

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра истории русской литературы

Васильева Варвара Дмитриевна

СБОРНИК С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО «ЧЕМ ЛЮДИ МЕРТВЫ»:

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

Выпускная квалификационная работа

Магистра филологии

Научный руководитель: к. ф. н., доц. Ляпушкина Екатерина Ильинична

Рецензент: д. ф. н., ведущий научный сотрудник Вьюгин Валерий Юрьевич

Санкт-Петербург

2017

## Оглавление

I. Введение.....	3
II. «Квадратурин» и «Комната радости»: проблема пространства.....	11
III. Рассказы «Безработное эхо», «Товарищ Брук» и «Фантом»: проблема подобия и двойничества.....	32
IV. Рассказы «Чудак» и «Мост через Стикс»: проблема смерти.....	73
V.«Автобиография трупа» и «Книжная закладка»: проблема слова.....	99
VI. Заключение.....	138
VII. Библиография.....	145

## I. Введение

Литературное наследие Сигизмунда Доминиковича Кржижановского (1887 – 1950) долгое время оставалось неизвестным: при жизни художественные произведения писателя почти не публиковались. Поэт, переводчик и историк литературы В. Г. Перельмутер первым обратился к изучению биографии и творчества Кржижановского в 80-е годы XX века. Разбирая архив поэта Г. А. Шенгели, он заинтересовался записью: «Сегодня, 28 декабря 1950 года, умер Сигизмунд Доминикович Кржижановский, писатель-фантаст, «прозванный гений», равный по дарованию Э. По и А. Грину...»<sup>1</sup>. Он же в 2001 году начал издание собрания сочинений писателя, благодаря чему в значительной мере к концу XX – началу XXI века возрос читательский и исследовательский интерес к творчеству Кржижановского.

Несмотря на то что знакомство с произведениями писателя как специалистов-филологов, так и широкой читательской аудитории началось сравнительно недавно, изучение его творчества в настоящий момент представляет собой уже отдельную, самостоятельную сферу литературоведческих исследований. Свидетельством несомненного интереса к наследию Кржижановского является и количество защищенных диссертаций, посвященных самым разным аспектам творчества писателя, и периодические публикации статей<sup>2</sup> о Кржижановском в канадском журнале «Toronto Slavic Quarterly», составившие уже своего рода научную традицию.

Одним из ключевых исследований является статья В. Н. Топорова «“Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского» 1992 года. В ней

---

<sup>1</sup> Цит. по: Буровцева Н. Ю. «Я известен своей неизвестностью» // Библиография. М., 1998. № 2. С. 91.

<sup>2</sup> Перельмутер В. Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в 5 томах. Что дальше? // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/perelmutter19.shtml#top> (дата обращения: 20.11.2015); Калмыкова В. "Быт" и "бытие" у Сигизмунда Кржижановского: социологическая эстетика. Эстетическая социология // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/kalmykova21.shtml> (дата обращения: 20.11.2015); Калмыкова В. Архаика Сигизмунда Кржижановского: «поперек времени» // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/kalmykova19.shtml> (дата обращения: 20.11.2015); Делекторская И. Теория карнавала в повести С. Д. Кржижановского «Клуб убийц букв»: к постановке проблемы // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/delektorskaya20.shtml> (дата обращения: 20.11.2015) и т. д.

формулируется определение созданного писателем мифа об особом типе пространства: «...«минус»-пространство есть попросту означает, что пространства нет или что есть нечто противоположное ему, свернувшееся в нуль и отрицающее это пространство»<sup>3</sup>; «... оно <пространство> не только вовне, но и то здесь, то там прорастает изнутри и как бы соблазняет, подталкивает к принятию мысли об онтологичности «минус»-явлений, о бытии небытия, «нетов», «минусов», страшных фантомов, отрицающих жизнь и ее пространство, свободу и, значит, человека, если только он не согласен рабствовать небытию»<sup>4</sup>. Данная работа повлекла за собой целый ряд научных публикаций о специфике пространства художественного мира Кржижановского<sup>5</sup>.

Еще одно направление литературоведческих исследований составили попытки вписать творчество Кржижановского в литературный контекст, обозначить традиции, имевшие особенное влияние на формирование писателя, установить принадлежность его к тому или иному литературному течению начала XX века или, наоборот, утвердить его самобытность в этом отношении<sup>6</sup>. Важным также представляется стремление литературоведов

---

<sup>3</sup> Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 498.

<sup>4</sup> Там же. С. 498.

<sup>5</sup> См., напр.: Подина Л. В. Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского: автореф. дис. канд. наук. Самара, 2002. 25с.; Семенов А. Н. Пространство прозы С. Д. Кржижановского // Гуманит. науки Югории. Ханты-Мансийск, 2004. Вып. 3. С. 83 – 102; Сеницкая А. В. Пространственность и метафорический сюжет: (На материале произв. С. Кржижановского и К. Вагинова): дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. 202 с.

<sup>6</sup> См., напр.: Мансков А. А. Творчество С. Д. Кржижановского в контексте русского модернизма // Диалог культур. Барнаул, 2009. № 8. С. 72 – 78; Федоров Ф. П. Кржижановский и западный романтизм // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб., 2001. С. 240 – 245; Воробьева Е. И. Сигизмунд Кржижановский в контексте русского символизма // Русская литература XX века: итоги столетия. СПб., 2001. С. 10 – 16.

определить философскую основу прозы Кржижановского<sup>7</sup>. Кроме того, имеется ряд работ по поэтике, в которых конструируется модель художественного мира и описываются черты стиля прозаика (специфика зрительного восприятия<sup>8</sup>, мотивная структура<sup>9</sup>, топика<sup>10</sup>, риторическая организация текста<sup>11</sup>, характеристика жанра<sup>12</sup>). Затрагивается в научной литературе и тема творчества, а также связанный с ней вопрос об эстетических взглядах Кржижановского<sup>13</sup>.

Очевидно, что сегодняшний этап в изучении творчества Кржижановского есть начальный этап, на котором рассмотренными оказались либо некоторые частные проблемы (биография писателя,

---

<sup>7</sup> См., напр.: Горошников В. В. Экзистенциальные параметры поэтики С. Кржижановского // Культура. Литература. Язык. Ярославль, 2005. Ч. 1. С. 161 – 166; Заварницына Н. М. Кризис гуманизма в осмыслении С. Кржижановского // Динамика культуры в обществе социальных инноваций: Материалы Всерос. науч. конф. Самара, 2011. С. 414 – 417; Ливская Е. В. Метафизика бытия в новеллистике С. Д. Кржижановского // Вестн. Моск. гос. гуманит. ун-та = Sholokhov Moscow state Humanitarian univ. Филол. науки. М., 2007. № 3. С. 28 – 32.

<sup>8</sup> См., напр.: Ханинова Р. М. Офтальмологическая топофилия в новелле С. Кржижановского: («Граий», «Четки», «В зрачке») // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. Волгоград, 2006. С. 436 – 444; Трубецкова Е. Г. Эстетика зрения в прозе Сигизмунда Кржижановского // Культура в фокусе знака. Тверь, 2010. С. 231 – 243; Мансков А. А. Дефекты зрения в художественном мире С. Д. Кржижановского // Филология и человек. Барнаул, 2010. № 2. С. 79 – 89.

<sup>9</sup> См., напр.: Ханинова Р. М. Мотив сновидения в новеллистике С. Д. Кржижановского // Русское литературоведение на современном этапе. М., 2009. С. 394 – 397; Делекторская И. Б. Мотивы памятника и карнавала в прозе С. Д. Кржижановского // Изв. Акад. наук. Сер.: Лит. и яз. М., 2009. Т. 68, № 1. С. 28 – 37; Лунина И. В. Мотив боли в новеллах С. Д. Кржижановского // Филологическое обеспечение профессиональной деятельности. Барнаул, 2006. С. 315 – 317.

<sup>10</sup> См., напр.: Мансков А. А. Топос легкого дыхания в новелле С. Д. Кржижановского «Соната "Deaths door"» // Филологический анализ текста. Барнаул, 2007. Вып. 6. С. 43 – 52; Мансков А. А. Проявления европейского топоса в новелле С. Д. Кржижановского «Соната "Deaths door"» // Философия и культура. Барнаул, 2006. Вып. 3. С. 76 – 81.

<sup>11</sup> См., напр.: Синицкая А. В. Метафора как хронотоп: (К вопр. о поэтике Сигизмунда Кржижановского) // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманит. выпуск. Философия. Социол. История. Литературоведение. Унив. жизнь. Самара, 2003. № 1. С. 85 – 96; Синицкая А. В. Эмблема как пространственная форма в тексте: (К проблеме метафорического сюжета) // Телескоп. Самара, 2002. № 6. С. 186 – 203.

<sup>12</sup> См., напр.: Кузьмина Е. О. Жанр литературной сказки в творчестве С. Кржижановского // Актуальные вопросы филологических наук. Чита, 2011. С. 9 – 12; Подина Л. В. С. Д. Кржижановский – новеллист // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. Самара, 2001. С. 169 – 176.

<sup>13</sup> См., напр.: Трубецкова Е. Г. "Авторы – вторы – воры": судьба писателя в прозе С. Кржижановского // Фединские чтения. Саратов, 2010. Вып. 4. С. 181 – 189; Горошников В. В. «Евангелие от молчания» и «Silentium от Кржижановского» в повести «Клуб убийц букв» // Ярослав. пед. вестн. Ярославль, 2005. № 1(42). С. 14 – 20; Делекторская И. Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского: (От шекспироведения к философии искусства): автореф. дис. канд. наук. М., 2000. 22 с.; Ливская Е. В. Философско-эстетические искания в прозе С. Д. Кржижановского: дис. канд. наук. М., 2009. 219 с.

некоторые особенности отдельных произведений, различные элементы композиции и стиля и т. п.), либо историко-литературный, философский, идеологический или социальный контекст, на фоне которого существует художественное наследие писателя. Вопрос же о поэтике творчества Кржижановского остается открытым, поскольку подразумевает не столько описание отдельных приемов, используемых автором, сколько определение функций этих приемов в совокупности и участие их в формировании интерпретационного потенциала текста.

**Объектом** изучения в настоящей диссертации является сборник С. Д. Кржижановского «Чем люди мертвы»<sup>14</sup>, составленный писателем предположительно в 1933 году для публикации, но так и не опубликованный при его жизни. **Предмет исследования** – особенности поэтики включенных в сборник рассказов, а также самого сборника как единого художественного феномена. Ограничение материала исследования одним сборником из 9-ти рассказов («Чудак», «Квадратурин», «Комната радости», «Безработное эхо», «Товарищ Брук», «Мост через Стикс», «Автобиография трупа», «Фантом», «Книжная закладка») вызвано, с одной стороны, относительно небольшим объемом магистерской диссертации, а с другой стороны, тем фактом, что сборник<sup>15</sup> представляет собой художественное единство, организация которого отвечает авторской интенции и таким образом отчасти демонстрирует специфику художественного метода автора. Существенным в этом отношении оказывается тот факт, что сборник был составлен из произведений, написанных в период с 1922 по 1933 годы, при этом в нем прослеживаются связи между всеми рассказами и наблюдается одинаковый

---

<sup>14</sup> Стоит отметить, что на кафедре истории русской литературы СПбГУ в 2014 году была защищена бакалаврская работа Александры Анатольевны Колесниковой «Сборник С. Д. Кржижановского «Чем люди мертвы» (композиция и мотивный комплекс)», в которой были описаны некоторые из внутренних связей и переключений в сборнике только на уровне темы и содержания, а также выявлены мотивы, присутствующие в названных выше рассказах и характерные при этом для всего творчества Кржижановского.

<sup>15</sup> Необходимо заметить, что проблема соотношения сборника и цикла в данном исследовании не ставится, поскольку представляется, что такого рода категории не были релевантными для творчества Кржижановского. Вероятно, объединение нескольких текстов в данном случае является своеобразной данью символистской традиции осмысления книги как художественного единства, не лишённого при этом некоторых черт циклизации.

принцип организации текста. Представляется, что в случае с Кржижановским это наблюдение не лишено оснований: еще В. Г. Перельмутер в комментариях ко второму тому собрания сочинений Кржижановского отмечал, что «имеет смысл обратить особое внимание на ее <книги «Чем люди мертвы»> композицию, выстроенную весьма жестко и последовательно, с более отчетливо прослеживаемой системой внутренних связей и переключек, чем, например, в «Сказках для вундеркиндов» (1922–1927) и даже в «Чужой теме» (1928–1931)»<sup>16</sup>.

Необходимость проведения именно поэтологического анализа сборника с привлечением дополнительных источников (филологических работ писателя, его статей для «Словаря литературоведческих терминов», переписки, заметок) связана с тем обстоятельством, что для творчества Кржижановского характерна высокая степень авторской рефлексии над природой языка и литературы. Об этом свидетельствуют его разыскания в области литературоведения и эстетики: «Поэтика заглавий», «Философема о театре», «Комедиография Шекспира», «Фрагменты о Шекспире», «Искусство эпиграфа», «Лермонтов читает „Онегина“» и многие другие. Кржижановский, безусловно, был знаком с работами ранних формалистов<sup>17</sup>, которые или повлияли на него, или просто были созвучны его собственным взглядам на художественный текст как на продуманную, урегулированную и при этом семантически нагруженную форму. В одном из писем 1927 года, адресованном Анне Бовшек, Кржижановский, раскрывая свою писательскую заинтересованность в читательском восприятии именно формальных особенностей его произведений, пишет следующее: «Чтений в Коктебеле было немного, но моих, пожалуй, слишком много: три. Споров по поводу их было довольно много, но, как всегда, все видели только «проблему», забывая

---

<sup>16</sup> Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 674.

<sup>17</sup> См. об этом: Трубецкова Е. Г. Мир как «дочка зрения»: опыты «остранения» Сигизмунда Кржижановского // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика». Выпуск № 4. Т. 13. 2013. С. 61–66.

о форме, оказывавшуюся у меня всегда какой-то невидимкой»<sup>18</sup>. Всё это, в конечном итоге, может говорить об особой работе Кржижановского над формой, которая, в свою очередь, определена его эстетическими установками. Попыткой их прояснить в связи со спецификой творчества писателя, а именно – с модернистским характером отношений между действительной и художественной реальностями, и обосновано предпринимаемое исследование проблем композиции сборника рассказов «Чем люди мертвы». В творчестве данного автора часто используются своеобразные модели создания текста, наличием которых и объясняется некоторый схематизм и однообразность его произведений. Такого рода схемы работают на нескольких уровнях: на сюжетном, на тематическом, на персонажном, на уровне организации времени и пространства, на мотивном уровне, образном, стилистическом, в системе заглавий, играющих далеко не последнюю роль для Кржижановского. Однако подробное описание этих схем требует тщательного поэтологического анализа как отдельных рассказов, так и сборника в целом.

Литература модерна, в эстетику которого вписывается и творчество Кржижановского, устанавливает новый по сравнению с предшествующей литературой характер отношений между текстом и миром: в процессе усвоения и освоения литературных конвенций, в процессе их накопления, для литературы становится приемлемым постепенный отказ от каких-либо попыток приблизить художественную реальность к реальности действительной, жизненной. Литература отказывается от стратегии, которую представители рецептивной эстетики обозначили термином «идентификация»<sup>19</sup> (стремление текста убедить читателя в реальности художественной иллюзии, заставить его самоотождествиться с персонажами, пережить вымышленный мир художественного произведения как реальную,

---

<sup>18</sup> Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. СПб., 2013. С. 47.

<sup>19</sup> См.: Дранов А. В. Идентификация // Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 49 – 51.

насушную действительность). Автору нет нужды убеждать своего читателя в том, что рассказанная история есть история о действительном мире, поскольку достижение эстетического эффекта лежит теперь не в области стремления читателя перенять опыт героев, вжиться в художественный мир текста. В этом же ключе можно рассматривать и уход от антропоцентризма в культуре начала XX века, о котором писал Ортега-и-Гассет<sup>20</sup>: в произведениях Кржижановского нередко предпринимается попытка представить точку зрения на мир не человека, но слова («Якоби и якобы»), например, или пальцев («Сбежавшие пальцы»), мысли («Жизнеописание одной мысли») и т. п. Литература, можно сказать, замыкается в самой себе, начинает играть со своими же собственными категориями, выработанными в процессе художественного освоения ею действительности. Она становится игрой конвенциями, условностями, приемами. И удовольствие от чтения в связи с этим также переносится в другую сферу – в сферу разгадывания этого нового литературного кода, расшифровки языка самоописания литературы.

Таким образом, **целью** предпринимаемого исследования является определение особенностей поэтики Кржижановского и специфики его творчества. Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. поэтологический анализ 9 рассказов, входящих в состав сборника «Чем люди мертвы»,
2. выявление особенностей структуры сборника,
3. описание моделей-схем, применяемых автором на разных композиционных уровнях, и определение функции их использования.

Разделение текстов на четыре группы, каждой из которых отводится отдельная глава, обусловлено их (текстов) тематической соотнесенностью

---

<sup>20</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218–260.

друг с другом. Так, особую связь рассказов «Квадратурин» и «Комната радости» отмечал в комментариях к последнему В. Г. Перельмутер: «В композиции книги эта новелла [«Комната радости» – В. В.] – несомненно, «парная» к предыдущей [«Квадратурин» – В. В.]. Попытка *оптимистической антитезы*»<sup>21</sup>; в них рассматривается проблема существования человека в пространстве (гл. **«“Квадратурин” и “Комната радости”»: проблема пространства**)). Рассказы «Безработное эхо», «Товарищ Брук» и «Фантом» представляют собой вариации на тему самоидентификации субъекта в мире, в котором вопрос о подлинности в крайней степени проблематизирован (гл. **«“Безработное эхо”, “Товарищ Брук” и “Фантом”»: проблемы подобия и двойничества**)). Главные персонажи текстов «Мост через Стикс» и «Чудак» раскрывают свое восприятие смерти в философском ключе (гл. **«“Чудак”, “Мост через Стикс”»: проблема смерти**)). В рассказах «Автобиография трупа» и «Книжная закладка» поднимается языковая проблема, связанная с авторитетом слова и его влиянием на сознание человека (гл. **«“Автобиография трупа” и “Книжная закладка”»: проблема слова**)).

Работа представляет собой опыт герменевтического прочтения, который подразумевает использование разных **методологических стратегий** анализа текста, выбор которых определяется спецификой материала: структуралистских, сравнительно-типологических, мотивно-тематических и историко-литературных.

---

<sup>21</sup> Перельмутер В. Комментарии. С. 678.

## II. «Квадратурин» и «Комната радости»: проблема пространства

### «Квадратурин» и «Комната радости»: проблема пространства

Композиционная и тематическая связь рассказов С. Д. Кржижановского «Квадратурин» (1926) и «Комната радости» (1933) в рамках его сборника «Чем люди мертвы» была отмечена еще В. Г. Перельмутером в комментариях ко второму тому собрания сочинений писателя: «В композиции книги эта новелла <«Комната радости» – В. В.> – несомненно, «парная» к предыдущей <«Квадратурин» – В. В.>»<sup>22</sup>. Основанием для наблюдения послужили, во-первых, расположение названных текстов в сборнике один за другим (вторая новелла – «Квадратурин», третья – «Комната радости»), и, во-вторых, их очевидная тематическая соотнесенность: в обоих произведениях важная для творчества писателя в целом категория пространства становится предметом изображения и осмысливается в философском ключе. Однако предложенная исследователем интерпретация более позднего рассказа как «попытки оптимистической антитезы»<sup>23</sup> – своего рода примирения с существующим политическим режимом, с большевистской идеологией и признания примата общественного над частным – представляется несколько поверхностной, если не ложной. Подробный поэтологический анализ позволяет иначе взглянуть на характер отношений между данными текстами и выдвинуть гипотезу о процессе формирования сборника и о специфической роли рассказа «Комната радости» в нем.

Мишель Фуко писал о XX веке как об эпохе, смещающей фокус зрения с идеи истории, которой был так поглощен XIX век, на идею пространства и предлагающей иной способ обращения со временем<sup>24</sup>. По мысли французского философа, проблема локализации как формы презентации

---

<sup>22</sup> Перельмутер В. Г. Комментарии С. 678.

<sup>23</sup> Там же. С. 678.

<sup>24</sup> Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические выступления и интервью. М., 2006. Ч. 3. С. 191.

пространства, оказывается центральной в современном обществе и определяет характер взаимоотношений между человеческими элементами, их связь и местоположение в системе мира. Исследователь выделяет два типа «других пространств», находящихся в связи с остальными и, однако же, противоречащих всем остальным местоположениям: утопии и гетеротопии. Последние оказываются «реальными, подлинными местами, местами, вписанными в конкретные общественные институты, служащими своего рода «контрместоположениями», своего рода фактически реализованными утопиями, в которых реальные местоположения, все остальные реальные местоположения, какие можно найти в рамках культуры, сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются»<sup>25</sup>.

Опираясь на ключевые положения небольшой работы Фуко «Другие пространства», современная исследовательница Даниела Лугарич Вукас рассматривает на материале рассказов Ю. Мамлеева «Вой» и Н. Садур «Синяя рука», а также эссе Л. Рубинштейна «Коммунальное чтение» коммунальную квартиру как гетеротопию. При этом, по мысли Вукас, «коммунальный феномен советской и российской повседневности оказывается «перемещен» не только в ненормативное, «другое» пространство (гетеротопию), но и в ненормативное, «иное» время (гетерохронию), формируя таким образом «другую историю»...»<sup>26</sup>. В качестве основных аргументов в пользу такого предположения Вукас приводит следующие: «ее <коммунальной квартиры> общественная функция в качестве дисциплинирующего механизма»<sup>27</sup>; девиантное поведение жильцов; особый характер времени, «которое как будто не течет и пребывает само в себе и которое можно определить выражением «дурная бесконечность»...»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Фуко М. Другие пространства. С. 196.

<sup>26</sup> Вукас Д. Г. Коммунальная квартира как гетеротопия // *Literatūra*. 2015. Vol. 57. S. 209. URL: [http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/11/Literatūra\\_57\\_5\\_198\\_210.pdf](http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/11/Literatūra_57_5_198_210.pdf) (дата обращения: 31. 05. 2016).

<sup>27</sup> Там же. С. 201.

<sup>28</sup> Там же. С. 207.

Однако представляется, что главным аргументом здесь все же является тот факт, что коммунальная квартира сосредотачивает в себе пространства, оценивающиеся в культуре как несовместимые по причине своей принципиальной противоположности: интимное, личное пространство и пространство публичное. Также Вукас обращает внимание на присущую всем текстам, описывающим коммунальную квартиру, особенность: «человеческий субъект в «коммунальных текстах» превращается в (неодушевленный) объект»<sup>29</sup> (наличие этой единой черты позволяет говорить о совокупности «коммунальных текстов» как о едином тексте). Исследовательница не ссылается в своей статье на работу В. Н. Топорова «Петербургский текст русской литературы», однако возможность пересечения мифопоэтической теории отечественного литературоведа с философскими выкладками Фуко в точке определения «иных» культурных пространств существует. Объект научной мысли здесь, вероятно, один, разнятся лишь языки его описания и ракурс видения: определенный круг текстов русской литературы воспроизводит существующие в культуре представления об особом пространстве, выделяющемся за счет специфики своего устройства на фоне нормы и привлекающего пристальное внимание писателей (в данном случае).

Культурный миф, как и гетеротопия, исторически изменчив. Так, коммунальная квартира, явление советской действительности, вероятно, оказывается в каком-то смысле параллельна в плоскости культурной истории доходному дому XIX века. По крайней мере, в литературной традиции образы комнат, снимаемых героями в чердачных помещениях (комната Раскольников в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и комната Дудкина в романе «Петербург» А. Белого), становятся своего рода прототипами будущих литературных коммунальных квартир и, соответственно, оказываются типологически соотносимы с ними: те же убогость, теснота, замкнутость при парадоксальном отсутствии

---

<sup>29</sup> Вукас Д. Г. Коммунальная квартира как гетеротопия. S. 209.

уединенности и защищенности, те же суматоха и шум. В связи с этим можно предположить наличие сверхтекста, описывающего такой тип жилого помещения и включающего в себя как романы Достоевского и Белого, так и отдельные произведения Зощенко, Булгакова, Хармса, Довлатова, Мамлеева, Садур и др. Некоторые произведения С. Д. Кржижановского, вероятно, также относятся к этому гипотетически существующему «коммунальному тексту» или, по крайней мере, вписываются в данную литературную традицию.

В научной литературе о прозе Кржижановского существует целый ряд работ, посвященных теме пространства. Исходной точкой, что примечательно, здесь является ставшая в настоящее время уже классической статья В. Н. Топорова «“Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского», в которой предпринимается попытка реконструкции созданного писателем мифа о пространстве: «...«минус»-пространство есть попросту означает, что пространства нет или что есть нечто противоположное ему, свернувшееся в нуль и отрицающее это пространство»<sup>30</sup>; «...оно <пространство – В. В.> не только вовне, но и то здесь, то там прорастает изнутри и как бы соблазняет, подталкивает к принятию мысли об онтологичности «минус»-явлений, о бытии небытия, «нетов», «минусов», страшных фантомов, отрицающих жизнь и ее пространство, свободу и, значит, человека, если только он не согласен рабствовать небытию»<sup>31</sup>. Топоров несколько раз обращается к рассказу «Квадратурин», но не останавливается на нем подробно: «Описываемая здесь <речь идет о повести «Странствующее “Странно” – В. В.> ситуация по существу, определяемому соотношением человека и пространства, в которое он оказался вписанным в результате некоей метаморфозы, та же, что и в «Квадратурине» (см. выше) – с той, однако, разницей, что здесь трансформируется человек (умаление), а в «Квадратурине» – пространство

---

<sup>30</sup>Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. СПб., 2013. С. 383.

<sup>31</sup> Там же. С. 383.

(увеличение), хотя в обоих случаях, независимо от объекта трансформации по величине, пространство как бы заполняет человека: он теряет ориентацию в нем, захлебывается им и готов как бы утонуть в нем или, по меньшей мере, отдаться на волю неизвестности»<sup>32</sup>; «Выше уже говорилось о рассказе «Квадратурин», герой которого Сутулин становится жертвой расползания пространства»<sup>33</sup>. По мысли Топорова, «“минус”-пространство» Кржижановского включает в себя две пространственные трансформации, пребывание в которых равно губительно для героя: «В этих крайних обстоятельствах – в замкнутой тесноте, тяготеющей к «нуль»-пространству, и разомкнутом пространстве, кажущемся бесконечным, – у человека нет меры пространства и, следовательно, нет и самого пространства, но есть боль, которую причиняет это отсутствие пространства человеку: ему не только *некуда идти*, но и *негде быть*, он безместен и как бы выписан из пространства и бытия...»<sup>34</sup>. Следовательно, пространство, возникающее в «Квадратурине», для исследователя оказывается вариантом всё того же «“минус”-пространства», антипод которого – нейтральное пространство, подразумевающее гармоничное существование человека в нем, – «в отличие от традиции Кржижановский избегает описывать»<sup>35</sup>.

Фабульная схема рассказа «Квадратурин» служит разоблачению идеи расширения, «ращения» пространства изнутри: к герою, некоему Сутулину, проживающему в тесной, маленькой комнате в коммунальной квартире, неожиданно навещается незнакомец и оставляет ему удивительное средство «Квадратурин», благодаря которому можно увеличить метраж помещения; реализация этой возможности приводит к необратимым, катастрофическим последствиям – Сутулин остается внутри бесконечно расширяющегося пространства, без возможности из него выбраться. Сюжет

---

<sup>32</sup> Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского. С. 415.

<sup>33</sup> Там же. С. 418.

<sup>34</sup> Там же. С. 439.

<sup>35</sup> Там же. С. 439.

рассказа является одним из бесчисленных вариантов протосюжета о договоре с дьяволом, что подтверждается и некоторыми деталями в описании незнакомца, его облика, и подробностями его разговора с главным героем. Во-первых, значимым оказывается отсутствие у гостя имени – в тексте он обозначается только как «незнакомец», «человек», «посетитель», «собеседник», «гость». Во-вторых, его скрытность и торопливость («И продолжал, понизив голос почти до шепота» (С. 449), «Вы хотите выключатель? Нет, не стоит: я только на минуту» (С. 450)) способствуют созданию таинственной, мистической атмосферы всей сцены разговора. В-третьих, в его портрете есть черты, подчеркивающие странность, чужеродность, потусторонность этого образа: «На пороге, головой о притолоку, стоял длинный, **серый, под цвет сумеркам**, всочившимся в окно, человек»<sup>36</sup>; «Когда он <Сутулин. – В. В.> поднял глаза, они наткнулись на **неподвижный немигающий взгляд собеседника**» (С. 450); «...посетитель вшагнул внутрь, тихо втиснул дверь в раму и, ткнувшись портфелем, торчавшим из-под **обезьянне-длинной руки...**»<sup>37</sup>. Упомянутая в речи незнакомца «видная иностранная фирма» в этом контексте может быть прочитана как перифраз ада<sup>38</sup>: «Не скрою: в деле заинтересована видная иностранная фирма» (С. 449–450). Возможность такой трактовки подтверждается и на уровне интертекстуальных связей рассказа с романом А. Белого «Петербург». Сцена разговора Сутулина с незнакомцем напоминает

---

<sup>36</sup>Кржижановский С. Д. Квадратурин // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 449. Далее ссылки на данный том этого издания приводятся в тексте с указанием страницы.

<sup>37</sup>В христианской культуре существует представление о том, что обезьяна – дьявольское животное. Так, в Кирилло-Белозерском списке бестиария «Физиолог» возникает следующее суждение: «И опиция <обезьяна – В. В.> же самого дьявола лице есть, имать бо начатокъ, а конецъ не имать, еже есть ошибъ» (Физиолог. СПб., 1996. С. 40). Также широко известна фраза, приписываемая богослову II века Иринею Лионскому: «Дьявол – обезьяна Бога».

<sup>38</sup>В культуре встречается представление о смерти как о путешествии в заграничную, зарубежную страну: например, в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» Свидригайлов, собирающийся покончить с собой, говорит, что собирается «...предпринять некоторый... вояж» (Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л., 1973. С. 222), а в предсмертном разговоре с пожарным («небольшой человек, закутанный в серое солдатское пальто и в медной ахиллесовой каске» (Там же. С. 394)) герой так описывает свою смерть: «Место хорошее: коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку» (Там же. С. 394). Сам же дьявол, как представитель загробного мира, наделяется чертами иностранца, неместного человека: например, в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и в повести Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны».

сцену из шестой главы «Петербурга», в которой Александр Иванович Дудкин в бреду беседует со своей галлюцинацией – неким Шишнарфнэ, чей образ также имеет дьявольские черты. Сам Шишнарфнэ является иностранцем: «...«Да, уезжаю в Финляндию, в Швецию... Там – я живу; впрочем, родина моя – Шемаха; а я обитаю в Финляндии...»...»<sup>39</sup>. В ходе разговора Дудкин спрашивает у своего гостя: «...«Вы, господин Шишнарфнэ,» – говорил Александр Иванович, обращаясь к пространству (Шишнарфнэ-то ведь уже не было), – «может быть являетесь **паспортистом потустороннего мира?**»...»<sup>40</sup>. Такое же совмещение административно-социальной практики с мистическим, бесовским началом наблюдается и в рассказе Кржижановского. С острающим эффектом иронии в текст вводится символический жест закрепления договора с дьяволом кровью, трансформированный здесь в подпись в документе: «...и гость стал быстро перелистывать вынутую из того же портфеля конторского типа книжечку – простая подпись в книге благодарностей (краткое изъявление, так сказать)...» (450), в то время как в романе Андрея Белого Шишнарфнэ предлагает Дудкину: «Впрочем, вы у нас там прописаны: остается вам совершить окончательный пакт для получения паспорта; этот паспорт – в вас вписан; вы уж сами в себе распишитесь, каким-нибудь экстравагантным поступочком, например... Ну да, поступочек к вам придет: совершите вы сами; этот род расписок признается у нас наилучшим»<sup>41</sup>. В результате Дудкин совершает самоубийство, а Сутулин, желая освободиться от губительной в метафизическом смысле тесноты того пространства, в котором он вынужден пребывать, оказывается в бесконечно расширяющемся пространстве, оборачивающемся для него той же гибелью.

Интертекстуальные переключки рассказа с романом «Петербург» обнаруживаются также и в некоторых частных деталях. Странная на первый взгляд подробность в инструкции к «Квадратуруину» («Состав не оставляет

---

<sup>39</sup> Белый А. Петербург. М., 1981. С. 295.

<sup>40</sup> Там же. С. 297.

<sup>41</sup> Там же. С. 289.

никаких пятен, не портит обои и даже способствует – попутно – выведению клопов» (451)) находит смысл именно в своей связи с текстом Белого: «Главным украшением убогого обиталища представлялась постель; постель состояла из четырех треснувших досок, кое-как положенных на деревянные козлы; на растресканной поверхности этих козел выдавались противные темно-красные, засохшие, вероятно, клопные пятна, потому что с этими темно-красными пятнами Александр Иванович много месяцев упорно боролся при помощи персидского порошка»<sup>42</sup> (С. 242). Значимым в обстановке комнаты Дудкина становится цвет обоев: «Все убранство, с позволения сказать, комнаты отступало на задний план перед цветом обоев, неприятных и наглых, не то темно-желтых, а не то темновато-коричневых, выдававших громадные пятна сырости...»<sup>43</sup>. Желтый цвет возникает и в описании комнаты Сутулина: «и желтые узоры на обоях» (453). Этот цвет часто упоминается в изображении комнаты Раскольников, ставшей, пожалуй, ключевой в этом ряду: «Раскольников оборотился к стене, где на грязных желтых обоях с белыми цветочками выбрал один неуклюжий белый цветок, с какими-то коричневыми черточками, и стал рассматривать» (Т. 6, С. 105). Безусловно, Андрей Белый имел в виду роман «Преступление и

---

<sup>42</sup> Белый А. Петербург. С. 242.

<sup>43</sup> Там же. С. 243.

наказание» Достоевского<sup>44</sup>, когда писал «Петербург»<sup>45</sup>. Обращается к нему и Кржижановский. Пространство, характерное для изначальной картины мира рассказа и остающееся таковым до центрального события (то есть до разрастания), можно определить как тесное, замкнутое, изолированное. В описании комнаты Сутулина несложно заметить отсылку к деталям изображения комнаты Раскольников: «Он встал и попробовал зашагать из угла в угол, но углы жилклетки были слишком близко друг к другу: прогулка сводилась почти к одним поворотам, с носков на каблуки и обратно» (451) и «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной...» (Т. 6. С. 25); «Сутулин, не подымаясь с кровати, протянул – привычным движением – ногу навстречу стуку и, вдев носок в дверную ручку, дернул» (449) и «Вся его комната была такого размера, что можно было снять крюк, не вставая с постели» (Т. 6, С. 73). Показательно, что своеобразным прототипом комнаты героя после ее превращения, т.е. комнаты, бесконечно расплывающейся, стало также описание Достоевского – описание комнаты Сони Мармеладовой: «Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма неправильного четырехугольника, и это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего один угол, ужасно острый, **убегал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении, даже и разглядеть нельзя было хорошенько;**

---

<sup>44</sup>«Желтый цвет — господствующий цвет «Петербурга»: «желтый» сенаторский дом, сам Аполлон Аполлонович — «желтенький» старичок; «желтыми» обоями оклеено обиталище другого героя романа — Александра Ивановича Дудкина, а его самого по ночам преследуют «желтолицы» видения; «желтоватое» лицо у Липпанченко, одет он в полосатую «темно-желтую» пару и «желтые» ботинки и т. д. <...> здесь сказалась традиция Достоевского, роман которого «Преступление и наказание» также ориентирован на желтый цвет (см.: Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. Л., 1979, с. 57—59; Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979, с. 219—232). Это «цвет» Петербурга — цвет его ампирных особняков и официальных зданий, расположенных в центральной части; таким он вошел и в произведения других писателей» (Гречишкин С. С., Долгополов Л. К., Лавров А. П. Примечания // Белый А. Петербург. М., 1981. С. 644.).

<sup>45</sup>См. об этом также: Лавров А. В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 131–150; Долгополов Л.К. Роман А. Белого "Петербург" и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 217–22; Дзюбинская Н. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Андрея Белого // Лит. учеба. 1980. №4. С. 176–183; Сипард Л. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и плутовства // Studies in 20th century Russian prose. Stockholm, 1982; Подопривога М. Г. Ф.М. Достоевский и Андрей Белый: творческий диалог // Вопросы традиций и новаторства: Тезисы докладов внутривуз. науч. конф. Ставрополь, 1995. С. 35–40 и др.

другой же угол был уже слишком безобразно тупой» (Т. 6, С. 241). Кржижановский развивает идею асимметричности комнатного пространства и доводит ее до предела в свойственной модерну игре с сознанием: «... он <...> заметил, что комната разрослась не совсем равномерно: наружный угол, затупившись, гнал стенку куда-то вкось; у внутренних углов Квадратурин работал, очевидно, слабее» (453); «Вся комната, растянутая и уродливо развороченная, начинала пугать и мучить (455); «...но всё это было расставлено непривычно широко внутри растянувшегося комнатного куба» (453); «просторный и вместе с тем давящий сверху гробовидный жилой короб» (455). Если пространственное решение идеи расплывающейся комнаты Кржижановский находит в романе Достоевского, то философско-мистическое ее основание обнаруживается как раз в «Петербурге» Белого: абстрактная мысль Дудкина о том, что его убогая комната и есть мировое пространство («Я называю тем <мировым – В. В.> пространством мое обиталище на Васильевском Острове: четыре перпендикулярных стены, оклеенных обоями темновато-желтого цвета»<sup>46</sup>; «Мировое пространство пустынно! Его пустынная комната!.. Мировое пространство – последнее достижение богатств... Однообразное мировое пространство!.. Однообразием его комната отличалась всегда...»<sup>47</sup>), воплощается в рассказе «Квадратурин». Конечно, это воплощение отнюдь не является реальным, однако оно переживается героем на уровне эмпирическом – как физическое явление, имевшее место в действительности. Именно в этой точке два литературных претекста, входящие в «петербургский текст» русской литературы, пересекаются и становятся, условно говоря, поводом для нового текста. Таким образом, из освоенного культурой мифа о Петербурге «вычленяется» миф о тесной, бедной, убогой комнате, которая в скором будущем литературы станет комнатой в коммунальной квартире и уже не будет закреплена за определенным городом.

---

<sup>46</sup> Белый А. Петербург. С. 90.

<sup>47</sup> Там же. С. 303.

Пространственная ограниченность, обусловленная неизбежным в условиях коммунальной квартиры соседством с другими людьми, в рассказе относится к быту, к эмпирике, к вещному миру, наполненному предметами, – к той социальной реальности, в которой герой вынужден существовать: «Но тут застучали кулаком в стену: – Чего вы там. Люди спят, а он...» (452); «Два голоса начали шепотом. Затем по ступеням звучности – с piano на mf, с mf на f:ff – прорвало сон Сутулину» (452), «Слева в расстоянии аршина от уха кто-то вбивал в стену железный костыль, молоток то и дело срываясь, бухал, казалось, метя Сутулину по голове» (451). Из этой окруженности людьми герой может вырваться только в сферу умозрительного мира, противопоставленного быту. Невозможность их сосуществования эксплицирована в тексте противоборством вещей и расширяющегося пространства: «И тотчас же стал приспособлять мебель к новому пространству. Но ничего не получалось: коротенький коврик, пододвинутый назад, к ножкам кровати, обнажал истертые, голые половицы; стол и табурет, притиснувшиеся по привычке к изголовью, освобождали пустой, пропаутиненный угол с выставившейся наружу всякого рода рванью...» (453).

Текст рассказа периодически обнажает болезненность сознания, породившего новое пространство, и тем самым утверждает нереальность происходящих пространственных метаморфоз. На это указывает описание физического состояния героя: «...и только запах ее <жидкости, которую представляет собой Квадратурин. – В. В.>, все более острый и пряный, кружил голову, спутывал пальцы и заставлял дрожать прижатые к полу колени» (452); «в виске вдруг заныла вчерашняя острая тонкая боль» (454); «он смотрел глупо и устало сквозь глубоко всверлившуюся боль...» (456). Физическое восприятие героем произошедших в комнате изменений фрагментарно и не складывается в целостную картину, в описании этого восприятия постоянно обнаруживаются несовпадения: заметив, что из-за расширения комнаты «вытянутые невидимыми тяжами половицы **зазвенели**

от первого же шага, как органные трубы» (455), герой затем забывает об этом и, «стараясь, беззвучно ступать» (457), надеется, что соседи не услышат его; во вторую ночь Сутулин не может нащупать в темноте крюк, на котором висит пальто, потому что стены растянулись, однако вечером того же дня он, скрывая от комиссии по перемеру свою комнату, сразу находит штепсель от лампочки и обрывает его, чтобы выключить свет, хотя очевидно, что если передвинулся настенный крюк, то и штепсель не мог уже находиться на прежнем месте («Одной рукой Сутулин охватил головку штепселя, стараясь скрутить его...» (457)). Кроме того, все пространственные метаморфозы в рассказе наблюдаются только Сутулиным. Всякий раз, когда возникает возможность постороннего взгляда на комнату, герой препятствует этому: он не впускает в комнату ни представителя комиссии по перемеру жилплощади, ни свою возлюбленную, что объясняется как некоторыми социально-бытовыми подробностями (в первом случае герой боится, что к нему кого-нибудь поделят, во втором – он просто опасается, что кто-либо станет свидетелем произошедших метаморфоз), так и невозможностью повторить специфику видения, восприятия, обусловленную болезнью сознания, которое, с одной стороны, порождено «минус»-пространством коммунальной квартиры и, с другой, порождает в ответ новый вариант всё того же «минус»-пространства расползающейся в небытие комнаты. И наконец, на нереальность происходящих в комнате метаморфоз указывают также интертекстуальные связи с уже упоминавшимся ранее романом Белого: Дудкин, беседуя со Шишнарфнэ, бредит, его лихорадит. При этом данная сцена напоминает сцену разговора Ивана с чертом из «Братьев Карамазовых» Достоевского. И Карамазов, и Дудкин понимают, что их собеседники – плод болезненного сознания: «Ты ложь, ты болезнь моя, ты призрак...» (Т. 15, С. 72) – говорит Иван, и «Что это я? Или я клюнул на бред? Отозвался, откликнулся?» (С. 297) – думает Дудкин. Мысль Александра Ивановича о том, что порожденный его сознанием бред может захватить его же сознание («Тут же мысленно он решил окончательно отмежеваться от ахинеи; если он

ахиною эту не разложит сознанием тотчас же, то сознание самое разложится в ахиною» (С. 297)), развивается у Кржижановского до предела: сознание Сутулина, поврежденное существованием в тесном пространстве, порождает новое пространство, жертвой которого затем само же и оказывается. Однако это вовсе не означает, что направление интерпретации рассказа задается только сумасшествием героя, поскольку в тексте это обстоятельство (т.е. сумасшествие) не эксплицировано. Кржижановский неоднократно<sup>48</sup> намечает в своих произведениях реалистические мотивировки описываемых «фантазмов», но никогда не настаивает на них. Скорее, они призваны утвердить нерелевантность вопросов о «реальности» происходящего: не имеет значения, бредит герой или нет, так как если нечто фантастическое и происходит, то лишь для того, чтобы способствовать перемещению на философский уровень осмысления человеческой жизни. «Фантазм» в творчестве писателя – тот конструкт, который и позволяет максимально близко к изначальному, подлинному смыслу сформулировать вопрос к мирозданию, не искажая его в вечно оказывающемся кривым для Кржижановского зеркале повседневного языка. Рассказ «Квадратурин», таким образом, предлагает несколько вариантов прочтений, не исключаящих, но, напротив, дополняющих друг друга: это и сатира на советскую действительность, в которой люди, разделенные тонкими стенками и проживающие на катастрофически близком друг к другу расстоянии, не в состоянии просто заметить сходящего с ума соседа в его безграничном одиночестве; и сказочный, мифологический сюжет об опасности желаний; и философское вопрошание о человеческой природе, постоянно констатирующей свою противоречивость. Однако специфическим для творчества Кржижановского, как представляется, является все же философский его аспект. В данном рассказе он связан с выходом к экзистенциальной проблематике: мечта героя о другом пространстве, противопоставленном коммунальному, бытовому, вещному, оборачивается

---

<sup>48</sup> См. рассказы «Фантом», «Мост через Стикс», «Якоби и “якобы”», повесть «В зрачке», вставную новеллу-пьесу «Actus morbi» из повести «Клуб убийц букв».

выпадением из любых пространств, то есть смертью. Человеку Кржижановского претит материальность мира, неспособная адекватно передать его духовное содержание, и этот человек стремится к невозможному для него совмещению вещного с вечным, которое наиболее полно выражено в евангельском образе Христа, периодически возникающем в творчестве писателя. Именно поэтому философское осмысление проблемы человеческого существования отчетливее всего звучит в финале рассказа; в нем обыгрывается библеизм «глас вопиющего в пустыне», с помощью которого вводится также мотив одиночества: «кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему и бесполезно и поздно» (460). Выходит, что бегство человека от губительной для него материальности в безграничные просторы сознания грозит ему абсолютной изолированностью, недоступностью для других людей, поскольку путь в чужое сознание возможен только через язык. Язык же неизбежно обманывает человека, так как, являясь лишь формой смысла, не может передать суть целиком (проблема, неоднократно возникающая в творчестве Кржижановского). По этой причине, вероятно, диалогические реплики в рассказе оказываются такими фрагментарными и схематичными, в них много эллипсисов. «Вот именно: спичечная коробка» (449) – так начинается разговор незнакомца с Сутулиным. Да и сам Сутулин выражается похожим образом: «Ну-ну. Попробуем. Хотя» (451). Так же, впрочем, как и хозяйка квартиры: «Безобразие. Мне чтоб этих жильцов из-под юбки... Крик разводить?!» (452). Примечательно при этом, что самая последняя мысль Сутулина, уже обреченного на смерть в бесконечно расплывающемся пространстве своего сознания, даже не находит конкретного вербального выражения: повествователь использует наречное местоимение «так», которое само по себе не имеет определенного значения, но лишь указывает на него («...но если все же – вопреки смыслам – он кричит, то, наверное, т а к » (460)). На уровне повествования эта же мысль проявляется, что немаловажно, только в специфическом контексте, складывающемся благодаря возможностям

художественной формы: имеется в виду отсылка к тексту Евангелия, которое, бесспорно, являлось авторитетным для Кржижановского, через употребление фразеологизма «глас вопиющего в пустыне». Значение этого фразеологизма в первой главе Евангелия от Иоанна можно определить следующим образом: проповедующий истину Иоанн Креститель не в состоянии донести ее до фарисеев, но он возлагает надежды на силу вернейшего Слова – на самого Христа: «22. Сказали ему: кто же ты? чтобы нам дать ответ пославшим нас: что ты скажешь о себе самом? 23. Он сказал: я глас вопиющего в пустыне: исправьте путь Господу, как сказал пророк Исаия. 24. А посланные были из фарисеев; 25. И они спросили его: что же ты крестишь, если ты ни Христос, ни Илия, ни пророк? 26. Иоанн сказал им в ответ: я крещу в воде; но стоит среди вас Некто, Которого вы не знаете. 27. Он-то Идущий за мною, но Который стал впереди меня. Я недостойн развязать ремень у обуви Его» (Св. Евангелие от Иоанна 1:22–27). Так, проблема языка в рассказе Кржижановского парадоксальным образом формулируется на стилистическом уровне – через интертекст.

В свете концепции гетеротопии рассказ «Комната радости», на первый взгляд, существенно отличается от «Квадратурина»: дом главного героя – это отдельная квартира, в которой он довольно счастливо проживает вместе со своей семьей. Однако внутри этой квартиры Трынин, герой рассказа, не может найти места для себя, для своей радости, для личных переживаний, что обнаруживает в пространстве пребывания героя черты «коммунальности»: он всегда окружен людьми, вещами, предметами быта. В результате он утрачивает свою субъективность, расщепляясь на двух героев или, что в мире рассказа равнозначно, приобретает двойника по фамилии Травин.

Фабула рассказа строится следующим образом: герой по фамилии Трынин, познакомившись с индуистской идеей накопления положительных эмоций, решает выделить в собственной квартире «фонд счастья» (462) – небольшую комнату, в которой он сможет один переживать радость: «Говоря

проще, пусть ненадолго, ну, там, на несколько минут, но они остаются вдвоем, наедине: радость и человек. И ничто ... не лезет поперек, не мутит чувства» (462). Но процесс осуществления этой идеи постоянно наталкивается на разные преграды. Сначала герою не удается договориться с домоуправом о том, чтобы заселить в освободившуюся комнату «Гражданку Радость». Сцена эта дана в явно сатирическом, комическом ключе: в целом абсурдная коммуникация между Трыниным и домоуправом («домидиотом», по определению героя) обрывается из-за того, что последний, не считывая переносное значение библейского фразеологизма «аки тать в нощи» (именно так, т. е. неожиданно, может появиться гр. Радость, по слову героя), спрашивает «А что такое «тать»?» (463) и, получив ответ «Тать это вор» (463), решает, что прописать в квартире вора по имени Радость он не может. Так, из-за невозможности понять другого на языковом уровне герой лишается отдельной комнаты, в которую в итоге въезжает его теща. Затем он лишается также и чулана для радости, потому что в нем жена хранит корзины, сундуки, узлы. Тогда Трынин покупает кресло, однако каждый раз, когда он пытается поделиться с креслом положительными эмоциями, у него ничего не выходит – радость исчезает, сталкиваясь с повседневностью. Сначала главного героя выводят из себя дети, сделавшие кресло игрушкой. Затем он сдирает ноготь в попытках развязать веревочку, которую он, как в музее, повесил на кресло, чтобы охранять его от членов семьи. Вернувшись из отпуска, Трынин снова спешит к своему маленькому «фонду счастья», но клубы пыли, поднимающиеся с поверхности кресла, мешают ему сохранить положительные эмоции. Так, оказывается, что его идея не имеет возможности воплотиться в бытовой реальности, наполненной делами, заботами, вещами и людьми, хотя бы потому, что герою просто негде остаться наедине с собой. Его попытки выделить для себя личное пространство, в котором он сможет в одиночестве пережить то или иное событие, не увенчались успехом: наоборот, пространство его «я» постепенно сужается (от комнаты до чулана, от чулана до кресла), а в финале рассказа оно и вовсе исчезает, поскольку

кресло придвигается к общему столу, «в общий круг, так сказать, его товарищей – стульев» (474). Действительно, последняя глава текста описывает уже иную «комнату радости», в которой за одним столом собрались жители одного дома. Наиболее примечательным в кругу этих лиц оказывается персонаж по фамилии Травин. Он выступает в качестве двойника главного героя, о чем свидетельствуют несколько фактов. Во-первых, способ поименования героев: фамилии их образованы путем разделения фразеологизма «трын-трава», значение которого в таком контексте может быть определено как «безразличие ко всему или неразличение всего». Настоящий прием используется Кржижановским не первый раз: так, в повести «Клуб убийц букв» писатель по имени Рар «расщепляет» героя пьесы Шекспира «Гамлет» Гильденштерна на двух героев – Гильдена и Штерна. В сборнике «Чем люди мертвы» тема двойничества возникает неоднократно (см. «Фантом», «Безработное эхо», «Мост через Стикс», «Автобиография трупа», «Товарищ Брук»). В последнем из перечисленных рассказов очевидно присутствие интертекстуальных связей, с одной стороны, с повестью Н. В. Гоголя «Нос», с другой – с повестью Ф. М. Достоевского «Двойник». Отсылка к названному произведению Достоевского очевидна и в рассказе «Комната радости». Подобно старшему и младшему Голядкиным, Трынин и Травин служат в одном учреждении. И, как и герои Достоевского, персонажи Кржижановского в рамках двойничества постоянно обнаруживают противопоставленность друг другу: «Шагая по взморью, не раз разыгрывали они сложную игру – словами **против** слов» (471). Противоречат друг другу и финальные монологи героев: если Трынин пытается реабилитировать свою идею кресла радости, замечая, что положительные эмоции, связанные с этой историей, у него всё же остались, то Травин просто отрицает данную идею, заменяя личное, индивидуально пережитое счастье счастьем коллективным. Контрастными оказываются даже названия кружка соседей, предложенные героями-двойниками: вариант Трынина – «Клуб чайных чаяний»,

основанный на почти поэтической игре слов и свидетельствующий о наличии языкового чутья, и вариант Травина – «Содружество этажей», стилистически вполне соответствующий духу языка советской эпохи. Кроме того, оба поименования строятся на принципе аллитерации, но в первом случае опорными становятся мягкие [ч] и [й], которые как раз и создают эффект некоего романтического ореола, а во втором – твердый непарный [ж], символизирующий, вероятно, суровую, негибкую советскую реальность. В целом, особенно на фоне противопоставленности Трынину – поглощенному идеей герою, характерному для творчества Кржижановского, – образ Травина приобретает несколько демонические черты. Он работает в подвале («Трынин во втором, Травин в полуподвальном этаже» (471)), что можно рассматривать как намек на подземное царство. Его внешность проявляется скорее в череде сменяющихся друг друга масок, чем в собственном лице: «улыбок у Травина было много множество: казалось, он их вкладывает в губы – одну вслед другой, – как фотограф, меняющий пластинки в кассете» (470); его речь, наполненная советизмами, представляется официальной, лишенной интимности, личных переживаний. Недаром и финальное его слово в кругу близких друзей оборачивается чем-то вроде выступления на партсобрании и оказывается отмечено отчетливо авторитарным стилем: «Объявляю себя председателем и даю себе слово» (474). Показательно, что это «слово» завершается вопросом («Кто еще хочет высказаться?» (474)), который, однако, совпадая с концом рассказа, не предполагает ответа, т.е. не подразумевает никаких других точек зрения, отменяет их. Таким образом, Травин как транслятор идеи коллективного счастья в замкнутом, вещном, изолированном пространстве скомпрометирован текстом.

Однако интертекстуальная связь рассказа с повестью Достоевского «Двойник» позволяет и по-другому взглянуть на характер отношений между героями Трыниным и Травиным. Подобно тому, как Голядкин сходит с ума и его сознание двоится и порождает Голядкина-младшего, Травин вполне

может рассматриваться как плод болезненного сознания Трынина, одержимого принципиально нереализуемой идеей обретения личного пространства в советской действительности. Сознание героя, каждый раз сталкиваясь с невозможностью воплощения мечты о накоплении радости (радость не материальна) и каждый раз оказываясь во все более тесном пространстве (комната – чулан – кресло), расщепляется на представителей двух взаимоисключающих, но равноправных точек зрения: индивидуалистскую и общественную. В пользу адекватности такой интерпретации тексту могут служить несколько обстоятельств. Во-первых, идея коллективного счастья возникла уже у самого Трынина и практически овладела его разумом: «Я попытаюсь. Первый лабораторный опыт. А дальше – в массовом масштабе» (463). Во-вторых, в своей речи он трансформирует цитату из «Гамлета» Шекспира в переводе Н. А. Полевого: «Нам нужен мажор. Еще как нужен. Он породит такое, такое, скажу я тебе, чего и **сорок тысяч нам родить не могут**» (ср. у Полевого: «Но я любилъ ее, какъ сорокъ тысячъ братьевъ / Любить не могутъ!»<sup>49</sup>). Эта реминисценция вводит в текст мотив безумия и с помощью образа самого Гамлета, и с помощью образа Офелии.

Главное, что возможность выхода из экзистенциальной проблематики с помощью «коллективизации счастья» оборачивается фарсом – радостью двойников, лишенных индивидуальности и права на личную точку зрения. И, вероятно, в таком случае рассказ «Комната радости» не может быть прочтен как свидетельство запоздалой попытки принятия советской идеологии – скорее, он выражает ужас и страх перед этой идеологией. А также – осознание того, что ни одна из существующих идеологий и концепций не в состоянии снять извечную противоречивость человеческого бытия, внутри которого пытаются сосуществовать духовное и телесное, идеальное и материальное, умозрительное и вещное.

---

<sup>49</sup> Шекспир У. Гамлет, принц Датский: трагедия в 5 действиях / пер. с англ. Н. А. Полевого. СПб., 1887. С. 85.

Итак, рассказы Кржижановского «Квадратурином» и «Комната радости» представляют собой варианты развития одной темы – «человек и пространство». Первый из них обнаруживает трагическую невозможность существования как в тесном пространстве, из которого совершается попытка бегства, так и в безграничном пространстве, отрицающем самого человека с его телесностью. Второй рассказ, казалось бы, предлагает вариант решения проблемы экзистенции через отказ от индивидуальности в пользу идеи коллективного счастья. Однако само это решение, как было показано, оборачивается дьявольской подделкой, жуткой сценой чаепития людей, лишенных лиц и мнений, под председательством двойника главного героя – Травина, чей образ обладает демоническими чертами. Такой художественный метод построения текста, как создание вариаций на одну и ту же тему, был близок и самому Кржижановскому, и некоторым его героям: в повести «Клуб убийц букв» писатель Дяж, например, демонстрирует возможные ходы развития выбранной им темы: «...тут тема – как я ее вижу – расходится двумя вариантами...» (78), а герой последнего рассказа сборника «Чем люди мертвы» «Книжная закладка» именуется «ловцом тем». Однако связь между «Квадратурином» и «Комнатой радости» оказывается далеко не только тематической. Сходство рассказов обнаруживается на разных структурных уровнях текстов. Во-первых, сюжетные схемы, положенные в основу их и довольно характерные для творчества Кржижановского в целом, оказываются типологически схожими: и в том и в другом случае сюжетным исходом становится провал в деле реализации некой идеи. Сюжетное движение обусловлено попытками героев воплотить идеи в жизнь, а событие в таком случае происходит на нескольких уровнях: в «Квадратурине» событийны качественное изменение пространства и невозможность существования героя в нем, а в «Комнате радости» событиями оказываются, с одной стороны, невозможность реализации индуистской идеи, а с другой – подмена первоначальной идеи по сути дела ее противоположностью. Во-вторых, названия рассказов перекликаются на фонетическом уровне (повтор

согласных звуков [к], [р], [т], [д], [н]), также они содержат в себе лексемы, связанные с категорией пространства (авторский неологизм «Квадратурин», созданный по словообразовательной модели названий химических веществ («пенициллин», например) и обозначающий средство для увеличения «квадратуры», то есть «площади определенного пространства», и словосочетание «Комната радости», в котором существительное «комната» оказывается величиной пространственного измерения). В-третьих, фамилии героев являются «говорящими» (или, как бы назвал их сам Кржижановский, – «смысловыми»<sup>50</sup>): «Сутулин» – фамилия героя, вынужденного «сутулиться» в ограниченном, тесном пространстве, и «Трынин» и «Травин» – фамилии, образованные из двух компонентов слова «трын-трава», которое используется в значении «всё равно» (часто встречающийся в творчестве Кржижановского прием, связанный с некоторой условностью, схематичностью его героев, имена которых становятся единственной их характеристикой). На стилистическом уровне также можно отметить некоторые общие черты: обилие авторских неологизмов, неполнота синтаксических конструкций, частое использование разного рода метафор, подчеркивающих фрагментарность видения вещественного мира и наделяющих отдельные его элементы автономностью («Жена подняла **глаза** от шелкового узора, спрашивая ими» (461), «**Стежки** продолжали набегать на стежки» (462), «И **рука** незнакомца, **выдернувшись** из портфеля, **протягивала** Сутулину узкий темный тюбик...» (450)), а также – нарративная незавершенность рассказов, осуществляемая с помощью разных приемов (употребление местоименного наречия «так» для обозначения неподдающегося описанию крика в «Квадратурине» и отсутствие ответа на вопрос в «Комнате радости»).

---

<sup>50</sup> Кржижановский С. Д. Смысловые имена в литературе // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. СПб., 2010. С. 277.

### **III. Рассказы «Безработное эхо», «Товарищ Брук» и «Фантом»: проблемы подобия и двойничества**

Фабула рассказа «Безработное эхо», на первый взгляд, достаточно проста: персонифицированное по воле автора эхо, лишившись работы в результате обвала горной тропы, отправляется в город и находит новое рабочее место в голове заведующего философемами. Однако данная фантастическая история постоянно апеллирует к реалиям советской действительности, критике которой в той или иной мере посвящены все тексты сборника «Чем люди мертвы». В «Безработном эхе» сатирическое начало в изображении современной автору эпохи проявляется через постепенное раскрытие темы подобий: отсутствие идеологического плюрализма при советской власти, преследующей любое инакомыслие, соотносится в рассказе с природным явлением эха. Так, устроенное эхами собрание оказывается идеальным по советским меркам, поскольку не подразумевает несовпадения точек зрения среди персонажей, которые способны только соглашаться с говорящим, только отражать сказанное: «Митинг протекал в образцовом порядке, так как эха присутствовавшие вторили любому из ораторов. Поэтому не возникало никаких трений, конфликтов и разноречий, затягивающих обычно собрания» (475). Персонификация эх, наделение их человеческими чертами усиливают комизм уподоблений:

- преклонный возраст первого из выступивших на митинге и мучающая его одышка («Первым взяло слово старое эхо...» (475), «И это при моей одышке» (475)),
- требование второго оратора присвоить ему инвалидность («Требую себе инвалидную категорию» (476)),
- рассказанный третьим эхом сон о предоставлении ему официального выходного дня («И вдруг на скале, наклонившейся над площадкой,

зеленые – четкими буквенными изгибами – поросли мха: по случаю выходного дня эхо не работает» (478)),

- общий революционный пафос собрания, напоминающего акт борьбы за права рабочих («Людам пора задуматься над чрезвычайно несправедливым распределением работы между ними, людьми, и нами, их звуконосцами. <...> Где же тут справедливость, спрашиваю я вас?» (475))
- и само сравнение природного явления эха с оплачиваемым трудом, являющееся исходной точкой художественного вымысла рассказа («Ведь вы забываете, что для нас, народа эх, труд и плата одно и то же» (476), «Собственно работодателем и кормильцем была тропа» (477), «Несколько бойких площадных эх работали дружной артелью» (482)).

Абсурдность устанавливаемого советской властью миропорядка обнаруживается, таким образом, в том, как реализуется претензия социально-политических конвенций на подчинение себе физических законов и норм вселенной.

Однако мир эх и человеческий мир представлены в рассказе как противоположные, но связанные друг с другом: «между *ними*, людьми, и *нами*, их звуконосцами» (475), «Ведь мальчишка крикнул один раз, а я должно шлаться с его криком семь раз» (475), «У людей, конечно, не так. Когда у человека пусто в желудке, то он урчит. Но если во мне, в эхе, ни единого звука, я пуст» (476). Данное противопоставление подчеркивается и на уровне организации художественного пространства текста, поделенного на две зоны – природную и человеческую. Первая, безусловно, оказывается родной для эх, и здесь необходимость отражать звуки природы не вызывает в них протеста – наоборот, представляется естественной: «Плеск замерзшихся к полудню струек, сонный камень, перевернувшийся с грани на грань под ударом ветра» (477), «...эхо радостно бросилось под дождь и басовое

погрохатывание грозы» (480), «...нагнуться к звуку оброненного камня, взвалить на себя крик вьючного осла» (476). Доступ человеку в этот мир открыт («Я еще согласно метаться как угорелое с каким-нибудь там «егеге»...» (476), «Нет-нет да забредут на нее шаги копыт или подошв, ругань погонщика, жалующегося на крутизну подъема, и удар палки об ослиный бок» (477)), но любое вмешательство с его стороны оценивается отрицательно: «Но таскать на спине грохот взорванной скалы, буханье подрываемых базальтов и апатитов – нет, слуга покорный» (476). Однако при очевидной разности данных локусов пространство природы уподобляется городу так же, как и населяющие его персонажи – людям: эха собираются на митинг «в глубокой замкнутой со всех сторон котловине» (475), напоминающей актовый зал; семь склонов ущелья семантически параллельны, вероятно, семи холмам, на которых расположена Москва («...и я, несмотря на свои годы, принужден подхватить крик, бежать с ним сначала к одному скату долины Семи Склонов...» (475)); в пейзажной характеристике небо сравнивается с потолком и поле – с полом («Но в это время оно заметило медленно движущуюся навстречу, низким копотным потолком нависающую над равниной тучу. Балансируя меж отражающими поверхностями тучевого потолка и пола – поля, эхо радостно бросилось под дождь...» (480)), а дерево – с рыбаком («...и сутулую иву, забросившую в реку сразу сотню удочек» (480)).

Тема подобий реализуется также и с помощью основного стилистического приема, использованного в тексте и являющегося доминантой его риторической организации, – с помощью повторов разных уровней, приводящих к лексическим и фразеологическим каламбурам. Наиболее очевидным в этом отношении приемом является звукопись, возникающая, как правило, в результате повтора тех или иных фонем, слов и обыгрывающая таким образом само явление эха: «**э**хо собрания **э**х» (475), «**Э**х, прошли времена **э**х» (476), «О, с каким аппетитом я проглотило бы сейчас грохот **р**ушащегося небоскреба» (476), «Затем **р**азразилась

необыкновенная буря. Горы тряслись, как в лихорадке» (477), «Околеваете, коллега?» (483), «И отражать – отражать – отражать» (485), «Готовность, готовность и готовность...» (485–486). За счет лексических и фонетических (более интересный вариант) повторов и осуществляется, главным образом, коммуникация между эхами: «Где же тут справедливость, спрашиваю я вас? – Спрашиваю я вас... – повторили все эха как одно» (475); «И если иные из вас мне возразят, то я задам вопрос им [выделено мною. – В.В.]... – **Просим – просим** [выделено мною. – В.В.], – повторили эха» (478); «Как быть? – Как быть... – прозвучало многоголосо в ответ» (479); «Укажите выход. <...> – Выход – выход – выход – ... (479). Более сложным случаем оказывается столкновение прямого и переносного значений отдельных слов и фразеологизмов: «Ведь мальчишка крикнул один раз, а я должно шлеться с его криком семь раз. Вот уж подлинно: до седьмого пота» (475); «Кажется, я немного отклонилось в сторону. Но чтобы возвратиться, совершенно необходимо отклониться» (2, 478); «Обвал, чтоб ему провалиться» (479); «И когда не будет больше в мире дураков, незачем быть и нам. Ну, а пока давайте без дураков» (479); «...не надо лезть на стенку. Говорю, разумеется, фигурально, так как лезть на стенку – в этом и состоит наша общая профессия, коллега» (483), «К стенке меня не поставишь, так как я тем и живу, что от стенки к стенке» (480). Важным в этой связи представляется то обстоятельство, что почти все примеры языковой игры встречаются в репликах эх. Такая речевая характеристика персонажей вкупе с некоторыми другими фактами может указывать на то, что за образом эха в рассказе подразумевается писатель или поэт<sup>51</sup>. В пользу данного предположения свидетельствует также упоминаемая в тексте литературная традиция изображения эха: «О, если прежде поэты изображали эхо в виде босоногой нимфы...» (485). Так, в стихотворении А. А. Блока 1905-ого года «Эхо» образ

---

<sup>51</sup> Эзопов язык, который Кржижановский использует далеко не в первый раз, вряд ли мог помочь публикации данного рассказа. Автор, вероятно, прибегает к нему как к приему, к которому прибегают писатели эпох, «прославившихся» абсолютным контролем со стороны власти, ужесточением цензуры и насаждаемым единомыслием.

нимфы сближается с образом музыки, вдохновляющей поэта, при этом конец текста символически совпадает с исчезновением эха:

Там – в синем раздольи – мой голос пророчит  
Возвратить, опрокинуть весь мир на меня!  
Но, сверкнув на крыле пролетающей ночи,  
Томной свирелью вечернего дня  
Ускользнувшая нимфа хохочет<sup>52</sup>.

Сравнение эха с поэтом встречается, например, у Пушкина в стихотворении 1831-ого года «Эхо»:

Ты внимлешь грохоту громов,  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов –  
И шлешь ответ;  
Тебе ж нет отзыва... Таков  
И ты, поэт!<sup>53</sup>

Мотив слова, являющийся лейтмотивом творчества Кржижановского, вводит в данный текст тему творчества, раскрывая аллегорическое содержание образа эха: «И вдруг на скале, наклонившейся над площадкой, зеленые – четкими буквенными изгибами – поросли мха...» (478); «Ведь страницы – это тоже поверхности: следовательно, они отражают. Но если с них прогнать слова, свои слова...» (485); «...и прямо перед вами странствующее в машинописной каретке – из фраз в фразы – слово, человеческое слово» (486). Приблизительно в таком же ключе прочитывает это произведение и

---

<sup>52</sup> Блок А. А. Эхо // Блок А. А. Собр. соч.: в 20 т. Т. 2. М., 1997. С. 20.

<sup>53</sup> Пушкин А. С. Эхо // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. М., 1959. С. 344.

В. Г. Перельмутер, что хорошо демонстрирует написанный им комментарий ко второму тому собрания сочинений: «Атмосфера начала тридцатых годов – канун писательского съезда <...>, подавление всякого несогласия с официальными догматами, целые «сериалы» разнообразных идеологических «покаяний», прутковское введение единомыслия в государстве <...> – определяла для писателя роль «эха», не более того» (680). Действительно, в сцене собрания эх угадываются карикатурно обозначенные черты как заседания любого из советских объединений, так и будущего Съезда писателей СССР, который состоится в 1934 году в Москве, а используемое одним из эх словосочетание «эховая братия» отсылает к коллокации «пишущая братия», употребляемой для обозначения компании или содружества литераторов. За каждым выступающим на митинге персонажем угадывается один из типов писателей. Так, эхо из ущелья Семи Склонов напоминает старого уставшего писателя, не желающего писать о новом поколении, о новой жизни: «Вот, например, я: стоит какому-нибудь мальчишке закричать свое дурацкое «е-ге-ге», и я, несмотря на свои годы, принужден подхватит крик...» (475). Второе эхо похоже на художника слова, близкого природе и осуждающего разрушительную для нее деятельность человека. Кроме того, в речи его присутствует скрытая критика производственного романа, постепенно набирающего популярность в 30-е годы XX века: «Но таскать на спине грохот взорванной скалы, буханье подрываемых базальтов и апатитов – нет, слуга покорный. Ведь от этих динамитных штучек иной раз как шарахнет тебя о каменную свесь...» (476). Главный же герой рассказа представляет собой писателя, жаждущего творить и находящегося в художественном поиске: обвал тропы, приведший к исчезновению людей и, соответственно, звуков, побуждает его отправиться в город, то есть сменить привычные для него предметы отображения на новые – переосмыслить творческий процесс («Но самое несносное – это не носить ничего» (476), «Там, где еще так недавно тянулась непрерывная нить пути, вертикальный срыв, каменная осунь, упавшая, вместе с чертою тропы, к дну.

Так вот что отняло у меня мой звук насущный, вот что осудило меня на безработицу и голод. Обвал, чтоб ему провалиться» (479); «Я не вернусь назад на беззвуковую вершину» (479)). В его монологе и сформулирована концепция творчества как отражения, ведущего к смыслопорождению: «Высокая жизненная задача эха в том, чтобы каждому дураку, сказавшему чушь, повторять ее, совать обратно в уши по десяти раз, пока одесятичушенная чушь<sup>54</sup> не станет явной ему. Под каждую пощечину сотню эх, чтобы вбить ее в щеку, как гвоздь в доску. И когда не будет больше в мире дураков, не зачем быть и нам» (479). Литература, уподобляясь действительности, описывая ее, вскрывает суть, обнаруживает краеугольные противоречия человеческого бытия и его абсурдность. При этом данный вид искусства существованием своим обязан исключительно самой жизни, которую он и пытается осознать вместе с читателем, обеспечивающим тексту его витальность. Эта же мысль образно выражена в рассказе через описание особенности эха как природного явления, заключающейся в том, что оно возникает только как реакция на звуки окружающей среды: «Ведь вы забываете, что для нас, народа эх, труд и плата одно и то же» (476); «Но если во мне, в эхе, ни единого звука, я пуст» (476). В связи со всем вышеперечисленным согласиться с предложенной Перельмутером трактовкой образа эха («Атмосфера начала тридцатых годов <...> определяла для писателя роль «эха», не более того» (680)) нельзя. Дело, как представляется, не в том, что судьба писателя в советской России – безропотно дублировать все идеологические установки власти. Скорее, такова авторская концепция творчества вообще: материалом художника является окружающий его мир, он копирует его в слове в процессе осмысления. Таким образом, сюжет рассказа оказывается историей о судьбе писателя, поворотным моментом в жизни которого становится смена объекта изображения – «выход в мир» (480). Данное фактическое событие, приводящее затем к ментальному, поддержано и перемещением героя в

---

<sup>54</sup> Прием повтора, на котором построен текст, также используется и здесь: двукратное употребление корня «чушь» графически дублирует идею отражения.

семантически иное пространство города, которое оценивается в тексте негативно – шумное, громкое, тесное, несправедливо до абсурдности устроенное: «Город встретил провинциальное приезжее эхо гулами, лязгами, скрежетом» (481), «А стены узких улиц и переулков каменным футляром охватывали эхо» (481), «В городе было много зеркальных витрин. По одну сторону их запаянная в жесть сытость и спрятанная под пробками веселость – по другую голодные двуглазия» (481). В данном пространстве герой встречает новый для него тип городского писателя, представленный двумя вариантами. Первого из них можно определить как писателя массовой литературы, описание которого аллегорически дано в сцене на площади: «Несколько бойких площадных эх работали дружной артелью. Они подхватывали лязги трамваев, звоны звонков, гнусавые вскрики сирен и шумы толп и перебрасывали их сперва к вертикалям стен, оттуда назад в ушные раструбы людей» (482). Введенное в данном текстовом фрагменте сравнение деятельности эх с деятельностью продавца разливного пива и буфетчицы, обслуживающих сразу большое количество людей, и свидетельствует о том, что речь идет о производстве не очень качественной литературы для массового читателя: «Так продавец разливного пива льет, не глядя, через край воронки, лишь бы скорее разлить литры. Так буфетчица кооперативной столовой, не прерывая чайничной струи, одним круговым движением льет чай сразу по десяти стаканам» (482). Второй извод городского эха, скорее, напоминает писателя-панегириста, восхваляющего существующий политический режим и царствующую в стране идеологию. Эхо, которое сыграет в судьбе главного героя важную роль и поможет найти новое место работы, занимается созданием аплодисментов, следующих после произносимых разными ораторами речей: «О, я только так, служу в проводниках при подъеме на командные вершины идеологизмов. Приходится, знаете, туда и обратно, хлопотливая служба, скажу я вам. Виновато: хлопотная. Так будет точнее» (483), «Как только чья-нибудь ладонь ударит о ладонь, надо, подхватив хлопок, быстро перепрыгивать с ладони на

ладонь, организуя овацию» (484). В результате устроенной таким образом овации сказанные людьми слова обретают среди коллектива идеологический вес, которого сами по себе они, очевидно, не имеют, поскольку эхо вынуждено поднимать их вверх специально – «на командные вершины идеологизмов» (483). Отдельного внимания заслуживает тот факт, что главный герой изначально чувствует себя в городской среде чужим: так, он не справляется с работой на площади («Простецкое горное эхо сунулось было в помощники, но выронило первый же звук: вместо ушной раковины он упал в уличную урну» (482)), на улицах ему тесно («Дело в том, что эха – существа без локтей и не умеют ни толкаться, ни протискиваться. Им нужен некоторый простор, разбег и размах. <...> А стены узких улиц и переулков каменным футляром охватывали эхо» (481)). Это описание узости и тесноты пространства, которое неоднократно встречается в сборнике «Чем люди мертвы», здесь выступает в качестве метафорической антитезы необходимой для художника свободы творчества: «Целые груды круглых, раскатистых звонких звонков тут же, близко и точно сами лезут в свои отражения, напрашиваются на повтор, но как их взять. Эхо, глотая слюнки, с горестным недоумением, **притиснувшись к стене**, наблюдало проносящийся поток улицы» (481). В городском хронотопе близкими эху оказываются образы чужеродные, лишние. Во-первых, старик, на горестные вздохи которого эхо попыталось откликнуться («Какой-то старик, которого отбросили пинком ноги от трамвайной подножки, нагнулся за оброненной палкой и, разгибаясь, произнес: «Эх-эх-эх». Эхо, думая, что зовут его, услужливо бросилось на звук» (482)), представлен потерянным, несправедливо обиженным новой советской действительностью, с которой он не может совпасть. Это несовпадение отражено, например, в том, что он не считывает разрешающий движение сигнал светофора<sup>55</sup>, непривычного для него технического нововведения: «Но позвавший, точно он внезапно раздумал, продолжил стоять, насутуля спину, под тремя зелеными огоньками, не замечая

---

<sup>55</sup> Первые светофоры в России были установлены в 1930-ом году (15 января – в Ленинграде, 30 декабря – в Москве).

безработного эха» (482). Во-вторых, еж, с которым сравнивается эхо («Незачем брать пример с этого вот топорщащегося дурака» (483)), не желает принять правила чужого для него пространства и ведет себя неадекватным ситуации образом: «Еж, высунув из-под игл головку, пробовал врыться в землю. Но асфальт под его коготками стлался прочным настилом, и упрямец тщетно пытался дорыться до родной ему земли» (483). В-третьих, единственное место в городе, которое кажется эху пригодным для отражения звуков («Действительно, стены от стен и свод от пола были на таком расстоянии, что эху хоть в тесноте, но все-таки можно было кое-как повернуться» (481)), оказывается пустым. В описании здания угадываются черты храмовой архитектуры: «Вскоре оно добрело до какого-то **огромного под круглой каменной шапкой** здания. Здание, **раздвигая дома**, подставляло под шаги **несколько широких ступеней**» (481), «**Окна кирпичного гиганта, высоко поднятые над землей**, кое-где были выбиты» (2, 481), «Под хмурой нависью **купола** ничего, кроме молчания» (481). Зброшенная церковь в атеистической России 20–30 годов XX века – явление совершенно обыденное, и потому, что «религия есть опиум народа»<sup>56</sup>, и потому, что, согласно Ницше, бог умер<sup>57</sup>: «Стены были холодны холодом трупа» (481). Тем примечательнее тот факт, что для эха храм как память об истинном Творце в созданном человеком городе, представляется более подходящим для привычной ему деятельности, чем улица и площадь. Однако покинутый людьми дом Бога хранит молчание, которое эхо отразить не способно: «Но молчанием не проживешь» (482). Иными словами, писать о Боге в стране, где нет ни его самого, ни потребности в нем, бесполезно, поскольку читать о нем никто не станет. Для того чтобы продолжить отражать, эху необходимо отказаться от прежних ценностей: от природы, от Бога и от высокого искусства. Именно этого требует от него и новый знакомый, занимающийся «разведением

---

<sup>56</sup> Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 50 т. Т. 1. М., 1955. С. 415.

<sup>57</sup> Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 662.

хлопкá» (483) писатель-панегирист: «Если вы выкинете из памяти ваши горы и расплюетесь с ностальгией, то я, пожалуй, могло бы помочь вам вскарабкаться на философские высоты и...» (483). Его речь также наполнена разными примерами языковой игры, однако в них особое значение приобретает трансформация устойчивых словосочетаний и выражений, обнажающая семантическую разницу. Употребленное в отношении заведующего философемами словосочетание «блюстителѣ философем» (485), переделанное из устойчивого выражения с иронической коннотацией «блюстителѣ закона», работает на снижение оценки персонажа. Каламбурное поименование вида деятельности городского эха, в котором название растения заменено на существительное «хлопóк», а также обыгрывание фонетической схожести прилагательных «хлопотливый» и «хлопóльный» (авторский неологизм) раскрывают абсурдность, нелепость и суетность подобного рода занятия: «Видите ли, моя специальность – разведение хлопкá» (483), «Приходится, знаете, туда и обратно, хлопотливая служба, скажу я вам. Виновато: хлопóльная. Так будет точнее» (483). Наиболее зловеще выглядит возникшая в речи данного персонажа оговорка («Не жизнь, а машин... а малина, хотело я сказать» (486)), в которой «просвечивает» авторское отношение к центральному событию текста – к согласию главного героя на то, чтобы вступить в новую должность, выраженное в последнем предложении рассказа: «Идем, – радостно отозвалось эхо» (486). Важно, однако, учесть то обстоятельство, что финальная реплика провинциального эха является повтором последнего слова, сказанного эхом городским: «Так как же – идем?» (486), что указывает, в свою очередь, на в каком-то смысле фатальный характер принятого решения, на обреченность героя, нуждающегося в объекте для отражения. Кроме того, специфика коммуникации между эхами связана с двумя темами, имеющими большое значение в творчестве Кржижановского. С одной стороны, ответить эху может только эхо (мысль об отсутствии отклика со стороны мира возникает также и в упоминавшемся выше стихотворении

Пушкина «Эхо»: «Тебе ж нет отзыва... Таков / И ты, поэт!»<sup>58</sup>), что можно спроецировать на замкнутый круг писателей – единственных идеальных собеседников, беспрестанно оказывающих взаимное влияние друг на друга, которое проявляется в текстах в виде все тех же повторов тем, образов, мотивов, слов. Интересно, что и в речи главного героя, произнесенной на собрании эх, наблюдается интертекстуальная связь с пьесой Кальдерона «Жизнь есть сон»: «Трудно уловить момент перехода из яви в сон, но еще труднее уследить, когда явь сменяет сон, как часовой часового на посту, называемом «я»...» (478) и «Я все еще боюсь, что снова / Проснусь и вновь себя увижу / В темнице мрачной и печальной; / А если этого не будет, / То все же наша жизнь лишь греза, / И знаю я, что наше счастье / Проходит, словно легкий сон, / Хочу я насладиться им, / Покуда будет длиться он!»<sup>59</sup>. С другой стороны, сатирическое изображение коммуникации, построенной на повторе одним из участников диалога слов другого участника, проблематизирует человеческое общение как таковое, поскольку оно имеет по преимуществу языковой характер, а повседневный язык в творчестве Кржижановского неминуемо обманывает, не позволяет адекватно передать мысль в слове<sup>60</sup>. С данной темой связан также и мотив одиночества, преодоление которого затруднено отчасти невозможностью вступить в полноценный диалог: «Но люди поразительные существа: они умеют, сидя рядом, плечом в плечо, находиться на расстоянии тысячи верст друг от друга» (484).

Ментальное изменение героя связано в то же самое время с центральной темой подобию: эхо копирует поведение заведующего философемами, который отказался от своих мыслей и слов ради беззаботного существования в занимаемой им должности («При выжидающем молчании

---

<sup>58</sup> Пушкин А. С. Эхо. С. 344.

<sup>59</sup> Кальдерон П. Жизнь есть сон // Кальдерон П. Драммы: В 2 кн. М., 1989. Кн. 2. С. 663.

<sup>60</sup> См. рассказы «Якоби и “якобы”», «Поэтому», «Жизнеописание одной мысли», повесть «Клуб убийц буквы», а также рассказы сборника «Чем люди мертвы», в которых коммуникация между персонажами часто оказывается несостоявшейся: «Квадратурин», «Комната радости», «Фантом», «Автобиография трупа» и т. д.

аудитории он начал так: «Прежде чем перейти к чтению моего курса, заявляю, что все до сих пор написанное и сказанное мною по вопросам, связанным с курсом, абсолютно неверно и не нужно»...»<sup>61</sup> (485); «Смахнув – одним движением – все буквы со всех написанных им страниц, он, этот блюститель философов, в дальнейшем никак не сможет обойтись без наших услуг» (485)). Так же и эхо, поселившись в голове заведующего ради продолжения своей деятельности, перестанет мыслить самостоятельно: «Ведь подумать только: ни о чем не думать – знай себе перебрасывай слова от уха ко рту – спать на мягком и гладком мозгу, укутавшись в три мозговых оболочки, – а в рабочие часы писать все входящее и исходящее, под мягкое стаккато диктатной машинки» (486).

Однако выбор, сделанный главным героем, при всей его трагичности и обреченности, судя по всему, не принимается автором, за которым так же, как и за образом эха, стоит писатель. Голос автора, инстанции надтекстовой, наиболее отчетливо слышится в названии рассказа. Данный элемент структуры, как представляется, в творчестве Кржижановского, написавшего небольшую, но крайне интересную работу «Поэтика заглавий», имеет особенное значение, поскольку в нем, по мысли писателя, сконцентрирована суть произведения: «Как завязь, в процессе роста, разворачивается постепенно-множающимися и длинящимися листьями, так и заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть – *развернутое до конца заглавие*, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга»<sup>62</sup>. Инвариантная схема заглавия видится Кржижановскому в качестве формулы логического суждения «S есть P», как сочетание субъекта (тема) и предиката (высказыванье): «Логически-пропорциональные заглавия и сложены всегда из двух частей: субъектной и предикатной»<sup>63</sup>. Если взглянуть на название данного рассказа, учитывая созданную писателем

---

<sup>61</sup> Повтор в речи заведующего существительного «курс» вводит тему подобия, в данном случае связанную с запретом на личное мнение и идеологическим единообразием, диктуемым советской властью.

<sup>62</sup> Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. СПб., 2006. С. 7.

<sup>63</sup> Там же. С. 12.

концепцию идеального названия, то субъектом окажется «эхо» («о чем говорит книга»<sup>64</sup>), а предикатом – «безработное» («что она говорит»<sup>65</sup>). Действительно, то новое, что сообщается читателю об эхе, – это сравнение его с человеком, точнее – с писателем, лишившимся возможности творить и материала для творчества в результате «обвала тропы», под которым подразумевается изменение мира, его переустройство. Но остается не совсем понятным в таком случае, почему в названии рассказа, центральным событием которого становится согласие эха приступить к новой работе, используется прилагательное «безработное». Вероятно, это название характеризует не главного героя, а автора данного текста, посвященного судьбе писателя в постреволюционной России, задачей которого является отражение действительности. Но модальность этого отражения может быть разной: панегирической, нейтральной или критической. От авторского выбора при этом зависит, дойдет ли его творение до читателя и будет ли оно востребовано, то есть будет ли художник трудоустроен. В условиях жесткой цензуры и отсутствия свободы мысли критическое отношение к изображаемому миру, представленное в данном тексте Кржижановского, безусловно, оставляет автора его безработным.

Если в рассказе «Безработное эхо» ключевым становится вопрос о роли и предназначении писателя в современную ему эпоху, то в рассказе «Товарищ Брук», также затрагивающем проблему подобий, героем становятся брюки, замещающие мелкого чиновника. При этом сюжетобразующая для данного текста подмена человека вещью неоднократно и на разных композиционных уровнях мотивируется. Обращает на себя внимание, в первую очередь, выбранная для персонажа фамилия, созвучие которой с нарицательным существительным «брюки» и становится отправной точкой развития действия: фонетическое (совпадает одна фонема – [б], две фонемы парные по твёрдости-мягкости –[р]/[р'], [к]/[к']) и вторящее ему графическое

---

<sup>64</sup> Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий. С. 12.

<sup>65</sup> Там же. С. 12.

сходства служат, с одной стороны, в качестве фабульной основы, а с другой стороны, задают основное для интерпретации как данного рассказа, так и всего сборника в целом направление, которое связано с явлением языковой игры. Действительно, весь текст новеллы изобилует лингвистическими приемами разного рода, которые в той или иной степени деавтоматизируют восприятие, обращая внимание на условность языкового знака как такового. Чаще всего в тексте обыгрываются фразеологические единицы и слова в переносном значении. В первом случае функция приема заключается в реактуализации смысла устойчивого сочетания слов, в обнаружении связи между прямым значением и переносным. Так, возникший уже во втором предложении рассказа («В одной из двух миллионов комнат, от сложения которых получается Москва, протянувшись на постели, лежал товарищ Брук...» (487)) деепричастный оборот «протянувшись на постели» ассоциируется с фразеологизмом «протянуть ноги», значение которого возникает в сознании читателя в связи с описанием смерти героя. Столкновение в пределах одного фрагмента двух значений данного глагола работает на реализацию стертой языковой метафоры – внешнего сходства между позой человека, который лежит на спине, протянув ноги, и позой покойника, положенного в гроб. Таким же образом в рассказе происходит реализация метафорического значения фразеологизма «душа в пятки», его буквальное воплощение: «поскольку так называемая душа, или, точнее, нейровибрации мелкого служащего, склонны уходить в пятки, возвращаться в голову с тем, чтобы опять... одним словом, совершать колебательные движения пятками и теменем, то вполне естественно, что брючный шов *sedalia*, находящийся как раз на полпути, каждый раз удерживают некоторую, пусть незначительную, часть вибраций...» (490). Благодаря столкновению прямого и переносного значений лексических единиц осуществляется их обновление, актуализация внутренней формы слова, выведение из автоматизма восприятия языка. Так, употребленный рядом с существительным «брюки» глагол «расшаркивались» делает более

явственной связи семы «раскланяться, шаркнув ногой» и семы «проявлять почтительно-подобострастное отношение к кому-либо, чему-либо», основанную на распространении этикетной формулы за пределы уместного ее применения (кланяться, например, не королевской особе, а человеку, от которого зависит твое благосостояние или карьера, из корыстных соображений): «брюки смелели, шагали – садились – вставали – расшаркивались, прижимая штанину к штанине, почти как другие» (491). Подобным же образом актуализируется перенос значений в выражениях: «заглазное внимание» («Усидчивость, проявляемая брюками, вызывала заглазное внимание высшего начальства» (491)), «сероватая наружность» («В сущности, у брюк были все данные, не считая стажа: мягкий, вкрадчивый шаг; усидчивость, сероватая, под цвет сумерек, наружность, бессловесность» (491)), «выпячиваться» (Складки на лицевой поверхности тов. Брюка, выутюженные счастливо-несчастливым случаем с автомобилем, выпячивались теперь с солидной четкостью и жесткостью...» (492)), «быть на руку» (И это, опять-таки, было на руку... нет, в данном случае поневоле приходится сказать «на ногу» брюкам» (492)) и т. п.<sup>66</sup>. Данный прием работает преимущественно на обнаружение того же подобия, только на уровне языка – в присвоении различным явлениям одного имени на основании их смыслового сходства. При этом, как ни парадоксально, возникает обратный эффект: денотаты дистанцируются друг от друга, дифференцируются. Например, в случае, когда под «предметом влюбленности» действительно подразумевается нечто неодушевленное, брюки, условность сочетания данных слов, даже абсурдность, становится более очевидной: «Но – как это всегда бывает – тайна стала известна «предмету». Предмет, т. е. брюки, были несколько смущены и расстроены создавшейся ситуацией...» (492). Остраняются также и эпистолярные штампы, основанные на переносных

---

<sup>66</sup> Такой же принцип лежит в основе приема, отмеченного в комментариях В. Г. Перельмутера ко второму тому собр. соч. Кржижановского: «...говорили о... чуждости всякого рода санкюлотизмам» – т. е. революционности; однако тут есть и второй «смысловый пласт»: санкюлотами (от фр. sans – без и culotte – короткие штаны) аристократы называли городскую бедноту, носившую, в отличие от дворян, не короткие, а длинные штаны» (681).

значениях: «И внизу, над пустой строкой, заменившей подпись: «Теперь у меня открылись глаза»...» (492) – так заканчивается письмо машинистки, которая, вероятно, имеет в виду, что молчание адресата вызвано отсутствием каких-либо чувств к ней, а не тем, что он является предметом одежды. Обыгрывается, кроме того, и такая особенность языка чиновников, как обращение к начальнику во множественном числе со словоерсом. Употребление его в адрес неодушевленного существительного *pluralia tantum* помогает обнажить абсурдный и унижительный характер чиновничества: «Курьер говорил о них «они-с», что в данном случае нельзя назвать лестью» (491).

В рассказе также неоднократно используется звукопись, которая демонстрирует принцип подобия на фонетическом уровне: «и толкал **руку Брука к брюкам**» (487), «все **уши** квартиры втиснутся в **подушки**» (494), «получать «по доверенности» чужое бытие, все внешние **знаки** его **дней**, как это делают с **дензнаками**» (491).

Образная система рассказа устроена аналогично: не связанные на первый взгляд вещи и явления в художественном мире рассказа оказываются похожими друг на друга. Прежде всего, сам образ главного героя, брюк, наделен человеческими чертами. Антропоморфизация осуществляется, с одной стороны, на языковом уровне – за счет обыгрывания внутренней формы слова: употребление словосочетания «лицевая поверхность» в определенном контексте позволяет сделать акцент на корне прилагательного, ощутить его прямое значение («Складки на лицевой поверхности тов. Брюка, вытуженные счастливо-несчастливым случаем с автомобилем, выпячивались теперь с солидной четкостью и жесткостью...(491–492)). С другой стороны, уподобление наблюдается также и в портретной характеристике: «прятал в левое ухо (оно же – карман) причитающиеся червонцы» (491), «Брюки, приподняв расстегнутый перед, тихо присели на ребре кресловой спинки, раздумчиво покачивая пустой ногой» (488), «отчего самый шов на брючном сидении не рассматривать как аналог мозговой извилине, швообразно

сочетающей поверхность полушарий серого коркового вещества» (490), «Брюки, уставясь парой широко расставленных боковых пуговиц в письмо, внимательно изучали текст» (492)<sup>67</sup>. Похожими друг на друга являются некоторые детали пейзажа: например, небо, природный объект, сравнивается с архитектурным элементом, сближается с ним: «с голубой крышей неба поверх пестрых крыш города» (488). Если обобщить все перечисленные выше примеры уподоблений, то можно выделить одну общую закономерность: неодушевленные вещи, созданные людьми, оказываются эквиваленты, почти тождественны самим людям, при этом возможность такой замены одного другим обусловлена, скорее, отсутствием уникальности, исключительности последних, близостью их к вещественной сфере. Доминантным приемом в изображении человека в художественном мире рассказа становится синекдоха, наделяющая часть свойствами целого. В результате неоднократного использования данного средства выразительности внутритекстовая реальность становится фрагментарной, расчлененной на составляющие, в ней действуют не субъекты, не живые люди, а их отдельные элементы: «за занавеской <...> прошаркали сонные туфли» (487), «Выходная дверь впускала и выпускала чьи-то торопливые шаги» (488), «Чей-то портфель, запоздавший на службу, отерся о ее <занавески – В. В.> опадающие складки, торопясь нагнать минуту» (488), «Перья бежали по строкам, проборы, челки, лысины, зачесы были наклонены над шелестом бумаги» (489), «Уши почтительно нагибались к приказам, рты льстиво улыбались...» (493) и т. д. Человек в этой художественной системе становится безвольным, пассивным существом («Брук, не разжимая еще век, давал протиснуться сквозь рот зевку» (487)), особую власть над которым приобретает время: «После этого закрепляемый 365 поворотами в год рефлекс заставлял Бруковы глаза раскрыться и толкал руку Брука к брюкам» (487). Именно по этой причине в рассказе присутствует так много

---

<sup>67</sup> Подробная портретная характеристика брюк в рассказе позволяет обнаружить отсылку к средневековым миниатюрам, посвященным нечистой силе, для которых характерно карнавальное смешение верха и низа (то есть изображение лица на затылке). Данная связь указывает на наличие дьявольских черт в образе брюк и усиливает звучание важной для интерпретации текста темы неразличимости объектов.

подробных и точных описаний часов. Для создания их образа вновь используются языковые возможности: память о внутренней форме слова «стрелка» позволяет сравнить ее с острым оружием, неумолимо отрезающим минуты, часы, дни и приближающим человека к смерти («минутное острие на стенке над Бруком доползло до римского девять» (487), «но острие минут продолжало кружить по смертельно белому диску» (494)). Размеренность, упорядоченность времени («по мере того, как настольные календари, ведя по стальной дуге череду дат, поворачивали их спиной к происшедшему...» (491)) определяют хронологические особенности рассказа: жизнь в этом мире протекает по одному и тому же сценарию, однообразно, в одном и том же пространстве. Ключевыми чертами данного хронотопа становятся его обыденность, повседневность, типичность: «Итак, это было обыкновенное утро. В одной из двух миллионов комнат, от сложения которых получается Москва... <...> Все было как всегда» (487). Именно эти черты определяют характер развития сюжета в тексте.

Фабула рассказа строится следующим образом: в одно московское утро умирает товарищ Брук; его брюки, привыкшие в это время отправляться на работу, заменяют своего хозяина и начинают выполнять все его служебные обязанности так хорошо, что даже продвигаются по карьерной лестнице; но один из членов проверочной комиссии замечает, что подпись героя является фамилией во множественном числе, и обвиняет администрацию учреждения в протекционизме и кумовстве, в результате чего карьера брюк обрывается, и они решают вернуться к привычному для них существованию в качестве предмета одежды. Если попытаться определить, вокруг чего выстраивается наррация в рассказе, то выяснится, что ни один из фабульных эпизодов не может претендовать на статус события. Смерть, которая чаще всего в художественной литературе является событийной, описана таким образом, что ничуть не выделяется из общего хода внутритекстовой жизни: «Но хозяин не шевелился: рот его был расцеплен обычной зевотой, и если бы проверить температуру протянувшегося от подушки к стене тела, она

оказалась бы комнатной, – короче, гражданин Брук умер» (488). Более того, смерть эта происходит в самом начале повествования. Тот факт, что брюки заменяют в рассказе человека и успешно выполняют все его функции, также не может считаться событийным, поскольку оказывается обратимым: в конце концов брюки возвращаются к обычной своей роли, отказываясь от человеческого бытия. Несмотря на это, текст Кржижановского всё же не является дескриптивным. В нем, бесспорно, происходит событие, однако не в повествуемом мире, для которого бессобытийность является конституирующим признаком, а на уровне читательского восприятия. Так, отсутствие реакции персонажей на подмену человека вещью и оказывается той нарративной новостью, вокруг которой разворачивается рассказ: «Всё происшествие, длившееся не более двух секунд, разминулось с хроникой происшествий» (489). Незамеченным, во-первых, остается то обстоятельство, что вместо Брука, мелкого чиновника, на службу выходят его брюки. Во-вторых, сама смерть персонажа также не удостоивается внимания людей. В-третьих, в новоиспеченного Брюка даже умудряется влюбиться машинистка, невозможность романа с которой осознают только сами брюки. Кроме того, они получают повышение, так как обладают, видимо, большим количеством способностей для успешного выполнения должностных обязанностей, нежели бывший их владелец. Окончательно абсурдной описываемая история становится тогда, когда вместо того, чтобы увидеть наконец, кто работает в учреждении вместо Брука, проверочная комиссия обращает внимание на букву «и» в конце подписи (но не замечает появившейся буквы «ю», например) и делает вывод о том, что брюки – это братья. Только в результате этого совершенно не соответствующего ситуации заключения герой вынужден покинуть место работы.

Причина отсутствия человеческой реакции на случившееся кроется, с одной стороны, во фрагментарности человека, описанного в рассказе, которая ведет, в свою очередь, к разрушению самостоятельного субъекта, к исчезновению индивидуальной личности. Эта проблема тотального

уподобления всех и всего наиболее ярко выражена здесь опять же на языковом, риторическом уровне: в рассказе осуществляется реализация основанного на метафоре термина «генеральная линия партии», обозначающего систему основных идеологических установок политики КПСС. Демократический централизм проникает в сознание людей, лишая их индивидуального, личного, субъективного мышления и превращая в вещи, беспрекословно подчиняющиеся установленному порядку: «одна генеральная линия мозга, притом распрямленная, более чем достаточна и имеет даже ряд бесспорных преимуществ перед путаницей сложно ветвящихся извилов» (490). В этом новом, постреволюционном мире советской России нельзя отличаться, выделяться, обособляться, а значит, и нельзя отличить живое от мертвого, вещь от человека, материю от духа. Следовательно, потребности в том, чтобы видеть, не возникает: «спины же, гроздьями свисшие с трамвайных поручней, для того и спины, чтобы не видеть» (489), «среди <...> делового безглазья столичного утра» (489), «Никто не поднял глаз» (489).

Центральная для данного рассказа проблема подобий затрагивается также и на метаописательном уровне. С одной стороны, текст пытается приобрести черты повествуемого мира, слиться с ним: «рассказ этот прям, как шов, и не вправе разминуться с фактами» (492), «Впрочем, незачем впутывать в этот документально точный рассказ какие бы то ни было «если бы»...» (491). С другой стороны, он намеренно вписывает себя в литературную традицию, пытаясь уподобиться другим примерам словесного творчества: «И началась... но это уже – как любят заканчивать некоторые писатели – тема для другого рассказа...» (495), «Но – как это всегда бывает – тайна стала известна «предмету»...» (492), «Подмена целого частью – вещь не необыкновенная под солнцем, и в данном случае подстановка произошла, может быть, наиболее безболезненно, если сравнить с другими случаями, зафиксированными историей» (489). На данное уподобление работают также интертекстуальные связи: нетрудно узнать в товарище Бруке тип маленького

человека, столь характерный для русской литературы XIX века, а в истории о подмене человека вещью – сюжет повести Гоголя «Нос», причудливо смешанный с сюжетом другой его повести «Шинель». Проблема подобия и невозможности отличить истинное от подделки-двойника возникает также в произведениях Достоевского «Двойник», «Преступление и наказание»<sup>68</sup>, «Братья Карамазовы». Кроме того, в тексте появляется отсылка к роману «Бедные люди»: во-первых, в связи с описанием тесного пространства московской комнаты Брука («за занавеской – от шкапа к шкапу (комната была проходной)...» (487))<sup>69</sup>, во-вторых, в связи с романским эпизодом, в котором Девушкин возмущается по поводу прочитанной им повести «Шинель». Однако в то же самое время в рассказе «Товарищ Брук» прослеживается противоположная тенденция – к размежеванию, дифференцированию, к проявлению индивидуальной творческой воли. Недаром, вопреки в большинстве случаев гуманному отношению к маленькому человеку, в тексте Кржижановского место популярного в русской литературе героя занимает вещь, что полностью лишает данное произведение мелодраматического пафоса и усиливает в нем сатирическое начало. Расподоблению на уровне повествующего мира служит, кроме того, деавтоматизация языкового восприятия, примеры которого буквально наполняют текст рассказа. Показательной в этом отношении является финальная строка, в которой вдруг появляется «я» рассказчика, утверждающее его субъективность и суверенность и декларирующее наличие уникальной писательской манеры: «но это уже <...> тема для другого рассказа и (добавлю от себя) для по-иному расщепленного пера» (495).

---

<sup>68</sup> Роман, финал которого относится к тому типу, о котором упоминает Кржижановский: «Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен» (Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. С. 422).

<sup>69</sup> Ср. с описанием помещения, в котором проживал мелкий чиновник Макар Девушкин: «Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный» (Достоевский Ф. М. Бедные люди // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. Л., 1972. С. 16.).

В рассказе «Фантом» (1926), предпоследнем в сборнике «Чем люди мертвы», продолжается развитие темы двойничества, которая здесь наиболее полно обнаруживает свою непосредственную связь с центральной темой книги – с темой смерти.

Героями-двойниками в рассказе являются Двудюд-Склифский, сначала студент медицинского факультета, затем – практикующий врач, и Фифка, инъецированный труп мертворожденного ребенка<sup>70</sup>, принадлежность куклы-фантома, которая, в свою очередь, является муляжом роженицы. Подобие их подчеркивается с помощью разных текстовых элементов. Наиболее очевидным образом оно отражено в именах персонажей. Уже сам факт надления героя двойной фамилией (Двудюд-Склифский) может свидетельствовать о его раздвоенности, помимо довольно прозрачного символического значения первой части «Двудюд». Вторая же часть фамилии, с одной стороны, ассоциируется благодаря своему фонетическому подобию с фамилией Николая Васильевича Склифосовского, известного профессора и врача XIX–начала XX веков<sup>71</sup>, а с другой стороны, благодаря опять же фонетическому подобию напоминает имя «Фифка» и слова «слизь» и «скользкий», появление которых в тексте связано с образом заспиртованного младенца: «из ротовой щели капала слизь и спирт» (546), «Скользким движением Никита вставил препарат <Фифку – В. В.> в раскрытую тазовую полость фантома...» (547). Можно наблюдать также ряд соответствий и в некоторых художественных деталях. Так, например, и Двудюд-Склифский, и Фифка употребляют спирт: «Бутыль для спирта долго пустовала, но когда снова наполнилась, Склифский стал пить не разводя» (551) и «Стоя в шаге от стола, Склифский почти различал круглые губы фантома, жадно влипшие в

---

<sup>70</sup> Данный образ Кржижановский, очевидно, позаимствовал из стихотворения «Недоносок» Е. А. Баратынского, написанного, в свою очередь, по мотивам сонета Эно.

<sup>71</sup> О подобном значении фамилии героя пишет в комментариях к собранию сочинений В. Г. Перельмутер: «Двудюд-Склифский – характерный прием ономастики Кржижановского: намек одновременно на тему двойничества – и на фамилию хирурга Н. В. Склифосовского (1836–1904), основателя Института скорой помощи в Шереметевском странноприимном доме на Сухаревской площади в Москве, ставшую еще в конце прошлого века «нарицательной» при упоминании этого института» (Перельмутер В. Комментарии. С. 689).

горлышко бутылки, и ясно слышал ритмические присосы дыхания» (560)). Они оба увлечены чтением книг: «Каждый запомнил то, что умел и хотел запомнить. Двудюд-Склифский: тифы – пожары – бездорожье – **бескнижье** – голод» (551), «...доктор Склифский выключился из войны и смог вернуться к своим успевшим пожелтеть книгам» (551), «Вывихнувшаяся жизнь пробовала вправиться в вертлуга: Склифский читал свои книги, делал выметки, писал рецепты и письма на фронт...» (551) и «...и вскоре я <Фифка – В. В.> стал шарить по библиотечным полкам и рыться в книжных знаках» (559), «...можно было по целым часам, не боясь встреч, бродить от книг к книгам» (559). Физическое состояние Склифского описывается с помощью образов, возникающих в первый раз в изображении Фифки: «из ротовой щели капала слизь и спирт» (546), «Правая рука подвела сначала одну, затем другую ложку щипцов, тотчас же крепко втиснувшихся в виски фантому» (547), «...десятки щипцов, уже протащивших его сквозь фантом, казалось, – прежде жизни – одели голову нерожденного в страдальческий венец из багрово-сизых язв» (546) и «Виски сжало, точно щипцами. Во рту – слизь и спирт. Склифский решил прогулять свою головную боль...» (548–549), «Нет-нет и мутные пятна в глазах, и земля точно скользким волчком из-под ног» (551). Кроме того, эротическое влечение Фифки к манекену в мастерской, то есть к неживому предмету, находит отклик в рассуждении Двудюда о сексе как о попытке вернуться в небытие: «Как-то подумалось – так, случайно, – что акт любви, ну понимаешь, это обратное рождение: тянет назад, странно, туда, откуда тебя вытянуло щипцами» (564). В данной идее можно наблюдать следы второй дуалистической теории влечений, изложенной Зигмундом Фрейдом в его работе 1920-ого года «По ту сторону принципа удовольствия». Согласно этой теории, среди человеческих влечений главными и при этом противоположными являются влечение к смерти и влечение к жизни: «Для консервативной природы первичных позывов было бы противоречием, если бы целью жизни было никогда до того не достигавшееся состояние. Скорее всего, этой целью должно быть старое

исходное состояние, когда-то живым существом покинутое и к которому оно, обходя все достижения развития, стремится возвратиться. Если мы признаем как не допускающий исключения факт, что все живое умирает, возвращается в неорганическое, по причинам внутренним, то мы можем лишь сказать, что цель всякой жизни есть смерть, и заходя еще дальше, что неживое существовало прежде живого»<sup>72</sup>, «Думается, что жизнь организмов движется прерывистым темпом; одна группа первичных позывов устремляется вперед, чтобы в возможно кратчайший срок достигнуть конечной цели жизни; другая группа на известном этапе этого пути устремляется назад, чтобы, начиная с известной точки, проделать путь снова и тем самым удлинить его продолжительность»<sup>73</sup>. Стремление вернуться к исходному состоянию можно наблюдать также в следующих словах Фифки: «Наоборот, я такого рода галлюцинация, которой нужно не реализоваться, не вкорениться в чьи-либо воспринимающие центры, а дегаллюцинироваться, выключиться начисто, сорваться с щипцов: назад – в нуль, под геометрическую крышку, в стекло банки, из которой – вы же, вы, люди, – хитростью и силой выволокли меня в мир. Кто позволил? Я спрашиваю, кто?» (554). Однако более очевидными доказательствами присутствия в тексте рассказа фрейдистских идей служат, во-первых, эпизод, в котором Фифка сжигает куклу-фантом, выступающую в качестве его матери (так проявляется негативный Эдипов комплекс: влечение к родителю того же пола (в данном случае он выражен в стремлении Фифки найти своего «отца» – Двудюда-Склифского) и ненависть к родителю противоположного пола), и, во-вторых, тот факт, что в качестве объекта сексуального влечения он выбирает манекен, то есть вещь, напоминающую мать, а затем приходит к Двудюду, чтобы убить его (позитивный Эдипов

---

<sup>72</sup> Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994. С. 59.

<sup>73</sup> Там же. С. 61.

комплекс)<sup>74</sup>. Такое смешение двух комплексов противоположных характеров не является парадоксальным, однако функция использования фрейдистских идей в рассказе раскрывается только с учетом интерпретации всего текста.

В художественном мире рассказа особую роль играют вещи, неживые предметы, представляющие небытие. Взаимосвязь и даже определенного рода эквивалентность вещей и небытия оказываются нормой для данного мира. Об этом свидетельствует название рассказа с поясняющим его вступлением: «Паре глаз, случайно забредшей дальше заглавия, на эти вот строки, – тут нечего делать. Пусть глаза – чьи б они ни были – поворачивают обратно. В последующем тексте нельзя будет сыскать фантомов, порожденных бредом и сном, равным образом рассказ пройдет мимо фантомов аллегорических и символических: объект его – архипрозаичный, из дерева, резины и кожи, так называемый медицинский фантом» (543). Языковая игра, столь характерная для поэтики Кржижановского, основана здесь на часто используемом автором столкновении прямого и переносного значений слова «фантом»: «призрак, видение» и «модель человеческого тела». При этом, что немаловажно, сами значения являются противоположными: призрак как явление иллюзорное, не существующее и не имеющее материальной оболочки, и модель как предмет, только материальной оболочкой и обладающий. Совмещение двух этих смыслов в одном слове позволяет поставить знак равенства между вещным и принадлежащим небытию, разграничив тем самым существование и бытие. В изображении предметов в тексте главным, наоборот, оказывается прием олицетворения, то есть придание объектам

---

<sup>74</sup> Отсылку к Эдипову комплексу видит здесь и В. Перельмутер, однако объясняет ее иначе: «...я разрубил и сжег ее: мать... – Интерпретация (или – реализация) сформулированного Фрейдом Эдипова комплекса: стремление убить отца (героя новеллы) и овладеть матерью (ее Фифка сперва перетаскивает к себе в подвал, а потом «овладевает» - полностью: превращает ее тепло в свое); здесь, думается, уместно напомнить, что в первое послереволюционное десятилетие теория Фрейда (в метафорически-прямолинейной, вульгарной трактовке) была весьма популярна в Советской России, переводы трудов «отца психоанализа» и работы его российских последователей широко издавались, причем не только в «обеих столицах», но и в провинциальных университетах, например в Саратовском; ссылки на Фрейда встречались не только в научных публикациях, но и в публицистике и даже в политических выступлениях вождей. Скажем, Троцкий в одной из своих речей описывал Октябрь «по Фрейду» – как бунт народа-сына против отца – самодержавного государства (олицетворение которого – император), уничтожение его и «овладение» матерью-Россией...» (Перельмутер В. Комментарии. С. 690).

возможности существовать самостоятельно: «За стеной слева часы, с ржавым прихрипом, кашляют девять раз к ряду» (544), «загудел – металлическим шмелем – примус» (544), «Тонкая ножка жалобно и беспомощно скрипела» (565). Олицетворению, как правило, предшествуют синекдоха или метонимия. Мир рассказа, таким образом, с одной стороны, бесконечно фрагментируется, членится на составные части, которые наделяются затем способностью к действию (синекдохический перенос с целого на часть): «За стеной зашлепали туфли...» (544), «Слева – мучительно шевелящиеся лопатки студента, наклонившего пунцовые уши навстречу вопросам экзаменатора» (545), «Красное вздутое лицо под седыми иглами моргнуло Двудюду из-под очков: тяните» (545), «Двудюд-Склифскому десятками ладоней жало ладонь, проспиртованными губами тыкалось в губы...» (548), «Из-за его спины нет-нет взметывались манжеты приват-доцента и в гулкое гуденье из-под ворошащихся лопаток вцеживался острый говорок» (545). С другой стороны, человек здесь перестает действовать, вещи делают это за него (метонимический перенос по смежности): «...колун, втискиваясь в полено, начал с ним глухую и гулкую возню на кухонном полу» (544), «Затем шесть металлических орлов вклеиваются в шесть петель серой студенческой куртки» (544), «От времени до времени истертая ручка шевелилась и дверные створки, разомкнувшись, выпускали отэкзаменовавшегося» (545). Кроме того, наблюдается и противоположная тенденция обозначения человека через неживые объекты: «Дверь в аудиторию глухой доской отделяла зачеркнутые номера от незачеркнутых. Дюжина незачеркнутых бродила около наддверного списка, влиставаясь в книги, налипая спинами и локтями на стены и выступы подоконников» (545), «Мимо шагали сотни и тысячи пар ботинок: вшнурованное в них мало интересовало меня и мало интересовалось мною» (557). Иными словами, доминирующим приемом в данном рассказе является олицетворение, которое, по сути, и провоцирует развитие сюжета, конструируя одно из событий текста – оживление,

очеловечивание Фифки: «Защелкнулся замок – и в эту-то секунду – Двулюд явственно услышал – там, внутри, за резиновой щелью, что-то тонко и жалобно вспискнуло» (547). Распространяется данный прием также и на изображение текстовых элементов, которые формируют традиционный для Кржижановского мотив слова: «...но «сладить» уперлось в макушку спящего, и дальнейший текст ныряет под всклокоченные волосы спящего, огибая какими-то «принадл... хотя и не... способ проф. Шульце... просп...» выпуклую линию лба и горбину носа с ритмически вздувающейся и опадающей ноздрей» (544). Объекты письменной культуры, подобно вещам, наделяются самостоятельностью: «Учебник заворошился в Двулюде и стал швыряться строчками» (545), «Вначале шло ничего, потом перо то тут, то там стало наткаться на препятствия» (567). Примечательно, что описание фантома впервые появляется именно в учебнике, по которому герой готовится к экзамену, при этом данный тестовый фрагмент сложно отнести к научному дискурсу: в нем используются, например, сравнения («...родовой канал фантома будет загнут **наподобие рыболовного крюка**, фантому изготавливаются бедра и мягкие части, которые, **подобно мягкой мебели**, набиваются волосом и мочалом и обтягиваются холстом» (544)) и метафора («Теперь, когда главную составную часть аппарата, его, так сказать, **душу**, можно считать готовой...» (544)). Данные средства выразительности, а также употребленное деепричастие «имитируя» и наречие «щелеобразно» («После этого прибор обшивается вымоченной и размягченной кожей и в него, имитируя *labia majora*, вделывается щелеобразно разрезанная резиновая пластина толщиной в четыре-пять миллиметров...» (544)), усиливают звучание темы подобия и тем самым свидетельствуют об особенной роли этого текста внутри рассказа. Кроме того, как раз тот фрагмент, в котором описывается, судя по отрывкам («принадл... хотя и не... способ проф. Шульце... просп...» (544)), принадлежность фантома, то есть инъецированный труп младенца, благодаря введению мотива слова «проникает» в сознание героя: «...и

дальнейший текст ныряет под всклокоченные волосы спящего...» (544). Примечательно, что оживлению трупа в рассказе предшествует его называние, благодаря которому также реализуется мотив слова как акта творения: «Никита, ободряюще склабясь на студента, свесил свои длинные руки над стеклянной купелью и подшепнул: – Фифка. Двудюд понял: и у этого сотню раз отрождавшегося трупика, покорно – из щипцов в щипцы – моделирующего роды, было своё невесть кем придуманное имя» (546). Таким образом, с одной стороны, создается сюжетная интрига, подготавливающая появление Фифки в тексте, а с другой стороны, подчеркивается значение мотива слова в его сюжетобразующей функции, что, бесспорно, оказывается немаловажным в художественном мире как данного текста, так и универсума всего сборника, возникновение книги в котором всегда семантически нагружено. Помимо учебника в рассказе упомянуты также сочинения Жана Батиста Дюамеля, французского священника, натурфилософа и естествоиспытателя, Ганса Файхингера, немецкого философа-пессимиста, Людвига Андреаса фон Фейербаха, немецкого философа-материалиста и атеиста, Шарля Робера Рише, французского психолога и физиолога: «Постоял <Двудюд-Склифский – В. В.> у книжной полочки, вщуриваясь сквозь сумерки в привычные корешки: томик Дюамеля, Файгингерова «Philosophie des Als-Ob», гизовский перевод Фейербаха, «Metapsichologie» Рише» (552). Выбор этих книг отчасти связан с профессией Двудюда, однако в большей степени он определен содержанием рассказа. Центральной в этом списке является, пожалуй, вышедшая в 1911 году в Берлине работа Файгингера, которая в русском переводе называется обычно «Философия “Как если бы”». С ней Кржижановский познакомился, видимо, только в 1920 году. По крайней мере, он пишет о ней в своей заметке 1924 года под названием «Театрализация мысли» (то есть примерно за два года до создания рассказа) следующее: «“Die Philosophie des Als Ob” («Философия Якобы») Ганса Файгингера появилась в 1920 году. До истечения года выдержала семь

изданий. В 1921 году понадобился выход дополнительного труда «Wie Philosophie des Als Ob entstand» («Как возникла философия “Якобы”»), – а сейчас передо мной проспект лейпцигского издательства Феликса Мейнера, спешно выпускающего Volksausgabe захватившей внимание книги Файгингера («Популярное издание, – заявляет проспект, – необходимо»). Все это говорит о чрезвычайной популярности «якобы», несколько неожиданно для меня переселившегося из фантазма<sup>75</sup> в логику» (IV, 646). Действительно, фикционализм, основателем которого считается известный комментатор кантовской «Критики чистого разума» Ганс Файхингер, стал своего рода философской сенсацией в научном немецком сообществе, однако к 30-ым годам уже потерял популярность и был забыт. Суть данной концепции кратко изложили Ю. Н. Солонин и Ю. Л. Аркан во вступлении к публикации файхингеровского философско-биографического очерка «Как возникла философия “Как-если-бы”»: «Именно Файхингеру принадлежит заслуга заявить с не вызывающей сомнений прямоотой, что реальность, в которой обретается человек и обыденному уму предстающая как принудительная объективность, на самом деле по природе своей мнима и сконструирована из элементов, являющихся продуктами мыслительной работы, которые не обладают никаким реально-значащим содержанием, а от начала до конца являются выдумками, фикциями и созданы нами только в качестве технических средств нашего приспособления, как организмов, к условиям существования. Вводятся они и применяются не стихийно, произвольно, а сознательно, ориентированно на разумное целеполагание, как необходимые и до времени приемлемые средства решения наших жизненных проблем. Остаются же в употреблении до тех пор, пока они способны выполнять роль орудия приспособления и самосохранения

---

<sup>75</sup> Под фантазмом Кржижановский имеет в виду свой ранний рассказ «Якоби и “якобы”» (1918), в котором он в первый раз обращается к проблемам веры и разума, истины, подлинности бытия. Сюжет его строится вокруг попыток ожившего слова «якобы», выбравшегося из кантовской «Критики чистого разума», соблазнить религиозного философа Фридриха Якоби мыслью о небытии Бога и, следовательно, всего мироздания. Однако философ выдерживает данное испытание и спасается от дьявольского слова, чей образ отсылает к образу черта из романа Достоевского «Братья Карамазовы», в словах божественных – в молитве – и в вере.

человека до исчерпания этой их утилитарной функции. Новые условия будут требовать замены отработанных функций новыми. Познание – это неверно понятая и истолкованная деятельность по производству фикций, и наука – их главное, но не единственное вместилище. Ядро культуры составляют научные фикции, полезность которых оправдывает их существование»<sup>76</sup>. Воплощением несколько трансформированной идеи фикционализма в рассказе и является Фифка, излагающий Двудюду свою философию, которую он назвал фантомизмом, следующим образом: «И меня, и вас втянуло в псевдобытие причинами, но в то время, как вы, фантомоиды, доподданствовавшие в мире причин до небытия, мните отцарствоваться в смехотворном «царстве целей», как называл его Кант, я, насильно живой, знаю лишь волю щипцов, втянувших меня в явления, – и только, – включиться в игру целеполаганий – как вы, – ощутить себя хотящим и действующим мне невозможно – никак и никогда...» (556). Философия атеиста Фейербаха, объяснявшего возникновение религии природой человека, его стремлением проецировать свои черты вовне, также находит отражение в словах фантома, в которых отрицается бытие Бога: «И так как на фикции держаться ничего не может, то ничего и нет: ни Бога, ни червя, ни я, ни ты, ни мы»<sup>77</sup> (555). При этом христианские мотивы возникают в рассказе дважды, и оба раза они связаны с образом Фифки. В первом случае в его портрете появляется деталь, отсылающая к облику страдающего на кресте Христа: «...круглый лоб его был в охвате из вдавлений – десятки щипцов, уже протащивших его сквозь фантом, казалось, – прежде жизни – одели голову нерожденного в страдальческий венец из багрово-сизых язв» (546). Введенная таким способом эта подробность сначала позволяет обнаружить связь между Фифкой и сыном Божиим, а затем противопоставить их как умершего до рождения и воскресшего после

---

<sup>76</sup> Солонин Ю.Н., Аркан Ю.Л. Философия фикционализма Ганса Файхингера: опыт ретроспекции и оценки // Размышления о философии на перекрестке второго и третьего тысячелетий. Вып. 11. СПб., 2002. С. 32.

<sup>77</sup> Отсылка к знаменитой оде Г. Р. Державина «Бог», в которой бытие человека ставится в непосредственную зависимость от бытия Бога.

смерти, то есть мертворожденный младенец в определенном смысле оказывается антиподом младенцу Христу – Антихристом. Во втором же случае Фифка сам упоминает Богочеловека в попытках убедить Склифского в фантомизме: «...мною действуют причины – их ощущаю и осознаю, но сам я не хочу ни единого из своих действий и слов, и хотеть мне кажется столь же нелепым и невозможным, как ходить по воде или подымать себя за темя» (556). В отказе от каких-либо желаний также наблюдается влияние Фейербаха, считавшего все кантовские постулаты веры (помимо Бога, это свобода воли и бессмертие души) излишними. В комментариях ко второму тому сочинений Кржижановского Перельмутер называет данное сопоставление Христа и Мюнхгаузена «демонстративно-кощунственным»<sup>78</sup>, однако кощунственным здесь является, скорее, только отрицание существования Бога, а не сближение религиозного и литературного образов, признание бытия которых нуждается не в доказательствах, а в вере<sup>79</sup>. Недаром в списке двулюдовских книг присутствуют сочинения первого секретаря Французской академии наук Жана Батиста Дюамеля, ученого и священника XVII–начала XVIII веков, который к концу жизни практически отказался от научной деятельности в пользу церковно-религиозной. Возникновение его имени в рассказе поднимает проблему разума и веры, совмещение которых представляется невозможным: философский, критический взгляд на мироздание не оставляет в нем места Богу. Неслучайным оказывается и название работы Шарля Рише – «Метапсихология», которое, с одной стороны, отсылает к также повлиявшему на образы героев рассказа психоанализу Фрейда, поскольку ему приписывается создание этого термина, а с другой стороны – к деятельности самого Рише, посвященной изучению экстрасенсорных человеческих способностей, в наличии которых он убедился в результате

---

<sup>78</sup> Перельмутер В. Комментарии. С. 690.

<sup>79</sup> Верить в описываемые события призывает в начале текста сам рассказчик, апеллируя к фантазии читателя, то есть к способности представить то, существование чего логически и эмпирически доказать нельзя: «Проверить его бытие, невыдуманность поставщика фактов, чрезвычайно просто: стоит лишь фантазии – дойти до этого вон сплешегося из кирпичей и труб дома» (543).

проведенных экспериментов. Иными словами, возникновение Фифки, двойника и второго «я» Двудюда, спровоцировано комплексом идей, суждений и фактов, почерпнутых им из самых разных книг: начиная с медицинского учебника, описание фантома в котором запускает сюжетный ход, и заканчивая философскими трудами, на основе которых формируется философия фантомизма, и медицинскими теориями, объясняющими сверхъестественные явления. Склифский и сам замечает в словах своего двойника отголоски собственных и чужих мыслей: «Гм... это похоже на начало какой-то странной философии...» (555), «Постой-постой, – перебил Склифский, – что-то такое вот терлось мне уже о мозг. Как-то подумалось – так, случайно, – что акт любви, ну понимаешь, это обратное рождение: тянет назад, странно, туда, откуда тебя вытянуло щипцами» (564). Более того, он воспринимает его как галлюцинацию, то есть порождение собственного сознания: «И незачем поручать спичке то, что должна сделать логика. Слышимому отчего бы не переброситься на зрительные перцепты. Ты – факт, но, так сказать, бесфактный факт. Короче: галлюцинация» (553–554).

Наличие мотива сомнения в действительности происходящего, а также характер диалога и идей, высказываемых Фифкой, свидетельствуют об интертекстуальной связи рассказа с романом Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», точнее – со сценой беседы Ивана с чертом (часть 4, книга 11, глава IX «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»). Во-первых, и Двудюд-Склифский, и Карамазов пытаются рационально объяснить себе появление необычного собеседника: «Короче: галлюцинация» (554) и «Ты моя галлюцинация»<sup>80</sup>. Во-вторых, в романе черт, подобно фантому в рассказе, выступает как alter ego Ивана, его отрицательный двойник: «Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых»<sup>81</sup>. В-третьих, Фифка и черт обозначаются в

---

<sup>80</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Часть четвертая (продолжение) // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 15. Л., 1976. С. 72.

<sup>81</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Часть четвертая (продолжение) С. 72.

текстах через синонимичные в интертекстуальном отношении понятия «принадлежность» и «приживальщик»: «Странно: этакая сумерковая наводь, даже не фантом – какая-то там «принадлежность», – всклизнулась...» (556) и «Сплетничай, ведь ты приживальщик, так сплетничай. Навяжется же такой кошмар!»<sup>82</sup>. Они оба представляют другой мир, который всеми силами пытается походить на действительность, но остается второстепенным, побочным – «принадлежностью» или «приживальщиком»: «Иногда, когда я проходил по утренним бульварам, человечьи детеныши поднимали на меня спрашивающие глаза. Я был еще в рост им и два или три раза пробовал ввязаться в их игры. «Не умри я тогда, до фантомирования, – думалось мне, – был бы как вот эти». Но эти со страхом и плачем отворачивались от того; их няньки и бонны махали на меня деревянными лопаточками и зонтиками: иди» (557) и «...сплетень ведь и у нас столько же, сколько у вас, даже капельку больше, а наконец и доносы, у нас ведь тоже есть такое одно отделение, где принимают известные «сведения». Так вот эта дикая легенда, еще средних наших веков, – не ваших, а наших, – и никто-то ей не верит даже и у нас, кроме семипудовых купчих, то есть опять-таки не ваших, а наших купчих. Все, что у вас есть – есть и у нас...»<sup>83</sup>; «Моя мечта это – воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит»<sup>84</sup>. Однако очеловечивание данных героев не приводит к тождественности и самости, только к подобию и псевдобытию: «Дальше... я не видел впереди никакого дальше. Ничьих шагов никогда на ступеньках ко мне в подвал. Даже сны мои стали безвидны и пусты. И казалось – только и произошло: вместо стеклянного мешка – каменный» (561) и «Гость ждал и именно сидел как приживальщик, только что сошедший сверху из отведенной ему комнаты вниз к чаю составить хозяину компанию, но смирно молчавший в виду того,

---

<sup>82</sup> Там же. С. 72.

<sup>83</sup> Там же. С. 78.

<sup>84</sup> Там же. С. 73–74.

что хозяин занят и об чем-то нахмуренно думает; готовый однако ко всякому любезному разговору, только лишь хозяин начнет его»<sup>85</sup>. И, наконец, созвучными в некоторых пунктах оказываются те мысли, истинность которых стараются доказать двойники: отсутствие Бога, свободы воли и объективных истины и реальности («И так как на фictions держаться ничего не может, то ничего и нет: ни Бога, ни червя, ни я, ни ты, ни мы» (555), «мною действуют причины – их ощущаю и осознаю, но сам я не хочу ни единого из своих действий и слов» (556) и «остальное же все, что кругом меня, все эти миры, бог и даже сам сатана, – все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе, или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего до временно и единолично...»<sup>86</sup>, «Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем я искренно добр и к отрицанию совсем неспособен»<sup>87</sup>). Кроме того, общей чертой в манере речи данных героев становится склонность к языковой игре, к каламбурам, основанным, что немаловажно, на семантическом «двойничестве» (несколько значений скрываются за одним словом): «Против графы «ваша социальная принадлежность» я всегда вписывал: принадлежность фантома» (560), «Мнение мое сводится к тому, что вы, люди, несводимы» (564) и «Друг мой, – заметил сентенциозно гость, – с носом все же лучше отойти, чем иногда совсем без носа...»<sup>88</sup>, «Нет, ступай отрицать, без отрицания де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»?»<sup>89</sup>.

Интертекстуальная связь обнаруживается также и в отношении проблемы мотивировки описываемых отчасти фантастических событий,

---

<sup>85</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Часть четвертая (продолжение). С. 71.

<sup>86</sup> Там же. С. 77.

<sup>87</sup> Там же. С. 77.

<sup>88</sup> Там же. С. 80.

<sup>89</sup> Там же. С. 77.

которая поднимается в обоих произведениях. Парадоксальным образом она дублируется на двух уровнях: на уровне повествуемого мира и на уровне повествующего. В то время как Карамазов и Двудюд-Склифский отказываются верить в реальность происходящего, логически объясняя себе появление своих антиподов, при этом продолжая с ними беседовать и слушать их, читателю также предлагается некоторое правдоподобное объяснение. В обоих случаях мотивировки одинаковые – белая горячка: «На полу, обожжёнными ладонями и щекой в полуиссохлое сулемовое пятно, доктор. Подняли: глаза зажаты, но меж губ тормошится невнятица и всё тело пронизано дрожью. Пациенты, переглянувшись, поставили диагноз: белая» (566) и «Я не доктор, а между тем чувствую, что пришла минута, когда мне решительно необходимо объяснить хоть что-нибудь в свойстве болезни Ивана Федоровича читателю. Забегая вперед, скажу лишь одно: он был теперь, в этот вечер, именно как раз накануне белой горячки, которая наконец уже вполне овладела его издавна расстроенным, но упорно сопротивлявшимся болезни организмом»<sup>90</sup>. Однако и в романе, и в рассказе эта внешняя причина не умаляет художественной реалистичности сцен разговора. Рассказчик Достоевского, прежде чем перейти к передаче содержания беседы Ивана с чертом, подробно описывает костюм и наружность галлюцинации: «Итак, он сидел теперь, почти сознавая сам, что в бреду и, как уже и сказал я, упорно приглядывался к какому-то предмету у противоположной стены на диване. Там вдруг оказался сидящим некто, бог знает как вошедший, потому что его еще не было в комнате, когда Иван Федорович, возвратясь от Смердякова, вступил в нее. Это был какой-то господин или лучше сказать известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых, «qui frisait la cinquantaine», как говорят французы, с не очень сильною проседью в темных, довольно длинных и густых еще волосах и в стриженной бородке клином. Одет он был в какой-то коричневый пиджак, очевидно от лучшего портного, но уже поношенный, сшитый примерно еще

---

<sup>90</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Часть четвертая (продолжение). С. 69.

третьего года и совершенно уже вышедший из моды, так что из светских достаточных людей таких уже два года никто не носил. Белье, длинный галстук в виде шарфа, все было так, как и у всех шикаватых джентльменов, но белье, если взглядеться ближе, было грязновато, а широкий шарф очень потерт. Клетчатые панталоны гостя сидели превосходно, но были опять-таки слишком светлы и как-то слишком узки, как теперь уже перестали носить, равно как и мягкая белая пуховая шляпа, которую уже слишком не по сезону притащил с собою гость. Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах...»<sup>91</sup>. В данном повествовательном фрагменте сразу после первого предложения происходит смена точки зрения – с внешней, рассказчика, на внутреннюю, героя. Об этой смене читателю сигнализирует глагол «приглядывался», после которого и описывается подробно то, что видел герой. Однако скорость и незаметность этой смены обеспечивают обратный эффект: читатель принимает точку зрения Ивана, для которого вопрос о действительности происходящего принципиально открыт. Таким образом, находясь внутри этого диалога, реципиент волей-неволей принимает его за реальный и вместе с Карамазовым сомневается в его реальности. В рассказе Кржижановского данная проблема выражена отчетливее и относится уже к метатекстовому уровню: мотивировка появляется в отдельной, последней, главе как дань литературной традиции (например, тому же роману «Братья Карамазовы») после завершающего предпоследнюю, четвертую, главу абзаца: «Сквозь прорывы в тьме ещё мелькнуло короткое движение фифкина рта, но пятна опередили ответ: они сомкнулись и... собственно, можно б без «и», а просто – точку, и всё; но традиция – не я её начал, не я кончу – требует некоего литературного закругления и ссылки на источники. Извольте» (566). Разумеется, следы такого объяснения событий присутствуют в предшествующем тексте: о Ддулюде ранее сообщается, что он употребляет неразведенный спирт; при этом данная деталь, скорее, призвана служить сближению образов героя и

---

<sup>91</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Часть четвертая (продолжение). С. 70.

его двойника, чем оправданию случившегося. Намеренная экспликация реалистичной мотивировки дана отдельно, против воли рассказчика, который, в свою очередь, заявляет следующее: «В полученном факте меня нисколько не интересовал коэффициент его реальности, – из работы меня выбивала структурная неправильность рассказа: например, мне нужно было уяснить постепенное очеловечивание Фифки, незаметный крен фантомизма в телеологию, выпадение их причин в цели, – что это – привнесено в последствии, так сказать, вдумано Двудюдом в свои ощущения, или дано самими ощущениями, в неотделимости от феномена?» (567). Именно это размышление рассказчика, образ которого сближается с авторским за счет введения темы творчества через мотив слова («В начале шло ничего, потом перо то тут, то там стало наткаться на препятствия» (567)), позволяет определить двойную событийную природу рассказа: если на уровне повествуемого мира событийно появление принадлежности фантома, ведущее к смерти героя, к его уходу в небытие, то на уровне повествующего мира событием является разоблачение фантомизма. Действительно, при всем стремлении фантома утвердить примат небытия над бытием («Что ты – и всякое вообще ты – вы создали себе мир и сами непробудно мнимы: я пробовал исчислить коэффициент вашей реальности: приблизительно что-то около 0,000/X/...» (554–555)), он желает для себя человеческого бытия. Он сам, без помощи Двудюда, «рождается» («...он <Двудюд – В. В.> теперь видел: защёлкнувшиеся щипцы, растягивая резину, плавно вращаясь по спирали, с тихим чавком ползли наружу из фантома; за ними – толчок к толчку – голова, а там плечо, топырящийся локоть, перетяжки ножек. Тельце свисло, качнулось и, боднув щипцами половицу, мягким шлёпом оземь» (547)), затем проживает все ту же человеческую жизнь в попытках уподобиться окружающим, которые не хотят его принять («...люди замечают лишь тех, кто им нужен, и лишь настолько, насколько он им нужен» (557)). И по мере того, как его пусть псевдо-, но бытие нарастает, мельчает действительное бытие Двудюда. В конечном итоге, акт

«псевдолюбви» между фантомом и манекеном как апогей «псевдобытия» лишает героя жизни: «...перед тем, как родится человеку, нужно, чтобы двое живых любили друг друга, – но перед тем, – слушай же, слушай, – перед тем, как человеку умереть, нужно, чтобы двое фантомов полюбили друг друга. И вот...» (565). При этом сам Двудюд от настоящей любви («К концу второй ночи сумятица завезла к каким-то крашеным бабам» (548)), как и от физического соития, ведущего к бытию другого человека, отказывается: «И тут – нежданно для себя – сквозь путаницу дёргающихся в пальцах тесемок, хихиканье и шорох слов – вдруг предстал ему раскоряченный, осклизло холодный и мёртвый фантом. Склифский, мгновенно протрезвев, оборвал скоропостижный роман» (548). Таким образом, дарующие человеку бытие причины, которые Фифка определяет как насилие над субъектом («мною действуют причины» (556)), и оказываются единственной целью, «выпадают» в нее: человек есть, потому что и для того чтобы быть, вопреки постепенно нарастающему в нем небытию – неминуемому приближению смерти.

Только голос писателя-рассказчика, его точка зрения, противоположная в плане идеологии точке зрения фантома, свидетельствует о наличии аксиологической парадигмы в художественном мире текста: бытие, вера и творчество как способ обретения истины («Ведь мы, пишущая братия, получив факт, всегда так или иначе препарлируем его, отыскиваем в нем ту вот «корректную линию» между данным и должным» (567)) маркированы здесь положительно и противопоставлены небытию, атеизму и рациональному, холодному философствованию. Обнаруженная нарратором «структурная неправильность рассказа», которая мешает ему писать и которую он, казалось бы, не в силах исправить без помощи Двудюда, устраняется в финале: «Вернувшись к рукописи, я – после некоторых колебаний – решил даровать ей аутентичность: пусть за каждое слово отвечает Двудюд-Склифский. Ему ничего не стоит оказать мне эту услугу: ведь он мёртв». Смерть (элемент сюжетного уровня) героя, позволившего

книжным идеям (Фрейд, Файгингер, Фейербах, Рише) завладеть его сознанием, а Фифке воплотиться, предстает своего рода расплатой за влечение к небытию, которое оказалось сильнее влечения к бытию. Провоцирует такое развитие сюжета мотив слова, атрибутами которого выступают: учебник, в котором впервые заявляется тема опасного для человека подобия бытия и небытия (причем на риторическом уровне – с помощью сравнений и метафор, основанных как раз на сходстве явлений); имя, данное мертворожденному труп; книги, повлиявшие на сознание героя. Возникающая между романом Достоевского и рассказом Кржижановского интертекстуальная связь обнаруживает в последнем литературный топос – разговор дьявола и человека, который чаще всего оборачивается нравственным и духовным испытанием для последнего. Фифка же, таким образом, предстает как нечистая сила, Антихрист, соблазняющий героя признать отсутствие Бога и смысла в действительности, фрагментарность, наполненность вещами, поддельность и зарождающуюся смерть которой он не в силах не замечать: «Но в предположения его вторглась война – и вместо разрезания страниц пришлось заняться разрезанием тел. Летучки, эвакуанты, околотки, госпиталя. Лица под хлороформными масками. Массами. С носилок на стол – со стола на носилки» (551), «Но меня никогда и не замечали: под тесёмками моих пакетов были запрятаны несложно сработанные тоже своего рода «фантомы», имитирующие тело, то полнящие, то утоняющие, вытягивающие и укорачивающие – короче – подделывающиеся под обаяние не хуже, чем я под жизнь» (563), «Ведь большинство из вас любит сквозь темноту, когда манекен, лежащий рядом, можно облечь в какие угодно наипрекраснейшие тела, а тело – в наифантастичнейшую душу, этот фантазм фантазмов. Ваша смутная ночная ощупь разве не инъецирует мозг призрачностью и препарирует мечтательно грубую данность, как... Короче: оттого, что ту воображают, эта рождает» (564).

Таким образом, разоблачение фантомизма осуществляется при помощи разных текстовых структур: сюжета (смерть героя), системы мотивов (мотив слова, который, с одной стороны, провоцирует появление Фифки в мире рассказа, а с другой стороны – вводит тему творчества, требующего от читателя веры и фантазии), интертекста (связь с романом Достоевского, обнаруживающая дьявольскую, антибожественную природу фантома), наррации (точка зрения рассказчика в плане идеологии, устанавливающая противоречивость фантомизма) и метатекста (описание процесса творчества как обретения истины).

#### IV. Рассказы «Чудак» и «Мост через Стикс»: проблема смерти

Теме смерти, объединяющей все произведения сборника, непосредственно посвящены два рассказа: «Чудак» (1922) и «Мост через Стикс» (1931).

В рассказе «Чудак» (1922), который является одновременно самым ранним и первым рассказом сборника, развитие сюжета провоцируется появлением на фронте странного человека, исследующего тему страха. Портретные характеристики данного героя, с одной стороны, создают образ интеллектуала-ученого («Человек этот <...> с портфелем, мирно положенным на колени» (434)), с другой стороны, отсылают к некоторым существующим в культуре представлениям об облике черта («...выставился узкой, крюком выдвинувшейся вперед рыжей бородкой» (434); «одетый в мешковатую полувоенную-полутуристскую одежду»<sup>92</sup> (434)). Об интеллектуальной сфере деятельности героя свидетельствуют как одна из его реплик («И пропустить войну исследователю депрессии, как делают это они, мои коллеги, просто глупо» (436)), так и упоминаемые им имена ученого и философов: «Я давно наблюдаю страх и не согласен с приемами Моссо<sup>93</sup> в его «La Paura»: тут нужны не плетизмографы, а пушки» (436), «Вот: все эти Пирроновы Тропы, вопросы Энезидема, Монтеньего «que sais-je?» не туда корнями повернуты» (444), «В древнем Фрагменте, приписываемом Пармениду, сыну Пиретову: «сердце совершенной истины – бестрепетно» (Philostr. Philos. Opera Fragm. 6)» (444). Примечательно, что большинство выбранных чудакон философов, от размышлений которых он отталкивается, являются представителями скептицизма. Так, Пиррон, основатель скептической школы,

---

<sup>92</sup> Воплотившийся на земле черт нередко представляется как иностранец, турист: см., например, рассказ Кржижановского «Квадратуриин», повесть Л. Н. Андреева «Дневник Сатаны», роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

<sup>93</sup> В тексте рассказа, опубликованного в собрании сочинений Кржижановского, допущена, вероятно, опечатка (вместо фамилии «Моссо» напечатано «Поссо»). По этой причине В. Г. Перельмутер пишет в комментариях к сборнику «Чем люди мертвы» следующее: «Сведений об упоминаемом авторе обнаружить не удалось» (Перельмутер В. Г. Комментарии. Т. 2. С. 647). Кржижановский же имеет здесь в виду итальянского физиолога Анджело Моссо, который действительно использовал плетизмограф для исследования движения кровеносных сосудов при психическом возбуждении и перу которого принадлежит труд «La Paura» («Страх»).

полагал, что «нельзя ничего утверждать, так как одни и те же вещи вызывают у различных живых существ разные ощущения»<sup>94</sup>, и что «всякому утверждению можно противопоставить противоречащее ему, и ни одно из них не будет более истинным, чем другое»<sup>95</sup>. Энезидем (или Энесидем), последователь Пиррона, «сформулировал десять аргументов против возможности точного знания»<sup>96</sup>. Знаменитый вопрос «Что я знаю?», выступивший в качестве смыслового центра философии Монтеня, призван подтвердить ограниченность и несовершенство человеческого познания. В философский спор со скептиками, утверждавшими главным образом невозможность интеллектуального постижения истины, чудак вступает, используя в качестве аргумента выражение Парменида, считавшего, что «истинное знание дает нам только разум, а на чувствах основываются лишь недостоверные и противоречивые мнения людей»<sup>97</sup>. Философия чудака, которую герой презентует в рукописи и в беседе с рассказчиком, сводится, таким образом, к нескольким положениям.

1. Смерть возникает в человеке задолго до его физической кончины, ее вызывает чувство страха: «Труп зреет в человеке исподволь: правда, обыкновенно он спрятан от глаза, вобран в ткань, но... зреет, и трупные проступи от дня к дню яснее и четче» (436), «...но 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» (437).
2. Смертелен, однако, страх не только перед смертью, но и перед обществом, людьми: «И вы, желающие жить и не желающие

---

<sup>94</sup> Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 493.

<sup>95</sup> Там же. С. 493.

<sup>96</sup> Там же. С. 800.

<sup>97</sup> Там же. С. 479.

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

3. Необходимость существовать в коллективе людей, в свою очередь, вызвана страхом одиночества («Это страх согнал одиночек в общество» (438)), которому парадоксальным образом сопутствует страх перед конкретным человеком, перед единением с ним («Он же таит человека от человека» (438) и «Да и по самой сути своей, ведь любовь – это игра в страх; человека влечет к человеку – жутью: дрожа, люди отдаются тайне именно потому, что боятся ее» (438)).
4. В конечном итоге, весь спектр страхов, испытываемых человечеством, сводится к одному ключевому – страху перед бытием и истиной: «...из страха все: религия – страх малого перед великим и самая жизнь, зачатая пугливо прячущимися любовниками, – сплошная боязнь бытия» (438) и «Меж человеком и истиной – страх» (444), «Истина больнее боли. На нее надо решиться» (444).
5. Для того чтобы познать истину и обрести настоящее бытие, нужно избавиться от эмоций, перестать чувствовать: «С нашим же трепыхающимся сердчишком предпринимать познание нельзя. Сначала обесстрашить себя и лишь тогда мыслить» (444).

Иными словами, финальный философский тезис чудака является высказыванием, противоположным по смыслу высказыванию скептиков о том, что человеческий разум не в состоянии постичь истину.

Движение мысли чудака к последнему пункту и его постепенное воплощение можно проследить в тексте рукописи, из которой рассказик выписал некоторые фрагменты: изначальное противопоставление героя и остальных людей («Знаю: я, как и старушонка, не нужен здесь... <...> Но так надо: эти везут под пули – свои широколапые, трудом наузленные руки и

недоумение в глазах; я – стиснутое меж лба и темени мирозерцание» (439–440)) приводит в конечном итоге к полному его отмежеванию от человечества, к отрицанию потребности в ближнем, к презрительному отношению к обществу («...ведь если я бросил себя в это глупое, кротовыми норами изрытое, вшивое, в стальные колючки замотанное черное, звериное царство, то лишь тебя <истина – В. В.> ради, свободная от сердца» (444); «Люди мне не нужны. Нет: мне в них нужен – их страх. Только» (437); «Он, запрокинув голову, брезгливо покружил бородкой от стлавшейся по горизонталям мглы до серых вертикалей дымов» (437)). Одиночество и изолированность данного персонажа коррелируют с выбранной им позицией наблюдателя, исследователя человеческих эмоций и чувств: «сторонний бою, спокойный человек, с портфелем, раскрытым на коленях, любопытствующая крючковатая борода, обыскивающая бой» (435).

Событийность появления добровольно пришедшего на фронт чудака, не собирающегося участвовать в сражениях, вызвана нарушением определенной нормы художественного мира текста, для которого структурообразующим центром является война, актуализирующая в человеке страх смерти и в то же время вынуждающая его идти на смерть: «И чего ему, вольному, промеж смертей путаться?» (445). Действие происходит, соответственно, в военное время<sup>98</sup>, что обуславливает специфические черты хронотопа в рассказе. Во-первых, природное пространство, в котором ведутся бои, представлено как изуродованное, страдающее от стихии войны («Меж ввитых в дымы сосен, по искромсанной снарядами лесной дороге, рота тихо пододвинулась к опушке» (433)), «Или со штыками у глаз, по сожженной боями и зноями растрескавшейся земле, к четкому верху холма» (433), «Но удары их, гудом и хрустом полнившие лес, одевшие в пыль и мглу разрывов

---

<sup>98</sup> В. Г. Перельмутер не без оснований относит время действия в рассказе к годам Первой мировой войны и подтверждает данное предположение биографическими подробностями: «...у Кржижановского были личные, непосредственные впечатления о войне. Университетское образование освобождало его от воинской повинности, однако общественный взрыв патриотизма (саркастически описанный в новелле) на некоторое время подхватил его. Он вступил в действующую армию добровольцем» (Перельмутер. В. Г. Комментарии. Т. 2. С. 647). Кроме того, хронологическим маркером в рассказе служит описываемый как лицо Страх противогаз системы Зелинского, который впервые был использован в 1915-1916 гг.

поле...» (433), «Рассвет отыскал нас меж стволов реденького, растерявшего ветви, загаженного и ископанного леса» (435), «Птицы давно с омерзеньем покинули это жалкое, прокопченное гарью, бессильно тычущее в небо обугленные и искалеченные сучья подобие леса» (435). Во-вторых, в описании вещей, связанных с войной, используется олицетворение, функцией которого становится введение мотива власти войны над человеком: «Но удары их, гудом и хрустом полнившие лес, одевшие в пыль и мглу разрывов поле, ждавшие впереди, за гребневой линией холма, – оставляли полосу нетронутой и как бы забытой боем» (433), «На гребне, по обе стороны жёлтого разбега дороги возникали, то тут, то там, качающиеся носилки с человеческими тушами» (433), «Взрыв над линией гребня, прогрохотала пустая патронная двуколка: она бешено неслась на нас, толкая раскрутившимися колесами ошалелую, припадающую на задние копыта, сизую костистую клячу» (433), «Гул откатившегося боя то и дело вмешивался в разговор» (437), «...полотнища палаток задернулись» (439), «Опять зачавкали о землю лопаты» (448) и т. п. Сам бой также олицетворяется и, кроме того, становится отдельным персонажем рассказа: «Но тем временем бой, грохотавший справа, с каждым часом отползал дальше и дальше» (445). Самостоятельности, динамичности и активности неодушевленных предметов и явлений противопоставлена пассивность людей, которая подчеркивается как на лексическом, так и на грамматическом уровнях (безличные конструкции): «вернее, близящаяся чёткая линия гребня шла на нас, медленно пододвигаясь под ноги» (434) и «Нас взяло боем» (434), «...всех прикрыло сном» (435), «Однажды ночью, сквозь дрему, меня ударило грохотом и воплем» (447), «На рассвете прорвало: как-то вдруг оттуда, спереди, – закричали жерла» (447). Война и сопутствующая ей смерть, таким образом, представлены в тексте как бессобытийная данность, ставшая повседневностью, обыденностью: «Потянулись тягучие – пустые дни. От поверки до поверки, меж стуков топора, горластых песен и скучливого лета снарядов, ухающих там, где-то в полуверсте от нас» (435), «Было как всегда:

перекатившись коваными ободами с зоревых борозд в борозды дороги, близилась телега: в ней лицами в лица, ничком и навзничь на желтом настиле – трупы» (435), «Все было как прежде: редкий и длинный свист пули. Ракетная вспышка. Тьма» (446). Единственное, что способно стать относительной новостью внутри этого мира, – непосредственное приближение врагов («Люди, встретившись в окопном проходе, искали чего-то глазами в глазах» (446), «Мы знали: там, в на клубленной снарядами пыли, – близятся они» (447)) и большое сражение («Выходи. К бойницам. Живо» (447)). Однако и они в скором времени автоматизируются, включаются в норму: «Мы начинали привыкать: то там, то здесь по путаным ходам, короткими толчками, от взрыва до взрыва, продергивались, по стенке, люди» (447), «Отбили. Опять срасталась рваная паутина проволоки. Опять зачавкали о землю лопаты» (448). И только точка зрения рассказчика, которая проступает в том, как представлена реальность в перволичном повествовании, «остраняет» войну и позволяет обнаружить устойчивую систему ценностей, определяющую семантический потенциал текста.

Нарратор является непосредственным участником военных событий, одним из сражающихся за родину, о чем свидетельствует, в частности, используемое им местоимение «мы»: «...прогрохотала пустая патронная двуколка: она бешено неслась на нас» (433), «Но мы пока шли мимо» (434), «Рассвет отыскал нас...» (435), «и через четверть часа мы были под непрерывным снарядным ливнем» (447) и т. д. Данная пространственная позиция позволяет ему описать окружающую реальность такой, какой она видится другим солдатам. Но при этом ему доступна и внешняя позиция, которая в действительности оборачивается его личной, внутренней в идеологическом, фразеологическом, психологическом и даже пространственном планах точкой зрения. В начале повествования, например, рассказчик дистанцирован в пространстве за счет употребления существительного «рота» и местоимения «она» по отношению к себе и своим сослуживцам: «Меж ввитых в дымы сосен, по искромсанной снарядами

лесной дороге, рота тихо пододвинулась к опушке. Обогнув шесть ахающих жерл, она оторвалась от леса и сомкнулась в цепь...» (433). Местоимение «я», возникающее при описании нетипичных, на фоне коллективных, действий нарратора, также подчеркивает его внутреннюю обособленность: «И каждый вечер я выходил к опушке» (435), «По-моему, – улыбнулся я, – скорее уж конец» (436), «Отпели молитвы, откричали песни; полотнища палаток задернулись. Я лег у пня, наладил свечу, и желтый блик закачался над косыми строками тетради» (439). Деавтоматизация восприятия действительности происходит главным образом на уровне риторической организации его речи. Создаваемые героем метафорические, образные пейзажи, в которых постоянно сталкиваются война и погибающая из-за нее природа, свидетельствуют о поэтичности сознания героя: «Не всех: иные как легли, там, в поле, так и лежали: и только затоптанная боями трава оплакивала их скудными росинами» (434), «желтые дорожки впереди окопа так и зарастали травами – и никто не смел ступить на них; алые маки тут же, у бойниц, осыпались несорванными, – и никто не смел потянуться за ними» (446), «Тотчас же, параллельно стволам, потянулись сизые дымки» (435). Наиболее явно их противопоставленность обнаруживается в риторическом уподоблении взрыва ракеты распусканию цветка за счет последующего сравнения цветочного аромата и запаха разлагающихся тел: «И только миговые жизни ракет: зацветут на тонких гнутых стеблях, – глядь, уж и осыпались блеклым синим бликом: будто и не жили. Изредка ветер качнет воздухом, тотчас – в ноздрях сладковатая вонь: трупы» (445). Остраняющим эффектом обладают также стихотворные строки четырехстопного хорея, возникающие в прозаическом тексте рассказа: «Чай из лужи, ловля вшей, сон, чаек и снова чай» (435). Принятую за норму абсурдность окружающего мира выявляет контраст тривиальности смысла и неожиданности, «сделанности» формы, которая одновременно выступает в качестве маркера присутствия в тексте поэтической, высокой стихии, и напоминает солдатский марш, вербальную пустоту которого герой заполняет названиями таких же

однообразных, как строевой шаг, вещей. На сюжетном уровне действием, деавтоматизирующим обыденность смерти, оказывается почти ритуальное, ежедневное ожидание телеги с трупами, которую герой провожает глазами: «Было как всегда: перекатившись коваными ободами с зоревых борозд в борозды дороги, близилась телега: в ней лицами в лица, ничком и навзничь на желтом настиле – трупы» (435). На фоне общего равнодушия к мертвым, которое спровоцировано повторяемостью и неизбежностью жертв («За прорывами ограды – кресты, пригибаясь рядами к земле, чинно кланялись, прося не забывать. Но мы пока шли мимо» (434), «...за ее брешами – кресты: униженно пригибаясь крестовинами, земно кланялись, моля не забывать. Но мы еще раз проходили мимо» (434)), встреча телеги воспринимается как попытка вернуть смерти ценность, тем самым вернув ценность жизни. Метафизический ореол данный образ приобретает, с одной стороны, благодаря олицетворению, сравнению и метафоре («она выезжала всегда будто из зари; колеса, перекатившись с ало-синих борозд в темные, вдавленные в землю колеи, сонно ворочая спицами, близились к опушке...» (435)), с другой – за счет возникающих интертекстуальных связей с одной из «маленьких трагедий» А. С. Пушкина – «Пир во время чумы». Так, образ черного человека на телеге с чумными трупами, позаимствованный Пушкиным из поэмы Джона Вильсона «Город Чумы», традиционно интерпретируется как образ самой смерти, не позволяющей пирующим забыть о ней: «Поскольку всевозможные «memento mori» – пустые кресла Джаксона, песня Мери, «стариков и жен моленья» на кладбище, «ужас мертвой пустоты» (5, 357; 358) в домах, «телега, наполненная мертвыми телами» (3, 354), которая, как скелет у египтян, появляется в разгар пира, – не дают пирующим покоя, их надежда найти «безмолвное убежище от смерти, / Приют пиров, ничем невозмутимых» (5, 354–355) оказывается пустой иллюзией<sup>99</sup>. Мотивное (появление телеги с трупами) и функциональное (напоминание о смерти) сходства позволяют

---

<sup>99</sup> Долинин А. «Пир во время чумы» и проблема единства «маленьких трагедий» / Долинин А. Пушкин и Англия. М., 2007. С. 111.

обнаружить также более значимые текстовые параллели рассказа с пушкинской трагедией: и Вальсингам<sup>100</sup>, и чудак отрицают один из ключевых человеческих инстинктов – страх смерти, отвергая при этом все доступные культуре способы его преодоления. Так, пушкинский герой последовательно дискредитирует: веру молодого человека, призывающего выпить за Джексона как за живого, в загробную жизнь, затем – веру в Бога и в соединение разлученных смертью сердец через любовь в песне Мери, демонстративный цинизм Луизы и сам пир как символ преодоления смерти радостью жизни, смехом и веселием. Чудак, в свою очередь, рассматривает и Бога, и любовь как проявление страха перед жизнью – и потому не принимает их: «религия – страх малого перед великим и самая жизнь, зачатая пугливо прячущимися любовниками, – сплошная боязнь бытия» (438). Однако данные персонажи, соотнесенные в тексте Кржижановского благодаря аллюзии на «Пир во время чумы», принципиально не сходятся в одном, ключевом для проблематики рассказа, вопросе. Вальсингам, претендующий на статус нового культурного героя, «исповедует сакрализацию самого агона, сакрализацию страстного, оргиастического начала как того единственного в человеке, что способно вступить в контакт с лежащим за чертой смерти, вступить в контакт с трансцендентным»<sup>101</sup>, и обнаруживает истинно человеческое при этом в отвергаемых им любви (к умершим жене и матери) и в вере (в неминуемость наказания за отступление от Бога). Способность испытывать такую страсть и такие чувства обеспечивают трагическому мировоззрению героя иную, отличную от христианской, правду, принимаемую священником в финале драмы. В то время как чудак, отрицающий чувственную природу человека в силу того, что она мешает ему постичь истину, намеренно редуцирует жизнь. Единственная же возможность по-настоящему «схватить» человеческое бытие – это его ощутить.

---

<sup>100</sup> См. об этом: Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурные эпосы новоевропейской истории // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 228.

<sup>101</sup> Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурные эпосы новоевропейской истории. С. 226.

Память о «большом» смысле «маленькой трагедии» Пушкина, на которую провоцирует читателя метафизический образ телеги с трупами, работает на разоблачение философии чудака, данное как результат спора между героями текста. Непринятие нарратором позиции оппонента выражено, например, в сцене самого большого сражения, за которым исследователь страха собирается наблюдать: «Прочь, – крикнул я и поднял приклад. – Прочь отсюда» (448). В описываемом же рассказчиком сне интеллектуальный интерес чудака к смерти и войне представлен более бесчеловечным, чем сами смерть и война: «В тот же день, забывшись сном, я увидел: усталый бой медленно волочил по полям свое в дымы и гулы вдетое тело. <...> ... но бой, как испуганный зверь, волоча дымы и жерла, трусливо выдергивается из-под колес двуколки, уползая кровящим травы телом прочь от отстегнувшегося вдогонку ему черного рта портфеля» (445). Желание защитить родину и любовь, противопоставленные в слове рассказчика страху смерти и страху одиночества, даны в качестве тех ценностных ориентиров, которые необходимы для жизни и которые пытается уничтожить война: «Сюда, к черте, приводит и здесь, у черты, удерживает – не страх, а...» (437), «Но любовь... – попробовал я возразить» (438). Так уже в этом, первом, рассказе на уровне темы эксплицируется интертекстуальная связь с произведением Л. Н. Толстого «Чем люди живы», своеобразным ответом на который стал весь сборник Кржижановского «Чем люди мертвы». Если в толстовском мире залогом жизни человека является любовь и воплощенный в ней Бог («Понял я теперь, что кажется только людям, что они заботой о себе живы, а что живы они одною любовью. Кто в любви, тот в боге и бог в нем, потому что бог есть любовь»<sup>102</sup>), то в художественной реальности Кржижановского отсутствие любви и Бога ведет к духовной смерти, провоцирующей смерть физическую. Предлагаемый чудаком способ бесчувственного существования в мире, доведенном войной до уже никем не замечаемого абсурда, оказывается ложным, что подтверждается финальным

---

<sup>102</sup> Толстой Л. Н. Чем люди живы // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 тт. Т. 25. М., 1937. С. 25.

событием в рассказе – смертью героя: отказавшись от чувств, в том числе – от чувства страха, чудака так и не смог постичь бытие, потому что лишился его.

Тем не менее, подобно тому, как правда Вальсингама в силу своего трагического масштаба не уничтожается правдой священника, но включается в нее<sup>103</sup>, так и причины, спровоцировавшие чудака на создание философии страха, не могут не оправдывать его стремления к эмоциональному вето: война, ставшая нормой этого мира, формирует новый образ жизни, который определяют страх, смерть и вызванные их бесконечным нарастанием равнодушие к ближнему. Вербальный спор рассказчика с чудаком оказывается несостоятелен («попробовал я возразить» (438), «Но собеседник уже нетерпеливо перебивал» (437)), поскольку приводимые вторым аргументы взяты из окружающей его действительности, убогость которой трудно игнорировать: «Глупая самка, надергавшая с полкоробки корпия, кривит крашенные губы: вы не на фронте?» (438), «Любовь; да она пугается всего: света дня, глаз, себя самой; прячется в ночь, за щели замка» (438), «Вот вы, например, – он резко повернулся ко мне, – сейчас вы много живее, но когда вы, вы все, идете в бой, тогда... мне кажется, что тогда и убивать-то вас уже не нужно» (437). Кроме того, нарратор проявляет интерес к рукописи персонажа и даже выписывает из нее фрагменты («Изредка я делал выметки. Вот они...» (439)), в которых иногда все еще можно обнаружить человеческие эмоции и чувства. Так, описывая одну из прогулок с поручиком М., чудака вспоминает, как хотел обратить внимание ближнего на красоту природы и вместо слова «простор» употребил слово «обстрел». Такую подмену жизни смертью он комментирует следующим образом: «Тошно мне» (442). В этом отношении показателен также эпизод, в котором один из солдат

---

<sup>103</sup> «Для каждого из трагических героев цикла мир был объектом переноса вины, собственная личность – объектом служения. Священник оказывается единственным, кто выправляет это колоссальное искажение, порожденное секуляризованной культурой: служение он несет миру, вину принимает на себя – таков итог его встречи с тем, кто в своем отпадении оказался наследником грандиозных подмен, которые церковь не сумела исправить. И только благодаря Священнику у Вальсингама остается шанс: он встретился с той нормой, с той правдой большого мира, макрокосма, неподменной культуры, которая является единственным залогом разрешения трагического конфликта» (Беляк Н. В., Виролайн М. Н. «Маленькие трагедии» как культурные эпосы новой европейской истории. С. 233)

испражняется над воронкой от удара, побеждая и десакрализуя страх внутри народной смеховой культуры. Однако данная победа осуществляется благодаря чувству комического, юмору, смеху, и мысль чудака о том, что так можно «обесстрашить жизнь», появляется только после возникшего у него радостного ощущения: «И вдруг так празднично-празднично стало» (443).

Именно представленное в повествовании народное сознание оценивает исследователя страха как чуждого ей, странного, наделяя его именем «Чудак»: «Ишь, чудака опять колесами унесло» (445). Сам он, отрицающий выработанные культурой способы борьбы со страхом, оказывается вне ее, о чем может свидетельствовать воспроизведенный в его рукописи миф о безногой птице Мовоцидиат, которая вынуждена лететь всю жизнь, пока не умрет. В связи с тем, что найти какие-либо сведения о данном мифологическом персонаже не удастся<sup>104</sup>, можно предположить, что имя его придумано героем специально для того, чтобы подчеркнуть непричастность культуре и тем самым выпасть из нее. При этом образ подобной птицы встречается, например, и в русских книжных памятниках XVII–XIX веков, где она предстает как райская птица Гамаюн, без ног и без крыльев, вечнолетающая при помощи хвоста, предвестник смертей правителей государства. Смена имени и трансформация устойчивого мифологического сюжета приобретают особое символическое значение в рассказе: путь чудака, одержимого исследованием страха и одинокого в своих бесконечных поисках бессердечной истины, ведет только к смерти.

Другая отсылка в тексте чудака, вводящая один из ключевых в рамках сборника мотив – мотив слова, является литературной: автор рукописи вступает в своего рода спор с главным героем романа Ф. М. Достоевского «Идиот» князем Мышкиным, утверждавшим, что «мир спасет красота»<sup>105</sup>. По

---

<sup>104</sup> «Мифологического источника, на который ссылается персонаж, обнаружить не удалось; можно лишь заметить, что имя птицы, видимо, происходит от *лат. moveo* – приводить в движение» (Перельмутер В. Г. Комментарии. Т. 2. С. 675).

<sup>105</sup> «Правда, князь, что вы раз говорили, что мир спасет «красота»? Господа, – закричал он <Ипполит – В. В.> громко всем, – князь утверждает, что мир спасет красота!» (Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 тт. Т. 8. Л., 1973. С. 317.

мнению героя Кржижановского, красоты, которая в человеческой цивилизации являет себя в произведениях искусства, недостаточно для того, чтобы избавиться от страха: «Нет. Все потравило страхом. Насквозь. Все. Теперь я понял: красоте быть всегда лишь в проступях, всегда ютиться – так – редкими музейными номерками, кой-где и кое-как, и жизни ей не спасти» (443). Центральную для искусства проблему выражения чудак объясняет тем, что человек боится воплотить идею, превратить ее в вещь: «Наши замыслы трусят материи: пригните их к буквам, к холсту, к камню и тотчас – дерг, назад, в душу» (443). Таким образом, еще один существующий в культуре способ преодоления смерти, отвергается героем, который, в свою очередь, сам с трудом вербализует некоторые из положений своей философии: «Этой мысли вряд ли прогвоздиться сквозь череп. Уже больно от нее, а слов все еще нет» (444). Однако именно этот способ избирает рассказчик, образ которого сближается с авторским за счет использования повествования от первого лица, разнообразных тропов и фигур в риторически организованном слове, за счет интертекстуальных связей с литературными произведениями. Нарратор создает художественный текст, в котором над смертью торжествуют свойственный человеческой природе страх лишиться жизни, карнавальный смех, любовь, вера в Бога и фольклорное творчество («Отпели молитвы, откричали песни» (439)), а философ, призывающий избавиться от чувств и от всех культурных механизмов самозащиты во имя постижения бессердечной истины, умирает. Кроме того, восприятие покалеченного войной мира, изображенного в тексте, деавтоматизируется, и сквозь эту накинутаю на землю клетку из окопов, проволоки, мертвых тел, орудий, дыма («Опять срасталась рваная паутина проволоки» (448), «А к ночи и мы, не-чудаки, покинув лес, шли снова на синие дуги ракет к ямам окопа. Окоп встретил молча» (445) и т. п.), проступают красота природы, любовь, сила жизни, тайна смерти и неисчерпаемые литературные смыслы.

В рассказе «Мост через Стикс» танатологическая тематика актуализируется в первую очередь за счет интертекстуальных связей с античным мифом о загробном мире и с комедией Аристофана «Лягушки»: автор вводит в произведение образ реки Стикс, одной из пяти рек в царстве мертвых, через которую на ладье Харона человеческие души переправляются на другой берег после смерти, и образ одной из населяющих данный водоем лягушек, выведенных описанных Аристофаном в одноименной комедии. В древнегреческой пьесе Дионис плывет в Аид под кваканье, стараясь, по совету Харона, работать веслами в такт лягушачьей песне: «Стребешь отлично. Пение услышишь ты – / И в лад ударишь веслами»<sup>106</sup>. Песнь их напоминает надоедливую болтовню: «Брекекекекс, коакс, коакс! / Болотных вод дети мы, / Затянем гимн, дружный хор, / Протяжный стон, звонкую нашу песню»<sup>107</sup>, «Будем голосить, горланить, / Сколько в зычных, громких глотках / Хватит силы, день-деньской»<sup>108</sup>. Ответные реплики Диониса свидетельствуют о том, что эта болтовня его раздражает: «Квакучий род, тише вы! / Молчите!»<sup>109</sup>, «Пищите, мне и дела нет!»<sup>110</sup>. Функция обитательниц стиковых вод заключается в словесном, что немаловажно, сопровождении души в мир мертвых, которое представлено в комически-ироническом ключе. В рассказе Кржижановского обращение к тексту Аристофана прослеживается одновременно и на уровне сюжета, и на уровне слова персонажа. Так, жаба произносит на ухо умирающей от чахотки девушке каламбурное выражение, построенное на обыгрывании фонетических особенностей издаваемых лягушками звуков и напоминающее аристофановское «Брекекекекс, коакс, коакс!»: «Всунувшись ртом в ухо, я

---

<sup>106</sup> Аристофан. Лягушки // Аристофан. Комедии; Фрагменты. (Сер. «Литературные памятники»). М., 2008. С. 632.

<sup>107</sup> Там же. С. 633.

<sup>108</sup> Там же. С. 635.

<sup>109</sup> Там же. С. 634.

<sup>110</sup> Там же. С. 635.

скаламбурила: «Пневмоторакс, кворакс»...» (505). В речи героини, превозносящей смерть и призывающей к ней, возникают и другие примеры языковой игры, которая основана на многозначности и созвучии слов: «Наконец, все явления даны сознанию явочным порядком, они впрыгивают – не осведомляясь о разрешении – прямо в мозг, как вот я...» (499), «Путешествие – это беспутство – кх, м-да, – так, по крайней мере, думают лучшие умы дна» (499), «И на время выкликающая смерти клика успокаивалась...» (502), «Итак, мы начинаем работу. Оба: во славу Obiit» (507), «У нас есть все, что есть, когда оно уже не есть» (500). Кроме того, лягушка часто использует один и тот же логический прием, заключающийся в переворачивании устойчивых оппозиций, в смене отношений между членами оппозиций:

- сон, сомневающийся в реальности сновидца («Притом если сновидец может не верить в реальность своего сновидения, то и сновидение, в свою очередь, может усумниться в бытии того, кому оно видится» (498));
- Бог, разуверившийся в человеке («...но если б Богу первому удалось перестать верить в реальность своей выдумки, то есть мира, то...» (498));
- жаба, не имеющая бытия, но наделенная историей («...если мне будет разрешено сослаться на Гегеля, который считает, что некоторые народы, например ваш, имеют бытие, но обделены историей, внеисторичны, то почему бы мне, происходящей из древнего рода стиковых жаб, даже при выключенности из бытия (ставлю Гегеля на голову) не рассказать своей истории...» (499) – здесь, кроме того, используется многозначность существительного «история» для создания очередного каламбура: Гегель, очевидно, имеет в виду историю как процесс развития, ход времени или память об ушедших эпохах, а не повествование, рассказ о каких-либо событиях в жизни отдельного лица));

- устойчивое в философии противопоставление трансцендентного, отсутствующего в эмпирическом опыте человека, и имманентного, чувственно познаваемого, разрушается за счет введения неологизма «киспендент»<sup>111</sup> («Видите ли, я в положении транзитного путешествия из киспендента в трансцендент (метафизики, надеюсь, не рассердятся на мое *cis...*)» (497)), с помощью которого мир живых и мир мертвых предстают как два берега одной реки, а не как внутреннее-имманентное, доступное человеческим ощущениям, и внешнее-трансцендентное, недоступное и фактически несуществующее для человека (данная точка зрения возможна только для того, кто сам находится за пределами жизни, в смерти, – для обитательницы Стикса).

Жаба говорит также фразами афористического характера: «Притом жизнь, по сравнению со смертью, это глухая провинция» (500), «Жить – это дезертировать от смерти» (500), «...вы, люди, существуете для взаимных похорон» (505). Основным же приемом, используемым в речи данной героини, становятся звукопись, подчеркивающая подобие слов, и повторы, усиливающие фонетическое однообразие: «зарывшись по самые глаза в дно дней» (501), «развязывает от связанности связностью» (498), «чуждее всех чуждостей» (499), «весь груз отжитых жизней» (500), «мертвое должно быть вполне мертвым» (501), «жизни поверх жизней, слоями на слои» (500), «отмысль мыслей» (500) и т. д. Особенно выделяется в стилистическом отношении фрагмент, построенный на каламбурах и метафорах, в котором, к тому же, почти каждое слово созвучно какому-либо из последующих или предыдущих: «В иле мертвы все «или»; тенистая прохладная вечность тинится тончащимися нитями сквозь нас, бархатами ила, нирвана нирваны, сливаясь вокруг мысли, замысля, зазамысля и ...» (501). Затрагиваемой здесь теме наслаждения смертью вторит риторическая экспрессивность, которая и доставляет жабе, пребывающей в настоящий момент в земном мире, физическое удовольствие: «Закатившиеся пленки жабы спрятали ее

<sup>111</sup> «Т. е. из «посюстороннего» в «потустороннее» (*лат. trans* – за пределами, *cis* – по сю сторону)» (Перельмутер В. Г. Комментарии. Т. 2. С. 682).

глаза, втиснутая в зелено-белое бесшее тело голова запрокинулась кверху, выпячивая влужье губ» (501). Второй раз экспликация данной темы также оказывается стилистически маркированной за счет употребления латинского фразеологизма «*amor fati*», который традиционно переводится как «любовь к судьбе». Однако одно из значений существительного «*fatum*» – «исход, смерть»<sup>112</sup>, что позволяет предположить здесь еще один пример языковой игры, разрушающий устойчивое словосочетание и позволяющий поставить знак равенства между судьбой и смертью<sup>113</sup>: неизбежное для человека и потому абсолютное проявление воли рока и есть его кончина, переход в царство Аида. О возможности такого семантического изменения фразеологизма свидетельствует контекст, речь в котором идет о совпадении смерти с жизнью, оборачивающимся, в действительности, абсолютным торжеством небытия: «Мои идеи и твои цифры могут сдвинуть великое дело коинциденции мертви и живи, так сказать, с мертвой точки. Все равно – к этому идет, безумцев, овладевших стиксовым дном, не переквакать. Пусть. Пусть. Единственный *amor*, доступный мне, выселенке некогда черных вод, это – *amor fati*» (506). Любовь к смерти объясняется в рассказе согласно второй дуалистической теории влечений Фрейда, чье имя не в первый раз возникает в рамках сборника «Чем люди мертвы»: «Правда, все вы, сбежавшие из нет, в нет возвращаетесь – рано или поздно: потому что иного нет» (500)<sup>114</sup>. В этом фрагменте также присутствует языковая игра,

---

<sup>112</sup> Например, латинско-русский словарь 1914 года, которым мог пользоваться Кржижановский, дает в качестве одного из значений слова «*fatum*» «предопределение = час смерти, естественный предел жизни» (Петрученко. О. Латинско-русский словарь. Москва, 1914. С. 250).

<sup>113</sup> В комментарии к рассказу В. Г. Перельмутер переводит данное выражение как «любовь к смерти», что, возможно, является вполне объяснимой, с учетом тематики сборника и контекста употребления, ошибкой, с одной стороны, а с другой – осознанным редакторским решением изменить традиционный перевод в пользу подразумеваемого авторского.

<sup>114</sup> Для сравнения: «Для консервативной природы первичных позывов было бы противоречием, если бы целью жизни было никогда до того не достигавшееся состояние. Скорее всего, этой целью должно быть старое исходное состояние, когда-то живым существом покинутое и к которому оно, обходя все достижения развития, стремится возвратиться. Если мы признаем как не допускающий исключения факт, что все живое умирает, возвращается в неорганическое, по причинам внутренним, то мы можем лишь сказать, что цель всякой жизни есть смерть, и заходя еще дальше, что неживое существовало прежде живого» (Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994. С. 59).

основанная на столкновении субстантивированной отрицательной частицы «нет» в значении «небытие» и «нет» в функции сказуемого и в значении «отсутствует». Избыточная риторическая оформленность данной темы свидетельствует о тесной связи смерти и языка, наличие которой подтверждает, кроме того, и введение мотива слова, одного из ключевых в творчестве Крижановского: «Другой раз мне удалось вскользнуть под тощее одеяло к наборщику, умиравшему от свинцового отравления. Да, кх... алфавит, из пересыпей которого вы мастерите свои молитвенники и политграмоты, в достаточной мере ядовит» (505). На сюжетном уровне такая связь мотивирована тем, что для жабы речь и является единственным способом провозгласить идею абсолютизации смерти. В рассказе несколько раз описывается голос жабы, его влияние на героя: «Голос у говорившей был мягкий и обволакивающий» (497), «Тинц, постепенно привыкая к пленчатым глазам, тягучему голосу...» (498). Более того, именно слово, сразу же произнесенное героиней, мешает Тинцу прогнать видение: «Он хотел крикнуть, махнуть рукой на неподвижно выпучившуюся на него пару жабьих глаз, но те, не расцепляя сцепки зрачков с зрачками, успели предупредить: рот жабы шевельнулся, и – что было страннее всего – вместо квака из него выдавились слова...» (497). В свою очередь, вступление героя в диалог («Это очень странно: ночью, на моем столике – и вдруг...» (498)), которое оказывается для небытия позволением проявиться в бытии, провоцирует постепенное приближение жабы в пространстве: «Жаба, слышав первые ответные слова, округлила улыбкой рот и мягким полупрыжком пододвинулась к ближнему краю стола» (498). В ходе разговора отношение Тинца к ночной гостье постепенно меняется, что подробно описывается в тексте: «Он хотел крикнуть...» (497), «Тинц, отодвинувшись к стене, недоуменно молчал» (497), «Тинц, постепенно привыкая к пленчатым глазам, тягучему голосу и извивистому абрису ночной гостьи, подумал, что правильное обращение со снами в том, чтобы дать им досниться» (498), «Тинц еще раз с успокоенной пристальностью оглядел рассевающую под

синим светом лампового колпака обительницу Стиксовых тин» (499), «Тинц улыбнулся улыбке...» (499), «Тинц внимательно вглядывался в белую под зеленоватыми пятнышками в осыпи из пузырчатых бугорков кожу жабьих пальцев» (500), «Тинц, выдавив локоть из подушки, пододвинулся вплотную к рассказу» (504). Уменьшение дистанции между героями передается также с помощью перехода от обращения на «Вы» к обращению на «ты» в речи жабы: «Будьте любезны, далеко ли отсюда до смерти?» (497) и далее, после реплики Тинца, в которой проявляется интерес к рассказу жабы («Но как же тогда случилось, что...» (501)), – «Видишь ли, произошло нечто...» (501). В конечном итоге, фабула рассказа и выстраивается вокруг вербальной презентации принадлежащей обительнице Стикса идеи. При этом сама ситуация разговора обладает чертами литературного топоса – распространенного в европейской культуре сюжета о соблазнении человека нечистой силой, который угадывается также и в других текстах сборника («Фантом», «Квадратури»). Мысль жабы, которой она пытается соблазнить Тинца, заключается в очевидном превосходстве небытия над бытием: «Притом жизнь, по сравнению со смертью, это глухая провинция. <...> Уверяю тебя, вся эта ваша мишурящаяся в звезды и солнца жизнь лишь так... застиксье» (500). Данное превосходство объясняет необходимость постройки моста, с помощью которого мертвое окончательно поглотит живое: «...давно пора строить мост через Стикс. <...> И тогда над извилами Стикса мы раскроем черные пасти экскаваторов; мы вычерпаем ими все затонувшие памяти мира... <...> Смерть раздает все свои богатства нищим – оболы и жизни, – и посмотрим, как вам удастся остаться живыми среди восставших смертей» (507).

Единственным в рассказе, что дискредитирует дискурс жабы, демонстрируя абсурдность ее идеи, оказывается образ пузырей, который возникает не только в слове героини, но и в слове повествователя. Данный образ функционирует как один из атрибутов мотива слова и представляет его как нечто бессмысленное, пустое, напрасное. Впервые он появляется в речи

жабы после очередного риторически оформленного пассажа, в котором она рассуждает о Боге, отказавшемся верить в людей: «О, на Стиксову поверхность всплывает много пузырей, круглых, как «о», и все они неизменно лопаются» (498). Связь с мотивом слова обнаруживается здесь в следующем ключе: как попытки человека говорить со дна водоема лишены смысла, поскольку говорящий только выпускает изо рта пузыри, так и некоторые слова, подобно пузырям, пусты и бессмысленны. Данный атрибут затем несколько раз возникает в описании облика жабы в речи повествователя, закрепляя тем самым намеченную ассоциацию: «Тинц внимательно вглядывался в белую под зеленоватыми пятнышками в осыпи из пузырчатых бугорков кожу жабьих пальцев» (500), «Не напутывай вздора, подожди, – Тинц резко отодвинул глаза от вспузыренных зрачковых прорезей жабы, – если ты только к попутчикам, то, значит, я...» (505), «Над ртом жабы вздулся пузырь, лопнул, и вслед ему...» (505), «Он видел: глаза жабы выпятились злыми пузырями, а задние ноги изогнулись, готовя прыжок» (507). Показательно, что в пьесе Аристофана также присутствует образ пузырей, сравниваемых с лягушачьими песнями и плясками: «Нет, будем петь / Вдвое громче. Так мы скачем / Яркосолнечными днями / Меж аира и кувшинок, / Прорезая тишь веселой / Переливчатую песней. / Так пред Зевсовым ненастьем / В час дождливый в глуби водной / Блещет след проворных плясок, / Лопающихся пузырьков»<sup>115</sup>.

Кржижановский использует по отношению к главной героине существительное «жаба». Стоит отметить, что с биологической точки зрения жаба и лягушка – это разные земноводные, однако термин «лягушка» употребляется и в широком смысле для обозначения всех представителей отряда бесхвостых. Тем не менее, это новое, отличное от привычного (по крайней мере, в русскоязычной традиции перевода) поименование несколько трансформирует, меняет образ, созданный Аристофаном, поскольку в культуре символ жабы чаще маркируется отрицательно и связывается со

---

<sup>115</sup> Аристофан. Лягушки. С. 634.

злом, нечистой силой, смертью, грехом (например, в христианстве<sup>116</sup>, а также в русской, кельтской, северно-американской, иранской, китайской культурах). При этом и лягушка, и жаба являются земноводными, то есть принадлежат двум стихиям. Данная природная особенность спроецирована в тексте на пограничное положение персонажа – между миром живых и миром мертвых, – которое позволяет ему вступить в диалог с человеком. С точки зрения пространственно-временной организации художественный мир рассказа включает в себя два хронотопа, которые условно можно обозначить как «день» и «ночь». Дневной, будничным мир презентует понятие «жизнь», и для него характерны повседневность, обыденность («Ноги его искали на полу привычных туфель, а мозг вдевался в привычные схемы и цифры» (507)), естественный солнечный свет («Комната была полна ровным и ясным дневным светом» (507)), наполненность вещами («У науглия столика опрокинутый стакан: круглый стеклянный рот его навстречу глазам, а с бело-зеленого края блюдечка серебряный плоский язычок ложечки...» (507)). Смерть же в рассказе действует в фантастическом отчасти мире ночи и сна, представленного образами жабы, сквозь черты которой просвечивают бытовые детали («Белое, вяло пульсирующее брюшко ее почти сливалось с белью бумаги, а зелено-сизые пятна спины были под цвет света...» (497)), лампы, которой противопоставлено солнце («...он ощущал из сквозь веки сине-зеленый свет лампы» (496) и «под забытым серо-синим, изжухленным солнцем светом лампы» (507)), загробного мира, подробно описываемого его обитательницей («Даже я, тысячелетиями не покидавшая дна, однажды, всплыв на замутнённую поверхность, пристально оглядела оба берега: один, наш, мертвый был из рыхлых пеплов, плоский и беззвучный. Над ним не было воздуха, и потому черное небо падало прямо в пеплы всей своей обеззвездненной толщей; другой, ваш, был задернут завесами туманов, но и сквозь них омерзительно лучилось оно, ваше солнце, и ворочались груды радуг, запутавшихся в его лучах» (503)). Помимо традиционной для многих

---

<sup>116</sup> «А те, что принадлежат миру, — это водные лягушки. Ибо, когда коснется их немного тепло искушающей страсти, они снова погружаются в похотное желание» (Физиолог. СПб., 1996. С. 143).

культур противопоставленности мира живых и мира мертвых в рассказе происходит и парадоксальное уподобление второго первому: «Что такое страна смерти? Такая же страна, как и все другие, но с несколько повышенной таможенной пошлиной – с живого при переходе граничной черты взимается сто процентов жизни. Только и всего» (506). А конфликт, возникший среди лягушек, описывается в категориях, за которыми угадываются исторические реалии советской действительности:

- вынужденная эмиграция консервативно настроенных граждан («Видишь ли, произошло нечто, заставившее меня эмигрировать» (501));
- отсутствие идеологического единomyслия, деление на либералов и консерваторов («Дело в том, что население Стиксова дна не единомысленно. Пестрота памятевых осадков, очевидно, оказывает некоторое влияние и на нас. В вопросе о смерти мы делимся на либералов и консерваторов» (501));
- лозунги, митинги и пропаганда как явления революционного времени («Но либералы, играющие всегда на алчности, на преклонении перед количеством, давно уже выдвинули лозунг: побольше мертвых» (502), «От времени до времени они собирали спрыгивающиеся в митинг хоры лягушек, и тогда над Стиксом подымалось громкое кваканье, требующее массовых смертей» (502), «Почти все, чуть ли не до головастика, были распропагандированы» (502));
- отзовизм, представители которого (отзовисты) требовали отказа от легальных форм массовой партийной работы («Мы, жабы старого закала, пробовали прорвать настлань идей отпрыга, отзовизма, как сказали бы у вас на земле» (503));
- события Гражданской войны, в которой одержала победу рабоче-крестьянская Красная армия («Все усилия были тщетны, расквакавшаяся кровавым кваком чернь из черни превращалась в

краснь, потому что вхлынувшие в Стикс бои всачивались кровью в издревле черные воды» (504)).

Данные подобия, появление которых спровоцировано обилием насильственных смертей в земном мире («нам не надо полуфабрикатов смерти, всех этих недожитков, самоубийц, павших в боях» (501), «Не знаю что, может быть, вращение земли, сделало людей извращенными, даже в войнах: дурачье, они швыряют в смерть самое смертенепригодное, свою молодь» (503)), свидетельствуют о тождественности жизни и смерти, о невозможности их различить. По этой причине жаба, перепутав берега Стикса, и оказывается на земле: «Гут-то и началось: как я ни всматривалась, я не могла понять, где жизнь и где смерть; оба берега были испепелены и обезлюдены, глубокие воронки могильными вьямьями изоспили их, и туман, смешанный с стланью ядовитых газов, застилал левую и правую даль» (504). Событийная структура повествования в данном рассказе оказывается двухуровневой. В мире сна, который тесным образом связан с забвением, царством Аида, мистикой и в котором возможно появление обитательницы реки мертвых, событийна презентация идеи всепоглощающей смерти, возникшей в результате перенаселения Стикса из-за войн, революций, суицидов. Нарушение нормы в загробном мире, о котором рассказывает жаба, косвенно обнаруживает нарушение нормы в мире живых, заключающееся в невозможности отличить смерть от жизни, и наоборот. Однако в действительности инженера Тинца это нарушение никем не замечается, и увиденный героем сон никак не влияет на его поведение в реальности: «Затем он отбросил вместе с одеялом – ночь. Ноги его искали на полу привычных туфель, а мозг вдевался в привычные схемы и цифры» (507). Таким образом, событийность данного рассказа проблематизирована внутри повествуемого мира; событие же происходит в мире повествующем, на уровне читательского восприятия.

Особую функцию в рассказе приобретает мотивировка описываемых событий. Вопрос о реальности происходящего снимается за счет введения

мотива сна и довольно распространенной в литературе сцены неожиданного пробуждения героя: «Тинц вскрикнул и... разжал глаза» (507). Однако при этом уже в самом начале повествования описывается подготовка героя ко сну: «Инженер Тинц бросил чертеж на прикроватный столик и подтянул одеяло к подбородку. Лежа с закрытыми глазами, он ощущал...» (496). Герой сам осознает в процессе разговора с жабой, что та ему только снится: «Тинц <...> подумал, что правильное обращение со снами в том, чтобы дать им досниться» (498). Кроме того, образ жабы строится из отдельных деталей окружающего быта: «У науглия столика опрокинутый стакан: круглый стеклянный рот его навстречу глазам, а с бело-зеленого края блюдечка серебряный плоский язычок ложечки, выскользнувший из стекла наружу; поверх штрихов схемы влажные следы: не то раздробь капель, не то...» (507). На то обстоятельство, что жаба есть порождение сознания героя, указывает также семантика его имени, созвучного слову «тина» – одному из мест обитания земноводных. Следовательно, и идея поглощения жизни смертью, абсолютного ее распространения, принадлежит Тинцу, о чем в свою очередь говорит во сне героиня: «С разрешения соавтора, я как-нибудь так... поближе к мыслям» (507). Проникновение же ее в мозг героя, предшествующее его пробуждению, созвучно стремлению человека вернуться в небытие, из которого он был изъят рождением, то есть влечению к смерти как к изначальному состоянию. В этом смысле финал сна героя можно трактовать как возвращение его же идеи в его сознание, а сам сон как демонстрацию скрытой работы подсознания. Таким образом, желание смерти оказывается присущим Тинцу, что подтверждают, например, эротические мотивы, дающие о себе знать в некоторых физиологического характера подробностях портрета жабы и в постепенном сокращении дистанции между героями: «Голос у говорившей был мягкий и обволакивающий» (497), «Тинц, постепенно привыкая к пленчатым глазам, тягучему голосу и извивистому абрису ночной гостьи» (498), «Приготовляясь начать рассказ, она поджала поудобнее свой жирный зад и охватила налепью задних бугристых лапок рант стола» (499),

«Тинц внимательно вглядывался в белую под зеленоватыми пятнышками в осыпи из пузырчатых бугорков кожу жабьих пальцев» (500), «продолжала говорившая, мягким толчком задних лап поддав тело на угол подушки, к самому уху собеседника» (501). Зеркальной по отношению к физическому удовольствию («втиснутая в зелено-белое бесшее тело голова запрокинулась кверху» (501)), испытываемому жабой при описании наслаждения от смерти, является реакция Тинца на проникновение героини в его голову: «мягкий и скользкий удар в мозг запрокинул его голову на подушки» (507). Примечательна также реплика жабы, созданной воображением Тинца, на предположение его о близкой смерти: «К сожалению, нет» (505). Однако в то же время данная реплика – единственный случай, когда герой отдает себе отчет в характере речевого поведения его собеседницы, в постоянной языковой игре, к которой она прибегает («этот ваш из-под фабричной гари запов: «Ей, ухнем», – не значит ли это: «Приложим ухо, подслушаем, ухнем»...»(505)) и пытается восстановить дистанцию: «Не напутывай вздора, подожди, – Тинц резко отодвинул глаза от вспузыренных зрачковых прорезей жабы...» (505). Данная реакция свидетельствует, вероятно, о внутреннем, психологическом страхе перед смертью и о нежелании умирать. Об этом же говорят защитные рефлексы, проявляющиеся в действиях героя: «Он хотел крикнуть, махнуть рукой на неподвижно выпучившуюся на него пару жабьих глаз» (497) и «Тинц отшатнулся к стене. <...> И прежде чем защитный рефлекс вскинул его руку...» (507). Соппротивление смерти, таким образом, поддерживается природными инстинктами человека, а стремление к ней – результатами умственной работы, которая представлена в рассказе как нечто самостоятельное, независимое, отдельное. Так, в описании мыслей последовательно используется прием олицетворения: «Мысль его, проверяя цифры и знаки, шла обходом из формул в формулы» (496), «Под веки, как в магазинные двери в момент, когда за ними хочет прочернить «Закрыто», протискиваются запоздавшие мысли. Они настойчивы и злы, стучатся в стекло ли, в зрачки ли, тыча реснитчатые стрелки часов и не соглашаясь на

завтра. И под тяжелыми веками Тинца продолжался впуск и отпуск» (496).  
Соблазн мыслью и оказывается настоящим испытанием для героя, которое он не выдерживает, поддаваясь языковой игре и позволяя жабе, а вместе с ней и идее смерти, заговорить, убедить и укорениться в сознании.

## V. «Автобиография трупа» и «Книжная закладка»: проблема слова

Рассказ «Автобиография трупа» (1925), по объему, как и парный к нему рассказ «Книжная закладка», приближающийся к повести, представляет собой специфическую, но довольно популярную в литературной традиции форму – текст в тексте. Сюжет внешнего текста выстраивается вокруг внутреннего: приехавший в Москву провинциальный журналист Штамм снимает комнату, в которой незадолго до его приезда покончил с собой предыдущий жилец; какое-то время спустя Штамм находит в комнате рукопись, озаглавленную «Автобиография трупа», и прочитывает ее, полностью воспроизведенную, соответственно, в рассказе Кржижановского. Общий сюжет приобретает, таким образом, две линии, которые сплетаются в финале: история создателя «Автобиографии трупа» и история ее читателя, обладающие разными событийными структурами.

Центральное событие автобиографии подготовлено рядом эпизодов, влияние которых на героя последовательно отмечается. Первое происшествие обнаруживает несостоятельность персонажа в любви, поскольку чуть было наметившиеся человеческие отношения он разрывает из-за незначительного на первый взгляд случая: «Губы наши приблизились друг к другу – и в этот-то миг и приключилась нелепица: неловким движением я задел стеклами о стекла: сцепившись машинками, они скользнули вниз и с тонким, острым звоном упали на ковер» (514). Образы вещей, двух пар очков, которые прежде хозяев вступили в своеобразный физический контакт, проецируются на образы людей, соединяющихся во время полового акта в одно целое: «В руках у меня было два странных стеклянных существа, крепко сцепившиеся своими металлическими кривыми ножками в одно отвратительное четырехглазое существо. Дрожащие блики, прыгая со стекла на стекло, сладострастно вибрировали внутри овалов. Я рванул их прочь друг от друга: с тонким звоном спаривавшиеся стекла расцепились» (514). Данная параллель, возникающая в сознании героя и напоминающая о неизбежности эротического слияния, побуждает его уйти, тем самым признав свой страх

перед естественным природным процессом: «Теперь-то я знаю, отчего если формула *natura horreat vacuum*\* опровергнута, то обращение ее – *vacuum horreat naturam*\*\* еще и не было под ударами критики. Думаю, оно их выдержит» (516). Эта несостоявшаяся любовь становится одним из рубежей постепенной трансформации персонажа: «С этого дня, помню, и начался период мертвых, пустых дней. Они и раньше приходили ко мне. И уходили. Сейчас же я знал: навсегда» (515). Следующий эпизод демонстрирует неспособность героя быть полноценным членом человеческого общества, частью мира живых, противоположному миру мертвых еще при жизни. Данное противопоставление является ключевой чертой художественного мира рассказа, определяющей особенности организации хронотопа в нем: художественное пространство разделено на две зоны – фронт, на котором сражаются живые, и тыл, в котором продолжают существовать мертвые для новой жизни люди: «Так с первого же дня газеты и винтовки поделили нас всех: на тех, которые умирают, и на тех, за которых умирают» (525), «... можно утверждать, что диалектика войны заставила идти в смерть всех более или менее живых; и закрепила права на жизнь за всеми более или менее мертвыми» (529–530), «Люди из здесь уже не могли и не считали нужным скрывать неприязнь к людям из там, которые одиночками, урвав двухнедельный отпуск у смерти, тщетно пробовали радоваться среди чужих им отсепарировавшихся людей» (530). Экзистенциальный, стихийный характер войны, дискредитирующей человека и неподвластной ему, передан в тексте при помощи олицетворения военных предметов и понятий: «Тем временем длинные гусеницы поездов увезли почти всех людей с винтовками» (529), «...она <война – В. В.> умела лишь развести их, живых и мертвых» (530). Попытка пересечь «границу семантического поля» и стать живым оборачивается неудачей, поскольку на войну, как сообщает герою знакомый врач, не берут людей с низким (больше 6 диоптрий) зрением («У

---

\* Природа боится пустоты.

\*\* Пустота боится природы.

меня было тогда 7 ½» (529)). На внутреннем и внешнем состояниях героя отразилась также и эта неудача: «Тогда-то и начались мои мучительные бессонницы» (529). Следующая за войной, но при этом противоположная ей стихия, революция, окончательно закрепляет трагическое разделение человечества на новое и старое поколения: «Да, революция, как я ее мыслю, это не междоусобие красных с белыми, зеленых с красными, не поход Востока против Запада, класса против класса, а просто борьба за планету Жизни со Смертью» (536). И если война пыталась утвердить примат смерти («..смерть превращалась в программную правительственно-рекомендуемую идею» (526)), изгнав и уничтожив всех по-настоящему живых, то революция отменяет удаленность мира живых от мира мертвых, она перестраивает пространство, позволяя жизни охватить его целиком: «Линии фронтов ползли на нас» (530), «Миг – и все порога были сняты – не только комнат, келий, кабинетов, но и сознаний» (533). Пространство смерти, таким образом, представляется в рассказе ограниченным, изолированным, тесным («Я уже давно замыслил сконструирование как бы сплющенного мирка, в котором все было бы в з д е с ь , – мирка, который можно было бы защелкнуть на ключ внутри своей комнаты» (516), «...нет, уж лучше с а м о м у под синюю крышку в белой кайме» (538)), а пространство жизни – бесконечным и открытым («Пространство, – рассуждал я еще в годы самой ранней юности, – нелепо огромно и расползлось своими орбитами, звездами и разомкнутостью парабол в беспредельность» (516)). Кроме того, мир мертвых заполнен вещами, в изображении которых с помощью олицетворения и сравнений постоянно констатируется их эквивалентность человеку: «...стал повторять в мертвые и живые, человечьи и телефонные уши одно и то же слово: комната...» (508), «Но черное телефонное ухо, отслушав, равнодушно висло на стальном крюке. Человечьи уши прятались под каракулевые и меховые воротники...» (508), «он лег на трех жестких стульях, сталкивавших его спинками на пол, – призрак мусорного ящика, гостеприимно откинувшего деревянную крышку, ясно предстал сознанию» (508–509). Напротив, один из

представителей мира живых, описанных в рассказе, стремится к максимальному отказу от вещей и к отрицанию их ценности: «Ведь вот, – до чего люди до вещи жадны. И купить-то он ее не может, так хоть так глазом тронет да полюбуется. А мне вот ничего этого не надо» (538). Человек этот, случайно встреченный автором рукописи, определен, главным образом, через желание жить: «А я бегу, знаете ли, чувство такое во мне: не попасть им в меня. Шалишь. И как попасть, раз я такой человек, что мне без жизни ну никак нельзя» (539). Эта жизненная энергия явлена также в детских образах, которые, безусловно, характеризуют новое послереволюционное поколение: девочка на кладбище и мальчики на московских Бережках. Их действия направлены на разрушение царства мертвых. Девочку герой встречает на кладбище и зовет ее именем «Жизнь», на которое она откликается. Ее появление в мире мертвых символизирует отмену границ, своего рода захват Жизнью территории противника: «Кресты, откачнувшись к земле и замахиваясь своими крестовинами, будто приготовились к защите; самая каменная ограда кладбища казалась похожей на крепостную стену, ждущую осады» (534), «Еще неокрепшие ножки, чуть покачиваясь и расплзаясь на склизкой глине, упрямо, шаг за шагом, брали пространство» (534). Дети, играющие в городки, выкладывают фигуру «Покойник» («расставлял чурки: две легли рядом – стол. Третья поперек: труп. И еще две по бокам стоямя: свечи» (537))<sup>117</sup>, которую затем разбивают: «Секунду он фиксировал «покойника» прищуренным, чуть злым глазом. Затем бита метнулась в воздухе, и покойник, прынув расшвырнутыми деревяшками, был выбит из своего квадрата» (537).

Таким образом, неудачными оказываются и попытка героя обрести любовь, и попытка уйти на фронт, в пространство, где объединяются силы живых для осуществления не политического или социального, но экзистенциального переворота («Но живые, согнанные в ограду боен,

---

<sup>117</sup> Найти такую фигуру среди указанных в различных источниках-описаниях правил игры не удалось: вероятно, художественный вымысел автора.

очутились впервые вместе и тем самым овладели Жизнью» (536)). Примечательно, что в обоих эпизодах, убедивших героя в его духовной смерти, актуализируется один и тот же мотив – мотив зрения – через введение главного его атрибута – образа очков: в первой сцене именно сцепившиеся очки провоцируют героя на отказ от возможного счастья с возлюбленной, в военном эпизоде – плохое зрение вынуждает его остаться в тылу. В обоих случаях очки описываются как самостоятельные персонажи, выражающие даже удовольствие от осознания психологической и социальной несостоятельности своего владельца: «Дрожащие блики, прыгая со стекла на стекло, сладострастно вибрировали внутри овалов» (514), «И не знаю: был ли то простой солнечный рефлекс или иное что, но в глазах придатка искрился острый и радостный блеск» (529). Другой ключевой атрибут данного мотива – глаза, изображение которых является неотъемлемой характеристикой каждого персонажа, включенного автором рукописи в «Автобиографию трупа». Так, некоторые детали в изображении глаз возлюбленной героя и девочки, названной Жизнью, являются общими, что позволяет соотнести их образы и свидетельствует тем самым о воскрешающем потенциале так и не случившейся любовной истории: ср. «После первой же встречи я заметил, что болезненно широкие в тонких голубых ободках зрачки моей новой знакомой, спрятанные (как и у меня) за стеклами пенсне, ласково, но неотступно следят за мною» (514) и «Я увидел: зрачки маленькой были странно расширены внутри тонких голубых ободков» (534). Глаза ребенка, сбившего в игре «покойника», и случайного знакомого автора рукописи также описываются, однако в этих описаниях присутствуют слова, обладающие несомненно отрицательной коннотацией (в отличие от коннотации наречия «странно» в портретной характеристике девочки): «Секунду он фиксировал «покойника» прищуренным, чуть злым взглядом» (537) и «Я же взглянул: из-под кожаного картуза – острые, никелевого блеска, чуть-чуть спиленные зрачки» (538). Эпитеты «злым» и «острые», «никелевого блеска», «чуть-чуть спиленные» маркируют неоднозначное отношение героя к живым, одним из

которых он пытался стать. Возникновение постреволюционного поколения в художественном мире текста представлено аналогичным образом – через мотив зрения: «Завелись новые глаза. И люди. По-новому смотрят: не на, а сквозь. Под шелуху пустоты от них не запрядешься: зрачками всверлят» (537). Значения наречия «сквозь» позволяет объединить два противоположных по смыслу признака этого нового взгляда: он отличает мертвое от живого, но полностью игнорирует не-живых («До меня, собственника книг, ему, очевидно, не было никакого дела» (539), «А чуть при встрече не посторонись: и прошагают сквозь тебя, как сквозь воздух» (537)).

Зрение в рассказе коррелирует с жизнью, поскольку фиктивный вымысел, небытие в нем вовсе лишено глаз. Так, 0,6 человека – образ, мучающий сознание героя, – описан как безглазое существо: «Я пробовал отвести глаза и не мог: будто срослись с пустыми мертвыми глазницами 0,6» (519), «В эту ночь он долго мучил меня: неотступною пустью глазниц» (528). Источником возникновения данного персонажа, существенно повлиявшего на развитие жизни автора рукописи, является книга – учебник географии: «Возник примысл так: как-то, чуть ли не в отрочестве, роясь в учебнике географии, я наткнулся на строку: «В северной полосе страны на одну квадратную версту пространства – 0,6 человека». И глаз точно занозило строкой» (518). В этом фрагменте можно наблюдать сплетение двух ключевых мотивов рассказа «Автобиография трупа»: мотива зрения и мотива слова. Именно письменный текст, чтение которого невозможно без способности видеть, провоцирует смерть героя: книжный мир, наполненный опасными идеями и образами, становится для него существеннее мира реального («Я давно уже предпочитал узкие книжные поля однообразным верстам земных полей» (516)). Сначала книга вводит в сознание героя мучительный для него «примысл», затем («*Rerum Moscoviticarum Commentarii*» Сигизмунда фон Герберштейна) – идею о неизменной разобщенности населяющих Россию людей («Они мыслили и заставляли мыслить Россию как *Ressaia*: в разбрызге розных друг другу капель» (521)), и

наконец – лингвистический факт об отсутствии местоимения «я» в языке жителей Фиждийских островов, который герой интерпретирует как возможность существовать без личности, без собственного «я»: «А что, если уж с «я» у меня сорвалось, что, если попробовать жить в дательном падеже» (530)). Сюжет одной индийской сказки, в которой описание жизни завершает ее, проецируется на ситуацию рассказывания биографии автора рукописи новому жильцу: «Как и человеку из сказки, Вам придется взвалить на меня груз моих трех бессонниц на плечи и терпеливо слушать, пока труп не доскажет своей автобиографии». Более того, увлеченность героя чтением лишило его естественного зрения, навсегда исказив окружающую действительность: «Пусть книжные строки и отняли у меня половину зрения (55%), я не сержусь на строки: они слишком хорошо умели быть покорными и мертвыми» (517), «Всегда остро ощущаю этот стеклистый придаток, подобранный на гнутых и тонких металлических ножках к самым моим глазам. Однажды я убедился: он умеет ломать, но только лучи, попавшие к нему внутрь овалов» (513), «Иногда, когда протираю замшей мои чуть пропылившиеся стекла, курьезное чувство: а вдруг вместе с пылинами, осевшими на их стеклистые вгибы, и все пространство. Было и нет: как налипь» (513). Неслучайно в тот момент, когда появилась надежда на возможность новой жизни, героя снимает очки – вещь, обладающую всеми признаками мира мертвых: «На минуту я даже убрал прочь мой неразлучный придаток: и пятна, вдруг закружившиеся вокруг меня, плясали какой-то веселый и безалаберный танец» (533).

Текстовые элементы, населяющие художественный мир рассказа, подобно вещам, олицетворяются и наделяются самостоятельностью. Они становятся собеседниками и друзьями героя, избегающего общества людей: «Я и сейчас еще полон благодарности к маленькому двурукому «Т» за все его хлопоты и помощь, какую оказало оно мне в мою черную бессветную полосу» (517), «Тогда я понял: старый словарь был умным собеседником» (521). Однако при этом они оказываются напрямую

связанными с темой смерти. Так, в результате постоянной смены удостоверений личности – текстовых по природе своей документов – умирает имя, которое по этой причине ни разу не называется в рассказе, а вместе с именем и сам герой: «Вот лежит оно, – думалось мне, – мое стылое и мертвое имя. Было живо, – а вот теперь, глядь, все в синих трупных штемпельных пятнах. Пусть» (524). Смерть также наделяется собственным текстом: «Официально регламентированная, она стала выпускать и свой, периодический, выходивший без запаздываний, как и во всяком солидно организованном издательском деле, орган» (526).

Погруженность героя в письменную культуру провоцирует его на установление примата текста над миром. Ценность утраченной личности нивелируется внутри языковой игры, основанной на совпадении названия буквы и местоимения первого лица: «Но путница моих досугов <буква «Т» – В. В.> умела и больше утешать. «Ведь «я» это буква, – говорила она, – такая же, как и я. Всего лишь. Стоит ли о ней печалиться» (517). Знак оказывается для персонажа более существенным, чем постоянно двоящееся означаемое, на многоликости которого построено большинство каламбуров в тексте:

- «Вам вряд ли бы удалось так легко отыскать себе покойный угол» (511), «Живите: комната сухая, соседи тихие и покойные люди» (512) – столкновение значений «мирный, тихий» и «мертвый» прилагательного «покойный» активизирует один из интерпретационных потенциалов рассказа о рукописи, провоцирующей духовную смерть журналиста Штамма;
- сопоставление прямого («просить приблизиться») и переносного значений («именовать») глагола «звать» работает, с одной стороны, на олицетворение букв, а с другой – акцентируют читательское внимание на особой роли письма от девушки: «Особенно внимательно осмотрел я свое имя: на конверте. Да, девять букв: и зовут. Слышу. Но не откликаюсь» (514);

- «Но тогда я принял пустяк как некий предметный урок, преподанный мне моим «стеклистым придатком»...» (516) – игра со значениями «вещь» и «наука или раздел науки» слова «предметный» усиливает звучание мотива наполненности мира вещами;
- «Если уж в то время эти «иные» существовали, то, множась из века в век, постепенно они должны были захватить в свои руки все рычаги...» – использование слова «иные» в значении «другие, отличающиеся от остальных, особенные», не подразумеваемом контекстом («...иные же из них, – пишет наблюдательный чужестранец, – производят имя своей страны...» (521) – в значении «некоторые»), поднимает центральную для Кржижановского проблему неразличения внутри языка смыслов, порождающего неразличение реальных явлений и вещей.

На каламбурном столкновении значений построено также и название рассказа: автобиография как жанр подразумевает рассказ о собственной жизни, который труп написать не может, поскольку он мертв. Такое словосочетание, острая восприятие входящих в него слов и противопоставляя их значения, с одной стороны, вводит тему борьбы жизни и смерти, а с другой – тему неразличения живого и мертвого, также присутствующую в тексте Кржижановского. При этом сюжет рассказа воплощает его название: финал рукописи, совмещающий окончание процесса письма и самоубийство, действительно трансформирует ее в «Автобиографию трупа», то есть описание жизни умершего человека, созданное им самим.

Герой автобиографии, таким образом, оказывается представителем определенной социальной группы – интеллигенции, о чем свидетельствует не только его одержимость книжной культурой, но и ряд другие художественных деталей. Во-первых, сфера его деятельности является сугубо интеллектуальной: он пишет работы по философии («...В одну из июльских ночей, когда я работал над статьей о «Кризисе аксиоматизма»...» (525)) и

филологии («Помню, тогда я между делом, так, шутя, занялся филологией «я»...» (517), «Именно в это время я, заканчивая Институт востоковедения, целиком ушел в кропотливую работу над диссертацией: «О букве «Т» в тюркских языках» (517)). Во-вторых, он интересуется математикой<sup>118</sup> и геометрией: «Окончив институт, я переехал в Москву и поступил на физико-математический факультет по отделу чистой математики» (520), «так, обследовав мартовские и апрельские выпуски 15-ого чисто статистически, я, например, знал, что среди убитых Сидоровых на 35% больше, чем Петровых» (527), «Сейчас, когда я пробую в возможно более точных терминах описать тот, скажем, несчастный случай с «я», о котором писано выше, мне помогают символы математической логики» (519). В-третьих, одним из развлечений персонажа являются шахматы, интеллектуальный вид спорта, распространенный в интеллигентской среде: «Я купил себе 32 черных и белых резных деревяшки и стал играть по ночам в шахматы: сам против себя» (529). Кроме того, в довольно ограниченный круг общения героя входят врач и инженер – интеллигентские профессии: «Но однажды, у стыка улиц, я встретил знакомого врача» (528), «Подарена она мне знакомым инженером, работавшим в вакуум-лаборатории» (531). К данному слою населения можно отнести и студентов, устроивших политическое собрание и арестованных в результате полицией. Случайно оказавшись в этом обществе, герой осознает, что умер при жизни не только он, но целое поколение («Я не подозревал, что процесс психического омертвления мог быть ползучим – из черепа к черепу, с особи на особь, с группы на класс, с класса на весь общественный организм» (521)), кажущаяся общность которого есть следствие существующих норм, выработанных этикой как практической философской наукой, то есть культурой мысли и слова: «Ну, разумеется, только она, старомодная и маловразумительная Ифика, и могла запереть меня

---

<sup>118</sup> С увлечением героя математикой связана также символика числа в рассказе: так, автор рукописи неоднократно акцентирует внимание своего читателя на номере комнаты – «24». Несмотря на обилие трактовок и значений чисел, стоит отметить, что самое очевидное и потому, быть может, самое распространенное значение числа «2» – «двойничество», которое, кроме того, усиливается в цифре «24» числом «4», заключающем в себе две двойки.

вместе со всеми этими никак не нужными мне людьми внутри какого-то манежа» (521). Эту идею, кстати, подсказал герой один из книжных элементов – «Философский лексикон» Гогоцкого: «Сразу же на глаза попало слово: Ифика» (521). Смерть представителей научной, сугубо интеллектуальной мысли о мире также объясняется через мотив зрения, атрибутами которого здесь выступают оптические лабораторные приборы – телескоп (физика, астрономия) и микроскоп (химия, биология): «Видение имело либо микроскопический, либо телескопический радиус: то же, что было слишком дальним для микроскопа и слишком близким для телескопа, попросту выпадало из видения, никак и никем не включалось в поле зрения» (522).

В основном, все тексты, упоминаемые автором рукописи, являются научными или публицистическими. Однако в рассказе также присутствуют интертекстуальные связи с художественной литературой. Речь идет в первую очередь об образе синих розанов на обоях в комнате героя, которые отсылают к роману «Генрих фон Офтердинген» Новалиса и возникающему в нем одному из ключевых романтических символов – к «голубому цветку». Данный символ традиционно трактуется внутри романтической культурной парадигмы как принципиально недостижимый идеал, стремление к которому определяет трагическую природу романтического героя. Сниженный за счет прозаического воспроизведения повторяющегося в строгой последовательности обойного узора («синие – по глупым вертикалям плющенные – розаны» (512)), этот символ теряет свое сакральное значение и обнаруживает присутствие в тексте пародии на высокие смыслы, создаваемые литературой и транслируемые затем культурой. Опасность изящной словесности заключается в том, что она, создавая идеальный, но неизменно фиктивный мир, склоняет читателя к бегству из реальности, вечно не соответствующей идеалу и требующей от человека преодоления собственных границ: «Теперь мне ясно: никакое «я», не получая питания из «мы», не срастаясь пуповиной с материнским, обволакивающим его малую

жизнь организмом, не может быть хотя бы только собой» (522). Зависимость от литературной традиции пародируется также с помощью введения популярного в мировой литературе мотива найденной рукописи («Рукопись, найденная в Сарагосе» (1797–1815), Я. Потоцкого, «Рукопись, найденная в бутылке» (опубл. в 1833) Э. А. По, «Рукопись, найденная под кроватью» (1920–1927) А. Н. Толстого и т. д.). В рассказе Кржижановского данный мотив остраниется благодаря приему олицетворения книжных элементов: вместо рукописи, которую нашли и с интересом и увлечением прочли, возникает рукопись, которая проявила насилие над читательской волей и, соблазнив (в данном фрагменте возникают, кроме того, эротические мотивы), вынудила читателя с собой познакомиться: «...она, выскользнув из своей довольно просторной бандерольной петли, сама расправила вчетверо сложенное бумажное тело» (511), «она лежала раскрытой на столе и ждала». Помедлив минуту, он покорно вернулся, сел и отыскал глазами потерянную строчку» (513). Показательным в связи с этим оказывается отношение к книге случайного знакомого трупа: он не поддается влиянию слова, точно зная, что из прочитанного нужно принять во внимание, а что – отвергнуть: «Вот эти: мимо. А вон те: сквозь» (539).

В рассказе, тем не менее, присутствуют тексты, влияние которых оказывается благотворным: любовное письмо к автору рукописи и фраза из религиозного сочинения под названием «Из вопросов некоего Кирика к епископу новгородскому Нифонту». Оба текста возникают в повествовании тогда, когда в героя просыпаются ощущение новой жизни и надежда, вера в нее: «В тот, мой день, первый и единственный, уже с самого утра шумы и пестрые блики многотысячного митинга бились о мои стекла и мозг» (533), «Сам Авдрус не верит ни во что: даже в трупы. <...> И все же я благодарен путанику. Им подарен был мне был один день» (533). В этот же день он пытается отыскать письмо, хранящее неназванное имя персонажа: «Придя домой, я тотчас же принялся за розыски того давно забытого письма. Особенно нужны мне были девять букв, как-то беспомощно и трогательно,

как казалось мне теперь, сросшихся в мое имя: поверх конверта» (535). Однако письмо так и не удалось найти среди других, опасных для жизни, текстов, заполонивших сознание героя: «Во время поисков лезли в пальцы какие-то старые ненужные записи, университетский ученый хлам, растрепанные книжные выметки, официальные письма» (535). Но среди всех этих текстов обнаруживаются фрагменты религиозного сочинения, выписанные, что примечательно, из этнографического труда Герберштейна «Записки о Московии» и оформленные как вопросы Кирика к новгородскому епископу Нифонту и полученные на них ответы: «**Вопрос 41.** Должно ли быть погребению после заката солнца? **Ответ.** Нет. Ибо это венец мертвых – видеть солнце в час своего погребения» (535). Данный текст пробуждает в герое осознание своей непричастности жизни и свою трагическую вину перед любовью, человечеством и бытием: «Пусть и я климактерик, но я понял. И не могу. И мне стыдно: потому что я видел, хоть на миг да увидел солнце в часть своего погребение» (537), «И действительно: прежде возможны были Dasein-Ersatz'ы – подделка под жизнь. Сейчас труднее. Почти невозможно» (537). Несостоятельность героя обнаруживается также и в вере, которая обеспечивает человеку жизнь не только до смерти, но и после нее: «Нет. Авдругу меня больше не провести. Я хорошо знаю его, всесветного путаника и шутника. Это он, назвавшись Grand Peut-Etre'ом\*, перешутил шутника Рабле, пригласив его «на после смерти». И тот поверил» (532). Таким образом, возможности возрождения героя остается нереализованной: его отказ от любви, а затем от веры приближает к окончательной, физической смерти. Вероятно, именно эти два текста (письмо и отрывки из своеобразного христианского катехизиса) он уничтожает перед самоубийством («потом уничтожить кое-какие бумаги» (540)), поскольку о письме, которое не удалось однажды найти, герой пишет: «И как будто навсегда» (535).

Вторая сюжетная линия, внешняя по отношению к истории трупа, может быть обозначена как процесс чтения и осмысления текста. В ловушку

---

\* Великий Может Быть (фр.)

рукописи попадает журналист Штамм, черты образа которого отчасти совпадают с чертами образа автора «Автобиографии трупа». Во-первых, он, подобно трупу, владеет профессией, напрямую связанной с письменной культурой: и журналист, и ученый создают тексты, а также постоянно читают чужие. Во-вторых, его фамилия «Штамм» фонетически уподоблена слову «штемпель», выступающему атрибутом мотива смерти через слово: «От штемпеля до штемпеля чувство себя никло: я – и я – полу-я – еле-я – чуть-чуть-я: стаяло» (524). Псевдоним же героя «Идр.», расшифровывающийся как «и другие», вводит тему двойничества, присутствующую также в рукописи: «О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим «я» попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось. До скорого» (541). В-третьих, мотив слова, свидетельствующий о власти текста над человеком, появляется в самом начале истории персонажа: «Журналист Штамм, чьи «Письма из провинции» подписаны «Идр.»’ом и др. псевдонимами, решил отправиться – вслед за своими письмами – в Москву» (508). Кроме того, оба героя сравниваются с вещами-игрушками: «...когда к вечеру, откружив, как волчок на бечевке, он лег на трех жестких стульях...» (508) и «Это обыкновеннейший, герметически запаянный стеклянный дутыш. <...> Да. И у меня наступал момент, когда я, запрятав мысль внутрь ломкого дутыша, включился в жесткий вакуум» (531). И наконец, чтение рукописи приводит к психологическому уподоблению героев – к ощущению самоубийства трупа как собственной смерти: «...«Его час», – прошептал Штамм и почувствовал, будто петлей стиснуло горло» (542). Таким образом, внешний сюжет рассказа дублирует внутренний. Герой, который предпочел книжный мир реальному и оказался несостоятелен в любви, вере, ощущении своей человечности, пишет автобиографию, фактом окончания которой он воплощает ее название «Автобиография трупа», то есть физически умирает, становится трупом: «Ну, пора кончать: и рукопись, и все» (540). Читатель рукописи, над которым она безраздельно властвует («Помедлив минуту, он

покорно вернулся, сел и отыскал глазами потерянную строчку» (513)), поддается тексту и позволяет его идее проникнуть в жизнь, овладеть ею и уничтожить ее: «Теперь Штамм уже снова был – или ему мнилось, что был, – прежним Штаммом; даже почти Идром» (542). Ментальное событие финала рассказа – изменение Штамма, его приобщение к смерти – отмечено визуальным, зрительным «открытием»: «Только сейчас он заметил: синие розаны на стенах были в тонком, в ниточку, белом обводе» (542). Этот образ, отсылающий к «голубому цветку» романтизма и обнажающий за счет пародийной направленности ложную природу литературных идеалов, связан в рассказе, с одной стороны, с образами глаз возлюбленной и глаз Жизни («болезненно широкие в тонких голубых ободках зрачки» (514) и «зрачки маленькой были странно расширены внутри тонких голубых ободков» (534)), а с другой – с темой смерти, явленной во сне героя и в описании гроба («... нет, уж лучше самому под синюю крышку в белой кайме» (538)). В портретах пришедших за ним персонажей, напоминающих матросов-повстанцев («Два-три человека в позументных кафтанах поверх вязаных фуфаяк, отойдя в сторону, засматривают в мое окно» (532), «Один, сдвинув нелепую шляпу, похожую на лодку донцев кверху, присел на тумбу и закуривает» (532)), проступает изображение обойного синего розана: «И вижу: застреваю в узкой дверной раме, колыхаясь на плечах, – синий, в белом обводе» (532), «А тот уж, синий в белой каемке, неуклюже стучаясь о стенки и повороты коридора, все ближе и ближе» (532). Такое проникновение реальности в сон («И... проснулся. Плечо, неудобно подвернувшись, упиралось в синие розаны стены» (532)) обнаруживает мертвенность, неестественность несуществующего в флоре цветка, еще раз подчеркивая опасность мира, созданного литературой. Данный символ заменяет живые глаза девушки и девочки, возможных жены и дочери, но фикциональность цветка лишь способствует постепенному отпадению героя от реальности. Таким образом, «открытие» Штамма, основанное на установлении параллели между обойным узором, гробом и портретными характеристиками

персонажей сна о приближении смерти, включает его в мир мертвых, воссозданный в рукописи, и меняет его точку зрения на жизнь, заставляя принять смысл текста и соотнести себя с умирающей интеллигенцией, интеллектуально постигающей действительность: «Что ж, – пробормотал Штамм, впадая в раздумье, – другой комнаты, пожалуй, не сыскать. Придется остаться. И вообще, мало ли что придется» (542). Эта смена точки зрения в плане идеологии демонстрируется резким контрастом между первоначальной реакцией Штамма на прочитанный текст – страхом («Внезапно он рванул дверь и бросился наружу. Но тотчас же пальцы уткнулись в коридорную стену. <...> ...почти у самых глаз белела цифра: 25. С минуту он стоял не шевелясь, ему нужен был какой-нибудь живой звук: хотя бы звук человеческого дыхания» (541)) – и постепенным свыканием со смыслом рукописи, заканчивающимся абсолютным его принятием. Страху героя в окружающей действительности вторит звон колоколов, усиливающих звучание темы веры: «Вдруг внезапно (в Москве это бывает) проснулась где-то близко колоколенка: зазвонила бестолково, но истово, из всей мочи стучаясь колоколами о тишину» (542); но наступившая затем тишина, ассоциирующаяся в рассказе со смертью и одиночеством, побеждает возникший в читателе рукописи протест: «Штамм придвинулся к окну. Возбуждение в нем постепенно утишалось. <...> ...в щелях было безмолвие, мертвь и молчь» (542). О признании себя мертвым, осуществленным героем, свидетельствует также его реплика «Интересно – придет ли еще раз тот: живой» (542), указательное местоимение «тот» в которой, противопоставленное семантически местоимению «этот», обнаруживает наличие параллелей «тот, там, – живой» и «этот, здесь, – мертвый». В конечном итоге, общий сюжет рассказа можно рассматривать как сюжет об искушении текстом, справиться с которым у журналиста Штамма не получается. Привязанность к вещам, влечение к книжной культуре, страх другого человека, который оказался сильнее страха смерти (недаром герой так и не зашел в комнату к соседям: «За чужой закрытой дверью, наверно,

спали: и Штамм прижался ухом к цифре, жадно вслушиваясь. Но слышал лишь свою кровь, тершуюся о жилы» (541)) мешают ему «прочесть» знаки действительной жизни, предохраняющие от роковой ошибки:

- демонический образ встреченного на перекрестке человека со спрятанными глазами и ртом, который волшебным образом тут же нашел для журналиста комнату самоубийцы («Но не сделав и сотни шагов, чуть ли не у первого же перекрестка, он наткнулся на быстро семенящего человечка в затрепанном демисезоне. Глаза человечка были запряты под кепку, губы плотно замотаны в кашне. <...> А через час бумажный листок в три-четыре дюйма, оторвавшийся от блокнота, чудесным образом превратился в жилплощадь величиною в двадцать квадратных аршин» (509));
- следы взлома замка на двери («прилаживая временный болт, он заметил что старый замок как будто бы сломан» (510));
- реакция хозяйки на просьбу о ключе («Хозяйка, опустив глаза и как-то зябко кутаясь в платок, сказала, что ключ потерян, но что...» (510)).

Над двухуровневой сюжетной структурой повествуемого мира, в центре которой оказываются два взаимосвязанных события – создание текста и его прочтение, надстраивается структура повествующего мира, центральным событием которого становится разоблачение письменной культуры. Парадокс данного разоблачения, вынесенного на уровень читательского восприятия, заключается в том, что происходит оно внутри художественного произведения, являющегося частью литературной традиции. Однако именно то обстоятельство, что идея дискредитации письменного дискурса не эксплицирована вербально, а реализована за счет использования специфических возможностей художественной формы (система мотивов и образов; интертекст; языковая игра, обнажающая многозначность слова; организация художественного пространства; выстраивание параллелей между явлениями разного порядка за счет

сравнений и олицетворений; пародийное использование устойчивых литературных форм и т. д.), устраняет насилие над читателем, предоставляя ему свободу действий в интерпретационном поле рассказа.

Рассказ «Книжная закладка» (1927), завершающий сборник «Чем люди мертвы», с композиционной точки зрения, с одной стороны, представляет собой смысловой итог предшествующих восьми рассказов, то есть является финалом большого сюжета книги, с другой стороны – актуализирует и вбирает в себя все темы, представленные автором внутри данного художественного единства. Кроме того, эта новелла сама по себе оказывается своеобразным литературным сборником, состоящим из законченных рассказов с названиями («Взбесившаяся башня» и «Поминки») и без (рассказы о коте, оказавшемся на выступе многоэтажного дома, об Арабатской косе, об оглохшем воре Федосе Шпыне), из незавершенных или не до конца представленных в тексте набросков и идей для произведений, серий, сборников («Стружка», о пяти пулях, «Остановка по требованию», «Рассказы для зачеркнутых», «Animal disputans», «Свояси», «Тринадцать способов раскаяться», «В защиту Россинанта»). Такая художественная форма, осложняющая распространенную в литературной традиции форму рассказа в рассказе, обуславливает специфическую сюжетную систему, которая подразумевает несколько по-разному взаимодействующих уровней. Так, центральная сюжетная линия основана на истории рассказчика, который встречается во время прогулки пересказывающего свои замыслы писателя; внутри данной истории помещены несколько эпизодов из прошлого писателя, которые он описывает рассказчику во время второй их встречи, а также сюжеты его текстов. В результате сложное семантическое целое рассказа «Книжная закладка» складывается из отдельных значений каждого из входящих в него самостоятельных элементов, обладающих собственной событийной структурой.

Новелла «Взбесившаяся башня», первая из рассказанных писателем, повествует об Эйфелевой башне, которая ожила и сбежала из Парижа.

Доминирующим приемом здесь оказывается олицетворение, функцией которого является обнаружение абсурда окружающей действительности и человеческой жизни. Эта абсурдность сказывается в целом ряде положений. Во-первых, психологической мотивировкой бегства героини становится нежелание ее дальше находиться в городском пространстве, наполненном суетой и ничтожностью: «Гигантской четырехлапой Эйфелевой башне, поднявшей свою стальную голову над людскими гомонами Парижа, надоело, понимаете, надоело терпеть и слушать сутолочную, спутавшуюся улицами, ссыпанную из лязгов, огней и криков жизнь» (572). Во-вторых, фантастического характера происшествие (оживление вещи) не вызывает в парижанах удивления или восторга, наоборот, основные эмоции их – злость и гнев по поводу бегства архитектурного сооружения: «и миллионы сангвиников, отреагировав на катастрофу, стуча кулаками о манишки, роясь глазами в газетных листах, возмущаются, требуют реванша и преследования беглянки» (573). В-третьих, исторический факт идеологического противостояния России и Запада обыгрывается в пародийном ключе, обнаруживая бессмысленность политической вражды между государствами: моментально предпринятые большевиками попытки «большевизировать» башню («Нам с вами, конечно, ясно, откуда и кто зовет заблудившуюся. Теперь у нее есть маршрут: по прямой на восток. Восставшая – к восставшим» (574)), как и попытки не допустить этого, иронично описанные создателем рассказа за счет использования стилистических маркеров западной публицистики («Провода испуганно гудят из столиц в столицы: «Взбесившаяся бестия большевизирована» – «Остановить» – «Позор» – «Не щадя сил» – «Объединиться». Путь уходящей башне вновь преграждают рядами жерл» (574)), вводят стихию комического, разрушающую пафос войны между большевиками и капиталистами. Однако при этом возникает также и трагический модус реализации темы идеологического насилия над человеком. Преследователи башни, не сумевшие физической силой остановить ее («и расшвыренные армии пятятся, освобождая путь» (574)),

прибегают к помощи слова: «...антенны Парижа, Нью-Йорка, Берлина, Чикаго, Лондона, Рима, подделывая частоты, кричат отовсюду протяжное: «Сюда, сюда!..». Они обещают и манят, зазывают и лгут, глушат голоса с востока и всячески спутывают путь» (575). Созданный здесь образ «радиокакофонии», в которой башня не в силах разобраться («...и, растерянная и обессилевшая, среди кружения сигналов, сослепу, бездорожьем, не зная, куда и зачем, идет на эфирных тяжах туда, куда ведут» (575)), проецируется на ситуацию идеологического многообразия, определиться в котором человек не в состоянии. Самоубийство башни, увидевшей себя отраженной в Боденском озере, вызвано общим состоянием загнанности и невозможности совершить интеллектуальный и нравственный выбор, а также осознанием собственного безобразия, которое в рамках текста интерпретируется как отказ от культуры, восстание творения против человека-творца и изуродованного им мира: «Дрожь мерзи сотрясает звонкую сталь, – в последнем пароксизме гнева, порвав эфирные тяжи, она поднимает свои тяжкие лапы и, вздыбившись, с альфийских уступов, – вы представляете? – острой макушкой вниз» (575). Тематически данный рассказ, автором которого является персонаж-писатель, связан с написанным Кржижановским в 1931 году пятым текстом сборника «Товарищ Брук»: в нем также используется прием никем не замеченного олицетворения вещи, которая отказывается существовать в предложенном ей человеческом абсурдном мире и предпринимает неудачную попытку самоубийства, а затем снова становится предметом одежды, то есть возвращается в первоначальное состояние.

Героем следующего сюжета становится кот, очутившийся в ограниченном пространстве – на выступе высотного дома. Выбранная автором анималистическая природа персонажа позволяет противопоставить его (персонаж) людям, проявляющим или ненависть, или безразличие по отношению к коту. Безвыходность положения героя связана в первую очередь с абсолютным его одиночеством посреди активно живущего,

густонаселенного города: «Ну вот: кот исчез, две-три пары глаз, вскинувшихся было на него, назад – в цифры и счетные костяшки; окно захлопнули» (577), «Вот прохожий, вскинув случайно голову, видит черную точку где-то там, вверху, чуть ли не под кровлей; он щурится сквозь свои стекла: «Что бы это?» – но минутная стрелка толкает прохожего дальше» (578), «Двое детишек <...> шарят глазами по проводам, стенам и карнизам: «Что это, миссис?» – «Смотрите под ноги». И человечки учатся у людей смотреть под ноги» (578). Обреченность кота на смерть в мире, где невозможно заметить отчаяние и страх другого, проецируется на общечеловеческую экзистенциальную ситуацию изолированности, одиночества и замкнутости. Показательно при этом, что кот очутился в смертоносном для него пространстве по вине людей: «На кота затопали, гонят – рефлексом страха его вскидывает на подоконник (окно настезь), оттуда – вниз, на этот вот выступ» (577). Конфликт между конкретным существом и обществом, в котором ничто конкретное, индивидуальное уже не различимо и которое выступает в качестве внешней, непричастной, равнодушной силы, а также тождества проблема ограниченного, узкого пространства и пространства безграничного и бесконечного, одинаково сулящих герою смерть, возникают в одном из рассказов сборника Кржижановского - «Квадратурин» (1926). И в том, и в другом тексте событийным становится отсутствие реакции на смерть персонажа (ср.: «Поверх трупа – автомобильными шинами, а потом – тележка уборщика, – и тема наша – сначала на железный скребок, а там и в мусор» - «Книжная закладка», 580 и «кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему и бесполезно и поздно» - «Квадратурин», 460).

В истории стареющего взломщика Федоса Шпыня, постепенно теряющего слух, возникает тема смерти и отношения к ней в культуре: вор, который в силу своего физического недуга больше не может красть у живых, решает воровать у мертвых («Дальше у живых красть нельзя, нет; остается одно – практика среди мертвых» (598)). Нарушение существующей в

культуре границы между миром живых и миром мертвых, которое можно наблюдать в разделении городского пространства на акрополь и некрополь, а также в существующих мифах о загробном царстве, вход в который затруднен водной преградой или охраняющими его мифологическими существами, сопровождается отсутствием прежних уважения и почитания покойника, выражаемых в ритуальном обряжении, например: «...это раньше люди одевали своих покойников в лучшие платья, на стылые пальцы – перстни и дорогие камни, на вытянутые ноги – гляцевитые ботинки. А теперь все это пообеднело, изжидничалось, норовит, ну, право, сказать стыдно, в одних носках да в молью проеденном платье сунуть человека в гроб» (598–599). Цинизм в отношении героя к смерти усиливается также благодаря несоответствию внутренних мотивов Шпыня, заметившего золотой зуб во рту трупа, его внешнему поведению, оцениваемому окружающими как печаль от утраты человека: «Шпынь, закончив обряд, отходит в сторону: на лице его спокойное удовлетворение и серьезность человека, готового выполнить до конца печальный долг. Кто-то в толпе, с уважением оглядев Шпыня, шепчет соседу: «Какая красивая скорбь!»...» (599). Особенно резко трансформация оценки смерти как события передана в замене одного из компонентов устойчивого словосочетания «дурной знак» в значении «плохого предзнаменования» на прилагательное «добрый»: «Поплелся к ближайшей паперти: на ступеньках женщина в черном – вот, заглянул в храм: есть, лежит меж горящих свеч, и провожающие одеты чисто и с достатком. «Добрый знак, – думает Шпынь, – только как его угадаешь, что у него там под губами: золотые или цементные <...>»...» (599). Финал истории, который «ловец тем» берет из жизни («И вот тут-то...но концовку можно взять живьем из рассказа сторожа. Жизни не перемудришь» (600)), еще раз подчеркивает кощунственное по сути своей изменение в восприятии героем смерти: «... всю дорогу зубодер ругался. Уж так и этак. «За что, – говорит, – рабочего человека с работы снимаете? Сколько я с ним намучился, и меня же в тюрьму»...» (597–598). Однако этот кладбищенский анекдот, о котором

писатель узнал от сторожа, попадая в художественный дискурс, обретает иное звучание: новая точка зрения Шпыня на смерть обусловлена, во-первых, выпадением героя из социальной жизни («Пробует найти так называемую честную работу. Много ли старику нужно? Но не тут-то было: и молодые тысячами без работы; кому нужен глухой и без квалификации? Приходится опять за свое» (598)); во-вторых, глобальной автоматизацией восприятия смерти в обществе, пережившем войны, нищету, голод («...«Если так дальше пойдет, – думает иной раз старый Шпынь, возвращаясь ночью по лужам с пригородного кладбища, – то, и остыть человеку не давши, сами же будут (додумаются-таки люди, додумаются) золото из бездыханного рта тянуть, и умеючи, наспех, без правила, им что. А я без хлеба»...» (599). Отметим, что аналогичную реализацию темы смерти предлагает первый рассказ сборника «Чем люди мертвы» - «Чудак» (1922), главный герой которого подходит к сакральным в культуре понятиям («война», «смерть», «любовь», «Бог») с рациональной точки зрения и объясняет присвоенную им важность страхом человека перед бытием, обусловленным чувственным началом.

В предпоследнем из полностью представленных в тексте замыслов героя, озаглавленном «Поминки», обнаруживается связь с рассказом Кржижановского «Комната радости»: оба героя, успешно существующие в современной им постреволюционной действительности, попадают во власть идеи («имяреком» руководит идея помянуть тяжелые годы революции и Гражданской войны, а Травиным – индуистская идея комнаты радости, в которой накапливались бы, как в банке, только положительные эмоции). Однако результаты воплощения данных идей оказываются противоположными, в связи с чем и сами рассказы вступают в своего рода полемику друг с другом. Так, по воле безымянного персонажа в нем самом и в близких ему людях возрождается память о революционном времени, а вместе с ее возрождением деавтоматизируется восприятие реальности, сумевшей после кардинальной, казалось бы, перестройки мира вернуться в обычное русло: «У некоего имярека, имеющего жену, три комнаты,

спецставку, прислугу и доброе имя, собрались друзья. Блюда и бутылки пусты; из стеклянной стопки – пачка зубочисток. Переходят в кабинет – к камину, беседуют о последнем фильме, о последнем декрете, о том, куда лучше на лето» (601), «Но в конце концов, поминки так поминки: все равно – книги стали скучны, премьеры все отсмотрены, а зимние вечера длинны и нудны» (602). Именно революция актуализировала истинно человеческое в данных персонажах: пронзительное ощущение жизни («морковным сусликом чокались и пьяны были от одной мысли, что вот повернулось оно, солнце, на орбите и на нас идет» (605)), жажду познания («Мы ж сидим, часами, плечи к плечам, и тысячью глаз вслед за ним <лектором – В. В.> – от стены к стене, от стены к стене» (606)), любовь («а я, помнишь, вынул изыбшие пальчики из-под платка – вот так – и дышал на них, – вот так, вот так, – пока ты не сказала «Хорошо»...» (603)), свободу от материальных ценностей («Я тоже бывал на чтениях, – раздумчиво заканчивает хозяин, – однажды он нам говорил, что до революции мы из-за вещей мира не видели, в трех дедовских креслах заблудились...» (606)). Но революция произошла, а провозглашенные ею идеи так и не осуществились – и нет между людьми единства, понимания, свободы от предрассудков, независимости от материального: так, например, у самого «имярека» есть прислуга – Глаша, которая не в состоянии понять странного поведения хозяина («Глаше, ошалелой и испуганной, кажется, что это она еще спит и видит нелепый сон. Но шутник успокаивает ее: «Не будет до завтра, а завтра все по-старому, поняли?». Глаша продолжает таращить глаза. Но когда хозяин обещает ей после того, как они покончат с мебелью, выходной день, лицо ее проясняется...» (602–603)). Пробудившаяся в герое память о времени возвышенных идей и чаяний и осознание их принципиальной, быть может, невоплотимости («Не будет до завтра, а завтра все по-старому, поняли?») (602)) позволяет ему ощутить всю неразрешимую противоречивость человеческого бытия и обнаруживает трагический потенциал нетрагического героя: «...«А ведь тут за дверью пустая комната; и за ней – пустая и темная; и если дальше – темные и пустые; и за ними; и

будешь идти и идти, и не...». Марра чувствует: на пальцах у нее, вместе с дыханием и словами, какие-то колючие теплые капли. И тут – в концовке – я хочу показать, что даже эти вот в – ноготок – росток, безобидные инсепарабли, обочинные люди, которым революцией только бахрому пооборвало, – и те, и те не умеют не понять...» (607). Напротив, в рассказе «Комната радости» мнимое, ложное торжество нового миропорядка создает круг подобных друг другу людей, радость которых есть бегство от несовпадающей с идеалом действительности.

И наконец, последний из семантически завершенных рассказов героя «Книжной закладки» – об Арабатской косе – продолжает тему экзистенциального одиночества человека, осознание и принятие которого настигает его вместе с течением жизни, завершающейся смертью. Созданный «ловцом тем» образ одинокого пассажира, постепенно удаляющегося от людей («и среди всех пассажир: не отвечает и не спрашивает» (608), «пересадка на боковую линию – Алексеевка-Геническ; сперва малолюдие – почти пустая гусеница вагонов, потом крохотный гнилой городишко» (608), «лезвие Арабата абсолютно безлюдно...» (608)) и отказывающегося от мира с его наполненностью вещами и мнениями («Ее <прогулку – В. В.>, пожалуй, назвали бы странной, но тех, кто называет, здесь нет...» (608), «ни корзины, ни чемоданов – только легкий рюкзак и палка» (608)), приобретает метафизический масштаб и символизирует собой человека вообще, как такового. На такую символизацию работает фонетическое подобие топонимов «Арбат» и «Арабат», благодаря которому осуществляется нивелирование закреплённости человека в определенном физическом пространстве и объединение всего человечества в одном одиноко бредущем сквозь жизнь к смерти страннике.

Незавершенные тексты и упоминаемые персонажем названия осуществленных и неосуществленных замыслов также в той или иной степени посвящены ключевым темам сборника. Незаконченный рассказ «Стружка» описывает довольно распространенную судьбу деревенского

столяра Васьки Тянкова, который во время подработок в городе вступает в рабочую партию и становится затем, после революции, членом правящей партии: «Столяр Васька, давно уже превратившийся в товарища Василия, меняет свой ящик с долотами и подвесным замочком на распертый бумагами кожаный портфель с стальным защелком» (581). Однако истинная его природа при появлении детали из прошлого («и вот тут-то навстречу, подталкиваемая зыбким утренним ветерком, этакая вот легкая, завитая, как женский локон, благоухающая смолюю стружечка» (581)) просыпается в нем, обнаруживая лживость и условность постреволюционного мира: «Веки товарища Василия разбухли от бессонниц, в пальцы врос карандаш: доклады, резолюции, съезд, командировка, экстренный вызов» (581), «Лишь изредка сны – и то робко, и то сквозь муть – поднимут дымы над низкими избами, зашумят спелой рожью, – и опять отщелк и защелк портфеля, «слушали – постановили» и карандаш в пальцах» (581), «Короче: деревенский Васька вновь предъявляет права на бытие; он молчал годы и годы, мог бы молчать и еще, но крохотная стружечка – и...» (582).

Идея рассказа, возникшая благодаря найденной героем оружейной обойме, связана с военной проблематикой и представляет мир как результат перекроившей его стихии войны: «Ведь что может сказать обойма: пять пуль – одна вслед другой – по пяти траекториям и в пять целей», «Вмыло ее в песок, должно быть, еще в те, знаете, годы, когда разговаривали мы друг с другом выстрелами» (582). Возникающая здесь отсылка к литературной сказке Г. Х. Андерсена «Пятеро из одного стручка» («Получалась сюжетная схема, вроде андерсеновской «О пяти горошинах»...» (583)) за счет контрастного сопоставления предметов, провоцирующего движение сюжета, усиливает ощущение ужаса от окружающей, новой, действительности: «Я не виноват, если пули оказываются современнее идиллических горошин» (583).

Интертекст вводит в семантическое поле рассказа Кржижановского образцы литературной традиции, присутствие которой вызвано, в первую очередь, центральной темой завершающего сборник «Чем люди мертвы»

текста – темой творчества. Звучание этой темы поддерживается главным образом мотивом слова, представляющим элементы книжной культуры как самостоятельные, живые: «Мы давно не встречались: я и моя книжная закладка» (569), «вид у книжной закладки был обиженный и слегка брюзгливый» (570), «по шершавой и грязной бумаге, ломая шеренги строк, торопились серые – солдатского сукна – буквы» (569). Этому мотиву сопутствует также специфическая риторическая организация текста, главным приемом которой становится языковая игра, каламбуры, основанные на созвучии слов или на их многозначности. Демонстрация звуковых и семантических подобий, акцентирующих внимание на самом слове и деавтоматизирующих его восприятие, вводит в данный рассказ тему двойничества, в художественном мире Кржижановского всегда связанную с языком и его двоящейся природой. Одним из основных видов реализации данного приема является столкновение прямого и переносного значений, а также значений первичного и производных: «Восставшая – к восставшим» (574) – «физически поднявшаяся» и «группа людей, выражающих протест против существующего политического режима»; «У вас есть перо. Но надо его вдеть в ручку, а ручку в руку» (592) – «письменная принадлежность» и «стиль писателя»; «Место бы с плакатной. На всю вечность. И – на самой нижней полке» (597) – «доска для книг, прикрепленная к стене» и «место в железнодорожном вагоне»; «Моей четырехугольной гостье не отыскалось угла» (571) – «геометрическая фигура» и «пристанище, жилье». Еще один вариант языковой игры основан на столкновении фонетически подобных слов: «предложить гостье вместо череды воспоминаний очередную пачку книг» (570), «всячески спутывают путь» (575), «выпустив выступ» (580). Доминирующим же в данном рассказе оказывается разрушение устойчивого выражения или речевого штампа:

- «не откладывая мою старую знакомую в долгий ящик» (570) – столкновение прямого («вместилище») и переносного («откладывать на длительное время») значений;

- «только вот в свою голову им не приходит в голову... заглянуть» (584)) – употребление одного и того же словосочетания как устойчивого и образного выражений;
- «Если вы пришли к занятому человечеству, делайте свою жизнь и уходите» (597) – пародийное обыгрывание канцеляристской ситуации, обретающей экзистенциальный масштаб (требуемый чиновник занят, поэтому нужно оставить документы и уйти);
- «не лошадь – в рот не залезешь» (599) – здесь разрушение фразеологизма «Дареному коню в зубы не смотрят» происходит с помощью актуализации истории его происхождения (выяснить, каковы возраст и физическое состояние лошади можно по ее зубам, но если лошадь была подарена, то пытаться определить ее качества невежливо и неприлично), употребление данного выражения по отношению к умершему человеку обнаруживает цинизм в восприятии смерти персонажем;
- «И, перечеркнув в сердцах великого эмпирика, он хлопнул папкой – и в одну из дверей» (595) – парадоксальное столкновение фразеологизма со значением «в порыве гнева», описывающего эмоциональное состояние человека, с существительным «эмпирик», то есть «последователь эмпиризма – течения, признающего чувственное восприятие и опыт единственными способами познания истины».

Помимо интертекстуальных связей и языковой игры, акцентирующей внимание читателя на слове и его противоречивой природе, в рассказе присутствует большое количество метаописательных конструкций, функция которых сводится к представлению литературного текста как условной художественной структуры, имеющей свои законы и правила организации. Так, один из главных персонажей, «ловец тем», излагая слушателям свои и чужие замыслы, употребляет такие литературоведческие понятия, как «сюжетная схема» (583), «фабульная схема» (585), «сюжет» (583),

«герой» (577), «тема» (576), «заглавие» (583), «новелла» (580), «текст» (583), «автор» (584), «историк литературы» (584), «рассказ» (585), «персонаж» (586), «экспозиция» (577), «поэт» (589), «поэзия» (588), «литература» (584), «имя <персонажа – В. В.>» (598), «александрийский стих» (573), «верлибр» (573). Он упоминает также определенные литературные приемы, позволяющие автору реализовать тот или иной замысел («но коту все это (открой я ему это даже при помощи того или иного беллетристического трюка) все это, повторяю, ни к чему» (578), «И вот однажды – я беру самое обыкновенное, привычное «однажды» – очередная телефонограмма...» (581)), говорит о функции некоторых элементов художественного целого – например, заглавия («А раз есть правильно построенное заглавие, то с него, как с крюка шубу, и весь текст» (583)) и интертекста («Заглавие и, так сказать, запев всей песне я взял из старой, забытой книги датского юмориста Гольдберга» (592)). Художественное произведение, по его мнению, есть сложно организованное единство, в формировании смысла которого участвуют разные структурные уровни и элементы.

В рассказе представлены эстетические суждения героя не только о художественной форме и ее особенностях, то есть не только о внутренних проблемах литературы, но и о проблемах внешних – о литературном процессе, истории его развития и взаимодействия с обществом и современностью. Показательно в этом отношении размышление героя о формировании литературного канона: «...мы, писатели, пишем свои рассказы, но и историк литературы, во власти которого впустить или не впустить в историю, открыть или захлопнуть дверь, тоже хочет рассказать о рассказах. Иначе ему никак. И вот то, что можно пересказать десятком слов, удоборассказуемое, протискивается в дверь, ну, а писания, которые не могут предъявить никакого что, остаются... в ничто» (584–585). Это представление о критериях отбора ключевых для культуры памятников словесности обуславливает критический взгляд «ловца тем» на современную

ему литературную ситуацию: «Попробуйте, говорю я, торопливо, в двух-трех словах аннотировать смысл, высутить суть, так сказать, любой из современных литературных нитонисетин; или итоисетин: как угодно. <...> Ага, не можете?» (585), «Ах, если б по этому вот афишному столбу да красными аршинными буквами: «Колонный зал. О несуществовании литературы». О, я б им...» (584). Именно отсутствие оригинального, свободного от литературной (в аспекте влияния предшествующей традиции) и политической диктатур содержания («Ведь как сейчас отыскивается тема? Одни за ней по переставным библиотечным лестничкам – и из-под корешков, ловкие хваты. Но эти так-сяк. Другие рвут друг у друга; выклянчивают у госзаказчика; и то и из-под полы – на черной литбирже» (584)) и несовершенство поэтической реализации темы («впрыгнет в литературу – глядь, а поэзия-то осталась позади, вне литературы» (589)) оказываются главными характеристиками тех писателей, которым герой себя противопоставляет: «Темы?! Вы говорите, их нет. А мне вот ими мозг изгвоздило» (584). Литературное поле в постреволюционной России, с точки зрения героя, делится, таким образом, на две зоны: писатели, чьи имена звучат в настоящем времени, а тексты будут забыты в будущем, и неизвестные современному читателю писатели, чьи тексты останутся в истории («впрыгнет в литературу сам поэт – глядь, а поэзия-то осталась позади, вне литературы, дотянулась до ступеньки, до художественного уровня поэзия – глядь, сам поэт, выключенником и отщепенцем, в абсолютном вне» (589)).

Проблема взаимоотношения писателя и редактора, представителя власти, определяющего судьбу книги и ее автора, становится центральной темой личной истории персонажа-писателя, представляющей собой сюжетную линию второго уровня. Встречи с тремя разными редакторами, каждый из которых дан как определенный литературный тип, обнаруживают ряд ключевых проблем, возникающих между свободной от предрассудков, идеологий, сиюминутных веяний личностью и государством. Проблема

интеллектуальной пропасти, возникшей между творцом и новой читательской аудиторией, за права которой в свое время боролась интеллигенция, реализуется в последнем, третьем эпизоде: герой лишается заказа на статью из-за собственных эрудиции и образованности, проявленных им в разговоре с распределяющим темы чиновником, неспособным отличить одного философа, Фрэнсиса Бекона, от другого, Роджера Бэкона (здесь дает о себе знать важная для сборника тема двойничества): «"О котором из них писать?" - "То есть как - о котором? - изумился добряк.- Один Бекон - о нем и пишете".- "Два".- "Ну, что вы путаете?" - "Не путаю: Роджер и Фрэнсис". Лицо редактора омрачилось не более чем на минуту. "Ладно,- махнул он рукой,- два так два. Пишите: "Братья Беконь". Шестьдесят тысяч знаков".- "Но, позвольте,- продолжал я упрямитесь,- какие же они братья, когда один на триста лет старше?" Лицо зава перестало быть добрым; он резко встал и бросил: "Вот вы всегда так. Хочешь помочь, а они... Так знайте же,- не один и не два,- ни одного". И, перечеркнув в сердцах великого эмпирика, он хлопнул папкой - и в одну из дверей. Мне оставалось - в другую.» (595). Еще одна попытка героя получить литературный заказ (обозначенная самим героем как «одно из мытарств» - 595) обнаруживает стремление власти использовать талант писателя и подчинить себе его мнения и чувства: «Выслушав меня, спец отрезал: «Вы не знаете журнального дела. А я знаю, и потому сработаться мы можем только так: вы приносите факты и материал (у вас есть глаз, не отрицаю), а выводы уж разрешите... мы сами». Ошарашенный, я молчал» (596). Написанный персонажем фельетон «Тринадцать способов раскаяться», пародирующий практику публичных признаний в совершенных идеологических преступлениях, за которыми должно последовать идеологическое же преобразование гражданина социалистической республики (перечень начинается с «официального письма в газету» (596)), заканчивается, очевидно, упоминанием христианского таинства исповеди, требующего от человека истинного духовного раскаяния, и обнаруживает в юмористическом жанре трагический потенциал. Именно финал текста

заставляет «спеца», приверженность которого советской идеологии обязывает отрицать веру в Бога, изменить свое отношение к автору статьи. Несмотря на использованную в тексте фигуру умолчания, отсылающую к историческому факту – запрету на религию («все способы, начиная от официального письма в газету до... Но мой спец долго с укоризной качал головой, когда глаза его доскользили до этого до» (596)), художественный «намек» на содержание последнего способа парадоксальным образом обнаруживается в описании реакции сотрудника газеты, в возникающем здесь мотиве веры: «Тон наибольшего благоприятствования уступил место тону наименьшего доверия» (596).

И наконец, последний из редакторов, о котором герой рассказывает в первую очередь, оказывается близким ему по духу человеком. Поведение данного персонажа существенно отличается от поведения остальных литературных работников: он не пытается идеологически поработить писателя («Вам бы следовало как-нибудь – стороной, что ли, – выведать про это, и поскорее, не правда ли?» (591), «... «Вы думаете, – вспыхнул я, – я буду защищать любое?» – «Ничуть», – отвечает...» (593)), признает его литературный талант («У вас есть перо» (592)), оказывается интеллектуально равным («Но он, этот прищуренный человек за редакторским столом, представьте, понял, и сразу – с первых же строк» (593), «А вот он, мой редактор с прищуром, не удивился» (594)). В изображении его часто возникает семантически нагруженный в творчестве Кржижановского мотив зрения, связанный с мысленной зоркостью, способностью человека к различению явлений, к чтению и познанию бытия: «Полистав рукопись, человек за редакторским столом оглядел меня графитными, остро очиненными зрачками» (591). Трагическая разведенность двух этих людей в идейном пространстве современной им действительности, разговаривающих на одном культурном и интеллектуальном языке, обнаруживает в художественном мире рассказа присутствие неподвластной человеку силы – Революции, результаты которой разочаровали не только пострадавших от ее

бесчеловечности и жестокости, но и сторонников социального переворота. Все представленные редактору замыслы «ловца тем» критикуют черты нового социального пространства:

- наличие в нем изолированных, политически неугодных, отрицаемых обществом и властью индивидуумов («Рассказы для зачеркнутых»),
- тоталитаризм мысли и идеи, остранный за счет интертекстуальной связи с романом Людвига Хольберга «Подземное путешествие Николаса Климма», в котором центральным становится образ закрытой подземной страны и ее богатых обитателей, содержащих ради забавы в идеологически едином государстве спорящих животных («Animal disputans»);
- так и несовершенное освобождение угнетенного класса, силами и жизнями которого осуществлена была Революция («В защиту Россинанта»).

Интертекст, возникающий в рассказе вокруг образ третьего из описанных героем редакторов (Хольберг, Сервантес), включает в себя также еще одно, ключевое и даже программное для заявленной здесь темы творчества, произведение – «Пророк»: «но поверх расползающегося портфеля – ввинченная металлическими винтами гладкая сцепка посеребренных букв: «Глаголом жги сердца людей». Вот» (589); «но вот портфель его с «Глаголом жги» на винтиках уцелел» (589). Данная художественная подробность (пушкинская строка на портфеле присяжного поверенного) демонстрирует, с одной стороны, за счет пародийной направленности, опошление высокой поэзии «в исполнении» современного общества, с другой – трогательное отношение обычного, маленького человека («помятый воротничок, жена, дети, засмальцованный фрак» (589)) к сакральным литературным смыслам. Образ этот, приведенный в качестве ответа на вопрос о дореволюционной поэзии, которая существовала в иной общественной ситуации, не подразумевающей столь явной политической

эксплуатации словесности («Скажите, что вы думаете о том времени, когда в дилижансе вам еще и лошадей-то не запрягали?» (589)), представляет иной тип взаимодействия писателя и читателя, иное осмысление предназначения литературы в рамках культуры. Роль пророка, отведенная поэту, определяет особенное его место в мире, обусловленное сакральной функцией его творчества. Постреволюционное социальное пространство, установившее контроль над искусством и ограничившее население доступ к нему, существенно трансформировало этот культурный миф: «...конечно, присяжный поверенный давно рассосался, с ним и все прилежащее» (589), «С коротким «не подойдет» отодвинул, даже не глянув под заглавие» (591), «Помню, было и так – поверх рукописи карандашом: «Психологятина»...» (591). Однако в оказавшемся близким герою Кржижановского редакторе («Мы крепко пожали друг другу руки, и знаете, я почувствовал, что этот человек мне – и через пропасть – близок... Ближе иных близких» (594)) еще присутствует черты того – прежнего – читателя: «... но вот портфель его с «Глаголом жги» на винтиках уцелел. По крайней мере, мне кажется, что раз или два я с ним встречался. Правда, окончательно опознать не удалось...» (589).

Все описанные выше представители власти над литературой, попадая в рассказ писателя о своей жизни, становятся в определенном смысле его персонажами. Кроме того, он сам сообщает о своей творческой заинтересованности в них: «эти люди постепенно превратились для меня в тему» (590). О факте возникновения такого героя в художественном замысле «ловца тем» свидетельствует образ собеседника, в компании которого рассказчик впервые встречает писателя: при внешнем равнодушии данного лица к повествуемым историям («Тот, к кому был обращен рассказ, сняв правую ногу с левой, заложил левую ногу на правую. Это мало походило на реакцию» (580), «Лицо его (как раз в это время из фонарей брызнула яркая электрическая желчь) выражало не то брезгливость, не то смущение» (584), «Я тороплюсь» (585), «Угрюмый собеседник не возражал» (583)), а также при

противоположных писательским, примитивных и утилитарных взглядах на литературу, которые вполне соответствуют взглядам современных критиков и издателей («Что ж, если выправить сюжет, может быть... Только тут у вас несуразица: диаметр Боденского озера – девяносто километров, так что клину в триста метров из берегов его не как не вывести» (576), «И думаю: голословие. У нас есть авторы...» (584)), он обнаруживает зависимость от своего оппонента: «Тут произошло нечто еще менее ожидаемое: собеседник его, казалось искавший случая отделаться от фантастического прожектора, тотчас же, как привязанный, вскинул плечи и покорно поплелся вслед» (587). Доказательством правомерности такого предположения служит интертекстуальная связь рассказа «Книжная закладка» с романом Вильяма Вудворда «Вздор», сюжет которого кратко пересказан «ловцом тем»: автор случайно встречает созданного им персонажа, который перестал участвовать в действии книги и живет самостоятельно, пытается вернуть его в сюжет, однако в конечном итоге тот отказывается подчиняться авторской воле и выходит из романа<sup>119</sup>. Между данным пересказом и перволичным повествованием в рассказе обнаруживается и более явные лексические совпадения: «Тот было за порог, но писатель – кажется, так – схватил его уже за плечо и локоть» (586) и «Но ловец тем уцепился пальцами обеих рук за плечо и локоть слушателя, как если бы и тот был еще не оформленной, но достойной разработки темой» (584). Предложенный героем принципиально иной финал истории о взаимоотношениях автора и текста раскрывает его собственный взгляд на литературу как на акт творения, в котором человек стремится уподобиться демиургу, создателю, Богу: «Персонаж убивает автора. Да-да, не иначе. Тогда она, та, которой тщетно добивался

---

<sup>119</sup> Предположение В. Г. Перельмутера о том, что здесь Кржижановский «разрабатывает тему андерсеновской «Тени»...» (Перельмутер В. Г. Комментарии. Т. 2. С. 696), не совсем обосновано, поскольку герой «Книжной закладки» в данном фрагменте текста просто пересказывает сюжет вудвордовского романа «Вздор». Для ср.: «Намереваясь написать книгу, я создал главного героя – он был назван мною Майкелем Уэббом – и отправил его прогуляться по свету с тем, чтобы он набрался там опыта!.. Но до сих пор он не возвращался назад» (Вудворд В. Вздор. М., 1927. С. 14), «Быть может, вам приходилось слышать, как в публике шепчут про кого-нибудь, кто только что мимо вас прошел: «Какое характерное лицо! Прямо из романа!». В таких случаях все поворачивают в сторону этого джентльмена головы и улыбаются от удовольствия. Я никогда не понимал, что это значит, пока горько не разочаровался в Майкеле Уэббе» (Там же. С. 24), «Я только что женился на мисс Меррифильд и выхожу из романа. Прощайте. Всех благ!» (Там же. С. 334).

псевдочеловек, узнав, что дуэль была из-за нее, приходит к нему сама. Но теперь человек-персонаж не может ни любить, ни не любить и вообще ничего не может: без автора он ничто, ноль» (586). Такое понимание природы творчества поддерживается также возникающим в рассказе пушкинским мифом о предназначении поэта, глашатая божественной истины на земле. Мотив убийства персонажем автора семантически параллелен мотиву убийства человеком бога, то есть атеизму, активно пропагандируемому советской властью, с которой идеологически не совпадает герой.

В художественном мире рассказа существуют, таким образом, два типа писателей. Первые соответствуют специфике настоящего момента, злобе дня, и потому одобрены современными властью и обществом и созвучны им: это не авторы, а «вторые, подголоски» (584), они «рвут друг у друга из рук; выклянчивают у госзаказчика; а то и из-под полы – на черной литбирже» (584). Второй тип оказывается на периферии литературного поля, поскольку мысль его не отражает актуальных мнений и критически настроена к окружающей действительности, в которой он пытается и не может обнаружить черты действительности высшей, идеальной: «Я не виноват, если пули оказываются современнее идилических горошин» (583), «Разве мы не принимаем всеми своими смыслами и сутью к тому, что погибло и зарыто? Нет-нет, я никогда не соглашусь на теперешнюю портфелью философию: можно писать только о зачеркнутом и только для зачеркнутых» (601). Постоянный отказ в публикации и невозможность обрести своего читателя, утверждающие, казалось бы, бесполезность существования замыслов и идей ловца тем, не приводят, однако, к отречению от дара: «Работы я не бросал, потому что, потому... вот Фабр описывает: дикие осы, если продырявить им соты, все равно ведь продолжают откладывать свое» (594–594).

Подобно тому, как писатели делятся на вневременных и современных, книги их делятся на нуждающиеся и не нуждающиеся в закладках. Схема центральной сюжетной линии рассказа может быть определена как

устранение возникшей недостачи – художественного текста, требующего вдумчивого, медленного чтения: «среди этой путаницы скудных измыслов негде было остановиться» (571), «сквозь память прогрохотали порожняки последних лет. Книжной закладке и здесь не виделось места» (571). Написанный в финале рассказ о встрече нарратора и ловца тем и становится тем настоящим текстом, который требует от читателя мысли и чувства, и противопоставлен современной печатной литературе: «Я пересмотрел их: нет, эти не годились – без логических цезур, без крутых поворотов мысли, требующих оглядки и роздыха, зовущих на помощь книжную закладку» (571) и «Закладке часто приходилось дожидаться меня, как и в те, отдуманые, годы, то у той, то у другой темы; мы размышляли и грезили, препинались нет о нет, свершая медленный, с роздыхами, путь...» (610). На уровне повествуемого мира событием, объединяющим две сюжетные линии (историю оказавшегося за пределами литературного мира «ловца тем» и историю рассказчика в поисках настоящей книги), становится, таким образом, встреча писателя и читателя. Однако это событие проецируется также и на повествующий мир, поскольку написанный рассказчиком текст от начала до конца совпадает с текстом рассказа Кржижановского «Книжная закладка»: «я писал вот это» (609), «Да, чуть не забыл: надо бы поверх тетради – как водится – визитную карточку с именем жилицы: КНИЖНАЯ ЗАКЛАДКА» (610). Воплощение замыслов героя на бумаге, осуществленное нарратором, можно рассматривать как подаренную им будущую жизнь. Этот дар символически равен тому дару, который преподнес, в свою очередь, случайному знакомому «ловец тем». Парадоксальным образом на так и не появившийся сюжет о самоубийстве, персонажем которого хотел стать рассказчик, последний отвечает написанием текста, то есть рождением его в мир. О возможности такой трактовки сюжетного построения свидетельствуют реплики рассказчика и реакции на отказ от разработки суицидальной темы: «Я остановил вас, чтоб предложить себя в персонажи» (587), «Я даже оглянулся: у меня было нелепое, но ясное

ощущение, будто тема там, позади, на рельсах, перерезанная надвое колесами» (607), «Мне что-то не улыбалось» (607), «Очевидно, он был не прочь передохнуть на одной из скамей. Но я шагал твердо и не оборачиваясь» (607). Так, герой, а вместе с ним и имплицитный читатель рассказа Кржижановского, через эксплицированное в нем создание художественного произведения одерживает победу над смертью, утверждая тем самым сакральную функцию литературы и высокое, божественное предназначение поэта.

## VI. Заключение

Сборник С. Д. Кржижановского «Чем люди мертвы» представляет собой композиционное и тематическое единство – макротекст, поэтику которого можно определить как «поэтику дубля», основанную на повторном использовании одной и той же художественной модели-схемы<sup>120</sup>. Эта схема формируется из компонентов разных текстовых уровней: сюжет, хронотоп, мотив, риторика, интертекст, заглавие, ономастика, наррация.

Ядро схемы составляет сюжет, разнообразные варианты которого возводятся к одному инварианту – к презентации идеи, в итоге разоблачаемой. Так, в рассказе «Чудак» представлена идея смертоносного отказа от чувственной природы в пользу разума во имя постижения истины, в «Квадратурине» – идея бесконечного расширения пространства, в «Комнате радости» – идея коллективного счастья, в рассказе «Безработное эхо» – идея сотрудничества писателя и современности, в рассказе «Товарищ Брук» – идея тождественности вещи и человека, в рассказе «Мост через Стикс» – идея победы смерти над жизнью, в «Автобиографии трупа» – идея господства книги над миром, в «Фантоме» – идея фантомизма, победы небытия над бытием. Финальный текст «Книжная закладка» с точки зрения организации сюжета устроен более сложным образом, поскольку он дублирует структуру всего сборника, большой смысл которого обнаруживается в утверждении жизни: в данном рассказе, в отличие от всех предыдущих, происходит не разоблачение того, «чем люди мертвы», но утверждение витальной силы творчества, деавтоматизирующего восприятие действительности, расподобляющего объекты реальности через обнаружение множественной природы языковых знаков, дарующего читателю свободу от мнений и идей. С сюжетным уровнем связана также проблематизация события внутри

---

<sup>120</sup> Вероятно, сама природа схематизма произведений Кржижановского связана, в том числе, с интересом последнего к кинематографу (которым, кстати, интересовались также и формалисты), в частности, с его опытом создания киносценариев. Известно, например, что Кржижановский участвовал в написании сценариев для фильмов «Праздник святого Йоргена» и «Новый Гулливер». Показательна также в этом отношении его статья для «Словаря литературоведческих терминов», посвященная киносценарию.

повествуемого мира: так, все происшествия фантастического характера, описанные в сборнике, остаются по-настоящему незамеченными окружающими героя людьми, то есть неспособными нарушить норму этого мира (разрастание комнаты в коммунальной квартире, оживление мертворожденного трупа, замена человека брюками). Данная сюжетная особенность обуславливает формирование единого для всего сборника хронотопа обыденности, внутри которого невозможны кардинальные изменения: здесь становятся привычными война и смерть («Чудак», «Мост через Стикс»), абсурд, двойничество («Товарищ Брук») и уничтожение свободы личности («Безработное эхо», «Комната радости»), одиночество, влечение к смерти («Фантом»), бегство от реальности в фикциональный мир текста («Автобиография трупа»), лишенные смысла книги, идеологическое насилие, убийство Творца («Книжная закладка»). Маркерами хронотопа обыденности становятся:

- лексемы «скучливый» (435), «привычный» (449, 507), «обыкновенный» (487), «как всегда» (487), «скука» (515);
- образы заполонивших пространство предметов, в описании которых используется олицетворение, подчеркивающее эквивалентность человека и вещи (крайнее проявление ее можно наблюдать в рассказе «Товарищ Брук»);
- образ точно расчисленного времени (часы, календари), не знающего случайности и внезапности;
- ограниченность и замкнутость пространства, оборачивающаяся губительной для человека беспредельностью.

Помимо олицетворения, ведущим приемом в изображении окружающей действительности становится синекдоха<sup>121</sup> (подмена целого частью), создающая эффект фрагментарности, дробности художественного

---

<sup>121</sup> В этом отношении Кржижановский, как представляется, наследует гоголевской традиции в изображении абсурда: см. «Петербургские повести» Гоголя.

мира: например, в рассказе «Комната радости» («Жена подняла глаза от шелкового узора, спрашивая ими» (461)), в рассказе «Товарищ Брук» («когда все уши квартиры втиснутся в подушки» (494)), в «Фантоме» («Слева – мучительно шевелящиеся лопатки студента, наклонившего пунцовые уши навстречу вопросам экзаменатора» (545)) и т. п. Фрагментарность, в свою очередь, связана с одним из центральных в творчестве Крижановского мотивов – с мотивом зрения<sup>122</sup>, представленного в двух вариантах: острота зрения и его отсутствие, слепота. Так, невозможность различить предметы и явления, провоцирующая возникновение героев-двойников, обусловлена отсутствием целенаправленного взгляда на мир и обращенности к нему, которое маркируется в тексте повтором наречия «мимо»: «Но мы пока шли мимо» (434), «Но мы еще раз проходили мимо» (434), «Смотрит мимо» (458), «И я шел, с трудом разгибая инъецированные ноги, – дальше и дальше – мимо множеств мимо» (557) и т. д. Острота зрения, наоборот, служит проникновению в суть вещей, поиску истины, критическому взгляду на окружающую действительность. Способность ясно видеть и пристально вглядываться становится здесь метафизической категорией и определяет внутренний потенциал человека. Однако в поле внешнего и внутреннего зрения попадают разнообразные явления, идеи и вещи, отбор которых человек должен производить самостоятельно. Так, большинство идей оказывается для него губительно («Мост через Стикс», «Фантом», «Квадратурин», «Чудак», «Комната радости», «Автобиография трупа»).

С данным мотивом тесно переплетается мотив слова, которое предстает у Крижановского самостоятельным, живым, действующим субъектом: «...и прямо перед вами странствующее в машинописной каретке – из фраз в фразы – слово, человеческое слово» (486), «...и дальнейший текст ныряет под всклокоченные волосы спящего...» (544), «Другой раз мне удалось

---

<sup>122</sup> Возникновение данного мотива в творчестве Крижановского позволяет обнаружить его связь с творчеством Гофмана, в котором мотив измененного зрения и образы различных оптических приборов всегда семантически нагружены и служат своего рода проводниками в создаваемую им фантазмагорию («Золотой горшок», «Песочный человек», «Двойник» и т. д.).

вскользнуть под тощее одеяло к наборщику, умиравшему от свинцового отравления. Да, кх... алфавит, из пересыпей которого вы мастерите свои молитвенники и политграмоты, в достаточной мере ядовит» (505), «по шершавой и грязной бумаге, ломая шеренги строк, торопились серые – солдатского сукна – буквы» (569). Возникающие здесь отрицательные коннотации вызваны тем, что именно в слове (устном или письменном) выражены опасные для жизни идеи: они проникают в сознание героев или в ходе разговора («Мост через Стикс», «Чудак», «Фантом», «Безработное эхо»), или через письменный текст («Чудак», «Фантом», «Автобиография трупа», «Комната радости»). В конечном итоге, опасным является сам язык, во власти которого оказывается любая вербализованная мысль. Более того, устройство языка таково, что он сам провоцирует возникновение смертоносных идей. Во-первых, обманчиво слово, чаще всего обладающее несколькими значениями: так возникает, например, образ Фифки, принадлежности фантома (муляжа роженицы) и создателя фантомизма (философии фикций, небытия). Во-вторых, фонетическое и графическое сходство слов провоцирует уподобление их денотатов: брюки замещают Брука, строится мост через Стикс и Тинц знакомится с обитательницей тин, Фифка оказывается двойником Склифского. В-третьих, явление лексической антонимии приучает носителя языка к выполнению определенной логической операции при построении мысли – к постоянным, излишним оппозициям и их переворачиванию: в частности, жаба («Мост через Стикс»), излагая свои идеи, часто прибегает к данному приему («...если мне будет разрешено сослаться на Гегеля, который считает, что некоторые народы, например ваш, имеют бытие, но обделены историей, внеисторичны, то почему бы мне, происходящей из древнего рода стиковых жаб, даже при выключенности из бытия (ставлю Гегеля на голову) не рассказать своей истории...» (499)). На обнаружение лживой природы языка работают всевозможные примеры языковой игры, каламбуры, которыми изобилуют рассказы Кржижановского: разрушение фразеологизма или речевого штампа, столкновение прямого и

переносного значений, демонстрация звуковых и графических подобий слов. Борьба со словом, осуществляемая внутри слова, позволяет обнаружить в творчестве писателя представление об ином, отличном от повседневного, бытии языка, помнящего о своем божественном происхождении. Экспликации данного представления посвящен последний рассказ сборника, «Книжная закладка», в котором за счет введения интертекстуальной связи с пушкинским «Пророком» создается образ истинного поэта, обретшего божественное слово: «И вырвал грешный мой язык, / И празднословный и лукавый, / И жало мудрыя змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой»<sup>123</sup>.

Наличие интертекста в рассказах сборника является характерной чертой его поэтики. Интертекстуальная насыщенность (Достоевский, Гоголь, Пушкин, Белый, Гофман, Аристофан, Баратынский, Державин, Новалис, По, Вудворд; Гегель, Кант, Файхингер, Фрейд, Энезидем, Монтень и др.) обусловлена, с одной стороны, причастностью большинства героев Кржижановского книжной культуре, из которой они черпают губительные для сознания идеи, а с другой – специфической функцией реминисценций и аллюзий на художественные произведения, которая заключается в разоблачении этих идей. Так, например, память о глобальном смысле пушкинской трагедии «Пир во время чумы» обнаруживает несостоятельность «чудака» как нового культурного героя. Возникающие в «Автобиографии трупа» лексические маркеры присутствия двух хрестоматийных литературных типов – маленького человека (ср.: «А тут – как закачался на дрогах, так и повезут тебя, так и повезут с ухаба на ухаб, сквозь весны и зимы, из десятилетий в десятилетия, **неоплаканного** [выделено мною. – В.В.], ненужного» (515) и «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей

---

<sup>123</sup> Пушкин А. С. Пророк // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1959. С. 149.

не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — **оплаканный**»<sup>124</sup> [выделено мною. – В.В.] и лишнего человека («Лишние пусть уйдут» (520) и повесть И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека») – позволяют определить преемственность персонажа Кржижановского по отношению к предшествующей традиции, и при этом идентифицировать его как нового литературного героя – героя сознания, пострадавшего от ужасов войны и революции и не находящего спасения, подобно своим предшественникам, в погибающей вместе с ним культуре. С данным обстоятельством связана и проблема мотивировки фантастического в рассказах «Фантом», «Мост через Стикс», «Квадратурин»: непосредственные указания и намеки на сумасшествие, лихорадку, белую горячку или сон героев лишний раз подчеркивают, что Фифка, жаба и расплзающееся пространство суть порождения болезненного сознания, сформированного временем, философией, литературой.

Важную роль в поэтике сборника играют названия текстов и имена персонажей, которые работают на разоблачение представленных идей: так, например, созвучие имени «Тинц» и существительного «тина» свидетельствует о том, что высказываемые жабой идеи принадлежат инженеру, во власти которого спроектировать мост так, чтобы смерть победила жизнь. Семантически нагруженным является также название самого сборника, отсылающего к названию рассказа Л. Н. Толстого «Чем люди живы» и вступающего с ним в полемику, не в тематическом, но в эстетическом отношении. В то время как текст Толстого задает читателю направление интерпретации, поскольку в нем эксплицирована в слове основа витальной силы человека – любовь и Бог, сборник Кржижановского, в названии которого разрушается и название рассказа Толстого, и библеизм «Не хлебом единым жив человек», оставляет читателю интерпретационный простор. По сути он дает тот же ответ на вопрос о метафизической причине

---

<sup>124</sup> Достоевский Ф. М. Бедные люди. С. 63.

жизни человека и той энергии, которая эту жизнь поддерживает, но совершенно иным, противоположным толстовскому, способом. Последовательно поднимая и разрабатывая все опасные для его героев проблемы (пространство, подобие, смерть, слово), Кржижановский апофатически определяет то, что спасает жизнь: отсутствие в его текстах любви, веры в Бога и самого Бога есть то, «чем люди мертвы». И это значимое отсутствие, смысловая лакуна, которую должен заполнить читатель, возникает благодаря художественной форме – ключевым в его поэтике компонентам. Использование одной и той же структурной схемы в каждом из текстов продиктовано, в свою очередь, их тематическим содержанием: подобие, царящее в этом художественном мире и заданное множественной природой языка, остраняется методом его дублирования, последовательным умножением эффекта однообразия сюжета, мотивики, принципов функционирования интертекста, названий, имен, примеров языковой игры. За счет последней, в том числе, актуализируется смысл спрятанного в название сборника библейского изречения, вторую часть которого культура отбросила: «не одним хлебом живет человек, но всяким словом, исходящим из уст Господа живет человек» (Ветхий Завет, Второзаконие, гл. 8: ст. 3). К божественному слову стремится слово художественное, преодолевающее свои «празднословие и лукавство» в художественной форме, герменевтическое прочтение которой есть задача читателя: «Закладке часто приходилось дожидаться меня, как и в те, отдуманные, годы, то у той, то у другой темы; мы размышляли и грезили, препинались нет о нет, свершая медленный, с роздыхами, путь – со ступени на ступень, с абзаца на абзац, вслед образам, завязям смыслов, экспозициям и концовкам ловца тем»...» (610).

## **Библиография**

### **I. Литературные источники:**

1. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. СПб., 2001.

2. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. СПб., 2001.
3. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. СПб., 2003.
4. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. СПб., 2006.
5. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. СПб., 2010.
6. Аристофан. Комедии; Фрагменты. (Сер. «Литературные памятники»). М., 2008.
7. Белый А. Петербург. М., 1981.
8. Блок А. А. Собр. соч.: в 20 т. Т. 2. М., 1997.
9. Вудворд В. Вздор. М., 1927.
10. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 1. Л., 1972.
11. Достоевский Ф. М. Полное собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л., 1973.
12. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 тт. Т. 8. Л., 1973.
13. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 15. Л., 1976.
14. Кальдерон П. Драмы: В 2 кн. М., 1989.
15. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1959.
16. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 тт. Т. 25. М., 1937.
17. Физиолог. СПб., 1996.
18. Шекспир У. Гамлет, принц Датский: трагедия в 5 действиях / пер. с англ. Н. А. Полевого. СПб., 1887.

## II. Научная литература:

1. Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. Л., 1979, с. 57–59.
2. Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.
3. Вукас Д. Г. Коммунальная квартира как гетеротопия // *Literatūra*. 2015. Vol. 57. S. 209. URL: [http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/11/Literatura\\_57\\_5\\_198\\_210.pdf](http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/11/Literatura_57_5_198_210.pdf) (дата обращения: 31. 05. 2016).
4. Воробьева Е. И. Сигизмунд Кржижановский в контексте русского символизма // Русская литература XX века: итоги столетия. СПб., 2001. С. 10–16.

5. Горошников В. В. «Евангелие от молчания» и «Silentium от Кржижановского» в повести «Клуб убийц букв» // Ярослав. пед. вестн. Ярославль, 2005. № 1(42). С. 14–20.
6. Горошников В. В. Экзистенциальные параметры поэтики С. Кржижановского // Культура. Литература. Язык. Ярославль, 2005. Ч. 1. С. 161–166.
7. Делекторская И. Б. Мотивы памятника и карнавала в прозе С. Д. Кржижановского // Изв. Акад. наук. Сер.: Лит. и яз. М., 2009. Т. 68, № 1. С. 28–37.
8. Делекторская И. Теория карнавала в повести С. Д. Кржижановского «Клуб убийц букв»: к постановке проблемы // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/delektorskaya20.shtml> (дата обращения: 20.11.2015).
9. Делекторская И. Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского: (От шекспироведения к философии искусства): автореф. дис. канд. наук. М., 2000.
10. Дзюбинская Н. Шутовской «мезальянс» у Достоевского и Андрея Белого // Лит. учеба. 1980. №4. С. 176–183.
11. Долгополов Л.К. Роман А. Белого "Петербург" и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 217–22.
12. Долинин А. Пушкин и Англия. М., 2007.
13. Заварницына Н. М. Кризис гуманизма в осмыслении С. Кржижановского // Динамика культуры в обществе социальных инноваций: Материалы Всерос. науч. конф. Самара, 2011. С. 414–417.
14. Кузьмина Е. О. Жанр литературной сказки в творчестве С. Кржижановского // Актуальные вопросы филологических наук. Чита, 2011. С. 9–12.
15. Лавров А. В. Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 131–150.

16. Ливская Е. В. Метафизика бытия в новеллистике С. Д. Кржижановского // Вестн. Моск. гос. гуманит. ун-та = Sholokhov Moscow state Humanitarian univ. Филол. науки. М., 2007. № 3. С. 28–32.
17. Ливская Е. В. Философско-эстетические искания в прозе С. Д. Кржижановского: дис. канд. наук. М., 2009.
18. Лунина И. В. Мотив боли в новеллах С. Д. Кржижановского // Филологическое обеспечение профессиональной деятельности. Барнаул, 2006. С. 315–317.
19. Калмыкова В. Архаика Сигизмунда Кржижановского: «поперек времени» // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/kalmykova19.shtml> (дата обращения: 20.11.2015).
20. Калмыкова В. "Быт" и "бытие" у Сигизмунда Кржижановского: социологическая эстетика. Эстетическая социология // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 21. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/kalmykova21.shtml> (дата обращения: 20.11.2015).
21. Мансков А. А. Дефекты зрения в художественном мире С. Д. Кржижановского // Филология и человек. Барнаул, 2010. № 2. С. 79–89.
22. Мансков А. А. Проявления европейского топоса в новелле С. Д. Кржижановского «Соната "Deaths door"» // Философия и культура. Барнаул, 2006. Вып. 3. С. 76–81.
23. Мансков А. А. Творчество С. Д. Кржижановского в контексте русского модернизма // Диалог культур. Барнаул, 2009. № 8. С. 72–78.
24. Мансков А. А. Топос легкого дыхания в новелле С. Д. Кржижановского «Соната "Deaths door"» // Филологический анализ текста. Барнаул, 2007. Вып. 6. С. 43–52.
25. Маркс К. К критике гегелевской философии права // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч.: В 50 т. Т. 1. М., 1955.
26. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
27. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

- 28.Перельмутер В. Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в 5 томах. Что дальше? // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/perelmutter19.shtml#top> (дата обращения: 20.11.2015).
- 29.Петрученко. О. Латинско-русский словарь. Москва, 1914.
- 30.Подина Л. В. С. Д. Кржижановский – новеллист // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. Самара, 2001. С. 169 – 176.
- 31.Подина Л. В. Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского: автореф. дис. канд. наук. Самара, 2002.
- 32.Подопригора М. Г. Ф.М. Достоевский и Андрей Белый: творческий диалог //Вопросы традиций и новаторства: Тезисы докладов внутривуз. науч. конф. Ставрополь, 1995. С. 35–40.
- 33.Семенов А. Н. Пространство прозы С. Д. Кржижановского // Гуманит. науки Югории. Ханты-Мансийск, 2004. Вып. 3. С. 83 – 102.
- 34.Синицкая А. В. Метафора как хронотоп: (К вопр. о поэтике Сигизмунда Кржижановского) // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманит. выпуск. Философия. Социол. История. Литературоведение. Унив. жизнь. Самара, 2003. № 1. С. 85 – 96.
- 35.Синицкая А. В. Пространственность и метафорический сюжет: (На материале произв. С. Кржижановского и К. Вагинова): дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004.
- 36.Синицкая А. В. Эмблема как пространственная форма в тексте: (К проблеме метафорического сюжета) // Телескоп. Самара, 2002. № 6. С. 186 – 203.
- 37.Сипард Л. От «Бесов» к «Петербургу»: между полюсами юродства и плутовства // Studies in 20th century Russian prose. Stockholm, 1982.
- 38.Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1996.
- 39.Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979, с. 219–232.
- 40.Солонин Ю.Н., Аркан Ю.Л. Философия фикционализма Ганса

- Файхингера: опыт ретроспекции и оценки // Размышления о философии на перекрестке второго и третьего тысячелетий. Вып. 11. СПб., 2002.
41. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С. Д. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. СПб., 2013. С. 354–497.
42. Трубецкова Е. Г. "Авторы – вторы – воры": судьба писателя в прозе С. Кржижановского // Фединские чтения. Саратов, 2010. Вып. 4. С. 181–189.
43. Трубецкова Е. Г. Мир как «дочка зрения»: опыты «остранения» Сигизмунда Кржижановского // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика». Выпуск № 4. Т. 13. 2013. С. 61–66.
44. Трубецкова Е. Г. Эстетика зрения в прозе Сигизмунда Кржижановского // Культура в фокусе знака. Тверь, 2010. С. 231–243.
45. Федоров Ф. П. Кржижановский и западный романтизм // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб., 2001. С. 240–245.
46. Философский энциклопедический словарь. М., 1983.
47. Фрейд З. Мы и смерть. По ту сторону принципа наслаждения. Рязанцев С. Танатология – наука о смерти. СПб., 1994.
48. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические выступления и интервью. М., 2006. Ч. 3.
49. Ханинова Р. М. Мотив сновидения в новеллистике С. Д. Кржижановского // Русское литературоведение на современном этапе. М., 2009. С. 394–397.

Ханинова Р. М. Офтальмологическая топофилия в новелле С. Кржижановского: («Граи», «Четки», «В зрачке») // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. Волгоград, 2006. С. 436–444.