

УДК 82-1/29
ББК 83

Е.В. Погадай

**«СТРАНСТВУЮЩЕЕ
“СТРАННО”»
С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО:
ОСОБЕННОСТИ
ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ**

В статье предлагается рассмотреть жанровые особенности повести С.Д. Кржижановского «Странствующее “Странно”», связанные с использованием в ней структуры особого авантюрного типа литературного путешествия. Основная цель данного исследования – выявить механизм взаимодействия узнаваемой структуры авантюрного путешествия с другими моделями «путевой литературы», а также с новым литературным контекстом первой трети XX в.

Ключевые слова: *литературное путешествие, техника монтажа, субъект повествования, уровни повествования, жанровая структура.*

Погадай Елена Владимировна – аспирант кафедры теории и истории мировой литературы факультета филологии и журналистики Южного федерального университета

Тел.: 8-905-428-87-80
E-mail: dragel@inbox.ru

© Погадай Е.В., 2011 г.

Отечественная традиция литературного путешествия в XIX в. существовала в трех основных вариантах: путешествие просветительского типа, тяготеющее к фактографическим жанрам (путевой очерк, заметки), в котором основное внимание направлено на описание незнакомого мира; путешествие воображения, сфокусированное на субъекте повествования; авантюрно-пародийное путешествие, остраивающее основные повествовательные значения фактографического путешествия, и за счет этого сближающееся с литературой приключений, фантастическими жанрами, романами воспитания и т.д. Первые два типа в современных исследованиях описываются как антиномичные. К. Атарова называет путешествие воображения «путешествием наизнанку» [Атарова, с. 144], имея в виду его противоположное значение по отношению к просветительскому путешествию. Противопоставленность двух видов путешествий выявляется в изменении «центра тяжести»: если в просветительском варианте путешествия на первом плане – описание незнакомого мира, то в путешествии воображения основное место занимает субъект повествования. Третий, авантюрный тип путешествия, обычно выносятся исследователями «за скобки» собственно путевой литературы в силу его близости романному повествованию (тексты-путешествия с авантюрным сюжетом традиционно включаются в приключенческую/фантастическую литературу). В литературе XIX в. существовала тенденция к синтезу жанровых ва-

риантов путешествия, однако последовательным и осознанным сближение разных видов литературного путешествия становится лишь в первой трети XX в. Взаимодействие «формы» фактографического очерка с предельной субъективностью повествователя, наделяемого в сфере документального теми же полномочиями, что и в собственно художественном мире (в соответствии с модернистской концепцией автора-творца), является отличительной чертой модернистского травелога (примерами здесь могут служить дневниковые записи М. Цветаевой или «Сентиментальное путешествие» В. Шкловского). В фактографической литературе тех лет (дневники, воспоминания) формируется особый импрессионистический способ освоения художественного пространства – литературный монтаж (псевдослучайное, ассоциативное совмещение в тексте разнородных повествовательных элементов, преобразующее и изменяющее их первоначальные значения). Ю.М. Лотман подчеркивал, что монтаж не является только частным приемом, открытым и эксплуатируемым киноискусством, это способ организации любого художественного явления: «Монтаж <...> может быть определен как соположение разнородных элементов киноязыка <...> Но какой бы мы стиль ни избрали <...> – в основе его механизма можно вскрыть соположение и противопоставленность элементов, ту внутреннюю неожиданность конструкции, без которой текст был бы лишен художественной информации...» [Лотман, с. 324].

Повесть «Странствующее “Странно”», написанная С.Д. Кржижановским в 1924 г., строго говоря, не является травелогом. Текст повести представляет собой фантастическое повествование о приключениях «умаленного» человека в «нормальном» пространстве, в результате которых герой обретает счастье со своей возлюбленной, а после узнает о ее предательстве. Композиционно текст делится на две части: первая представляет собой диалог «автора» со своим учителем; вторая часть включает в себя рассказ учителя о невероятных событиях, случившихся с ним в юности. Под воздействием волшебной тинктуры, позволяющей человеку «умаляться» до размеров пылинки, молодой учитель превращается в своеобразного Гулливера в стране великанов: попадая в квартиру своего соседа – старого профессора, в юную жену которого он влюблен, герой сражается с квартирными злыднями, оказывается заперт в механизме наручных часов, совершает путешествие по внутренним органам своего нового соперника, завладевшего чувствами овдовевшей к тому времени профессорской жены, и добивается его смерти.

Подобная фабула напрямую связывает текст повести С.Д. Кржижановского с «Путешествиями Гулливера» Дж. Свифта, позволяя отнести повесть к разряду литературных путешествий авантюрно-фантазмагорического типа. Для художественного мира писателя, наполненного интертекстуальными связями, обыгрывающего те или иные литературно-архетипические сюжеты, использование свифтовской модели является закономерным. И.Б. Делекторская подчеркивает, что тема «Путешествий Гулливера» является одной из сквозных «архи-тем»

творчества С.Д. Кржижановского [Делекторская, с. 54]. «Встраивание» узнаваемой жанровой структуры в современный литературный контекст само по себе предполагает некие изменения, которые этот контекст привносит в устойчивую жанровую форму. В этом смысле текст повести представляется материалом, который весьма наглядно демонстрирует механизм этих изменений (несмотря на то, что исследователи творчества писателя обычно указывают на его обособленность относительно литературного процесса 20–30-х гг. XX в.).

Художественный мир писателя, строящийся на пересечении множества узнаваемых литературных текстов и мотивов, представляется особым явлением в отечественном литературном процессе первой половины XX в. А. Фуфлыгин пишет об этой «особости» автора: «Писатель Кржижановский и сегодня плохо воспринимается широкой публикой. Интерес к его жизни и творчеству, конечно, существует, но интерес этот скорее историко-литературоведческий, нежели читательский. <...> Кржижановский в разное время и разными людьми сравнивался с Борхесом <...> и с Эдгаром Алланом По, однажды его пытались обвинить в кафкианстве, не признавая в нем исключительно доморощенного феномена и как минимум – литературного явления тогдашней России» [Фуфлыгин, URL].

Роль интертекстуальных связей в художественной реальности определяет специфику сюжетной организации текстов писателя. А.В. Сеницкая в ряде работ, посвященных поэтике С.Д. Кржижановского, рассматривает это особое свойство художественного мира писателя, связывая его с метафоричностью сюжетов. Под метафоричностью здесь подразумевается соотнесенность буквальных и переносных значений повествовательных элементов текста. Цв. Тодоров называет подобное «колебание в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» [Тодоров, с. 32] основным признаком фантастической литературы, к которой, как отмечалось выше, близок авантюрно-пародийный вариант литературного путешествия. Само название повести обнажает это колебание прямого и переносного значений, которое поддерживается на протяжении всего повествования. Описание главного героя, рассказывающего «автору» свою удивительную историю, начинается со слов: «Мой собеседник, запахнув халат, подошел, топчя плоские цветы ковра к подоконнику...» [Кржижановский, 2001, с. 275] «Плоские цветы ковра» связывают два разных повествовательных уровня («действительный» уровень, в котором цветы – это рисунок на ковре, и уровень «фиктивный», где изображение перестает быть «плоским»: цветы можно «топтать»). Сцепление разноуровневых повествовательных элементов по принципу смежности, их пространственное совмещение и наложение в данном случае определяют структуру повествования, причем характер этого сцепления тоже колеблется между метафорическим и метонимическим типом значения. Ж. Женетт отмечал, что «метафора и метонимия – это вовсе не несовместимые антагонисты – они поддерживают друг друга и проникают друг в друга»

[Женетт, с. 283]. Метонимию Ж. Женетт определяет как особый род семантических отношений, возникающих в тексте за счет спаянности сюжетно-композиционных элементов, обладающих разными повествовательными смыслами. И.П. Смирнов, рассматривая различия между метафорическим и метонимическим типами высказывания, подчеркивает, что метонимия есть «не что иное, как мыслительный переход от одного объема значения к другому, причем пересечение границы, разделяющей эти объемы, происходит при условии, что они будут одинаково удовлетворять общему дифференциальному признаку» [Смирнов, с. 177].

Отношения смежности в тексте предполагают пространственную сопоставленность повествовательных элементов, наличие связующего звена между уровнями сюжета и композиции. Интересно, что А.В. Синицкая, определяя специфику метафоры в прозе писателя, указывает на пространственность как на вид «спайки» повествовательных уровней: «Пространственность метафоры проявляется в “нелинейной” организации текста, в “разъединении элементов», в “мозаичности” сюжета... Событийность сюжета перемещается в сферу интеллектуально-словесного приключения... » [Синицкая, с.69].

Специфика сюжетной организации рассматриваемой повести обусловлена теми жанровыми кодами, переосмысление которых в модернистской традиции становится принципом существования художественной реальности. Формально соблюдаемая свифтианская структура фантасмагорического странствия «умаленного» человека в гигантизированном мире начинает размытываться за счет того, что такие структурные составляющие повести, как субъект повествования, пространство, время начинают выражать повествовательные значения, характерные для иных видов литературного странствия (просветительского путешествия и путешествия воображения).

Монтажный принцип, подчеркивающий внешнюю фрагментарность и «случайность» эпизодов в образцах путевой литературы начала XX в., в тексте повести реализуется на внутреннем уровне, сохраняя внешнюю целостность повествования. При описании путешествия Гулливера Дж. Свифт пользуется формой дневника/мемуаров – формой, призванной удостоверить описываемые события, которая в данном случае лишь усиливает условность и фантастичность видимого мира. Л.А. Левицкий объясняет задачи подобной жанровой модели так: «В форму мемуаров иногда облачают чисто художественный вымысел, что усиливает искренность, достоверность повествования, ощущение отстраненности автора и оправдывает большую композиционную свободу...» [Левицкий, с. 762] Пересечение значений достоверности «формы» описания и подчеркнутой условности «содержания» описываемого является одной из предпосылок использования монтажной техники в тексте С.Д. Кржижановского.

Фантасмагорическое авантюрное путешествие, подобно просветительскому травелогу или путешествию воображения, использует идею пространственного перемещения как сюжетообразующий принцип. Взгляд путешественника на незнакомую реальность в просветительском

травелогe автоматически остраивает описываемое. Остраивающее свойство взгляда путешественника отмечает М. Фуко: «То, что позволяет человеку возобновлять отношения с детством и следовать за постоянным рождением истины – это ясная, отчетливая, открытая наивность взгляда. Отсюда два великих мифологических примера, в которых философия XVIII в. хотела отметить свое начало: иностранный наблюдатель в незнакомой стране и слепой от рождения, обретший зрение» [Фуко, с.107].

В авантюрном литературном странствии остраивающее свойство точки зрения рассказчика доводится до предела. К ряду отличительных признаков такого повествования можно отнести следующие: повествователь выполняет функции субъекта и объекта повествования; при этом основное внимание сосредоточено не на повествователе, а на событиях, происходящих с ним, и изменениях в пространственно-временной организации текста. Любые изменения не касаются субъекта повествования; события, происходящие с ним, не влияют на его собственную точку зрения, трансформируется и изменяется окружающая действительность и все ее характеристики.

В «Странствующем “Странно”» механизм остраивания следует традиционной модели авантюрно-пародийного литературного путешествия (в соответствии с тенденцией утрирования остраивающего взгляда путешественника на незнакомый мир), однако с рядом оговорок. В первую очередь, отступление от жанрового канона связано с выделением нарративных уровней в тексте: разговор «автора» с учителем и внутреннее повествование, где субъектом повествования становится учитель. Деление повествования на внутренний и внешний уровни в авантюрном варианте литературного путешествия маркирует фиктивность рассказываемых событий, помещенных внутрь повествовательной рамы. Подобная двухуровневая композиция в травелогe просветительского типа актуализирует достоверность повествуемых событий. Традиционно подобная двухчастная композиция выражает значимые различия между двумя повествователями – повествователем внешним и внутренним; функции субъекта и объекта повествования распределены между повествовательными инстанциями в зависимости от уровня. В рассматриваемом тексте вместо подчеркнутой дифференциации уровней (к примеру, при прямом обращении внутреннего повествователя к внешнему) происходит попытка совмещения внешней и внутренней субъектности и событийности: «... Да-да, кстати: у вас под рукой штепсель. Темно: почти как тогда. Включите свет. Так. Теперь вижу: вы улыбаетесь, мой юный друг. Как и я: сейчас. Но тогда мне было не до улыбок...» [Кржижановский, с. 298]. Рассказчик во вставном тексте при обращении к «внешнему» собеседнику не столько подчеркивает разницу между ними и, соответственно, между двумя уровнями композиции, сколько редуцирует ее. «Учитель» внешнего повествования во вставном рассказе повествует о себе в статусе «ученика», за счет чего возникает возможность «подмены» одного повествователя другим. Таким образом, композиция текста выстраивает

сложную систему субъектно-объектных отношений между двумя повествователями. Попытка совмещения образа внешнего повествователя с внутренним рассказчиком становится одним из способов «сцепления» двух повествовательных уровней. Во внутреннее повествование также помещены вставные рассказы персонажей повести (рассказ короля червей или кварцевого человека). Одно пространство «упаковывается» в другое по принципу китайской шкатулки (что подчеркивается постоянной «герметичностью» описываемого: рассказчик всегда оказывается водворен в некую замкнутость, которая, в свою очередь, входит в следующую и т.д.). Небезосновательным здесь представляется сопоставление такого способа выстраивания художественного пространства в текстах С.Д. Кржижановского с гоголевским повествованием. В частности, В.А. Подорога говорит о матрешечном принципе в прозе Н.В. Гоголя: «... Везде пространственные особенности повествования будут переданы игрой короба-в-коробе. Всегда может быть найден такой короб, который вместит в себя предшествующее и будущее время рассказа...» [Подорога, с. 128] Вложенность одного пространства в другое проявляется в особых пространственно-временных характеристиках событий, которые происходят в этих помещаемых одно в другое пространствах. При формальной дифференциации (в зависимости от уровня, к которому относится то или иное событие сюжета), фактическое значение событийности может стать общим для каждого из повествовательных уровней. Показательным здесь представляется попытка совмещения времени рассказывания и времени событий вставного рассказа, которая в результате формирует образ «обобщающего» будущего времени повествования: «Я ускорил шаг. Не прошло и получаса, как... Рассказывавший вдруг круто замолчал. — Учитель, я слушаю. Не прошло и получаса, вы говорите, как... Он рассмеялся: — Не пройдет и получаса, как... ваш поезд отойдет.» [Кржижановский, 2001, с.344] Переход от времени вставного повествования ко времени внешней рамы стерт, так как указанный промежуток времени («полчаса») является общим для каждого из уровней текста, пронизывает все повествование в целом, не различая внешней «рамы» и вставного «содержимого». Граница между двумя повествовательными уровнями проницаема, за счет чего события текста, относимые формально к разным уровням, в итоге составляют единое «метасобытие». Проницаемость уровней, в каждом из которых использована перволичная форма рассказывания, делает размытыми границы фиктивного и достоверного нарратива. Таким образом, схематичность отношений «достоверной» формы Я-повествования и фиктивности, заданной включением Я-повествования внутрь внешней повествовательной рамы, в данном случае осложняется. Ни один из уровней не выражает однозначные повествовательные значения, что можно считать результатом действия техники монтажа, позволяющей в данном случае совмещать и соплагать не внешние эпизоды текста, а их семантику.

Событием внешнего уровня повествования является рассказывание учителем ученику своей истории. События внутреннего уровня соот-

ветствуют трем «этапам» перемещений рассказчика (квартира профессора, механизм наручных часов, человеческий организм). Однако невозможность четкой дифференциации описываемых событий в зависимости от того уровня повествования, к которому они фактически могут быть отнесены, позволяет переозначивать смысл этих событий. Так, события внутреннего уровня (перемещения внутреннего рассказчика по комнате, путешествие внутри мензурки, подъем на подоконник и т.д.) выражаются не в категориях, характеризующих событийность авантюрно-пародийного странствия (с выраженной сюжетностью и последовательными изменениями хронотопа). Все события, описываемые рассказчиком, в большей степени выражают значения, являющиеся результатом остранения событийности путешествия воображения (т.е. в определенном смысле бессюжетного повествования).

Формально события внутреннего повествования, в свою очередь, делятся на те, которые относятся к уровню «действительности», и события невероятные (происходящие с рассказчиком после его «умаления» до размеров пылинки с помощью волшебной тинктуры). Однако «невероятное» в рассказе героя начинает вмешиваться в повествование задолго до появления каких-либо чудесных «средств»: «Я вслушивался в трение одежд о тело, вглядывался в акварельные пятнышки облачной ряби, тонко выписанной по синему фону, ловил каждый звук и призыв, вившийся в мои ушные завитки, цеплялся глазом за каждый блик и ответ...» [Кржижановский, с. 284]. В данном эпизоде точка зрения повествователя является общим элементом для мира «нормального» и «фиктивного». Точка зрения рассказчика, выражающая отношения смежности между «нормальным» и «фиктивным», нарушает целостность окружающего привычного пространства, «молекуляризируя» его. Тем самым осуществляется введение «реальной» семантики пространства повествования в ирреальный контекст. В восприятии рассказчика свойства отделяются от предметов, существуют самостоятельно. Дробление реальности, отделение свойств предметов от них самих обуславливают изменение мер и масштабов, применяемых к «своей», знакомой реальности. Таким образом, острающая точка рассказчика производит значимые трансформации в пределах действительного и «нормального» мира. При этом парадоксальным образом измененная точка зрения повествователя выражает значения статичности, в то время как «нормальное» пространство, транслируемое сквозь призму остраненного взгляда героя, приобретает подвижность, внутреннюю динамику:

«Вскочив, я поднял глаза кверху и увидел две рушащиеся на меня своими вершинами горы... Два огромных, таких знакомых мысли и глазу, знака неравенства, одетых не в карандашный графит и не в стекло, но в гигантскую массу обнаженного тела, уперлись вправо и влево от меня, своими остриями в подоконник: это были руки жены профессора...» [Кржижановский, с. 291]. Приведенный эпизод, описывающий фрагмент «нормальной» реальности («руки жены профессора»), казалось бы, иллюстрирует изменения конфигурации структуры видимого про-

странства. Последовательность остранения знакомой реальности выражается повествователем: в первую очередь он видит вершины двух гор, затем – два знака неравенства, после – массу обнаженного тела. Пространство динамизируется, обретает подвижность, однако основным фактором создания этой подвижности является точка зрения рассказчика. Данный эпизод строится по принципам, сходным с традиционными «перечислениями» элементов незнакомого пространства в просветительском травелогe. В «действительном» путешествии геометрия пространства при перечислении составляется из разных предметов незнакомой реальности. Выстраивание этой геометрии в литературных путешествиях, тяготеющих к фактографии, необходимо для наиболее наглядной передачи адресату информации о «чужом», «экзотическом» пространстве. В модернистской традиции функция перечислений в травелогe осложняется: фокус повествования смещается с образа пространства на фигуру субъекта/рассказчика. Взгляд субъекта повествования на окружающий мир теперь становится определяющим, за счет этого перечисления используются не столько в иллюстративных целях, сколько для создания нового импрессионистического образа времени (в котором основную роль играет принцип случайности, ассоциативности). В данном случае точка зрения повествователя также является определяющей, однако фиксируемые ею изменения видимой реальности не создают «объем» пространства и не задают особую временную ось. Метаморфозы пространства демонстрируют изменения структуры взгляда рассказчика, его изменения от внутреннего уровня – при виде «гор» через «переходный» – при виде знаков неравенства к внешнему, на котором «горы» превращаются в «руки».

Результатом описанных процессов в данном случае является размывание структуры авантюрного путешествия за счет включения в повествование значений, характеризующих противоположные ей типы литературного путешествия. Свифтовская модель, взаимодействуя с элементами воображаемого или фактографического путешествия, в «Странствующем “Странно”» приобретает иное измерение и объем. Пересечение метафорических и пространственно-метонимических значений образует новый контекст существования жанровой структуры, выявляя в нем новые возможности, которые во многом созвучны модернистским литературным установкам.

Литература

- Атарова К. Англия, моя Англия. Эссе и переводы : сборник. М., 2008.
- Делекторская И.Б. Эстетические воззрения С.Д. Кржижановского (от шекспироведения к философии искусства) : автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 2000.
- Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т.1. М., 1998.
- Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 5 т. Т.1. СПб., 2001.
- Левицкий Л.А. Мемуары // КЛЭ : в 7 т. Т. 4. / под ред. А.А. Суркова. М., 1964.

Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2005.

Подорога В.А. Мимесис // Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1: Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М., 2006.

Синицкая А.В. Пространственность и метафорический сюжет (На материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова) : автореф. дис.... канд. филол. наук. Самара, 2004.

Смирнов И.П. Эпическая метонимия // Тр. Отдела древнерусской литературы. Т. 33. Л., 1977.

Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

Фуко М. Рождение клиники / пер. с фр. А.Ш. Тхостова. М., 1998.

Фуфлыгин А. «Не вовремя» Сигизмунда Кржижановского. URL: http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0390.shtml