

Список литературы

1. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997.
2. Краткий словарь когнитивных терминов / под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М., 1996.
3. Львов М.Р. Основы теории речи. М., 2002.
4. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. М., 1946. Цит. по изд.: Р.М. Фрумкина. Психоллингвистика. М., 2001.
5. Чехов А.П. Собрание сочинений: в 8 т. Рассказы, повести, статьи и фельетоны 1887-1891 гг. М., 1970. 4 т.

УДК 82-32

О.С. Горелов, Иваново

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КОД С. КРЖИЖАНОВСКОГО: ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ СОН И ЭССЕ О ЛЮБВИ

Аннотация. В статье с помощью сюрреалистического кода анализируется функционирование концептов сна и любви в художественной системе С. Кржижановского. Сновидное оформляется у писателя с помощью альтернативного мотива кошмара, частого для реализаций сюрреалистического кода в русской литературе. Пространство сна работает на развитие интеллектуального метасюжета автора. Концепт любви имплицитно подпитывает корпус текстов Кржижановского, в то время как на поверхности солирует минус-пространство. Апология любви занимает место в жанровой маргиналии, например, в эссеистике, критике, публицистике, прозе поэта, не рискуя проявляться в основных для автора жанрах.

Ключевые слова: сюрреалистический код; сон; любовь; Кржижановский; эссе; пространство; литературность.

O.S. Gorelov, Ivanovo

S. Krzhizhanovsky's Surrealist Code: Intelligent Dream and Essays about Love

Annotation. Using the surrealist code, the article analyzes the functioning of the concepts of dream and love in the artistic system of S. Krzhizhanovsky. The dream is made out with the help of an alternative motive of a nightmare, typical for implementing surrealist code in Russian literature. The space of dream works on the development of the author's intellectual metaplot. The

concept of love is implicitly present in Krzhizhanovsky's texts. The apology of love takes place in marginal genres, for example, in essay, criticism, journalism, poetry, without risking to appear in the main genres for the author.

Key words: surrealist code; dream; love; Krzhizhanovsky; essay; space; literariness.

Для творчества С. Кржижановского особое значение имеет топологическая рефлексия, которая пронизывает всю концептосферу писателя. Само «чувство пространства», утопическое стремление к синтезу нередко проникает в субъект через *сон* (телесный, конкретный), через его кинестетические реализации, а не логосные структуры [5, 486].

Структура сна выступает той первичной материей, на которую указывают разрывы письма и памяти, чьей игрушкой, по мысли А. Бретона, становится человек после пробуждения, начиная придавать большее значение событиям дня или тем отрывкам сновидений, которые она доносит, «сон, подобно самой ночи, оказывается как бы заключенным в скобки» [1, 46]. В урбанистическом пространстве это может проявляться через «бесцельные, как бы сомнамбулические блуждания, когда автор "поддается" городу, отсекая свою волю» [5, 490]. Однако у Кржижановского сновидное еще чаще оформляется с помощью альтернативного мотива *кошмара*, типичного для реализаций сюрреалистического кода в русской литературе. Даже встреча с положительным, но новым пространством осуществляется посредством кошмара: «кошмары, повторяю, в сущности, и были моими первыми сонными ощущениями Москвы, первыми, пусть нелепыми и бессознательными, попытками охвата, синтеза» [4, т. 1, 517]. Кошмар здесь сближается с французским *dépaysement* (букв. 'отстранение'), описывающим в частности состояние растерянности, потерянности на новом месте и связанным, можно предположить, с желанием охватить в целостности новую ситуацию, скорее «обжить» ее. Кошмар для Кржижановского не означает бытовое 'страшный сон' и даже 'абсурд', он является специальным эквивалентом сна как разрыва, сквозь который к человеку наружу может выползти нечто нечеловеческое, жуткое, способное легко инфицировать так называемую внешнюю, настоящую жизнь: «Легкий сон не выдерживает трения о действительность, сонная греза изнашивается быстрее носков, тяжелый сон, просто, но хорошо сработанный кошмар, легко ассимилируется с жизнью» [4, т. 1, 493] («Боковая ветка»). Возможно, писатель учитывал и этимологическую метафору, заключающую пространственную идею, ведь «кошмар» происходит от латинского *calcāre* – 'сжимать, выступать наружу'. Возможная другая этимологическая и «литературная» метафора – в образе нити, вонзающейся в мозг (так описывается природа тяжелого кошмара, отличная от легких снов), что отсылает к значению слова «текст» – 'ткать, плести'. Русская литера-

тура этого времени особенно часто обращается к модели *литературное творчество, писательство, проникающее в мозг (читателя) в облики сна/кошмара*. Особенно яркая и конгениальная ее реализация в романах Вс. Иванова «Кремль» (1929) и «У» (1932), также написанных без расчета на публикацию. Так или иначе, сюрреалистический расклад – черный юмор и светлый сон (греза) – хиастически подменяется Кржижановским другим: легкая ирония и «черная логика кошмара» [4, т. 1, 517].

В новелле «Боковая ветка» персонаж Квантин уезжает на поезде в собственный сон, в котором сталкивается с целой индустрией снов (кошмаров). То, что Кржижановский неоднократно проделывал с литературой, переводя ее в термины производства и частной коммерции, он делает здесь с внутренним пространством субъекта. Оно заполняется общественными, даже коллективистскими реалиями: оптовая поставка утопий, бюро оневидимления, орудия грезопроизводства, обязательное ночное и дневное сновидчество, вечерние курсы ночных видений, унификация сна и «миллионномозгий сон братства, сон о единении» [4, т. 1, 500], лозунги «Все на тяжелую индустрию тяжелых снов» и «Слава всем непробудным»; здесь непробудно трудятся заготовщики видений, кошмарodelы и экспедиторы фантомов, а также простые «леди и джентльмены, сници и сны» [4, т. 1, 491]. Очевидные пародийные образы социализма с антиутопической тенденцией не становятся сатирическими. Кржижановский, как и в других случаях, подчиняется самому языку и самим композиционным структурам своего текста, увлекаясь детальной проработкой вымышленных реалий, которые переосмысливаются как концепты. Особая фaszинация, присущая сну как феномену, перевешивает и нюансы конкретной формы сна, даже если это гнетущий кошмар, и элементы начинающейся было острой сатиры. Даже мотив кошмара в своем распространении не уменьшает сходства новеллы (как и многих других) с рационализированным, *интеллектуальным сном*. Новелла «Квадратурин» – особенно репрезентативный пример, она начинается как сатира с элементами фантастического, но довольно быстро переходит в интеллектуальную притчу или даже литературу экзистенциальных ужасов. По большому счету, Кржижановского нельзя назвать сатириком, и это тоже хорошо объясняется сюрреалистическим кодом, который слабо монтируется с этим жанром. Сюрреалисты настороженно относились к сатире, что можно интерпретировать как несовпадение стратегий комического: с одной стороны, всегда серьезный, злой или, наоборот, сочувственный, но всегда гуманистический сатирический смех; с другой стороны, черный (но необязательно) юмор, включающий иронию, иногда сарказм, но всегда смех, который как бы вглядывается в жуткое, нечеловеческое (оно может выражаться как через органику, так и через умозрительные конструкции и интеллектуальные абстракции).

Следуя параллелизму всех структурных уровней текста, Кржижановский заставляет и саму наррацию также имитировать грань поездного сна и яви. Скорость письма проявляется, конечно, не в элементах автоматизма, но в различного рода синкопах и пропусках членов предложения, письмо происходит как бы в спешке. Передается это состояние назывными, неполными и эллиптическими предложениями; иногда оставляется *побочный* предикат, но опускается основной (что усиливает «сонный» характер речи): «Щипчики, остро вщелкнувшись в картон, снова в ладонь» [4, т. 1, 486]; или опускается *основная* часть составного сказуемого: «Квантин попробовал было голову поверх портфеля и ноги под пальто» [4, т. 1, 485]. Используется характерная и для других текстов Кржижановского ситуация технического, случайного обрыва письма/чтения: «Квантин хотел читать дальше, но нижний край листа был оборван – вероятно, кем-нибудь из проходивших пьяниц» [4, т. 1, 494]. Это часто рифмуется с обрывом сна, резким пробуждением. Нередко за этим кроется попытка защитить героя или даже сохранить ему жизнь: «может, и лучше – недопонять» [4, т. 1, 471]. Подобные синкопы, выпадения в незнание, в боковые ветки жизни, в небытие, таким образом, могут оказываться не столько проявлением пессимистической мысли автора, но и его специфическим *deus ex machina*.

Сон и мысль, иррациональное и рациональное сводятся у Кржижановского постоянно, но не всегда сон эксплицитно признается первичным. Один из таких редких случаев – в новелле «Окно» из цикла «Сальир-гюль. Узбекистанские импрессию»: «Сейчас ночь. Сон не идет ко мне. Приходится довольствоваться *суррогатом сновидения: мыслью*» [4, т. 3, 367]. И мысль тут же ассоциируется с движением, с кинестетикой образов: «Между учебником логики и железнодорожным путеводителем, между мышлением и путешествием есть несомненное сходство. Мышление – это передвижение образов в голове. Путешествие – передвижение головы мимо сменяющихся образов. Переставив термины, можно сказать: странствовать – значит мыслить объектами; думать – *странствовать в себе самом*» [4, т. 3, 367] (можно отметить, вслед за В. Н. Топоровым, коннотацию «*странного*» в «*странствовать*»). Как замечает В. Калмыкова, «отшагивая свой день, герой "Швов" нахаживает метафизику, мышление. <...> Мандельштамовский Дант, как мы помним, выхаживает свою поэтику. Но пеший ход (ср. у Цветаевой), очевидно, не просто символ индивидуальной манеры письма, а некоторая черта времени, составляющая его воздуха, знак или способ мышления <...>»; если не блуждающий сон, то, во всяком случае, такая разновидность жизненной динамики, которая соприродна динамике художественности» [3]. Но мышечность мышления будет чертой художественного познания и во второй половине XX века, объединяя разные направления и области знания. Особенно сильно эта идея отразится в практике и теории метареализма. Так, М. Эпштейн,

ссылаясь в том числе на «Философию во плоти» Дж. Лакоффа и М. Джонсона, пишет: «Хороший авторский стиль передает целенаправленное движение смыслов-тел в мыслительном пространстве, образы которого они несут в своем лексическом составе и грамматическом строе. Мы читаем не только умом, но и телом, точнее, наш ум телесен, поскольку формируется навыками движения и самовыражения в пространстве» [6, 218]. Когнитивные же следствия метаболы, описанной Эпштейном, можно охарактеризовать именно через идею Кржижановского «странствовать в себе самом».

Стоит сказать и о том, как и насколько реализуется в текстах Кржижановского центральный (наряду со сном) сюрреалистический концепт *любви*. Именно сочетание сновидного и эротического способно сделать практически любой текст сюрреалистическим, тем самым затрудняя реконструкцию самого кода. В случае Кржижановского основные понятия уводятся на глубинный уровень либо расплываются по пространству текстов, концентрируя сюрреальное в элементарных жестах. Это происходит и с концептом любви. Как отмечает Топоров, «в первоначальной авторской речи слова *радоваться* или *любить* у Кржижановского очень редки» [5, 495]. Любовь имплицитно подпитывает корпус текстов, в то время как на поверхности солирует минус-пространство. Такая *закодированность* радости, восторга, любви свойственна многим русскоязычным текстам. Апология любви, если уж к ней автор приходит, занимает место в жанровой маргиналии, например, в эссеистике, критике, публицистике, прозе поэта, не рискуя проявляться в основных для автора жанрах.

Так, уже в 1912 году Кржижановский пишет философское эссе «Любовь как метод познания», по сути, начиная с концептуального утверждения любви свой творческий путь. Первый же тезис работы сводится к тому, что любовь предшествует знанию, а не наоборот. Особенно важен здесь тот механизм, который описывает Кржижановский, ссылаясь на статью К. Фишера «Жизнерадостный пессимизм»: «всякое познание, хотя бы оно вело к полному логическому пессимизму, как познание – насквозь светло и радостно» [4, т. 5, 489]. *Обнаружение* горькой истины в результате *познания*, *открытие* какого-то пессимистичного по духу закона жизни в результате движения *мысли* или *нахождение слова* для кошмара и ужаса небытия через *письмо* – вот принцип, которым кодируется радость жизни, в которую включается субъект (отметим положительные полюса этой формулы: «обнаружение – познание», «открытие – мысль», «нахождение слова – письмо»). Это родственно мистическому взгляду на мир, и неслучайно Кржижановский приводит в пример определение Н. Бердяева: «мистика – состояние, покоящееся на тождестве субъекта и объекта, слияние человеческого бытия с универсальным бытием, общение с миром, ничем мира не обуславливающее», – и добавляет от себя: «если мы вместо слова "мистика" подставим слово

"любовь", то увидим, что формула не потеряет смысла и убедительности» [4, т. 5, 483].

Раскрываясь в эссе, Кржижановский ставит под сомнение то представление о рациональности, которое будет формировать впоследствии литературное творчество: «...опытное знание играет роль простого фермента, вызывающего великую реакцию любви; опытное знание – это знание как бы второго сорта, и оно совершенно поглощается познанием любви» [4, т. 5, 485]. Пассажи, типа «Чем утонченнее, чем интенсивнее работа мозга, тем значительнее в ней доля любви» [4, т. 5, 493], способны прояснить двойственный эффект «книжного» стиля Кржижановского, который все больше напоминает сюрреалистическое «притяжение белых букв к ночной плоти» [2, 85]. Примечательно, что Мерло-Понти называет «плотью мира» промежуточное пространство между субъектом и внешним миром. Но Кржижановский даже более открыт в этом тексте и размышляет вполне спинозиански: любовь как метод познания приводит к особому видению мира, когда «все вокруг станет интимнее и сокровеннее» [4, т. 5, 486]; а само познание в итоге видит как момент «слияния человеческого существа с универсальным бытием», что предполагает *изначальное тождество объекта и субъекта*, тождество, допускающее самую возможность их слияния» [4, т. 5, 485]. Как видно, идея предшествования любви поддерживается идеей Платона о мире как «проявлении идеи блага» [4, т. 5, 489], о том, что «основа мира радостна» [4, т. 5, 489], а также кантианскими мотивами, подходя здесь уже вплотную к сюрреализму: «эмпирическое, видимое для всех, и трансцендентальное, истинное, видимое только для любящего: созерцающая трансцендентальное "я" любящего человека, мы видим в нем все бесконечные возможности, не проявленные в эмпирическом "я", и таинственной силой любви заставляем их проявиться» [4, т. 5, 492]. Допустимой становится концепция письма (в широком смысле) «под диктовку»: «Любовь всегда "обезоруживает", заставляет подчиняться ей и ее творчеству» [4, т. 5, 492]. Круг замыкается на познании, которое оказывается (согласно идее Платона о припоминании) только «анамнезом» того, что было уже создано в творческом акте. Кржижановский не дает платоновскому дискурсу расширяться, обрамляя его крепкими кантовскими позициями (в частности, идеей об апперцепции).

Было бы неправильно объяснять исключительно национальной спецификой тот факт, что нередко русскоязычный автор только в эссеистике или публицистике, а не в художественных текстах способен сблизиться с сюрреализмом. Сходство поэтических трактатов вообще обладает большей легитимностью, чем сходство поэтических голосов и стилей. Например, трудно атрибутировать однозначно такой фрагмент: «*Любовь разрушает* деление на "я" и "не-я", опрокидывает *искусственные стенки логических определений*, стремящихся раздробить и расплыть бытие: предоставленная самой себе, любовь интегрирует раздробленную рассудком жизнь и дает *мистическое*

ощущение единства, слиянности отдельных проявлений бытия». Разве только слово «бытие» выдает Кржижановского [4, т. 5, 485]. Да и на уровне фразеологии чувствуется сплетение мистики и науки, идеала и материи: любовь приводит к «великому, *радиоактивно* нами ощущаемому знанию» [4, т. 5, 486]. Примечательно, что так Кржижановский описывает Франциска Ассизского, способного незаметные, обыденные вещи и предметы «в лучах любви-познания» превращать «в великие символы» [4, т. 5, 487]. Совсем иначе писатель изобразит католического святого в художественном тексте, в новелле «Собиратель щелей» (Старец из сказки, из-за которого происходит мировая катастрофа, напоминает Франциска Ассизского некоторыми чертами, в частности, проповедованиям птицам и зверям). Да и само стремление к синтезу, к всеединству, к уничтожению щелей видится в тексте чем-то наивным и опасным.

Радикально Кржижановский расходится с сюрреализмом только в европоцентричности своей мысли (несмотря на приведенные примеры этнографического интереса), доавангардной мысли модерна. Для него любовь – в ощущении полного контакта с реальным; освобождение человека через желание не вписывается в эту картину. Соответственно, и нереальное оказывается преградой для любви: «Текущий поток жизни слагается из элементов реальности и призрачностей, кажущегося, нереального. Оба течения слились в одно, образуя пеструю реку восприятий, и тщетно мысль стремится разделить их. Но любовь возникает только от соприкосновения с подлинным бытием – и в этом аналитическая ее мощь <...>. Любящий не видит отталкивающих сторон любимого <...>, так как они что-то нереальное, отрицательное: они существуют для мысли, орудующей над безразличными для нее понятиями, но отсутствуют при восприятии живых элементов жизни – отсутствуют как величины мнимые, воображаемые» [4, т. 5, 490]. И здесь даже не так важно, понимается ли нереальное гностически (как заблуждение, ошибка, нечто поверхностное, преходящее) или эстетически (как фантазм, воображение, спекулятивность). Но принципиальнее оказывается само наличие положительного полюса творческого мира, где реальное Кржижановский не только «понимал как некий *прекрасный мир*, отражение, пусть неясное, идеального пространства-мира, но и *любил* его и его освоение не менее, чем отдачу себя ему, *растворение в нем*» [5, с. 479]. Это и оказывается решающим для возможности реализации элементарного уровня сюрреалистического.

Список литературы

1. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. М., 1986. С. 40–72.

2. Буаффар Ж.-А., Элюар П., Витрак Р. Предисловие к первому номеру журнала «Сюрреалистическая революция» // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 84–85.
3. Калмыкова В. «Страны, которых есть», или Художественный мир Сигизмунда Кржижановского // Нева. 2009. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2009/4/strany-kotoryh-est-ili-hudozhestvennyj-mir-sigizmunda-krzhizhanovskogo.html> (дата обращения: 14.01.2020).
4. Кржижановский С. Д. Собр. соч.: в 6 т. СПб., 2001–2013.
5. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // В. Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 476–574.
6. Эпштейн М. Пластичность философского текста: почему одни авторы более читаемы, чем другие // М. Н. Эпштейн. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. М.; СПб., 2016. С. 211–218.

УДК 821.161.1.09-3+929

В.Е. Дьяков, Саратов

**«МОЙ ВЕК БЫЛ ШУМНЫМ...»: ОБРАЗ АВТОРА
И КОНЦЕПЦИЯ МЕМУАРОВ ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА
«ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ»**

Аннотация. В статье дан анализ форм репрезентации авторского начала в воспоминаниях советского писателя Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь». Предпринята попытка рассмотреть организацию внутреннего художественного пространства этой большой мемуарной хроники.

Ключевые слова: И. Эренбург; мемуаристика; автор; XX век; исповедальность; литературный портрет; внутренний характер эпохи.

V. Y. Dyakov, Saratov

**«People, Years, Life» by Ehrenburg: the Author's Image,
the Concept of Memoirs**

Annotation. The article gives the analysis of representative forms of the author's writing in the memoirs of soviet writer Ehrenburg «People, Years,