

МОТИВЫ ПАМЯТНИКА И КАРНАВАЛА В ПРОЗЕ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

© 2009 г. И. Б. Делекторская

Статья посвящена анализу мотивов памятника и карнавала в творчестве С.Д. Кржижановского. “Московская проза” писателя, отличавшегося “петербургской” манерой мышления, в соответствии с теорией В.Н. Топорова рассматривается как одна из составляющих “петербургского текста русской литературы”. Одновременно исследуются неизученные прежде связи “карнавальной” образности произведений Кржижановского с теорией карнавала М.М. Бахтина.

The article discusses the functioning of monument and carnival motives in the works of Sigizmund D. Krzhizhanovsky, who adhered to the St. Petersburg mentality. In accordance with V.N. Toporov's theory, Krzhizhanovsky's "Moscowian prose" is grouped here with the "Petersburgian" texts of Russian literature. Also, the article explores connections between the carnivalesque imagery in Krzhizhanovsky and the carnival theory of M.M. Bakhtin.

Сигизмунд Кржижановский назвал себя однажды писателем “известным своей неизвестностью”. На его смерть Георгий Шенгели откликнулся строками в записной книжке: «Сегодня, 28 декабря 1950 года, умер Сигизмунд Доминикович Кржижановский, писатель-фантаст, “прозванный гений”, равный по дарованию Эдгару По и Александру Грину. Ни одна его строка не была напечатана при жизни» [1, с. 7–8]. Последняя фраза в этой записи не совсем точна: несколько рассказов Кржижановского все-таки пробились на страницы различных советских периодических изданий, а вот ни одному из шести составленных автором в разные годы сборников новелл и повестей не посчастливилось увидеть свет. Как бы то ни было, именно слова Г. Шенгели, не отличавшегося, как правило, восторженностью по отношению к писателям-современникам, подвигли первооткрывателя Кржижановского, Вадима Перельмутера, на поиски информации о нем, а затем – и на штудирование материалов его архива. В 1989 г. усилиями В. Перельмутера был напечатан первый сборник произведений Кржижановского “Воспоминания о будущем”, затем – еще два: “Возвращение Мюнхгаузена” (1990) и “Сказки для вундеркиндов” (1991). Спустя десять лет вышел первый из четырех изданных на сегодняшний день томов пятитомного Собрания сочинений.

И, несмотря на это, имя и писания Кржижановского продолжают оставаться как бы на обочине русской литературы начала XX в. или, вернее, представлений о ней современных читателей, в том числе – профессиональных. Будучи переведена на европейские языки, проза Кржижановского за пределами России, к примеру, во Франции и в

Германии, пользуется куда большей популярностью, чем у себя на родине. Очевидно, дает себя знать прочно закрепившаяся за ним (в том числе – с подачи Г. Шенгели) маска-“клеймо” писателя-фантаста традиционно не слишком лестная с точки зрения академической филологии. Облекая в своих новеллах философские и эстетические идеи в подчеркнута занимательную, порой даже приключенческую форму, Кржижановский сбивает с толку читателя. Его проза одновременно так “похожа” на слишком многое из знакомого широкой и неширокой публике, и так ни на что не похожа, что невольно возникает соблазн отмахнуться от литературного факта, априори признав его “второстепенность”, вместо того, чтобы задаться вопросом о природе и реальном контексте этого феномена. Именно проблеме *контекста* в творческом наследии Сигизмунда Кржижановского (рассмотренной на примере мотивов *памятника и карнавала*) посвящена предлагаемая статья.

Поклонник творчества Кржижановского, автор непревзойденного по глубине и точности исследования проблем пространственного строя его произведений В.Н. Топоров (см.: [2]) в статье о мифопорождающей функции памятника Петру Первому работы Фальконе писал: «Вообще нужно отметить какую-то особенную легкость, с которой можно покидать скалу одному всаднику или вместе с конем <...>. Первый вариант – скала без всадника, но с конем фиксируется в рабочей тетради Пушкина <...>. В ней был нарисован фальконетов памятник – скала и конь, попирающий змею, при отсутствии всадника <...>. Эфрос

высказал предположение, что в первом варианте поэмы Евгения преследовала бронзовая фигура Петра, а конь оставался на скале. <...> Литературный отклик и обработка этого мотива – в рассказе С.Д. Кржижановского “Рисунок пером” [3, с. 460].

Надо сказать, что и Кржижановский, и его новелла упомянуты здесь отнюдь не случайно. “Рисунок пером” (1934), как и другие тексты этого сугубо “московского” автора (хотя и не коренного москвича: он приехал в столицу из Киева в 1922 г.), множество раз подчеркивавшего свою “московскость”, может, как это ни покажется странным на первый взгляд, служить подтверждением некоторых суждений В.Н. Топорова, связанных с так называемым “петербургским текстом русской литературы”.

Действие новеллы происходит в Москве, в “Пушкинском кабинете” Румянцевского музея. Однако это отнюдь не означает, что Топоров ошибся и что новеллу Кржижановского необходимо исключить из комплекса “петербургского текста”, – ибо данное сочинение как нельзя лучше соответствует постулату Топорова о возможности как “внешнего”, так и “внутреннего” Петербурга (см.: [4, с. 49–50]). Кржижановский, без сомнения, был носителем “внутренней петербургскости”, человеком петербургским по самому складу мышления, и именно в этом заключается, например, суть трагедии героя-повествователя (в большой степени – alter ego автора) повести “Штемпель: Москва” (1925), совершающего на глазах у читателя многочисленные, но бесплодные попытки помыслить Москву как философский и культурный феномен, пользуясь, условно говоря, петербургской мыслительной методологией (см.: [5]). В этом смысле Кржижановский, несомненно, оказывается близок писателям-эмигрантам, участвующим в создании “петербургского текста”, находясь не только за пределами города, но и за пределами России (см.: [6, с. 40]).

Любопытно, что в “Рисунке пером” Кржижановский дает свой вариант пост-апокалиптического развития событий в рамках той самой “эсхатологической схемы”, о которой В.Н. Топоров пишет: «...ничего не осталось, все погибло, и среди бесконечных вод – скала с конным всадником» [3, с. 460]. По ходу сюжета оживший “фальконетов” конь с пушкинского рисунка превращается в Пегаса, мгновенно опознающего в авторе “Медного всадника” своего “хозяина”. То есть в ситуации, когда “ничего не осталось”, вместо бронзового символического изваяния, по Кржижановскому, остаются: поэт и его поэзия, – что, кстати, отлично коррелирует со сформулированной писателем еще в ранней новелле «Якоби и «Якобы»» (1918) [7, т. 1, с. 107–122] концепцией филологии как религии убиваемого/убивающего

и возрождающегося/возрождающего слова, восходящей к символистским представлениям.

Сложная игра с мотивом памятника начинается у Кржижановского задолго до “Рисунка пером” в новелле “Кунц и Шиллер” (1922).

Сюжет новеллы, написанной в духе популярного в начале 1920-х годов неоромантизма, вкратце таков: в некотором немецком городке широко отмечается столетие со дня смерти Фридриха Шиллера. Особый успех у публики имеет доклад директора местного театра герра Готгольда Кунца, в котором доказывается, что “в бумагах поэта должна была находиться, очевидно, впоследствии затерянная, ни разу не опубликованная пьеса” [7, т. 1, с. 247], – лучшее из всех его произведений. Доклад, видимо, действительно хорош, ибо, вернувшись после окончания торжеств, уже ночью, домой, Кунц удостоивается посещения самого Шиллера, а точнее – мраморной статуи, покинувшей по такому случаю свое привычное место в центре городской рыночной площади напротив театра. Он пришел, чтобы показать исследователю текст той самой пьесы, тезис о существовании которой Кунц столь обстоятельно обосновал. Однако хозяин не узнает гостя, обходится с ним крайне неласково, чуть ли не выставляет взащей. И лишь когда мраморный Шиллер покидает дом господина директора, тот внезапно понимает, что это был за гость и какой блестящей научной перспективы он, Кунц, лишился. Бросается в погоню. Но статуя, вернувшись на постамент, вновь становится только статуей, а вожденная пьеса так и остается непрочитанной.

Нетрудно заметить, что в “Кунце и Шиллере” переплетаются три сюжетно-тематических линии, берущих свое начало в эпохе романтизма.

1) Восходящий к пушкинским “Каменному гостю” и “Медному всаднику” сюжет об оживающей статуе (обращенная его интерпретация): человек преследует статую, а не наоборот). При этом, как писал Р. Якобсон, «Мы уже не воспринимаем в “Медном всаднике” статую Фальконе как таковую, мы переживаем ее как сюрреалистический миф поэта. <...> Статуи пушкинских стихов нельзя найти ни в какой глиптотеке» [8, с. 174–175]. Очевидно, что от данного утверждения один шаг до суждений В.Н. Топорова о “мифогенности” фальконетова Петра в рамках “петербургского текста”.

2) Сюжет о воскресающем на время великом мастере, восходящий к новелле Э.Т.А. Гофмана “Кавалер Глюк”. Эта новелла открывала собой “Фантазии в манере Калло”, изданные в русском переводе в составе Собрания сочинений Гофмана в конце XIX в. Любопытно, что первый издатель “Фантазий” на немецком языке носил “говорящую” для нас фамилию Кунц. Одноименная же фигура директора театра у Кржижановского, су-

да по всему, имеет непосредственное отношение к гофмановским “Необыкновенным страданиям директора театра”, а также может похвастаться родством с персонажем из “Пролога в театре” к “Фаусту”. В свою очередь сочетание фамилий главных героев Кунца и Шиллера с гофмановскими мотивами есть не что иное, как отсылка к гоголевской *петербургской* повести – “Невскому проспекту” – с его пародийными жестянщиком Шиллером, сапожником Гофманом и столяром Кунцем.

3) Сюжет о появлении утраченного текста, снова затем исчезающего. Как утверждает составитель и автор комментариев “Собрания сочинений” Кржижановского В. Перельмутер, рукопись, которую так и не смог прочитать герр Кунц, «судя по всему, последняя драма Шиллера “Demetrius” (“Дмитрий” – сюжет из русской истории начала XVII в., привлекший, как известно, и Пушкина), работу над которой оборвала смерть поэта; сохранился подробный план драмы, и на протяжении всего XIX в. бытовала версия о существовании ее завершеного, хотя бы вчерне, варианта и делались попытки его разыскать, пока наконец исследователи не пришли к выводу, что имеющаяся в их распоряжении рукопись-фрагмент – все, что было написано; отзвук этой полемики, вероятно, и послужил Кржижановскому поводом к новелле» [7, т. 1, с. 630]. В классической русской литературе есть еще два произведения, имеющие непосредственное отношение к рассматриваемому сюжету: это пушкинские “Египетские ночи”, получившие в начале XX века немало “продолжений” (среди “продолжателей” был и автор “Кунца и Шиллера”, сочинивший в 1937 г. для московского Камерного театра пьесу под названием “Тот третий”), и таинственная “Прощальная повесть” Гоголя, по его же собственным словам – лучшее его сочинение (см.: “Завещание”, предваряющее первую редакцию “Выбранных мест из переписки с друзьями”).

“Кунц и Шиллер” начинаются с описания города, где происходит действие: “В немецком городке (название забыл) – две достопримечательности: театр и памятник. Театр – несколько казарменного сложения, с овальным гербом над трехдверием входа. Памятник Фридриху Шиллеру поставлен посредине Marktplatz’a в профиль к ратуше, на гранитном цоколе на фоне цветных вывесок и кирпичных стен домов, обступивших рынок, мраморный человек с худым и длинным лицом. Сидит он в удобном мраморном кресле, прислонившись к круглой его спинке. На острых коленях – свернутая тетрадь” [7, т.1, с. 249].

В “Комментариях” этому отрывку соответствует следующая ремарка: “Название <города> в данном случае несущественно: памятники Шиллеру, расположенные примерно так же, как изоб-

ражено в новелле, есть едва ли не в каждом немецком городе и городке” [7, т. 1, с. 630]. Однако при попытке обнаружить монумент, который бы изображал великого немецкого поэта так, как он нарисован в рассматриваемом тексте, оказалось, что в действительности существует единственный памятник, представляющий Шиллера сидящим. Он расположен в портале дрезденской Королевской оперы (т.н. Sempereoper) и является частью “парного” монумента: по сторонам от входа в театр восседают Гете и Шиллер (автор скульптурной группы – Эрнст Ричель). Что же касается площади, – реальной площади реального города Дрездена, то в центре ее стоит памятник королю Иоганну, который прославился не только как политический деятель (среди прочего, что любопытно, кавалер российского ордена Андрея Первозванного), но и как переводчик “Божественной комедии”. Таким образом, в действительности имеются: площадь, памятник и театр, но...несколько, мягко говоря, другие, нежели те, что описаны у Кржижановского. Впрочем, было бы неоправданной наивностью требовать топографической точности от автора новеллы, первая же фраза которой, а точнее – сопровождающее ее авторское примечание отсылает читателя к традиции романтической мистификации: «“Кунц и Шиллер” – тема-подкидыш. В ранней юности был мною прочитан в одном из немецких журналов рассказ; название журнала, имя автора, заглавие, сюжетная разработка – одним словом, все, кроме экспозиции рассказа, исчезло с годами из моей памяти. И вот сейчас я стараюсь – с пером в руках – вспомнить чужую тему, в надежде, что читатель поможет мне отыскать ее настоящего автора. Всё творчески привнесенное в текст прошу считать ошибкой моей памяти» [7, т. 1, с. 247]. При этом отметим, что в своих “московских” повестях и новеллах, содержащих обширные топографические экскурсы, Кржижановский, как правило, достаточно точен в том, что касается городских реалий. Думается, это обусловлено не только тем, что Москва долгие годы была местом обитания и основной *темой* писателя, а Германию он посетил лишь однажды – когда в 1912/1913 гг., подобно многим своим молодым современникам, совершал “образовательное” путешествие по Европе. Причина – в чисто художественных, стилистических задачах, что вполне естественно для автора, уделявшего первостепенное внимание отточенности литературной формы.

Через несколько лет после “Кунца и Шиллера” в повести “Штемпель: Москва” Кржижановский даст описание другого памятника – Н.В. Гоголю (работы Н.А. Андреева), – странно похожего на тот, который стал героем его “романтической” новеллы: “Лет сто тому назад в центре кривоугольного многоугольника Арбатской площади стоял большой деревянный театр. Под

его круглый, нависший над белыми колоннадами купол ежевечерне собирались толпы московских театралов, чтобы поспорить о том, чья игра приятнее: м-ль Жорж или девицы Степановой. Театр давно уже сгорел. <...> там, где был помост, легли плоские камни мостовой <...>, и только один странно замешкавшийся зритель все еще медлит покинуть свое бронзовое кресло в амфитеатре. Веки его опущены; если мысленно провести из-под них зрительные оси, они ткнутся об углы острых ног, упершихся в квадрат постамента” [7, т. 1, с. 530].

И, подобно тому, как шиллеровская рукопись в финале “каменеет”, сворачивается в свиток, как бы съезживается, лишая Кунца возможности прочитать неизвестную пьесу великого романтика¹, на коленях бронзового Гоголя каждой зимой появляется “рукопись”, истаивающая с приходом весенней капели, то есть тоже остающаяся “непрочитанной”: “Зимой снег бережно ложится чистым, неисписанным листом на колени к зрителю. Но сейчас июньские жары – белая рукопись давно уже стаяла, – и на бронзовых коленных чашечках гиганта дерутся и чирикают воробы” [7, т. 1, с. 530].

Возможно здесь мы имеем дело с лукавым приемом, сопряженным с хронологией: Н.В. Гоголь умер в конце февраля по старому стилю, начале марта по новому, то есть в сезон оттепелей и капелей, уничтоживших, если продолжать метафору, построенную на антитезе вода (снег) – огонь (солнце), – сначала рукопись второго тома “Мертвых душ”, а затем и ее автора.

Забавным представляется еще одно обстоятельство, которого Кржижановский, умерший в 1950 г., не мог ни знать, ни предвидеть, обращаясь к традиционному сюжету “ходячей статуи”, но которое вполне соответствует идее В.Н. Топорова о “резонантности” как одной из особенностей текстов, составляющих метафизический “сверхтекст” (см., например: [9]). Как известно, памятник Гоголю, правда, не по своей воле, в 1951–1969 гг. совершил два довольно длительных путешествия по Москве – с Пречистенского бульвара в Донской монастырь, и затем – к месту нынешней своей дислокации – во двор дома № 7 на Никитском бульваре.

¹ «Кунц упал, зацепившись за тумбу. Поднялся – и к цоколю. Фигура была уже там. С тяжким лязгом нога ударилась о гранит постамента; острые колени согнулись; голова запрокинулась назад, камень наморщился двумя складками меж надбровных дуг и застыл; а рукопись стала медленно-медленно сворачиваться в окаменевающих пальцах гиганта. Кунц был уже здесь. “Рукопись”, – прохрипел он, хватаясь пальцами за край свитка. Тетрадь еще шевелилась, еще выгибалась под их прикосновением, он дернул ее – и рука, скользя по мрамору, сорвалась. Теряя равновесие, Кунц пошатнулся и, ударившись головой о выступ цоколя, грузно скатился вниз» [7, т. 1, с. 254].

У поминавшегося уже здесь Георгия Шенгели в стихотворении “Вплыв” (1935) [10, с. 296–297] находим вариант истории об “оживающем” памятнике (хотя “оживание” это и оказывается при ближайшем рассмотрении лишь мнимостью актерской игры во время съемки кинофильма), где Гоголь выступает в качестве главного героя. Помимо темы движущейся статуи, этот текст включает в себя мотивы двойничества и фантомности (“оживший труп – скачок за грань закона,/За логику; из истины – в кошмар!..”) – крайне важные для литературы эпохи романтизма и для Кржижановского. Как писал В.Н. Топоров, “...при обращении к творческому аспекту языка <...> проблема *выбора* (сама «поэтическая» функция, как известно, состоит в проецировании принципа эквивалентности с оси селекции на ось комбинации, из парадигмы в синтагму, из набора элементов в “текст” элементов) приобретает исключительное значение. В том, какой выбор делается, – высшая ответственность творца, потому что цена выбора – или тривиальность, толчение воды в ступе и, следовательно, поражение, впадение в небытие, или – неповторимость как высшая форма “художественного” бытия, открывающая новые смыслы, – от “безбрежной” до жестко ограниченной рамками определенного канона и сводящейся только к области индивидуально оригинальных “узор” на неподвижном каноническом теле...” [9, с. 4–6].

В новелле “Рисунок пером” мы встречаем еще одну небезынтересную аналогию образу “Шиллера-памятника”. События новеллы сняты (снова “ходячий” романтический сюжет!) директору “Пушкинского кабинета” Долеву. Спящий наблюдает происходящее без возможности пошевелиться, сидя в кресле с руками, вросшими в подлокотники, то есть превратившись в подобие статуи². Наблюдает, как на его глазах “оживает” нарисованный “бронзовый” конь с пушкинского рисунка. Параллелью этой сцене выступает пародийное обыгрывание темы “двойничества” персонажей в “Кунце и Шиллере”: после ухода неузнанного гостя “Кунц стоял неподвижно, как статуя, посреди комнаты” [7, т. 1, с. 253].

Долев в “Рисунке пером” видит Пушкина, вписывающего в воздух строки стихов, исчезающие тут же при попытке схватить их: «...Черный (Пушкин. – И.Д.), обнажая улыбкой белые, под цвет бумажному листу, зубы, вписывал свои мысли острым кончиком хлыста прямо в воздух. И от этого, точно черная летучая паутинка, на белом пространстве листа возникали строки, строки вырастали в строфы и плыли, меж трав и неба, чуть колеблемые слабым дуновением ветра. Это были

² “Надо было стряхнуть с себя иллюзию, протереть глаза, но руки чужунными перилами вросли в подлокотники кресла, и Долев мог только одно: наблюдать” [11, с. 308].

какие-то новые, не читанные никогда никем стихи поэта. Гроцяновский и Самосейкин (профессор-пушкинист и поэт, исполняющие в “Рисунке пером” роли, подобные той, что играет в “Кунце и Шиллере” директор Кунц, – роли высоколобых и от этого еще более нелепых представителей “толпы”. – И.Д.) сперва раскрыли рты, потом опрометью кинулись навстречу скользящим в воздухе строкам. Но от резкого движения воздуха строки эти теряли контур и расплывались, как дым, потревоженный дыханием. Однако исследователь и поэт продолжали их преследовать. Спотыкаясь о камни, они падали, подымались снова³. Гроцяновский, одышливо дыша, рылся в карманах, отыскивая записную книжку. Но она, очевидно, затерялась. Самосейкин, вынув вечное перо, тщательно подвинтил его и, подражая человеку в черном сюртуке, пробовал вписывать свои заметы в воздух. Тот не терял при этом своей гладкой белизны» [7, т. 3, с. 309–310].

Несколькими абзацами позже упоминается реально существующее (и всем известное) пушкинское стихотворение, с которым, однако, так же, как и с “нечитанными”, исчезающими в воздухе строчками из приведенного отрывка, связана некоторая тайна, что дополнительно роднит “Рисунк пером” с “Кунцем и Шиллером”:

«– Александр Сергеевич, – простонал задыхающимся голосом пушкинист, – маленькую справочку, только одну справочку <...> обогатите нас датой, одной крохотной датой: в ночь с какого числа на какое (год нам известен), с какого на какое изволили вы начертать ваше “Пора, мой друг, пора!” э цетера?!” [7, т. 3, с. 311].

Утверждая, что точно знает год написания означенного стихотворения, профессор Гроцяновский не совсем прав, так как вопрос: в 1834 или в 1836 году оно было создано – до сих пор остается открытым. Знакомый виднейших пушкинистов своего времени, Кржижановский, естественно, был в курсе основных обсуждавшихся в их кругах проблем. Свидетельство тому – пушкиноведческие работы писателя: “Искусство эпиграфа (Пушкин)”, “По строфам “Онегина”», «Лермонтов читает “Онегина”», «История одной рукописи (“Борис Годунов”» (об истории возникновения этих статей см.: [7, т. 4, с. 782]). Вообще, обращаясь как исследователь к творчеству Пушкина в 1930-е годы, а до этого – как автор ряда статей о Шекспире (см.: [11]), Кржижановский, при всей его оригинальности, существовал определенно в рамках “мэйнстрима” тогдашней русской филологии.

³ Отметим здесь повторение мотива падения “преследователей”, присутствующего и в уже цитированном нами отрывке из “Кунца и Шиллера” (“Кунц упал, зацепившись за тумбу...” и т.д.).

Манера общаться, присущая, согласно Кржижановскому, немецкому и русскому классикам, до странности похожа.

“Кунц и Шиллер”:

“– Я решился, – заговорил незнакомец (речь его была очень тиха, почти шепот, с призвуками южно-немецкого акцента). – Эта ночь столь для нас с вами знаменательная... Мне хотелось бы вам сказать... Если слова вашей речи не обманули меня... В ы разрешите? <. . .> Было что-то знакомое во всей его фигуре. <. . .>

– В другое время, – робко возразил гость, хмуро сгорбившись над раскрытыми на остриях колен листьями, – я не могу. Мое отсутствие на Marktplatz’e могло бы вызвать толки. Особенно после празднеств. Вы легко поймете, что... <. . .>

– Вот именно это и понудило меня, – пробормотал проситель. – Ваша прекрасная речь, ваша статья, мудро вскрывшая одну, как я думал, навсегда похороненную тайну, – все это и побудило меня преодолеть свою обычную неподвижность... Может быть, я слишком назойлив” [7, т.1, с. 250–252].

“Рисунк пером”:

“Человек в черном улыбнулся. Потом тронул коня за повод и поднял ногу в стремя. Уже сидя в седле, он преклонил голову к груди. И прозвучал его такой бесконечно милый сердцу, знакомый воображению каждого голос:

– Да, пора.

Несколько секунд длилось молчание. И снова его голос:

– Ночью. А вот какого числа, запоматывал. Право.

И последнее, что видели на его лице Самосейкин, Гроцяновский и Долев: вежливая, смущенная улыбка” [7, т. 3, с. 311].

Из приведенных цитат со всей очевидностью следует, что неперенным атрибутом одаренности (по Кржижановскому) должна быть *интеллигентность*. В этой связи уместно вспомнить словесный “портрет” самого автора “Кунца и Шиллера” и “Рисунка пером”: «Что-то было в нем от Гулливера среди лилипутов, недаром к этому герою он не раз потом обращался <...>. С окружающими держался осторожно, стараясь не задеть, не обидеть взглядом сверху вниз, никак не выказать “разницы в росте”, был внимателен к чужой мысли, мнению, настроению. Но резко менялся, сталкиваясь с вещами нестерпимыми: с насильем, все равно – в быту или в мысли, с ложью, с фальшью. “Лицо его, сохраняя наружное спокойствие, мгновенно бледнело, губы и глаза вспыхивали острым, уничтожающим гневом. У него были тонкие нервные губы, чувствительные к смене настроений и всех оттенков душевных движений. Настоящий барометр души. Обычная доверчивая, внимательная улыбка вдруг исчезала, острые зрачки глаз и губы вспыхивали, выдавая иронию, горечь, насмешку, боль обиды и ненависть возмущения... Он не боялся говорить правду кому бы то ни было. Удары его были сокрушительны и неотразимы...”» [1, с. 10].

Описанию мгновенной перемены в облике Кржижановского, взятому из воспоминаний жены писателя А.Г. Бовшек, соответствует отрывок из текста “Кунца и Шиллера”, рисующий тот момент, когда неузнанный мраморный поэт покидает квартиру незадачливого директора театра: “Лицо незнакомца будто осунулось и стало мраморно-бледным; он тяжело повернулся в застонавших креслах, и в предутреннем брезге яснее забелел его острый, четко прочерченный, орлий профиль. Поднялся: точно глухо ударило камнем о пол. Свернул рукопись. И хлипкие ступеньки лестницы закрипели под тихим, но тяжелым шагом уходящего. <...> Распрямившись во весь свой гигантский рост, неузнанный гость шел, звеня мрамором подошв о булыжник. Белый и гордый, с чуть ироническим, засиявшим в свете солнца лицом, он направился прямо к центру площади” [7, т. 1, с. 252–254]. Помимо прочего, в этом отрывке, судя по всему, имеет место скрытое цитирование двух стихотворений А. Блока 1909–1910 гг.: “Равенна” (“Тень Данта с *профилем орлиным* / О Новой Жизни мне поет”), – неизбежно вызывающее в памяти монумент королю Иоганну, по совместительству – переводчику Данте, – перед театром, послужившим, возможно, прообразом театрального здания в “Кунце и Шиллере”, – и “Шаги Командора” (“*Тихими, тяжелыми шагами* / В дом вступает Командор...”). (Курсив мой. – И.Д.).

Отмеченное выше сходство эмоциональных реакций автора и персонажа, скорее всего, берет начало в области подсознательного, что, однако, не умаляет его симптоматичности. Необходимо учесть тот факт, что осознанно вписанные в тексты Кржижановского “автопортретные” образы мыслителей и писателей встречаются нередко. Их философствование, их литература не находят читателя/со-мыслителя, и они “умолкают” в ответ на непонимание. Если соединить эти наблюдения с приведенными ранее, то в итоге получится весьма стройный, хотя и причудливый “сюжет”: сделав “немецкий” памятник Шиллеру персонажем “романтической” новеллы, Кржижановский одновременно экстраполировал его изображение на “портрет” другого, на сей раз – русского, *московского* памятника – Гоголю, а впоследствии “срифмовал” этот собирательный образ с образом Пушкина (как мы помним, непосредственно связанным в “Рисунке пером” с *петербургским* памятником Петру I). Тем самым он создал своего рода тройной и триединый романтический портрет: Шиллер-Пушкин-Гоголь, помещенный в широчайший литературный контекст – от Гете и Гофмана до Блока включительно, – и наделенный к тому же автопортретными чертами.

* * *

Рассмотренная выше “игра масками” в рамках своеобразного “карнавала культуры” есть не что иное, как одно из проявлений всегдашнего интереса Кржижановского к карнавальной проблематике и непосредственно связанной с нею системы представлений писателя о теории актерской игры (см.: “Философема о театре”, 1923; “М.К.Т. и его тема”, 1924; статьи о Шекспире [7, т. 4]).

Не случайно в одной из его программных повестей “Клуб убийц букв” (1926) важнейшую роль играют главки “Ослиный праздник” и “Мешок голиарда”. В них писатель не просто обращается к карнавальной образности, – он предлагает читательскому вниманию логически цельную теорию карнавала в культуре, при знакомстве с которой поражают ее почти дословные совпадения с отдельными постулатами книги М.М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса”⁴.

Текст “Клуба убийц букв” представляет собой ряд новелл, как бы вправленных в общую сюжетную раму. Повествователь знакомится с неким знаменитым писателем, переставшим писать по той причине, что написанные на бумаге слова (“буквы”, по его выражению) заодно с профессиональными писателями являются “убийцами замыслов”.

Уединившись в пустой комнате с пустыми же книжными полками на стенах, человек этот некоторое время в одиночестве предавался “чистому замыслительству”. Постепенно к нему присоединились еще шестеро единомышленников, составивших еженедельно собирающийся “Клуб убийц букв”. Заседания Клуба происходят субботними вечерами, что с очевидностью отсылает читателя, с одной стороны, к знаменитым “Никитинским субботникам”, участником которых не раз был Кржижановский (более того, именно в одноименном издательстве Е.Ф. Никитиной предполагалось в 1928 г. публиковать рассматриваемую нами повесть), с другой же – к ветхозаветной традиции, утверждающей, что именно в субботу произошло сотворение человека. О концепции своего детища персонаж Кржижановского говорит:

“Слыхали ли вы о так называемых Gardinetti di S. Francisco – садах св. Франциска: в Италии мне не раз приходилось посещать их; крохотные цветники эти в одну-две грядки, метр на метр, за высокими и глухими стенами – почти во всех францисканских монастырях. Теперь, нарушая традиции св. Франциска, за серебряные сольды разрешают оглядеть их, и то лишь

⁴ Как известно, диссертацию под названием “Франсуа Рабле в истории реализма” Бахтин защитил в 1946 г. (работа над ней велась в 1938–1940 гг.; рукопись завершена к концу 1940 г.) [12, с. 379, 381]; монография же впервые была напечатана в 1965 г., то есть через 15 лет после смерти Кржижановского.

сквозь калитку, снаружи: прежде не разрешалось и этого – цветы могли здесь расти – по завещанию Франциска – не для других, а для себя <...>.

И я решил – пусть это не кажется вам странным – насадить свой, защищенный молчанием и тайной, отъединенный сад, в котором бы всем – замыслам, всем утонченнейшим фантазмам и чудовищнейшим измыслам, вдали от глаз, можно было бы прорасти и цвести – для себя. <...> Не думайте, что я эгоист, не умеющий вышагнуть из своего “я”, ненавидящий людей и чужие, не-мои мысли. Нет; в мире мне подлинно ненавистно только одно: буквы. И все, кто может и хочет, пройдя сквозь тайну, жить и трудиться здесь, у гряды чистых замыслов, пусть придут и будут мне братьями” [7, т. 2, с. 14–15].

Отказавшись от привычных писательских имен, члены Клуба принимают каждый по имени-маске в виде так называемого “бессмысленного слога” (Зез, Дяз, Тюд, Хиц, Шог, Фэв, Пар). То есть некое подобие карнавала встречает читателя уже на первых страницах повести.

Повествователь присутствует на нескольких клубных субботах, на которых члены клуба рассказывают свои новеллы-замыслы. Интересующие нас истории (“Ослиный праздник” и “Мешок Голиарда”) звучат на втором по счету (для Повествователя) заседании.

“Ослиный праздник. Это заглавие. Представляется мне в виде новеллы, что ли. Тема моя отыскивается этак веков за пять до нашего времени. Место? Ну, хотя бы деревенька где-нибудь на юге Франции <...>. Напомню: именно в ту эпоху и в тех именно местах возник и закрепился обычай справлять ослиные праздники, так называемые *Festa asinorum*: это последнее латинское определение принадлежит церкви, с разрешения и благословения которой праздник осла странствовал из города в город и из сел в села. Возник он так: в вербную субботу, сценируя – для вящей назидательности – события предсмертных дней Христа, вводили под пение антифонов осла, который должен был напомнить о том прославленном евангелиями животном, которое, будучи проверено во всех своих признаках рядом цитат из закона и пророков, было избрано для своей провиденциальной роли. Вначале, можно предполагать, деревенский ослик, включенный – странным образом – в мессу, не проявлял ничего, кроме растерянности и желания вернуться назад, в стойло. Но очень скоро праздник осла превратился в своего рода мессу наоборот, оброс тысячами кощунств, исполненных буйства и разгула: окруженный толпой гогочущих поселян, среди гиканья и градом сыплющихся палочных ударов, ошалелый от страха, осел кричал и брыкался. Церковные служки, ухватившись за уши и хвост евангельского осла, втаскивали его на престол. Позади ревела толпа, распевая циничные песни и кричащая ругательства на протяжные церковные мотивы. Кадильницы, набитые всякой гнилью, истово качаясь из стороны в сторону, наполняли храм дымом и смрадом. Из священных чаш хлестали сидр и вино, дрались и богохульствовали и гоготали, когда возведенный осел со страху гадил на плиты алтаря. После все это обрывалось. Праздник прокатывался дальше, а отбогохульствовавшие поселяне снова, набожно крепясь, отстаивали долгие мессы, жертвовали послед-

ние медяки на благолепие храма, ставили свечи иконным ликам, покорно несли эпитимии и жизнь. До нового азинария” [7, т. 2, с. 40–41].

Я намеренно не стану здесь приводить те ключевые для монографии М.М. Бахтина суждения, в которых формулируется концепция амбивалентности средневековой культуры – за их общеизвестностью. Напомню лишь то место из первой главы книги о Франсуа Рабле, где речь идет о “празднике осла”:

«Праздник дураков – одно из наиболее ярких и чистых выражений средневекового околоцерковного праздничного смеха. Другое его выражение – “праздник осла”, установленный в память бегства Марии с младенцем Иисусом в Египет на осле. В центре этого праздника оказалась не Мария и не Иисус (хотя здесь и фигурировала девушка с ребенком), но именно осел и его крик “Hinham!”. Служили особые “ослиные мессы”. До нас дошел официум такой мессы, составленный строгим церковником Пьером Корбелем. Каждая часть мессы сопровождалась комическим ослиным криком – “Hinham!”. По окончании мессы священник, вместо обычного благословения, трижды кричал по-ослиному, и ему вместо “amen” трижды отвечали таким же ослиным криком. Но осел – один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа, одновременно снижающего (умерщвляющего) и возрождающего» [13, с. 87–88].

Об этом же явлении средневековой европейской культуры пишет О.М. Фрейденберг в работе “Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии)”, датированной 1930 г. (первая редакция – 1923 г.): “...в церквях Франции обоготворялись ослица и осел; накануне Богоявления справлялись праздники осла, и у французов же был культ ослицы под видом святой Агнессы (что значит по-французски – святой Ослицы). Но еще ярче богослужения и литургии с участием осла. Так, например, в сопровождении огромной толпы народа по улицам водили осла, крытого золотым покрывалом, вели его прямо в храм, переодевали в церковные богатые ризы и производили над ним в самом храме торжественное богослужение <...>. Все высшее духовенство принимало участие в этом богослужении, пело славословия ослу и подражало ослиному реву. Когда же праздник осла бывал приурочен к воспроизведению бегства Марии в Египет, на осле триумфально въезжала прямо в церковь какая-нибудь веселая, подвыпившая девица легкого поведения. И здесь при участии всего духовенства происходила литургия у самого алтаря; все это перемешивалось с выпивкой и заканчивалось разухабистым фарсом” [14, с. 653].

Говоря о родственных герою праздника осла образах, Бахтин ссылается, среди прочего, на легенды о Франциске Ассизском, в которых осел

выступает как символ “материально-телесного низа” [13, с. 88].

Как мы помним, основатель “Клуба убийц букв” сравнивает свое предприятие с “садами св. Франциска”. А в книге о Рабле, помимо указанного отрывка из первой главы, упоминание святого из Ассизи встречается еще раньше – во Введении: «<...> Франциск недаром называл себя и своих сторонников “скоморохами господ” <...>. Своеобразное мировоззрение Франциска с его “духовной веселостью” <...>, с благословением материально-телесного начала, со специфическими францисканскими снижениями и профанациями может быть названо (с некоторой утрировкой) карнавализованным католицизмом» [13, с. 66].

В этом контексте приобретает особую объемность картина: замыслители, скрывающие свои имена под масками бессмысленных слогов, играют сюжетами в виртуальном *Gardinetto di s. Francisco*.

Само же появление святого Франциска на страницах “Клуба убийц букв” – не что иное, как дань символистской “моде” на францисканство, которая имела место в конце XIX–начале XX вв.

Еще одно, скорее всего, неслучайное совпадение (учитывая феноменальную эрудицию Кржижановского и то обстоятельство, что немецкий язык, наряду с польским, был для него, фактически, родным) представляется весьма любопытным.

Бахтин пишет: «Лучший сборник немецких шванков принадлежит монаху и знаменитому в свое время проповеднику Иоганну Паули. Он вышел под названием “Смех и дело”, первое издание его относится к 1522 году. В предисловии, говоря о назначении своей книги, Паули приводит соображения, напоминающие приведенную нами выше апологию праздника дураков: он составил свою книгу, “чтобы духовные чада в закрытых монастырях имели бы что читать для увеселения своего духа и отдохновения: не всегда ведь можно пребывать в строгости»» [13, с. 86–87].

У Кржижановского в “Ослином празднике” фигурирует священник Отец Паулин, наставляющий героиню, Франсуазу, – женщину, волею судьбы “обрученную” с праздником осла (под влиянием буйства азинария, по временам оживающего в ее душе, она выходит на большую дорогу с тем, чтобы отдаться первому встречному):

– Покорись, душа, возжегшему тебя. Писанием и Пророками предречено: только на осле, немысленной и смердящей скотине, можно достигнуть стогов Иерусалима. Говорю тебе: только так и через это входят в Царство Царств. <...> Самому чистому и самому высокому, хоть на миг, должно загрязниться и пасть: потому что иначе как узнать, что чистое чисто и высокое высоко. Если Бог, пусть раз в вечность, принял плоть и закон человеческий, то и человеку можно ли гнушаться закона и плоти осла? Только надругавшись

и оскорбив любимейшее из любимого, нужнейшее из нужного сердцу, можно стать достойным его, потому что здесь, на земле, нет путей бескорбия” [7, т. 2, с. 46].

Таким эмоционально окрашенным способом Кржижановский постулирует принцип единства и святости “верха” и “низа” как в одной, взятой отдельно, человеческой жизни, так и в культуре (в том числе – средневековой).

Дополнительно раскрыть смысл цитированного выше наставления о. Паулина помогает упоминавшаяся уже здесь работа О.М. Фрейденберг, в которой речь идет о непосредственной связи образов женщины, осла и Иисуса, имеющей место в евангельских текстах, и восходящей к языческой традиции и античной литературе. О.М. Фрейденберг, в частности, пишет: “До нас <...> дошли мифы, которые говорят нам, что осел с сидящим на нем, тождественным ему божеством въезжал прямо на небо” [14, с. 642]. А в начале того же исследования дается крайне интересный в нашем контексте пересказ Евангелия от Луки: «Увидя город (Иерусалим. – И.Д.), <едуший на осле> Иисус открывает плач по нему; в своей заплачке он скорбит о том, что город не понимает значения для него этого дня; его ждут в будущем тяжелые беды, и все это за то, говорит Иисус, “что ты не узнала времени посещения твоего”. Нужно <...> иметь в виду, что в греческом тексте город – женского рода; Иисус оплакивает ее как женщину, <...> упрекает ее за то, что она пренебрегла его посещением ее» (14, с. 626).

Таким образом, отец Паулин у Кржижановского говорит своей подопечной ни о чем ином, как о необходимости “узнавать время” божественного посещения, – причем не только в карнавально-метафорическом, но и в прямом (евангельском) смысле.

Представление об амбивалентности культуры лежит и в основе следующей новеллы, рассказанной в “Клубе убийц букв”, – “Мешок Голиарда”.

«Голиарды, или “веселые клирики”, как их тогда называли, были <...> странствующими попами, заблудившимися, так сказать, между церковью и балаганом. Причины появления этой странной помеси шута с капелланом до сих пор не исследованы и не объяснены: вероятнее всего, это были священники из захудалых приходов; поскольку ряса не кормила их или кормила вполнину, приходилось прирабатывать чем ни попало – и, главным образом, не требующим включения в цех ремеслом балаганного лицедея. Герой моего рассказа, о. Франсуаз <...>, был одним из таких» [7, т. 2, с. 47–48].

Еще раньше, в 1923 г., Кржижановский использовал образ голиарда для иллюстрации идеи об общности природы комедии и трагедии в главе под названием “Дорожный мешок голиарда” в работе “Философема о театре” [7, т. 4, с. 69–71].

У героя новеллы “Мешок голиарда”, отца Франсуаза, по ходу сюжета крадут монашескую рясу, и он вынужден совершать обряд венчания в шутовском наряде. Оскорбленные селяне избивают его и выгоняют из деревни. Отец Франсуаз продолжает свои скитания до тех пор, пока в отчаянии не кончает с собой. Вот как говорит Кржижановский о причинах неприязненной реакции людей на бывшего монаха в шутовском облачении: “Непонятный пришелец был праздником, заблудившимся среди буден, нелепой ошибкой, путающей им их нехитрый календарь: глаза отдергивались от голиарда, он видел либо презрительные улыбки, либо равнодушные спины” [7, т. 2, с. 53].

Изначально наделенный экзистенциальной амбивалентностью, подразумевающей нераздельность и неслиянность высокого и низкого, персонаж теряет одно из двух своих обликов, и это обесценивает само его существование. Амбивалентность – абстрактное понятие, претендующее на категориальный статус, будучи одето в плоть художественного образа, “проживает” человеческую судьбу. Так во второй раз на наших глазах культурологическая концепция под пером Кржижановского оборачивается художественным высказыванием.

Возможно, именно в силу этого своеобразного смешения/смещения (концепция, воплощенная в художественный образ) “Клуб убийц букв” никогда до сей поры не обращал на себя внимания читателей и почитателей М.М. Бахтина. Нередко приходится слышать от профессиональных филологов снисходительные реплики в адрес Кржижановского – теоретика культуры, литературы и театра. Основная их мысль сводится к тому, что нельзя серьезно воспринимать теоретизирования беллетриста. Отмеченная в начале нашей работы занимательность прозы Кржижановского в данном случае играет с профессионалами (а в большой степени и с ним самим – как возможным объектом для исследования) злую шутку.

В задачи данной статьи вовсе не входит развенчание авторитета М.М. Бахтина и воздвижение на “освободившемся месте” памятника С.Д. Кржижановскому. Вопрос “первенства” (Кржижановского ли, Бахтина или О.М. Фрейденберг) в случае с затронутой здесь темой – интересный, но не главный. Главное же состоит в том, что, судя по всему, мы имеем дело с некоторым набором взаимосвязанных идей (восходящих, среди прочего, к неокантианству)⁵, циркулировавших в начале прошлого века в интеллектуальных кругах и талантливо уловленных, “сконденсированных” и

изложенных Бахтиным. И нет, разумеется, ничего странного, что в то же время те же идеи вдохновляли Кржижановского на создание художественных, литературоведческих и театроведческих текстов.

Тотальная карнавализация культуры, захватившая в конце XIX–начале XX вв. Европу и Россию, явилась сперва провозвестницей, а затем своего рода зеркалом эпохи глобальных исторических катаклизмов, когда всё в человеческой жизни внезапно перевернулось с ног на голову и замена лиц личинами, масками оказалась действенным способом противостоять изменившейся внезапно действительности. Говоря о российских реалиях, саму Октябрьскую революцию и последовавшие за ней перемены (например, повальное переименование городских улиц, на которое в 1925 г. откликнулся Кржижановский в статье “2000: к вопросу о переименовании московских улиц” [7, т. 1, с. 550–558]) в большой степени можно рассматривать как следствие все того же “карнавализованного” сознания, царившего в умах.

Следствием тотального “сдвига”, “карнавалной” культурно-исторической ситуации стало и то, что творцами “московского текста” в русской литературе первой половины XX в. оказались в большинстве своем не-москвичи (см.: [18]), и то, что “петербургский текст” начинает в этот период пополняться за счет произведений, написанных за пределами северной столицы.

В этом контексте фигура Сигизмунда Кржижановского со всеми особенностями его судьбы и поэтики оказывается знаковой. Перед нами “московский” писатель с “петербургской” манерой мышления, приехавший из Киева. Писатель, в творчестве которого, благодаря его кругу общения и эрудиции, как в магическом кристалле, отразился ярчайший *карнавал* философских, культурософских и филологических идей первых десятилетий XX в. (философия символизма, неоромантизм, неокантианство, дискуссии на “Никитинских субботниках” и пр.). Явление сложное, до сих пор, к сожалению, изученное недостаточно и требующее от исследователя пристального внимания и широты научного кругозора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Перельмутер В.* “Трактат о том, как невыгодно быть талантливым” // *Кржижановский С.* Воспоминания о будущем: избранное из неизданного/Сост., вступ. ст. и примеч. В. Перельмутера. М., 1989.
2. *Топоров В.* “Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского // *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
3. *Топоров В.* О динамическом контексте “трехмерных” произведений изобразительного искусства

⁵ В качестве одного из вероятных источников концепции карнавала И.Л. Попова вслед за Д. Сегалом называет статью Ф.К. Ранга “Historische Psychologie des Karnevals” (см.: [15, 16, 17]).

- (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I // Лотмановский сборник I. М., 1995.
4. *Топоров В.* Петербург и “петербургский текст” русской литературы // Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003.
 5. *Делекторская И.* Город как рок: Повесть “Штемпель: Москва” Сигизмунда Кржижановского // Романтизм: грани и судьбы. Вып. 5. Тверь, 2005.
 6. *Тименчик Р., Хазан В.* “На земле была одна столица” // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., 2006.
 7. *Кржижановский С.* Собрание сочинений. В 5 т. / Сост., предисл. и коммент. В. Перельмута. СПб., 2001–2006–.
 8. *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
 9. *Топоров В.* Об одном индивидуальном варианте “автоинтертекстуальности”: случай Пастернака (о “резонантном” пространстве литературы) // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998.
 10. *Шенгели Г.* Иноходец: Собрание стихов. Повар базилевса: Византийская повесть. Литературные статьи, воспоминания. М., 1997.
 11. *Делекторская И.* Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского: от шекспироведения к философии искусства. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.
 12. Хронограф жизни и деятельности М.М. Бахтина. Основные даты / Сост. С.Г. Бочаров, В.И. Лапун, Т.Г. Юрченко // М.М. Бахтин: Беседы с В.Д. Дувакиным. М., 2002.
 13. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
 14. *Фрейденберг О.* Миф и литература древности. М., 1998.
 15. *Сегал Д.* “Пропавшие европейцы”: ассимилированная еврейская интеллигенция в XX веке // Вестник Еврейского университета. № 1 (19) 1999. М.; Иерусалим, 1999.
 16. *Сегал Д.* Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 853–885.
 17. *Попова И.Л.* “Карнавал” как термин М.М. Бахтина: генезис понятия сквозь призму истории текста // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2008. Т. 67. № 2.
 18. Город и люди: Книга московской прозы / Сост. и коммент. В. Калмыковой и В. Перельмута. М., 2008.