немногих писателей и мыслителей в России, рассматривавших время как экзистенциальную проблему, А. П. Чехов, решал ее в духе христианского, почти августиновского прочтения. Чеховские герои проигрывают времени. Знаки времени — будь то зонтик или седеющая голова дяди Вани, который мог бы стать Шопенгауэром, несут важную психологическую, художественную и онтологическую нагрузку. Этот условный зонтик и меняется (как индикатор темпорального потока), и остается неизменным (как знак, проявляющий человеческую ценность человека, достойного христианской любви, сострадания со стороны такого же свободного, но и греховного, живого и христиански значимого существа). Циферблат Кржижановского, со всеми его сбегаящими, меняющимися местами стрелками, цифрами, поселяющимися в нем бациллами, маятниками и шестеренками, свидетельствует о непреодолимой дистанции между человеком и темпоральностью, о том, что проблема времени не решена. Герой Кржижановского борется со временем, но проигрывает себя.

Время как проблема вытесняет из жизни Макса Штерера людей, человека. Он смотрит на них, как сквозь стекло своей чудо-машины, но это стекло искажает взгляд, перенаправляет мимо человека в его живой, конкретно-индивидуальной плоти. Время «трется о пространство», разбалансируя мир и делая невозможным счастье, если его понимать по-штереровски как «совпадение реального времени и идеального». Время не уловимо ни сознанием, ни телом, так как любое динамическое присутствие в этом потоке делает невозможным ни прошлое, ни будущее: «Нельзя вживаться в жизнь, если позади нежизнь» [там же, с. 417].

Однако в своем путешествии Штерер сталкивается с тем, что пострашнее времени, — с вечностью, или, правильнее сказать, с тем, что мы привыкли называть вечностью.

<...> каверна подворотни, прячущая под своей навесью черную, бездвижным контуром в тротуар выставившуюся тень; над каверной — из железного зажима красный флаг; застывший в воздухе ветер задрал ему кумачевый подол, и материя, будто вырисованная в воздух гальванопластическим сред-

ством, застыла над улицей; у тумбы задняя нога пса, приподнятая кверху — спазм вечности остановил ее.

[Там же, с. 413–414]

Вечность навязчиво и неприкрыто демонстрирует Штереру пространство, до которого ему не было никакого дела, но только обесмысленное и лишенное своего ценностного статуса. То, что пронаблюдал Штерер (или продолжает наблюдать), не имеет адекватного словесного обозначения. Штерер высказывается об этом состоянии многоточием. Так метафизика небытия проявляет невозможность речи, тождественную невозможности жизни. Подобное внемирие, в отличие от межмирья Клайва Стэйплза Льюиса, не обещает человеку ничего.

«Салыр-Гюль» — намек на возможное примирение со временем. Мир чужой культуры раскрывает себя Кржижановскому в форме не только символа, но и конкретной вещи. Так, пиала (у Шпенглера — пещера) — это и встроенная в сознание и тело азиата вещь, прямо регулирующая его коллективную социальность и эстетику, и своего рода символ (купол мечети) и прасимвол (купол неба), хранящие мусульманина от внешнего и внутреннего зла. Путешествующий философ-поэт повернут и к *вещи*, и к *все*. Поэтому он чувствует себя комфортно в культурной иносреде. Саморазвертывание «я» Фихте — одинокая этическая воля — превращается в саморазвертывание чувствующей и сочувствующей мысли — в успокоение. Можно чувствовать себя спокойно и комфортно рядом с азиатом, не боящимся времени. Европейец и азиат как, в общем-то, исчезающие культурные фигуры, съедаемые постепенно временем, однако, всё еще живы и достаточно красочны. Они не сливаются, но сосуществуют в целостном, пространственно-временном образе орнамента азиатского ковра.

Тема времени получает также развитие в азиатской сказке. Истории Шах-разады всегда должны быть длиннее, чем время, назначенное ей, они должны опережать время смерти. Побеждая смерть, такая сказка побеждает и время. Каждая сказка должна быть уникальной, иначе — смерть, но и слова каждой сказки должны быть универсальными, они должны быть обо всем, поскольку сказка может стать последней. История, которая разворачивает сюжет между предельно-конкретной метафоричностью и предельной символичностью, — это уже не совсем сказка, это — миф. Маленькая сестра Шах-разады, Дунья-зада («Дунья» на фарси означает «мир, материальный мир»), транслирует эту очень личную историю взаимодействия жизни и смерти людям как универсальный сюжет. Восток умеет улавливать и растворять время, когда это нужно, «замедлять пульс времени», замедляя даже физическое движение, живя неспешно,

и длить эмоцию в настоящем — с помощью лирики. Кржижановский тоже пробует с помощью собственной сказки растворить время в пиале с двойной заваркой. Но, не достигнув эффекта мифа универсального, создав лишь свой собственный миф, словно мудрая и печальная сова — персонаж его сказки, — бросает и героев, и сюжет, поскольку время снова ускользает от него, словно так и нерешенная загадка.

С конца 1920-х годов Кржижановский чувствует, и это чувство нарастает, что наступит момент, когда он больше не будет напечатан — слово ляжет в ящик. Всероссийское празднование десятилетия Октября окончательно перевело словесную культуру в разряд жестко регулируемых государством сфер человеческого бытия. Интересно, что Кржижановский как-то умел обойти в своих писаниях ужесточившееся советское давление не только на слово, но и на его носителя. Он смотрит как бы поверх, словно признавая за большевизмом право на своеобразный, неприятный, но всё же онтологический статус. Однако неуклонно оказывалось так, что советская форма бытия не оставляет места ни слову, ни его индивидуальному субъекту.

В рассказе «Тринадцатая категория» бытие физическое оказывается настолько невыносимым, что даже мертвецы на кладбище не хотят, чтобы их хоронили, «толкают» речи, всё еще изображая жизнь (жизнь — в слове); живые не замечают, что «пустоту хоронят»; полубезумный гробовщик, главный герой рассказа, пытается хоть как-то по-человечески пристроить сбежавшего от могилы мертвеца. Ласково именуя своего протеже — «мой незакопа несчастный», — мыкаясь с ним по адресам и присутствиям, замучившись от тотальной слепоты и равнодушия обывателей, которым в прямом смысле слова равно, живой или мертвый, как-то в зимнем, вымерзшем трамвае он слышит впервые обращенную именно к нему реакцию: «Ты трупьяна́ своего брось, потому что это дело незапараграфленное» [там же, т. 3, с. 286]. Так метафизические схемы силлогизмов и крючки параграфов Мудреца из 1922 года превращаются в новую метафизику — как отрицание физики.

Запараграфленность — это такая среда, в которой тринадцатая категория рассудка оказывается единственно «нормальным» прибежищем мыслящего и чувствующего существа. «<...> старик явно выжил из ума и живет внутри какой-то апперцептивной путаницы, узлы которой не развязать бы и самому Канту» [там же, с. 281]. Между тем безумный старик становится своего рода новым Дон Кихотом, рыцарем добра и справедливости в холодном, скользком, соскальзывающем в никуда мире. Этот новый мир с его параграфами, инструкциями, документами, который, по сути, — кладбище, но тоже распараграфленное на «актерский ряд», «писательский тупик» и «ораторский угол» — это та-

кое пространство, которое теряет свои сущность и смысл, в которых возможно лишь мытарство трупа, да и то недолгое из-за единственно возможного здесь естественного процесса окоченения, остекленения тела, чувства, сознания. В таком мире, где возможны «речи» мертвецов и закапывание пустоты, всё перепутано уже окончательно, так что не распутать.

В запараграфленности невозможен человек-собеседник. Если раньше в рассказах и повестях Кржижановский крайне избегал автобиографичности, а голосом, мыслящим, чувствующим, переживающим, был узнаваемый в самых разных произведениях персонаж, и сводимый, и несводимый к автору (такой Сократ, окончательно побежденный и убежденный даймоном), то в поздних рассказах этот персонаж почти растворяется, даже уступая место вполне историческому Кржижановскому, который пишет уже собственные переживания («Сквозь кальку»). Это похоже на отчаянную попытку сохранить слово, быть услышанным.

В рассказе «Случай» (1934) также присутствует расчеловечивание как индикатор распадающегося бытия. Этот рассказ не только восходит к «Запискам врача» (1901) В. Вересаева и откликается на булгаковские «Записки юного врача» (1926), как это указано в комментариях к публикации Вадима Гершевича Перельмутера, но также перекликается и с чеховским «Случаем из практики» (1898). Однако, в отличие от молодого врача в рассказе Чехова, получившего, что называется, на практике суровую экзистенциальную прививку отзывчивости к миру (герою в красных заводских окнах мерещится сам дьявол, прародитель зла от начала мира, вызванный ритмическим, почти потусторонним звуком, вызвавшим в нем такую, чеховскую же, мечтательность и веру в прекрасное), персонаж Кржижановского, старый врач, сужает круг реципиентов до узкого врачебного круга, оставаясь при этом закрытым и самодостаточным. Такое — могу говорить, но могу и помолчать, всё равно говорить не с кем. Чеховский «случай» — человек, открытый миру. «Случай» Кржижановского — обезличенные, сведенные почти мифологически к одному болевому нерву люди. Даже имея имена, они их не имеют. Они интересны не собой, а своими «интересными» по-врачебному способами проявить и показать, возможно, сложные и болезненные отношения между телом и разумом в их перекрещенной динамике распада.

Запараграфленность создана кем-то. Но этот кто-то не имеет ни лица, ни авторства. Здесь происходит такое умножение смыслов, при котором они становятся настолько маленькими, что вызывают клаустрофобию сознания, как ящик может вызвать боязнь узкого, замкнутого пространства. Бытие начинает напоминать запараграфленный текст, в котором не осталось самого текста, а

только абзацы и обособления. Насколько естественной средой для Кржижановского было тождество бытия и живого, художественного слова, настолько становится понятным, что оппозицией бытию в этот поздний период его творчества становится не дефект бытия, а его тотальное расползание, деформация, соскальзывание в небытие. Такое состояние не имеет и не может иметь оживляющего его слова, названия, которое могло бы хоть что-то выразить. Это состояние даже нельзя назвать злом, хотя оно является злом по преимуществу, а молчание в нем становится невозможностью слова. Если гробовщика запараграфленность еще тревожит, то его собеседник чувствует лишь остывающее любопытство.

Я направился к выходу. Одни ворота, потом другие. Здесь, под каменной навесью, я посторонился, пропуская процессию. И, шагая из ворот, думал: Леонардо был прав, говоря, что у пятен плесени можно иной раз научиться большему, чем у созданий мастера.

[Там же, с. 288]

Занятно, что он ничему не научается, потому что учиться тут оказывается и некому, и нечему.

Запараграфленность — искусственная рубрикация бытия, а по сути — выведение его за скобки. Социальное здесь выступает как метафизическое, в смысле — антифизическое. Такая социальность хуже, чем война. Война уничтожает физическое пространство, но оставляет место слову, запараграфленность же социальность уничтожает само бытие как вместилище слова. Причем это — состояние затяжное и въедливое. Неудивительно, что в Советской России для того, чтобы творить, нужно было стать диссидентом, не только как инакомыслящим, но и как субъектом, творящим иную пространственность, даже в физическом смысле — кухня, дача, коленка, ящик. Такая внутренняя пространственно-духовная эмиграция обязательно предполагала и творчество своего слушателя, читателя. Поэтому диссидентство в России было столь идеологизировано и тенденциозно. Но если запараграфленность прогрессирует, то она может поглотить и реципиента, как это происходит уже в наши дни.

Запараграфленность делает бытие уязвимым, время окончательно проедает пространство, которое костенеет и погибает. В 1941 году Кржижановский пишет «Москва в первый год войны. Физиологические очерки». Неудивительно, что начинаются они образом заклеенных окон, «смотрящих» в сторону войны, но закрытых для жизни (окно — одна из важнейших для Кржижановского метафор — глаз в пространство, а через него в бытие). Заканчиваются же очерки образом баррикады как формы молчания. Простояв долгий молчаливый срок,

с ноября по апрель, «конгломерат довольно разнообразных предметов, очутившихся волею войны, вместе» [там же, т. 3, с. 600], глухим поперечником пространства, дает трещину. «22 марта. Сегодня произошло нечто странное. Трехглазый домик — так показалось мне в первые секунды — отклеился от баррикады. Образовалась узкая, вершка в три, щель» [там же].

7 апреля. <...>

Теперь уже через проход в баррикаде свободно идут люди с узлами на плечах. Поверх размякшей глины прохода брошена кладка.

Для меня это не просто доска, упершаяся в землю и кирпичные подставки. Нет, это мостик, помогающий моим мыслям перейти из первой тетради этих очерков во вторую.

[Там же, с. 601]

Philosophen Weg войны. Однако половиной страницы раньше: «Свой сборник я напишу... А может быть, и не напишу. Тем много, а жизни мало. Мимо» [там же, с. 600].

Время настигает пространство, и наступает что-то, сходное с Штереровой вечностью, — невозможность слова. В этом ускользающем бытии смысл Слова искажен и переиначен. В такой вселенной Слово перестает быть животворным, а любое «хорошо» окрашивается горечью и цинизмом. Из цикла «Мал мала меньше», истории которого и так коротки, и всё уменьшаются ближе к концу, как мышинный хвостик, хочется полностью процитировать последнюю, самую маленькую. «Баскская сказка» (1937):

Первой была создана Смерть. Смерть точила косу и ждала. Но ничего, кроме нее, еще не было.

И Смерть стала скучать. Она пошла к Богу и попросила работы. Бог молчал. Смерть еще лучше отточила косу и еще раз поклонилась Богу:

— Работы.

— Ну, хорошо, — сказал Бог.

И создал мир.

[Там же, с. 262]

Поэтика Кржижановского — это поэтика мифа. Бывают времена таких изменений, которые нельзя до времени ни философски осмыслить, ни художественно описать. Первое требует слишком большой, обобщающей дистанцированности от вещи, второе — глубокого погружения в индивидуальную вещь.

Когда времена рушатся, как мыслитель, так и поэт, могут оказаться слишком захваченными этим обрушением. Миф, однако, способен соединить обе направленности. Миф сочетает в себе как в целостности и чистый праобраз, и метафорически-конкретное его воплощение. То же касается и времен рождения культуры. Миф, древний ли, современный ли, всегда является единством и целостностью эмоции и мысли. Он — средство самовыражения человека, сознание которого нерасчлененно (древность) или смутно (современность). Важно также, что содержание мифа может мыслиться более реальным, чем сама реальность. Даже если реальность перестает быть собой, реальность мифопоэтического слова сохраняется. Особенно это важно для времен, в которых нарушается единство между естественным и сверхъестественным. То есть в периоды либо конца культур, либо их рождения. Если следовать Лосеву, миф не несет в себе цели познать мир. Будучи непосредственным вещественным совпадением общей идеи и чувственного образа, миф создает стихию чудесного, которая совпадает со стихией мира как чуда.

В ранней работе «Идея и Слово» (1912) Кржижановский пишет: «Индусы нашли символ, примиряющий идею и слово: это “Sphota” — эфирное слово. Родина Sphota — эфир, в котором оно вечно — неделимо — просто. Лишь снизившись до земли, облекшись в воздух, теряет Sphota бессмертие, неделимость и простоту» [там же, т. 5, с. 503]. Люди не слышат эфирное слово, как греки Пифагора не слышат голос небесных сфер. «Идеал метафизика и поэта — создать “словарь об одном Слове”, притом таком, до которого не смел бы коснуться воздух» [там же].

Чтобы спустить эфирное слово к не слышащим людям, нужно слышать его самому. Кржижановский обозначает проблему как «старую, глухую боль, которую всегда испытываешь в том месте души, где соприкоснулись — мысль и слово» [там же, с. 494]. Писателю в это время — 25 лет! «Для поэта человеческий язык слишком абстрактен, для метафизика — слишком чувственен» [там же, с. 496]. Всё творчество Кржижановского — творчество преодоления этой щели. Мне представляется верным рассматривать его именно как своего рода мифотворчество, поскольку предельная задача автора — деятельное, плодотворное преодоление разрыва между индивидуальностью мысли и социальностью языка, с одной стороны, с другой — между идеальным содержанием сознания и необходимостью выразить идею на индивидуальном языке. «Любой образ, тесно примкнувший друг к другу свои грани, распаивается, как сомкнувшее створки слюдяное оконце, в Бесконечность» [там же, с. 499]. У Кржижановского получается так, что образ художественный и образ философский могут дотянуться до бесконечности, только если образуют целое.

Поэтому язык Кржижановского современен. Неудивительно, что пролежав в замкнутых пространствах ящиков и застекленных полок, он оказывается востребованным сейчас. Почему не раньше?.. Миф не может держаться артикуляцией одного человека, или, словами Кржижановского, в расщепе одного пера. Даже вмещающая не щель и хаос, а бытие и логос, такое перо окажется рано или поздно слишком тяжелым для автора. Сказать иначе — один человек не может быть мифотворцем, находясь в одиночестве. Кржижановский, доверяя пространству в целом, слишком мало доверял вещи в частности, веря в мысль и поэзис, не всегда видел перед собой живого читателя и собеседника. Миф как полноценный способ высказывания ждет воплощения в таком культурном сотрудничестве, где понимающие друг друга и сочувствующие друг другу люди говорят разными языками, но на одном языке. Всему свое пространство, всему свое время.

Список источников

Кржижановский Сигизмунд. Собр. соч. в 5 т. СПб.: Symposium, 2001–2013. 6 т.

References

Krzhizhanovskii, Sigizmund (2001–2013) *Sobranie sochinenii v 5 tomakh* [Collected Works in 5 vols] (6 vols). St. Petersburg: Symposium.

Информация об авторе: О. Г. Самойлова — кандидат философских наук, старший преподаватель департамента философии Московского физико-технического института (национального исследовательского университета). Адрес: Российская Федерация, 141701, Московская обл., г. Долгопрудный, Институтский пер., д. 9.

Information about the author: O. G. Samoylova — PhD in Philosophy, Senior Research Fellow of Philosophy Department at the Moscow Institute of Physics and Technology (National Research University). Address: 9 Institutsky Lane, Moscow Region, 141701, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 29.05.2022;
одобрена после рецензирования 20.08.2022;
принята к публикации 10.09.2022.

The article was submitted 29.05.2022;
approved after reviewing 20.08.2022;
accepted for publication 10.09.2022.