

Давыдова В.Ю.

«ПОНЕМНОГУ ИЗ МИРА ПИШУЩИХ И ЧИТАЮЩИХ – СЮДА, В БЕЗБУКВИЕ, СТАЛИ СХОДИТЬСЯ ИЗБРАННИКИ. САД ЗАМЫСЛОВ НЕ ДЛЯ ВСЕХ»

Эстетический феномен С. Кржижановского парадоксальным образом соединил инациональную и отечественную литературные традиции. Ключ к главной тайне писателя, позволяющий заглянуть в его творческую лабораторию, дает лишь постижение кросс-культурной природы его литературного гения.

В контексте этой общей проблемы изучение повести «Клуб убийц букв» представляет особый интерес. Повесть сплела в одно эстетическое целое элементы художественного мышления экзистенциализма, сюрреализма и постмодерна.

Доминантой творческого метода С. Кржижановского следует признать начало сюрреалистическое. Особое понимание реальности присуще ему изначально. Герой, автор, первый рассказчик «отбив похоронные дни вернулся назад к порогу своего нищего жилья. В день отъезда я был выключен из обстановки, - только теперь эффект пустых книжных полок доощутился и вошел в мысль» [Кржижановский 2001б, 9].

Воображаемые буквы в воображаемых переплетах дергались и вместо «нужной строки получалась простая россыпь слов, прямь строки ломалась и разрывалась на десятки вариантов» [Кржижановский 2001б, 10]. Автор научился читать книги, которые уже давно стояли на полках. «...я все чаще и чаще стал повторять игру с пустотой моих обескниживших полок. День вслед дню они зарастали фантазмами, сделанными из букв» [Ф.М. Достоевский и мировая культура 1999, 72-95].

В своем творчестве С. Кржижановского развил эстетический потенциал «фантастического», или «мистического реализма», основные принципы которого были сформулированы еще Достоевским.

«Великая литература идет по краю иррационального», а цель искусства - постигать тайны иррационального при помощи рациональной речи.

«Да, я чувствовал и себя и свою литературу затоптанными и обесмысленными, и не помоги мне болезнь, здоровый исход вряд ли был найден. Внезапная и трудная, она надолго выключила меня из писательства:

бессознательное мое успело отдохнуть, выждать время и набраться смыслов» [Набоков 1990, 503]. Писатель сравнивает свои замыслы с *Gardinetti di S.Francis* (Сады Святого Франциска), они были выключены из всех касаний, защищены от зрачков и ножиц, они могли цвести и благоухать только для себя. Причем замыслы должны быть чистыми и не вербальными. Одно лишь ненавистно автору - буквы. Помещенному из мира пишущих и читающих - сюда, в безбуквие, стали сходятся избранники. Сад замыслов не для всех» [Кржижановский 1990б, 13]. Буквы забрали у писателей возможность творить, а у читателя возможность «замышлять». Библиотеки раздавили фантазию, профессиональное писание кучки пишущих «забило и полки и головы до отказа» [Кржижановский 1990б, 16].

Клуб убийц букв начал свое семьдесят третье заседание, вернее семьдесят третью субботу замыслом Рара.

Весьма симптоматично название замысла: «*actus morbi*» (история болезни). Хозяина насторожило слово «четыреактен», так как они считают, что сценизировать - значит вульгаризировать. «Если замысел проектируется на театр, значит, он бледен, недостаточно оплодотворен. Вы всегда норовите выскользнуть сквозь скважину - и наружу: от углей камина - к огням рамп. Остерегайтесь рамп».

И дальше Рар разделяет героев «Гамлета»: Гильденштерна на Гильден и Штерна, имя Офелия - Фелия и О.

Мотив зеркала или ока имеет особое значение в творчестве С. Кржижановского.

«Текст в тексте» - это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» [Лотман 2000, 66]. Повествования членов клуба обостряет момент игры в тексте. Текст приобретает черты повышенной условности, пародийности, ироничности, театрализованности.

Удвоение - вид выведения кодовой организации в сферу структурной конструкции. «Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и т.д. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субъектов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографии» [Лотман 2000, 68-69]. Функция зеркала - удвоение художественного пространства путем отражения картин в зеркалах или взламывая границы внутренние, внешние путем отражения в зеркалах окон. У С. Кржижановского: «... каждое трехмерное существо дважды удваивает себя отражаясь во вне и во внутрь. Оба отражения неверны: холодное и плоское подобие, возвращаемое нам обыкновенно стеклянным зеркалом, неверно уже потому, что менее чем трехмерно, распластано, другое отражение лица, отображаемое им внутрь, втекающее по центру стремительным нервам в мозг, состоящее из сложного комплекса самоощущений, тоже неверно, потому что - более чем трехмерно» [Кржижановский 2001а, 24]. С этим можно было бы сопоставить обширную литературную мифологию отражений в зеркале и Зазеркалье, уходящую корнями в архаические представления о зеркале как окне в потусторонний мир. Автор не толь-

ко разделил героев «Гамлета», но ввел и «роль». Роль, с видом чичероне шествует среди фантомов - под черными беретами опечаленные принцы.

С. Кржижановский использует не только прием «текст в тексте», зеркала, но и «утроения» одного образа. Сюрреализм - средство тотального освобождения духа и всего, что на него похоже» [Антология французского сюрреализма 1994, 137]. Отсюда принцип нерасчлененного единства реальности - воображения - памяти в акте творчества.

С. Кржиновский как писатель выразил движение литературы от символично-стилистической прозы начала XV в. до практических оснований постмодернизма. Эстетическое самосознание Сигезмунда С. Кржиновского, его рефлексия, вызванные осмыслением творчества других художников слова, находятся в соответствии с движением теоретической мысли, отражая «индекс тем» (В. Шкловский). В философско-эстетическом контексте взгляды С. Кржановского соприкасаются с идеями русской формальной школы, структуральной поэтикой и семиотическими концепциями. Целый ряд определений С. Кржановского того, что же происходит в художественном писателе, каково соотношение замысла, процесса и результата творения («Клуб убийц букв»), а затем текста и реципиента, отношения автора к произведению находят соответствия в лингвофилологических концепциях XX века.

Часть этой проблемы – словотворчество мести и особенности речевого мировоззрения, проблемы текст и метотекст, языковая ментальность. Общеупотребительные термины, эстетические универсалии и индивидуально-авторские концептуальные понятия образуют ряды, объясняющие общие вопросы теории искусства (литературный процесс, проблемы восприятия и функционирования литературного произведения). Поэтика произведений С. Кржижановского отражает общую тенденцию литературы европейского модернизма: периода острого перерождения не только «внешних оболочек, но и самих тканей художественных произведений» [Вейден 1996].

В XX веке складывается представление о литературе как совокупности элементов, правил, технических приемов, функция которых состоит в том, чтобы институционализировать субъективность, воспроизвести многообразие человеческих социолектов [Бард 1994, 520].

Р. Бард предлагает изучать не историю литературных «означаемых», а создать историю «значений», то есть «семантических приемов» [Бард 1994, 234]. Вместо парных понятий форма и содержание все большее значение в структуральной эстетике приобретает пара материал/художественный прием. Художественный прием неотделим от художественной структуры, он есть лишь проявление ее отношения к материалу. В приеме заключена бинарная оппозиция, означаемое/означающее. Испытывая различные возможности дискурса, внедряя в художественную практику принцип «наоборотного прочтения» и «словесный цирк», писатель приемы воспринимает как уловки и трюки литературного мастерства. Как отмечает Поль Рикер: «сама работа по интерпретации обнаруживает глубокий замысел – преодолеть культурную отдаленность, дистанцию, отделяющую читателя от чуждого ему текста, чтобы поставить его на один с ним уровень и таким образом включить смысл этого текста в нынешнее понимание, каким обладает читатель» [П. Рикер 1995, 4].

Повесть «Клуб убийц букв» была завершена к середине лета 1926 года и впервые была прочитана в Коктебеле Волошиным (вместе с повестью была прочитана новелла «Швы»). Произведение Кржижановского, вспоминая высказывание Дж. Барта о Х. Л. Борхесе, можно назвать «поскриптумом ко всему корпусу литературы». Но не только литературы, а и философии. Произведения С. Кржижановского насыщены отзвуками современных автору открытий в области психологии, медицины, биологии, математики и других наук. Что естественно, если вспомнить о его прекрасном образовании и учении с крупнейшими учеными.

Следующая фаза сотворения художественного мира – когда цепочка слов, прихотливо сплетаясь с литературными реминисценциями, дают импульс зарождению сюжетов.

Четвертая часть повести открывается 74-ой субботой, где очередь по «вскрытию» замыслов принадлежала Дядю. Здесь мы впервые встречаем попытку С. Кржижановского дать антиутопии. Писатель впервые описывает машины, названные им «экссы». Они также были известны под именами «дифференциальные идеоматоры, этические механоустановки, экстеоризаторы» [С. Кржижановский 2000а, 61]. Аноним оставил гениальные наброски: «необходимо социализировать психике; если ударом воздуха можно сорвать шляпу с головы и мчать ее впереди меня, то отчего не сорвать, не выдуть из под черепа управляемым потоком эфира все эти прячущиеся по головам психические содержания; отчего, черт побери, не вывернуть все наши in в ex» [С. Кржижановский 2000а, 63]. Для создателя машин-экссов Тутуса мышление отождествлялось с моделированием. Мышление «упиралось в вещи, как паруса». Для автора создателя машин-экссов стало понятно, что необходимо захватить мускульные сжатия человека, имеющие социальную значимость. Неттети, итальянский бактериолог, открыл так называемых паразитов мозга, вводя которых можно было полностью отделить мускульную сеть от воздействий нервной системы. Виброфаги, введенные особой иглой под мозговые оболочки, стремительно множились. Эти «крохотные хищники пожирали не материю, а энергию, т.е. питались вибрациями, энергетическим разрядом нервных клеток» [Кржижановский 2000а, 68]. Неттети, - жестокий чудак (все чудачки по определению жестоки), - уверовал в «ветхие» декартовы призраки, пытался закупорить входы в мозг, а его сын стремился живыми пробками бактерий закрыть все выходы из мозга. Неттети-младший вывел особую микрокультуру – акциофаги («пожиратели фактов»). Путем инъектирования культуры «пожирателей фактов» можно было добиться власти над человеком. Но «пройдя обычный путь, ведущий от кроликов и морских свинок к homo

sapiens'у, перед sapiens'ом он заколебался» [С. Кржижановский 2000а, 70]. Тутус поставлял эфирный ветер, Нететти – бактерии, и вместе они построили всю «человечью действительность заново». Произошел обмен ex за in. Правительства ряда стран приняли «идею механической инервации в деле борьбы с душевными болезнями» [С. Кржижановский 2000а, 72]. Стоило лишь соорудить ex – и мускулы всех душевнобольных, переключенные со своих явно негодных и даже опасных для общества нервных центров на единый центральный иннерватор типа «Тутус А-2», будут работать совершенно безвозмездно на пользу общества и государства» [С. Кржижановский 2000а, 73]. При открытии первого гигантского экстериоризатора, премьер-министр «заговорил о какой-то светлой эре, надсадно и длинно: выколачивая из себя слова, как пыль из старого и затоптанного ковра...». Впоследствии ex отместил премьер-министру, превратив его в экс-премьера. Первая серия экс-людей могла совершать лишь несложные движения. Знаменитый публицист написал статью «В защиту in», где он предложил почаше заглядывать в зрачки «машинизированных людей». Он считал, что нельзя вгонять в человека «жизнь-фабрикат». Основным слоганом его борьбы были слова: «даже сумасшедшие имеют право на свое сумасшествие» [С. Кржижановский 2000а, 76]. Публицист даже организовал «Общество старого доброго мозга». Внезапно Тутминз куда-то исчез – ненадолго, дня на три, - после чего ошеломляюще скоро переменял свое contro на pro. Тутминс просто был включен в экс.

Город эксов рос. Увлечение стройкойхватило всех. Эфирный ветер сдул прочь все критицизмы и скептицизмы в мире. Был сделан вывод, что тем меньше «управляющих, тем больше управляемость» [С. Кржижановский 2000а, 82]. Любая попытка протеста прерывалась прозрачными мачтами иннерваторов, а «бацилы», подмешанные в бульонные кубики и консервы, «выключали» невключенных и из жизни: начисто. Сверхсильный экс доставал и до мускулов и через океаны. Началось методическое, по квадратам, истребление невключенных. «Идеально ровные шеренги «новых» шли, как косари по зрелой пашне, - от межи до межи – скашивая все живое прочь с пути» [С. Кржижановский 2000а, 85]. Работая по отчистке человеческого сора, - как выразился всемирный диктатор Зес, корректировалась на местах из числа иммунизированных. «Когда эфирная метла кончила мести – все территории были соединены в одно мировое государство, которому было дано имя, сочетающее название машины и реактива: Эксиция». Психики людей «эксификации» не выдержали. Эксиция превратилась в государство миллионов умалишенных, эпилептиков, маньяков, идиотов и слабоумных. Машины держат их в повиновении, но стоит их освободить, и все они бросятся на нас и растопчут и нас и нашу культуру. Тогда Эксиции конец. Так запугивал диктатор Зес инитов. Иниты почти бессменно «встукивали в клавиши грандиозного инструмента искусственное бытие». Полуодичавшие кланы и орда людей, изгнанные из культуры, сваянные первым эфирным ветром, человеческие особи пугали своих детенышей именем злого бога Экса.

Художественный текст как объект социально-политического исследования проблемы управления обществом и государством представлен не только четвертым рассказом повести «Клуба убиец букв». Антиутопия – это и «Желтый уголь», «Возвращение Мюнхаузена», «Сказки для вундеркиндов». Разницу между утопией и антиутопией можно обозначить, приведя собственные слова Е. Замятина: «есть два родовых и неизменных признака утопии, один – в содержании: авторы утопий дают в них кажущиеся им строения общества, или, если это перевести на язык математический, утопия имеет знак «+». Другой признак, органически вытекающий из содержания - в форма: утопия – всегда статична, утопия – всегда описание, и она не содержит, или почти не содержит, в себе сюжетной динамики» [Замятин 1988, 388].

Дискурс С. Кржижановского реализует главный тезис: именно язык оказывается связующим звеном между сюрреалистическим типом художественного мышления и эстетикой постмодерна, «каналом, соединяющим оба источника воображаемого» [А. Бретон 1998, 290]. Автоматическое письмо как способ высвобождения стихии подсознательного, трансформируется в интертекстуальность как форму бытия культурного самосознания личности. Творчество С. Кржижановского всегда было обращено к читателю-полиглоту – черта экстравагантная. Языковой коктейль становится все насыщеннее.