

Метафизика запараграфленности.
Философская поэтика поздних рассказов
Сигизмунда Кржижановского

Ольга Г. Самойлова

*Московский физико-технический институт, Москва, Россия,
olgasamoylov@mail.ru*

Аннотация. Поэтика – то, что идет после этики. Эта философская, но и поэтическая, формула принадлежит Сигизмунду Кржижановскому. Всякое творческое слово, если оно – Слово, в любых распадах культурных и социальных систем удерживает человека в бытии. Но если сама речевая среда превращается в очищенный от смысла параграф, абзац, пункт, то человек остается без читателя-собеседника и без со-беседника самого себя. В статье рассматривается философско-поэтическая реакция С. Кржижановского на «опустошение» культуры как среды не только творческой, но и просто человеческой, которое осознавалось в России особенно остро в конце 1920-х годов.

Ключевые слова: поэтика, метафизика, пространство, время

Для цитирования: Самойлова О.Г. Метафизика запараграфленности. Философская поэтика поздних рассказов Сигизмунда Кржижановского // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 4. С. 47–55. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-4-47-55

Metaphysics of bureaucratise.
Philosophical poetics
of Sigizmund Krzhizhanovsky's late stories

Ol'ga G. Samoilova

*Moscow Institute of Physics and Technology, Moscow, Russia,
olgasamoylov@mail.ru*

Abstract. Poetics – a thing following ethics. That both philosophical and poetical formula belongs to Sigizmund Krzhizhanovsky. Any creative word, if it exists as a Word, holds an individual in being in all the disintegrations of cultural and social systems. But if the language space itself transforms

into a paragraph, a subparagraph or clause emptied of meaning, man loses his reader-interlocutor and himself as an interlocutor either. The article studies a philosophical and poetical answer of Krzhizhanovsky on such ravage of culture as both creative and simply human environment that was perceived especially acute in Russia in the end of 1920-s.

Keywords: poetics, metaphysics, space, time

For citation: Samoilova, O.G. (2022), “Metaphysics of bureaucrats. Philosophical poetics of Sigizmund Krzhizhanovsky’s late stories”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 4, pp. 47–55, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-4-47-55

Философское творчество Сигизмунда Кржижановского формально двупланово. Его можно считать также поэтикой, художественным словом уже постольку, поскольку оно лишено оценочных суждений, оценочных понятий. Понимающий читатель приглашен к ценностному выбору посредством художественного образа. Поэтическая ритмизация, даже художественно-диалектический ритм – естественная для автора творческая среда проявления мысли. Однако само эмоциональное напряжение, которым инспирируется и сопровождается поиск смыслов, и именно ценностно окрашенных смыслов, делает творчество Кржижановского философским в самом глубинном, индивидуализирующем автора-философа, значении. Такой художественно-философский стиль характерен, скорее, для западной традиции – в этом смысле фигура Кржижановского оставалась и остается маргинальной по отношению к российской, русской культуре. Однако глубокая, душевная, заинтересованность смыслами, готовность в одиночестве бесстрашно и честно искать и делиться результатом своего поиска, даже не смотря на то, что художественное поле этого поиска культурно универсально и не отсылает именно к российской почве, делает Кржижановского очень русским, почти по Достоевскому, автором.

Уникальным для отечественного философского и художественного творчества является уже то, что, вовлекаясь и вовлекая в острые, болезненные вопросы, так или иначе связанные с нравственным, или религиозно-нравственным, выбором, Кржижановский совсем не пользовался словами «добро» и «зло», сам и не вкладывал их в уста персонажей. В этом он немного похож на Чехова, который обозначал «диагноз», не прописывая лечения. Однако, в отличие от Чехова, художественно-понятийная палитра Кржижановского более многообразна. Полнота-неполнота, жизнь-смерть, солнце-тьма, бытие-небытие, пространство-щель,

или, выражаясь языком Владимира Николаевича Топорова, пространство – минус-пространство. Для Кржижановского бытие было такой сложной и ужасно будоражащей загадкой, что любая понятийно выраженная аксиология должна была работать как цемент, перекрывающий любые подступы к ее живому естеству. Однако некоторая примороженность, зачарованность и одновременно ироничность поэтики Кржижановского – реакция на очень важное – обозначают его присутствие в перекрестье серьезных жизненных вопросов, которые, будь автор менее скромным и эстетически безупречным, то обозначил бы обязательно проблему добра и зла как в ее классическом онтологическом, так и экзистенциальном измерении. Несмотря, однако, на редчайшее для отечественной культуры аксиологическое безмолвие, личная позиция автора была всегда на стороне бытия, света и какой-то даже идеальной полноты и гармонии.

Поэтический язык Кржижановского можно сравнить с языком абстрактной живописи времен футуризма. Ритм цветовых, афигуративных пятен, почти лишенных темпоральности, как своего рода заклинание, призван вывести на холст само естество цвета, пятна, линии, живописности. У Кржижановского в поэтической сказке «Когда рак свистнет» (1927):

Между двух стран озеро без имени, над зыбями ивы, под зыбями рыбы без голосу, на зыбях звезды без времени, вокруг озера нивы колос-к-колосу; дале, от озера без имени – зеленый пар, на пару коровы без вымени, волос-к-волосу, сто-ста-сот пар [Кржижановский 2003, с. 289].

Эта апокалиптическая утопия разом отсылает и к ломоносовскому «Звездам числа нет, бездне – дна», и к кантовскому «Звездное небо надо мной...». В сказке создано такое нефизическое пространство, в котором возможно все, кроме нравственного закона, ни в нем, так сказать, ни во мне. Жители страны авоси, небоси и какнибуды воют без ума и толку, движимые уже, кажется, самой силой льющейся крови и, затопив друг друга озерами этой самой крови, останавливаются каким-то совершенно невозможным, парадоксально-апокалиптическим («чудесным», когда рыбы заговорят) образом («Видит рак: делать нечего... огляделся, сел и, подумав «пусть», поднял свой правый ус и... засвистел», [Кржижановский 2003, с. 296]) примираются друг с другом («И с той поры никто не скажет: небоси, или авоси, или какнибуды, а говорит просто: люди» [Кржижановский 2003, с. 296]). В контексте заглавия и с учетом того, что использование поэтической ритмизации и рифмы было

для Кржижановского делом крайне редким, можно сделать вывод, что подобный финал нельзя отнести ни к какому известному состоянию – это нечто и не социальное, и не психологическое, и не метафизическое, проще сказать, никакое.

Кржижановский исследовал пространство самыми разными способами в самых разных измерениях. Пространство его «цепляло», было «зацепистым» (словечки Кржижановского) как физическая и метафизическая среда, которая, непонятно как, вмещает и дает развернуться человеку с его сознанием, не только здоровым, но и ущербным. Пространство было для Кржижановского удобным домом, средой, крайне вариативной и будоражаще непонятным образом выдерживающей в себе человека с его поползновениями и порывами. Поэтика была для Кржижановского важнейшим инструментом, отмычкой этой загадки. С помощью слова, причем трансформированного для решения такой важной задачи слова, Кржижановский пытается вскрыть пространство, вытащить структуры бытия, наделить их речью. «Выгибы крыш», «спресованные меж стен и потолка выдыхи, храпы, вдохи», «над переступью сапога», «ременная дорожка к плечу», «над перегибью ремня», «подоткнутая двумя выпущками длиннолицая голова», «выставленные наугольниками вверх колени», «налипи волос», «было похоже, будто на поезд погрузили поле битвы и везут его, затрупленное, поганое поле, сквозь черную ночь напоказ столицам: осмотр от – до, дамы по пятницам» («Сквозь кальку», 1927?). Именно в этом рассказе вывернутое пространство выбрасывает героя во временную воронку, он со своими пушками побеждает в битве на Калке, расстреливает сами века, само время. Однако его поезд трогается дальше, пространственность удерживает и выдерживает любое сознание, живое, или мертвое, нравственное, или безнравственное, даже то, что выдержать нельзя. Остается вопрос, какую степень ничтожения само пространство способно выдержать, чтобы не самоуничтожиться.

Будучи философом, не методологически, а степенью зацепленности тайной бытия, Кржижановский словно устанавливает такое почти телесное поэтическое ухо (локатор и ретранслятор в одном) на бытие в его пространственном измерении:

- зеленый пар – на пару – сто ста сот пар;
- искони – кони;
- города не горожены, дети не рожены;
- без имени – без времени – без вымени;
- в тине – актинией – аконтия;
- на клиросе – на росе... и т. д. («Когда рак на горе свистнет»).

Бытие выговаривает себя своего рода поэтической диалектикой, но в рассказах, начиная с конца 1920-х, оно начинает выговаривать

бессмыслицу в том значении, что сознанию эти смыслы ничего не дают, они звучат как бы слегка мимо сознания, лишь эмоционально задевая его.

Владимир Николаевич Топоров в книге «Миф. Ритуал. Символ. Образ» посвятил главу творчеству Кржижановского: «Минус-пространство Сигизмунда Кржижановского» [Топоров 1995]. Автор в целом характеризует минус-пространство («Собиратель щелей», 1922, как один из наиболее презентативных рассказов) как полюс, как крайнюю точку пространственной онтологии, сужение, дефект, провал, небытие. Замечу, что Кржижановский солидарен с Освальдом Шпенглером в критике кантовского рассмотрения пространства наряду со временем как априорной формы. Для Кржижановского пространство – форма жизни, понятой во всей ее полноте, описание которой доступно художнику, а не философу, и совсем не очевидно, что априорной. Пространство, скорее как способ бытия, может меняться под воздействием движущегося и мыслящего в нем субъекта. Не считать символично-метафорических вариаций для обозначений щелинного царства Кржижановского. Такое богатство говорит о принятии бытия в его бесконечной вариативности. Фундаментом и отправной точкой исследования щелинного царства является для Кржижановского тождество бытия и слова. Исследование именно поэтики Кржижановского заставляет скорее не согласиться с трактовкой минус-пространства Топоровым.

Оппозицией пространственности в поэтической метафизике Кржижановского скорее следовало бы рассматривать онтологию времени. Время «либо убивает», либо «проходит» («Воспоминание о будущем», 1929). Время как проблема вытесняет из жизни главного героя, Штерера, людей, он смотрит на них, как сквозь стекло, но это стекло искажает взгляд, перенаправляет его мимо человека в его живой, конкретно-индивидуальной плоти. Время «трется о пространство», разбалансируя мир и делая невозможным счастье, если его понимать по-Штереровски как «совпадение реального времени и идеального». Время неуловимо ни сознанием, ни телом, так как любое динамическое присутствие в этом потоке делает невозможным ни прошлое, ни будущее («нельзя вживаться в жизнь, если позади нежизнь»). Однако в своем путешествии Штерер сталкивается с тем, что страшнее времени – с вечностью, а точнее чем-то, что мы называем вечностью. Это не имеет ни цвета, ни меры, ни адекватного слова, чтобы обозначить и узнать. Так метафизика небытия проявляет невозможность речи, тождественную невозможности жизни. Есть такое внемирное, которое, в отличие от межмирья Клайва Стэйплза Льюиса, не обещает совсем ничего.

С конца 20-х гг. Кржижановский, видимо, начинает чувствовать, и это чувство нарастает, что наступит тот момент, когда он больше не будет напечатан – слово ляжет в ящик. Интересно, что автор как-то умел обойти в своих писаниях современную ему ужесточавшуюся советскую действительность, глядя словно бы поверх, словно большевизм – одна, пусть не самая приятная, из форм все-таки бытия. Однако медленно, но неуклонно оказывалось, что это такая форма, в которой нет места ни слову, ни его индивидуальному, творческому субъекту. В рассказе «Тринадцатая категория рассудка» (1927) гробовщик пытается как-то по-человечески пристроить сбежавшего от закапывания в могилу мертвеца (он ласково называет его «мой незакопа несчастный»), мыкаясь с ним по адресам и присутствиям. И вот в трамвае он получает единственную адресную реакцию: «Ты трупьянá своего брось, потому что это дело незапараграфленное» [Кржижановский 2003, с. 286].

Запараграфленность – это такая среда, в которой тринадцатая категория рассудка оказывается единственно «нормальным» прибежищем мыслящего и чувствующего существа. «...Старик явно выжил из ума и живет внутри какой-то апперцептивной путаницы, узлы которой не развязать бы и самому Канту» [Кржижановский 2003, с. 281]. Между тем безумный старик становится своего рода новым Дон Кихотом, рыцарем добра и справедливости в холодном, скользком, соскальзывающем в никуда мире. Этот новый мир с его параграфами, инструкциями, документами, который по сути – кладбище, но тоже распараграфленное на «актерский ряд», «писательский тупик» и «ораторский угол» – это такое пространство, которое теряет свои сущность и смысл, в котором возможно лишь мытарство трупа, да и то недолгое из-за единственно возможного здесь естественного процесса окоченения, остеклянения тела, чувства, сознания. В таком мире, где возможны «речи» мертвецов и закапывание пустоты, все перепутано уже окончательно, так что не распутать.

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

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

Запараграфленность создана кем-то. Но этот кто-то не имеет ни лица, ни авторства. Здесь происходит такое умножение смыслов, при котором смыслы становятся настолько маленькими, что вызывают клаустрофобию сознания, как ящик может вызвать боязнь узкого, замкнутого пространства. Бытие начинает напоминать запараграфленный текст, в котором не осталось самого текста, а только лишь абзацы и обособления. При том, насколько естественной средой для Кржижановского было тождество бытия и живого, художественного слова, становится понятным, что оппозицией бытию в этот поздний период его творчества становится не дефект бытия, а его тотальное расползание, деформация, соскальзывание в небытие. Такое состояние не имеет и не может иметь оживляющего его слова, названия, которое могло бы хоть что-то выразить. Это состояние даже нельзя назвать злом, хотя оно является злом по преимуществу, а молчание в нем становится невозможностью слова. Если гробовщика распараграфленность еще тревожит, то его собеседник чувствует лишь остывающее любопытство.

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

иной раз научиться большему, чем у созданий мастера [Кржижановский 2003, с. 288].

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

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

Запараграфленность делает бытие уязвимым, время окончательно проедает пространство, которое костенеет и погибает. Удивительно, но подобные интуиции не разрушали в Кржижановском жажду слова и творчества. Он с удовольствием и энтузиазмом пользуется возможностью распахнуть границы физической пространственности для себя (мышление и «хождение» для Кржижановского всегда были взаимообуславливающими действиями). В 1933 г. он завершает «Салыр-гюль. Узбекистанские импрессию», во время войны едет в Сибирь с лекциями о театре, пишет «Москва в первый год войны. Физиологические очерки» (1946). Они так и не были напечатаны. Неудивительно, что начинаются записи образом заклеенных окон, «смотрящих» в сторону войны, но закрытых для жизни (окно – одна из важнейших для Кржижановского метафор – глаз в пространство, а через него в бытие). Заканчиваются же очерки образом баррикады как формы молчания. Люди протаптывают дорогу через нее, для Кржижановского это – своего рода туннель для перетекания мысли-слова автора, воспользоваться которым автору было не суждено.

Время настигает пространство и наступает что-то, сходное с Шереровой вечностью – невозможность слова. В этом ускользающем бытии смысл Слова искажен и переиначен. В такой вселенной Слово перестает быть животворным, а «Добро» окрашивается горе-

чью и цинизмом. Последняя вещь из цикла «Мал мала меньше» – «Баскская сказка» (1937):

Первой была создана Смерть. Смерть точила косу и ждала. Но ничего, кроме нее, еще не было. И Смерть стала скучать. Она пошла к Богу и попросила работы. Бог молчал. Смерть еще лучше отточила косу и еще раз поклонилась Богу:

– Работы.

– Ну, хорошо, – сказал Бог.

И создал мир (1937 г.) [Кржижановский 2003, с. 262].

Литература

Кржижановский 2003 – *Кржижановский С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. СПб.: Symposium, 2003. 673 с.

Топоров 1995 – *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.

References

Krzyżanowski, Z. (2003), *Sobranie sochinenii v 6 tomakh* [Collected works in 6 volumes], vol. 3, Symposium, Saint Petersburg, Russia.

Toporov, V.N. (1995), *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Mif. Ritual. Symbol. Obraz. Studies in the field of the mythopoetic], Progress-Kul'tura, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга Г. Самойлова, кандидат философских наук, Московский физико-технический институт, Москва, Россия; 141701, Московская область, г. Долгопрудный, Институтский пер., д. 9; olgasamoylov@mail.ru

Information about the author

Ol'ga G. Samoilova, Cand. of Sci. (Philosophy), Moscow Institute of Physics and Technology, Moscow, Russia; bld. 9, Institutskii Alleyway, Dolgoprudny, Moscow Region, Russia, 141701; olgasamoylov@mail.ru