

ТЕОРИЯ. МЕТОДОЛОГИЯ

DOI 10.37386/2305-4077-2025-3-6-25

Т. А. Гридина¹, А. В. Кубасов²

*Уральский государственный педагогический университет
(Екатеринбург, Россия)*

ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ПАРАДИГМА И ПРОБЛЕМА ЭСХАТОЛОГИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

Статья посвящена исследованию проблемы эсхатологизма в прозе С. Д. Кржижановского, одной из определяющих для русского экспрессионизма. Выявляется специфика мотива смерти в критический период социального развития 20-х годов прошедшего века. Доказывается, что гибельность прежнего мира – один из основополагающих моментов виталистической концепции экспрессионизма, предполагающий последующее возрождение жизни на принципиально иных основаниях.

Ключевые слова: русский экспрессионизм, проблема эсхатологизма, С. Д. Кржижановский, амбивалентный серьезно-смеховой нарратив

T. A. Gridina, A. V. Kubasov

Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russia)

EXPRESSIONIST PARADIGM AND THE PROBLEM OF ESCHATOLOGISM IN THE WORKS OF S. D. KRZHYZHANOVSKY

The article is devoted to the study of the problem of eschatologism in the prose of S.D. Krzhizhanovsky, which is recognized as one of the defining problems for Russian expressionism. The specificity of the manifestation of the death motive during the critical

¹ Татьяна Александровна Гридина – доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: tatyana_gridina@mail.ru.

² Александр Васильевич Кубасов – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и методики обучения лиц с ограниченными возможностями здоровья Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург, Россия). E-mail: kubas2002@mail.ru.

period of social development in the 20s of the last century is revealed. It is proved that the destruction of the previous world is one of the fundamental moments of the vitalistic concept of expressionism, which presupposes the subsequent revival of life on fundamentally different grounds.

Key words: Russian expressionism, the problem of eschatologism, S. D. Krzhizhanovsky, ambivalent serious-comic narrative

Творчество С. Д. Кржижановского можно отнести к русскому изводу европейского экспрессионизма. Особенности художественного миромоделирования Кржижановского соотносятся с установками европейских и отечественных экспрессионистов. Сходство обусловлено общностью времени, ощущением происходящих исторических катаклизмов, чувством зависимости личности от катастрофического социального бытия, а также сходством художественного миромоделирования. Экспрессионизм С. Д. Кржижановского не стал общепризнанным фактом, до сих пор требуя обоснования и доказательства. Показательно, что в обстоятельной современной монографии, посвященной экспрессионизму в русской литературе начала XX века, Кржижановский ни разу даже не упомянут [Терёхина, 2009]. Одна из причин отсутствия имени писателя заключается в том, что в 20-е годы минувшего века он был, по его словам, «известен своей неизвестностью» (т. 5, с. 328)³. Фактически Кржижановский был лишен возможности публиковать свои произведения, работая в стол. Как следствие он оставался вне зоны критического анализа и не мог оказывать существенного влияния на литературный процесс этого периода.

Поиск точек соприкосновения автора «Сказок для вундеркиндов» с экспрессионизмом предполагает широкое понимание этого художественного феномена европейского искусства.

Некоторые исследователи считают, что русский экспрессионизм – это временное явление с чётко очерченным кругом участников. По их мнению, этот литературный феномен существовал недолго и включал в себя творчество лишь нескольких писателей. Так, например, В. Марков выступает против того, чтобы причислять к экспрессионистам авторов, которые сами себя таковыми не считали. Он полагает, что нельзя навешивать на писателей ярлык «экспрессионист», независимо от их собственного самоопределения [Марков, 2000]. Приверженцы этой точки зрения утверждают, что русский экспрессионизм развивался

³ Тексты произведений С. Д. Кржижановского цитируются по: Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: в 6 т. Москва; Санкт-Петербург: Symposium, 2001–2013. Далее номер тома и страницы указываются в круглых скобках после цитаты.

исключительно в период с 1919 по 1923 год. В число его представителей они включают Ипполита Соколова, Гурия Сидорова, Бориса Земенкова, Бориса Лапина, Евгения Габриловича и некоторых других авторов, игравших менее заметную роль в этом литературном движении. Однако подобная позиция вызывает вопросы. Ведь литературный метод, стилевое течение, школа определяются не только самоидентификацией автора, но и особенностями его творчества, художественными приёмами и общей направленностью произведений. Во всяком случае, есть не меньшие основания признавать экспрессионистом писателя на основе анализа поэтики, мотивики и проблематики его произведений.

Уже первые теоретики экспрессионизма подчеркивали его симбиотический характер: «Экспрессионизм есть собирательное понятие комплекса чувства и созерцания, а не программа» [Крель, 1923, с. 73]. Автор уже упомянутой монографии по русскому экспрессионизму значительно расширяет список авторов, творчество которых в той или иной степени признается сопричастным к экспрессионизму. В него вошли Леонид Андреев, Андрей Белый, Михаил Зданевич, Владимир Нарбут, Велемир Хлебников, Евгений Замятин, Борис Пильняк и ряд других прозаиков и поэтов. Очевидно, вопрос о мере и характере проявления экспрессионистской поэтики у разных писателей требует комплексного анализа всех определяющих ее факторов. В соответствии с этим можно будет выстроить полевую структуру отечественного экспрессионизма, в которой будет выделено ее ядро и периферия. Художественная парадигма экспрессионизма предполагает сходство или общность тематики, проблематики произведений разных авторов, а также эстетических принципов их представления.

Одна из ключевых проблем экспрессионизма – экзистенциальная проблема смерти и особенности ее трактовки в художественном творчестве. В статье «Экспрессионизм в Германии» Фридрих Маркус Гюбнер, анализируя особенности эпохи начала XX века, отмечал, что это время требовало уничтожения устаревшего человеческого «ничто». Люди испытывали ужас, вынуждены были отказываться от всего, включая даже считавшиеся ими неизблемыми истины. По мнению автора, в обществе формировалось своеобразное «упоение отчаяния», росли пугающие проявления эгоизма, которые в своём уродливом танце подавляли всё беззащитное. В этот период, с его точки зрения, экспрессионистическое искусство выступало единственным гарантом того, что смерть является лишь залогом жизни и необходима для нового начала – от обновлённого человеческого «я», от новой невинности и новой бессознательности

[Губнер, 1923, с. 63]. Эсхатологический характер времени по-своему определил Е. Замятин, который писал: «В наши дни единственная фантастика – это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты...» [Замятин, 1990, с. 382].

Приведём ещё одно свидетельство нового осмысления связи смерти и жизни, признания их амбивалентного характера. Это эссе «Во славу смерти» (1928) Николая Бахтина, брата Михаила Михайловича Бахтина. Автор строит своё эссе как монологи неких пронумерованных гостей, которые обсуждают смерть «мудрой и грациозной Каллиной»: «...чтобы оправдать нас, живущих, необходимо показать, что с каждым ударом сердца, хрупким и неверным, мы полностью принимаем смерть и утверждаем себя в ней. То есть мы оправдываем жизнь в её божественной ограниченности, которую мы славим в каждом нашем вздохе. Ибо они сёстры, оправдание и прославление смерти есть оправдание и прославление жизни» [Бахтин, 1991, с. 127]. Жизнь и смерть здесь не противопоставлены друг другу, а сближаются, являясь двумя сторонами одной медали.

В качестве смысловой параллели к приведенным утверждениям добавим мнение современного исследователя немецкого экспрессионизма: «Оппозиция *жизнь – нежизнь*⁴ во всех метафорических воплощениях становится идейно-художественной константой направления, формируя его важнейшие концепты: *жизнь* и *смерть*. Они находятся в отношениях взаимодополнительности» [Пестова, 2005, с. 159–160]. При этом подчеркивается, что *смерть* в концепции экспрессионизма выступает не как противоположность жизни, а как «феномен ее проявления» [Там же].

Немецкие и русские экспрессионисты переживали глубокую трансформацию мировоззрения, что было вызвано общей атмосферой эпохи, наполненной катастрофами и потрясениями. То, как экспрессионисты подошли к осмыслению темы смерти, было по-настоящему революционным. Они создали собственную эстетику, которая отличалась от всего, что существовало ранее, предложив читателям совершенно новый, ранее не встречавшийся, способ художественного воплощения этой вечной темы.

Тема смерти открыто манифестируется уже на уровне названий произведений С. Д. Кржижановского «Бог умер», «Мост через Стикс», «Смерть эльфа», «Смерть радиста», «Чем люди мертвы», «Автобиография трупа». Однако гораздо больше произведений, где концепт смерти структурирует их содержание, хотя

⁴ Курсив здесь и далее наш. – Т. Г., А. К.

в заглавиях он не отражен. См., например, сюжетообразующую роль темы смерти в одном из рассказов книги «Сказки для вундеркиндов» – «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку». В статье «Писательские “святцы” Чехова», опираясь на функции фамилий, Кржижановский создает их типологию. Один из типов – «фамилия-сюжет, схематизирующая всю структуру новеллы» (т. 4, с. 610). В полной мере это относится к данному рассказу. Кржижановский синтезирует в нем жанры сказки и «разговора в царстве мертвых», сложившийся еще во времена античности (т. 4, с. 15).

Философское осмысление смерти в данном рассказе реализуется через сложное переплетение архаических мотивов и философской рефлексии, что позволяет автору выйти за рамки конкретного исторического контекста. Экспрессионистский подход к теме смерти раскрывается в свете концепции витализма, где смерть предстаёт не как финал, а как переход от одного этапа существования к другому. В рассказе «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» смеховой катарсис выполняет жизнетворческую функцию. С одной стороны, он сохраняет связь с архаическими традициями (ритуальный похоронный смех), а с другой – придаёт повествованию жизнеутверждающее начало. Фольклорные параллели подтверждают универсальность такого подхода. Согласно исследованиям В. Я. Проппа, смех традиционно связан с рождением новой жизни, с преодолением границ между мирами, сакральным преобразованием личности [Пропп, 1976]. Повествование строится на размывании границ между жизнью и смертью, земным и небесным, прошлым и будущим. Обряд небесной инициации в рассказе отражает архаическую модель перехода, включающую символическую смерть героя, временное пребывание его в ином измерении и, наконец, возрождение в новом качестве. Трансформация героя приводит к переосмыслению им жизненных ценностей, интеграции в новое бытийное пространство, не физическое, а метафизическое. Концептуальная новизна произведения заключается в том, что традиционная граница между мирами становится условной, смерть воспринимается как этап развития, а смех становится инструментом преодоления экзистенциального страха ее.

Сказочно-обрядовый сюжет инициации лежит в самой основе текста «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» и определяет его образно-смысловую структуру. Фабулу рассказа можно передать в нескольких фразах. Благородный кавалер погиб на поединке и оказался физически мертв, но пока что пребывает между небом и землей. Небесными святыми решается его судьба, фактически он проходит вторую, уже не земную, а небесную инициацию.

Инициация на земле – обряд серьёзный, тогда как в рассказе он носит амбивалентный серьёзно-смеховой характер. Смеховое начало связано с травестией, выходящей за пределы снижающего «переворачивания» ситуации и использования приема «остранения». Смех у Кржижановского не открытый, а редуцированный. Громкий «площадной» смех народной культуры (см.: [Коновалова, 2018]) сведён писателем до иронии. Причем смеётся не герой, а читатель, подвластный воле иронизирующего автора.

Смех играет важную созидательную роль в трансформации как героя, так и читателя. В процессе повествования происходит своеобразное «перерождение» личности: с героя снимаются социальные маски, вследствие чего появляется возможность для «рождения» «чистого» человека, человека как такового. В этом процессе участвуют три ключевых фигуры: автор, читатель и Богоматерь (что можно расценивать как метафорический аналог новой «Троицы»), они образуют духовный союз, помогающий рождению личности с новой системой ценностей, отличной от той, что была у кавалера де Ку в его земной жизни.

Жанр «разговора в царстве мёртвых» отличает одна характерная черта: лиминальность хронотопа. Особенно ярко это проявляется в сцене, когда «старый привратник» просит кавалера де Ку подождать за порогом, пока решится его загробная судьба. Герой находится в особом состоянии – на грани важного жизненного выбора, перед своим духовным «обновлением». Пространственный порог символизирует его положение между разными мирами: он словно завис между землёй и небом, между адом и раем. Особенность повествования заключается в том, что события выходят за рамки конкретного времени, обретая универсальное, вневременное значение. Такая организация придаёт рассказу характер притчи, что свойственно философским и сакральным текстам.

Хронотоп порога подчёркивает травестийный характер смеха в рассказе. Каноническая ситуация, восходящая к древним фольклорным и мифологическим формам, связана с тем, что порог отделяет смеховой мир (земной) от серьёзного, несмехового (небесного). Анализируя фольклорный текст, В. Я. Пропп замечал: «Порог, отделяющий жизнь от смерти, назван здесь смеющим порогом, порогом смеха. По одну сторону порога нельзя смеяться, по другую – нужно смеяться» [Пропп, 1976, с. 187]. Для мифов же, по предположению учёного, актуально было положение, суть которого заключается в следующем: «...в то время как пребывание в состоянии смерти сопровождалось запретом смеха, возвращение к жизни, т. е. момент нового рождения, наобо-

рот, сопровождался смехом – может быть, даже обязательным» [Пропп, 1976, с. 184]. Архаичные субстраты (мифологический и фольклорный) позволяли писателю выйти на уровень философского размышления об основах бытия человека. Связь художественной парадигмы экспрессионизма с фольклором проявляет ее синкретичный характер.

Смех у Кржижановского является не только эмоционально-психологическим феноменом, присущим человеку, он может выступать еще средством познания. Эта позиция писателя отражена в заметке из его записной тетради: «Когда человек подглядит смешную сторону процесса познания истины, он забрасывает свой философский участок и обращается к искусству, подает апелляцию на понятия суду образов» (т. 5, с. 428). В рассказе «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» «суду образов» подвергается понятие смерти. То, что страшно в жизни, становится смешным и лёгким в творчестве. Кржижановский переворачивает ситуацию, каноническую для архаичных форм сознания: у него нужно смеяться там, где традиционно смеяться было нельзя – на небе. Смеховое начало задается в рассказе несколькими путями. Автор прибегает к языковой игре: «кроме души – ни души», «наступили на тень» – «превратился в тень». Один член представленных здесь оппозиций связан с миром материальным, а другой – с миром метафизическим. Двойственность значения слов «тень» и «душа» отражает двойной ракурс видения и понимания художественной картины рассказа.

Смешна просматривающаяся на протяжении всего текста материализация известного разговорного выражения – «небесная канцелярия». Овеществлённая метафора или опредмеченная идиома были в арсенале продуктивных смеховых приемов Кржижановского. Подчас они играли структурообразующую роль в его произведениях («Бог умер», «Мухослон»). Действительно, синклит святых предстает в рассказе неким подобием чиновничьего учреждения, клерки которого пользуются любым предлогом, чтобы отложить дело просителя в долгий ящик.

Небесный мир у Кржижановского представлен как своеобразная пародия на привычную земную реальность. В этом можно заметить некоторую неявную переключку автора с «внесценическим» персонажем Блезом Паскалем, в образе которого парадоксально соединяются вера и богохульство. См.: «Имя Божие – прославляя его – вместе с игральными костями тысячу раз кряду на стол швырнул, чтоб узнать по числу очков, закону вероятия и методу больших чисел, есть Бог или нет» (т. 1, с. 237).

Еще одним персонажем, реализующим смеховое начало, является привратник с золотыми ключами. В нем легко опознается апостол Петр, хранитель ключей от врат рая. Однако автор намеренно избегает прямого упоминания его имени, употребляя вместо этого различные перифразы. Использование такого приёма позволяет Кржижановскому создать особую связь между автором и читателем, предполагающую, что тот сам догадается о личности персонажа (ср. лат. *sapienti sat* – умному достаточно). Профанное представление образа святого Петра отчасти уравнивает его с обычными людьми. Апостол может запросто «сбегать» к другому святому, чтобы похлопотать за новопривывшего на небо. Смех в рассказе играет важную роль в преодолении страха смерти, переносимой, по словам М. М. Бахтина, в зону «фамильярного контакта» [Бахтин, 1986, с. 358]. Через смех и смерть кавалер де Ку обретает внутреннюю свободу. Смерть представлена Кржижановским не как конец, а как переход к новому этапу существования, как преодоление земных социальных оков. Поэтому смерть обладает оптимистическим смыслом обновления для героя, возрождения его для какого-то нового неведомого до поры существования. Смерть одновременно отвергается автором как проявление трагичности мира и привлекает его возможностью преображения и продолжения бытия в иной форме.

Вторая намеченная в рассказе проблема, связанная с первой, – это проблема тождества личности. Кавалер де Ку поставлен перед необходимостью пересмотреть своё самоопределение, отказаться от привычной (земной) социально-ролевой идентичности и признать свой новый статус, а вместе с ним сменить ценностные приоритеты.

Одним из специфических героев рассказа является «тень». Она занимает пограничное место между физическим явлением и метафизическим. Для Кржижановского тень – это по преимуществу философский феномен. Писатель признавался, что ещё в гимназическую пору он познакомился с «Критикой чистого разума» Канта. И она оставила глубокий след в его сознании: «Немецкий метафизик опровергал объективный мир и, взяв у меня, пятиклассника, резинку из рук, стирал тонкую черту между “я” и “не-я”, меж объектом и субъектом. Раньше казалось всё так просто: вещи отбрасывают тени, а теперь получалось: тени отбрасывают вещи, а может быть, вещей и вовсе нет, а есть лишь “вещи в себе”. Но как же тогда существуют тени? И значит, “я” – тень...» (т. 4, с. 383).

В философской концепции Кржижановского тень предстаёт как многогранный онтологический феномен, наделённый глубоким смыслом. Ярким эпизодом художественного воплощения юношеских размышлений автора о феномене

тени является обмен репликами между анонимными героями в начале рассказа «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку». В тексте он дан без сопровождающих авторских ремарок:

– Вы наступили мне на тень! Отойдите прочь!

– Извольте: на расстояние двух скрещенных шпаг.

Клинок из ножен, – и кавалер Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку, наткнувшись на сталь, превратился в тень и вознёсся к райскому пределу (т. 1, с. 236).

Сложно сказать, какая из реплик принадлежит кавалеру де Ку и какая его противнику. Уже в этой исходной сюжетной ситуации писатель прибегает к принципу относительности и зеркальной симметрии. Примечательно, что в тексте полностью отсутствуют традиционные авторские ремарки, которые обычно помогают конкретизировать образы персонажей. Именно их отсутствие создаёт особую дискурсивную реальность: вместо привычных живых героев перед читателем предстают некие достаточно абстрактные образы, словно тени, отбрасываемые реальностью, подобные кантовской «вещи в себе». Условность становится основой всего повествования, где границы восприятия размыты: невозможно чётко разграничить субъект и объект, человека и его отражение. Зачастую они меняются местами. Нередки случаи, когда читатель вовлекается в языковую игру, «которая на формально-логическом уровне указывает на то, что предикат суждения становится субъектом, а субъект – предикатом» [Мансков, 2020, с. 35].

Пространство, где начинаются события рассказа, неопределённо и соотносится с его ахронностью. В. Н. Топоров писал: «Пространство Кржижановского, говоря в общем и с оттенком некоторой условности, формируется на трёх уровнях – слов и той игры, в которую они вступают, эксплицитных описаний пространства и его образов и, наконец, той размытой стихии “пространственности”, вообще не обязательно связанной непосредственно с пространством как таковым, но присутствующей и в описаниях времени, сознания, мышления, психических и физических состояний...» (т. 6, с. 385–386).

Независимо от того, кто из персонажей наступил на чужую тень, герои-тени тождественны в том смысле, в каком тождественны объект и его изображение в зеркале. Это как будто бы материализовавшийся диалог «я» и «не-я». Всё последующее содержание рассказа представляет собой усложнение заданного принципа. Вознёсшемуся «к райскому пределу» кавалеру («я») будут про-

тивостоять уже пятеро его двойников, пятеро тёзок, пятеро святых заступников, воплощающих упятерённое «не-я».

Кавалер де Ку стоит на страже границ своего «Я», малейшее посягательство на него вызывает в нём протест и возмущение. Его восприятие личностного достоинства столь обострено, что оказывается дороже собственной жизни. Автор ставит проблему внутреннего пространства личности, «личностной территории», которая проецируется изнутри героя вовне в виде тени.

Герою рассказа Кржижановского до начала инициации присуща экспансия своего «я» за пределы окружающего его пространства. «Я» для кавалера де Ку – это не только «я» как таковой, в своей телесности и духовной неповторимости, но и моя тень, мои пышные имена, моя родовитость, знатность... Весь рассказ предстаёт как последовательное снятие с героя того, что допускает потерю, утрату. Оказавшись в преисподней, герой теряет свою тень, а вместе с нею атрибуты и приметы своего социально-статусного положения. Происходит постепенное обнажение личности до неделимого ядра, до некоего предела, который раскрывает сущность природы человека. Суть этого ядра – духовная любовь человека к человеку, отличающая его от всех остальных земных существ и делающая его богоподобным.

Герой поставлен перед необходимостью и одновременно возможностью пройти инициацию через любовь, но не плотскую, знакомую ему по мирской жизни («Да и мало ли их было, Мари, Жанн, Иветт и снова Мари, – разве можно упомянуть всех»), а через духовную, бескорыстную, ранее ему неизвестную. Безответная, безнадежная любовь неизвестной «поломойки» даруется кавалеру во спасение его души. От него требуется достичь того же, что дано как благодать, как божественный дар «маленькой Мари из “Синей Черепахи”». История пребывания кавалера де Ку в пространстве весёлого преддверия рая имеет не только притчево-инициальный, условно сказочный, но ещё и характер мистерии, о которой Кржижановский рассуждал в «Философеме о театре»: «Мистерия – негативный театр: идёт не от личности через лицо к личине, а от личины через лицо к личности. Срывая их с себя одно за другим, – сначала личину, потом лицо, потом и личность, – маленькие “я” встречаются в одном большом “Я”» (т. 4, с. 56–57). Возможно, это одно большое «Я» – Бог. В таком случае «внутренний сюжет» анализируемого рассказа, где герой показан на пути «от личины – к личности», можно истолковать как воплощение идеи соединения маленьких человеческих “я” перед лицом смерти в объёмлющем всё и всех Боге.

На протяжении всего рассказа кавалер де Ку «обнажается», утрачивая одну за другой свои имена-личины. Для каждого из небесных угодников существует лишь часть его сложной личности. Для святого Жана он – лишь Жан, для святого Блеза – только Блез, для святого Луи – только Луи. При этом святые сравнивают кавалера с другими «многими». Для святого Блеза есть образец подлинного Блеза, который стоит всех остальных его тёзок, – это Блез Паскаль.

Только дева Мари (Мария) относится к кавалеру по-христиански. Для неё он просто человек как таковой, достойный прощения за свои грехи. Доказательством человечности героя для девы Марии является то, что кавалера кто-то безответно и беззаветно любил в его земной жизни и помнит о нём после его смерти. Поломойка «маленькая Мари» не могла рассчитывать даже на внимание со стороны кавалера, но ее любовь становится залогом его спасения на том свете.

Кржижановский создает в рассказе цепочку героев, связанных между собой по принципу анфилады: кавалер, имеющий в своем пышном имени одну из частей – Мари, отражается в мужчине, «святом Мари», который, однако, не хочет заступиться за кавалера. Святой Мари окликает святую Мари, то есть мать Христа, деву Марию. Небесная заступница за людей перекликается с маленькой Мари из пригородной гостиницы. Игра автора именами не формальна. Она передает важную мысль писателя о том, что внутреннее пространство личности вмещает в себя всех, с кем она связана как физически, так и метафизически. «Я» кавалера де Ку не только сокращается после того, как он оказался на пороге рая, но и расширяется за счет «не-я». Сокращается земное, расширяется небесное.

Оказавшись на том свете, кавалер де Ку утратил все свои социальные оболочки, став просто человеком. Апостол Пётр, привратник рая, как и дева Мария, относится к нему именно так, как равному всем остальным небесным обитателям. Показательно последнее именование им кавалера: «...человек, который забыл...». Память выступает у Кржижановского как неперемненное условие обретения райского покоя. Заступница кавалера, святая Мари, говорит: «...мы дадим душе покой блаженных и вечность: они помогут... *вспомнить*» (т. 1, с. 239).

Начавшийся как история про смерть, рассказ завершается как притча о любви и памяти, которые являются залогом бессмертия души. По Кржижановскому, миром движет всё-таки не смерть, а любовь.

Экзистенциальная проблема смерти получила максимально глубокое воплощение в рассказе «Бог умер», входящей в состав тех же «Сказок для вундеркиндов». Если проанализированный выше рассказ отличает амбивалентное сочетание серьезного и смехового начал, то данное произведение производит гнетущее впечатление вследствие безысходности его финала.

Глобальный смысл рассказа обусловлен хронотопом: действие в нем, как и в предыдущем тексте, происходит во Вселенной – на Земле и в Космосе. Эта двойственность порождает двоякую реальность: физическую и метафизическую. Пространство, которое В. Н. Топоров охарактеризовал как «минус-пространство», соотносится с соответствующим типом времени. Подобно сказочному («в некотором царстве, в некотором государстве жили-были»), оно условно, и отличают его два качества: ахронность и панхронность, то есть действие происходит в «никогда» и одновременно – во «всегда». Герои рассказа создают бинарную структуру в соответствии с двумя хронотопами. Во внеземной небесной части она представлена херувимом Азасилом и сонмом ангелов, а во второй – людьми, из которых выделены три персонажа. Несмотря на принципиальное различие миров и героев, объединяет их всех Бог, который над ними и вне их.

Один из принципиальных вопросов, который задается в христианской вере – что есть истина? В Евангелии от Иоанна Пилат обращает его к Христу (Ин.18:38). Для прокуратора Иудеи истина недостижима и постижима. Самим вопросом Пилат подвергает сомнению ее существование. Для Христа наличие истины бесспорно. Ее воплощает Бог. И как Бог характеризуется вневенностью, так и истина вневенна. К ней можно приблизиться, но никогда не стать абсолютным обладателем ее. Постигание истины связано с приближением к Богу. Смерть Бога есть одновременно утрата истины, вселенская эсхатологическая катастрофа, чреватая тотальной энтропией и потерей смысла существования: «...пустота зародилась и ширилась, черной ползучей каверной, там, где был Он, развернувший пространства, бросивший в бездны горсти звезд и планет» (т. 1, 255).

Пустота эквивалентна бездне, которая передается в рассказе словом «Ничто» («зияющее черной ямью Ничто»). Смерть Бога осознают только на небесах, ангелы и архангелы. Однако в остальном мире внешне ничего не изменилось: «А херувим Азасил разверстыми зеницами вбирал даль: ничего не менялось. Бог умер – и ничего не менялось. Миги кружили вокруг мигов. Все было как было» (т. 1, с. 256).

Последующие пять главок рассказа посвящены земной действительности. Действующими лицами здесь выступают Томас Грэхем, мистер Брудж и Виктор Ренье. Первый из них богослов, второй – астроном, третий – поэт. Каждый герой представляет одну из важнейших сфер познания и человеческой деятельности: теологию, науку и искусство. Все трое не подозревают, что Бог умер. Для них вроде бы все осталось неизменным, как и для остальных людей.

Глава с доктором Грэхемом посвящена бытовому случаю: поиску богословом нужной книги в шкафу. У искомой книги две приметы: «зеленый невысокий корешок, с золотой строкой, опрокинутой на свою начальную букву θ» (т. 1, с. 256). Древнегреческая буква является криптонимом: «с нее начинается слово “θεός”, т. е. Бог» [Едошина, 2021, с. 166]. Автор создает парадоксальную ситуацию: герой не может найти книгу, но подлинная метафизическая причина этой бытовой ситуации – утрата богословом Бога по причине его смерти, о которой он не подозревает. Герою остается только все поминать имя Бога, то есть от Всевышнего для Томаса Грэхема осталась одна оболочка, которая отражена в его единственной фразе. Так и не найдя нужной книги, он «пробурчал»: «Бог знает, куда она девалась» (т. 1, с. 256). Завершает главку фраза повествователя, объясняющего глубинный смысл рядового случая: «Но Бог не знал, куда девалась книга мистера Грэхема: даже этого. Он был мертв» (т. 1, с. 256).

Следующая часть посвящена астроному мистеру Бруджу, который увидел в телескоп, как внезапно погасла звезда. Естественнаучный подход астронома не позволяет ему понять метафизический смысл происшедшего. Как и в первом случае, место истины занимает нечто внешнее и одновременно формальное: на звездной карте просто отмечается смерть звезды β в созвездии Скорпиона. По Кржижановскому, наука, подобно теологии, не способна к подлинному постижению Бога, поэтому и мистер Брудж не понял, что звезда умерла, потому что Бог умер.

Синхронно со смертью звезды происходит третье событие, с поэтом Виктором Ренье, который пишет поэму «Тропинки и орбиты». Внезапно, без всяких видимых причин, он теряет поэтический дар: «... мягкий толчок в мозг, – и все исчезло, от вещи до вещи, будто свеянное в пустоту. Правда, ничто не шевельнулось: все было там, где было, и так, как было. Но из всего – пустота: будто кто-то коротким рывком выдернул из букв звуки, из лучей свет, оставив у глаз одни мертвые линейные обводы. Было все, как и раньше, и н и ч е г о уже не было (т. 1, с. 258). Способность творить пре-

красное – божий дар, сближающий человека с Создателем. До тех пор, пока в душе художника пребывает Бог (пока жив Бог), он может создавать поэтические, музыкальные или живописные произведения. Поэт, в отличие от теолога и астронома яснее понимает трагичность своего положения: «Ренье зажал ладонями виски. Под пальцами дергался пульс. Закрыв глаза и понял: поэзии нет. И не будет. Никогда» (т. 1, с. 258).

Все события с тремя героями происходят в течение определенного промежутка времени и вместе с тем в одно мгновение, в момент смерти Бога. Принцип бинарной оппозиции реализуется в одновременной длительности и моментальности.

Следующая глава переносит читателя в условный 2204 год, когда вера в Бога признается на Земле особым рода болезнью. Верующих больных посылают на «Остров Третьего Завета». Первые два Завета, Ветхий и Новый, традиционно входят в состав Библии. Третий Завет – это фактическое возвращение к первобытному идолопоклонству и предельное упрощение смысла веры. Для «неизлечимо верующих» на Острове Третьего Завета построена особым рода «Опытная церковь», которая эклектично смешивает христианскую, мусульманскую и буддийскую веры, низводя их до положения декоративного орнамента: «Опытная церковь была просторной сводчатой комнатой с верхним светом. Она была оклеена серыми обоями с чередующимися вдоль длинных полос четкими изображениями: крест–полумесяц–лотос; крест–полумесяц–лотос. У центра комнаты – круглый камень. На камне – курильница. Всё» (т. 1, с. 260). Но и этот атавизм веры умирает вместе с последним апостолом «Опытной церкви». По содержанию и по жанру эта глава рассказа перекликается с антиутопией Евгения Замятина «Мы» (1920). Оба автора описывают механизированный порядок, наступивший в условном «минус-пространстве»: «В миг Азазиилова вопля больные верой, расставленные шеренгами вокруг круглого камня, молились под наблюдением врачей» (т. 1, с. 260). Напомним, что Замятин в монографии В. Н. Терёхиной отнесен к числу экспрессионистов.

В финале рассказа описывается наступившая эра безбожия, когда подлинная вера заменилась ее внешней оболочкой. Судьбы трех героев складываются по-разному: мистер Грэхем «отыскал нужную книгу» (т. 1, с. 261). Мистер Брудж вместе с другими астрономами стал свидетелем космической катастрофы: «Звезды сгорали и гибли одна за другой» (т. 1, с. 261–262). Самая трагическая участь постигла искусство: «Сначала умерла поэзия. А после и поэт Ренье <...>. За ним и другие» (т. 1, с. 262).

Индивидуальные казусы, драмы и трагедии, воплощенные в трех героях, не обходят стороной и людские массы: «Люди, запуганные катастрофами, затерянные среди пустот, прозяавших из душ и из пространств, трепещущим стадом сбились вокруг имени Бога: “Это кара за века неверья” – гудело в массах» (т. 1, с. 262–263). Отметим важнейшую деталь: люди сбились не вокруг Бога, а вокруг «имени Бога». Утратив сущностное, они заменили его внешним: «Пока предмет предметствует, номинативное уступает место субстанциональному, имя его молчит; но стоит предмету уйти из бытия, как тотчас же появляется, обивая все “пороги сознания” его вдова – имя: оно опечалено, в крепе, и просит о пособии и вспомоществования. Бога не было – оттого и сказали все, искренне веруя и благоговей: есть» (т. 1, с. 263).

Созданная автором дискурсивная реальность подводит его в итоге к парадоксальному выводу: «Происходило то, чему и должно было произойти: был Бог – не было веры; умер Бог – родилась вера» (т. 1, с. 263). Парадокс передаёт оппозицию двух вер: подлинной и мнимой. Подлинная вера, при живом Боге, характеризуется тем, что любовь и смысл существования пребывают с людьми. Родившаяся новая вера – мнимая, выдуманная – сведена к ритуалу и скрывает за собой пустоту, Ничто.

Конечно, Кржижановский в своей сказке для вундеркиндов создает не просто абстрактный условный художественный мир. Он проецируется на современную писателю эпоху, на начало 20-х годов XX века, когда страна переживала гуманитарную катастрофу, апокалиптического масштаба. Писатель заканчивает свой рассказ, не даруя своим читателям тщетной надежды на воскрешение Бога. Бог умер, и с этим надо было продолжать жить. Рассказ «Бог умер» – предпоследний в книге Кржижановского. В «Стране нетов», завершающей «Сказки для вундеркиндов», писатель дает художественный ответ на вопрос: как думающему человеку жить в ситуации, когда Бог умер [Кубасов, 2025].

Размышления Кржижановского над эсхатологическими проблемами будут продолжаться до последних дней писателя и найдут отражение в его записных тетрадах. Утрата человеком Бога прямо отражена в них: «Если бог и был, то он давно уже покончил самоубийством» (т. 5, с. 332). «Я уважаю Бога за то, что он не существует. (V. Он достаточен, чтобы не быть. Для всеблагого быть – это слишком большая некорректность)» (т. 5, с. 393). Здесь та же парадоксальная реализация утверждения через отрицание, что и в рассказе «Бог умер».

Афоризмы Кржижановского следует рассматривать как экстракт из его рассказов, передающих смысловое ядро (см. [Гридина, 2020]). Горечь является определяющей их тональностью, что обусловлено подведением итогов жизни и творчества, ощущением близости своей смерти: «Жить – это значит втыкать палки в колёса катафалка на котором меня везут» (т. 5, с. 329).

Еще один афоризм из записных книжек звучит так: «Смерть пока беспартийна» (т. 5, с. 332). Афоризм можно интерпретировать как предельную редукцию романа А. И. Солженицына «Раковый корпус» (1963–1966), написанного уже после смерти Кржижановского. Жанровое мышление романиста и автора афоризмов принципиально различаются: одному важно реалистическое отражение времени и состояния отечественного социума, другому, писателю-философу, – закон жизни, сформулированный на основе своего опыта.

Во второй записной тетради есть две фразы, в которых варьируется одна мысль: «Когда умру, не мешайте крапиве разрастаться надо мной: пусть и она жалит». «Когда умру – пусть растёт над моей могилой крапива и – в память обо мне – жалит» (т. 5, с. 352). Эти два афоризма сближаются с жанром эпитафии. (Афоризм в творчестве Кржижановского предстает как метажанр, реализующийся во множестве различных жанровых вариаций). Первый вариант ближе к жанровому канону, так как содержит традиционное обращение к прохожему – «не мешайте». Во втором варианте важнее другое слово – «память». Кржижановский, подобно Пушкину в стихотворении «Я памятник себе...», выражает уверенность в долговечности творчества человека независимо от того, насколько его знали и ценили современники. Крапива, растущая на могиле, символизирует забвение и отрицание традиционных кладбищенских цветов. В первом случае она жалит усопшего, тогда как во втором варианте – прохожего, подвигая его вспомнить писателя.

Подведем итог. В рассказах Кржижановского «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку», «Бог умер», да и во многих других «сказках для вундеркиндов» писателя, выражено эсхатологическое сознание эпохи 20-х годов XX века. Два рассказа, близкие по проблематике, существенно различаются по тональности. В первом случае писатель, близкий по своей художественной манере к экспрессионизму, за гибелью того, что есть, прозревает новую жизнь, которая стоит на пороге и которая передается в амбивалентном серьезно-смеховом повествовании. Рассказ «Бог умер» отличает безысходность трагического финала и авторский пессимизм, который отчасти преодолевается в следующем за ним произведении – в «Стране нетов», которым завершаются «Сказки для вундеркиндов».

Каждое произведение Кржижановского отличает высочайший уровень языковой и смысловой сложности, поэтому чаще всего они исследуются имманентно. Однако столь же важно рассматривать произведения писателя, включая и его афоризмы, как единый гипертекст, связанный единством проблематики, поэтики и мотивики. В этом случае будут важны смысловые переключки и коррективы, обусловленные диалогическим взаимодействием различных текстов. Сопоставляя два рассказа со сходной проблематикой, можно сделать вывод о том, что Кржижановский не ограничивается констатацией катастрофы. Безнадежность в одном произведении отчасти уравнивается ожиданием другой действительности, с другими ценностными приоритетами. Писатель утверждает важность человека как такового, вне рангов и социальных статусов, а основой его существования будет вера в Бога, любовь и память.

Таким образом, для Кржижановского, известного в 20-е годы «своей неизвестностью», литературное творчество, созданное в рамках художественной парадигмы экспрессионизма, становится «онтологическим доказательством бытия самого себя» (т. 5, с. 366).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1986. – 445 с.
2. **Бахтин, Н. М.** Во славу смерти // Н. М. Бахтин и философская культура XX века (Проблемы бахтинологии). Сб. научных статей / Н. М. Бахтин. – Санкт-Петербург: РГПУ, 1991. – С. 126–130.
3. **Гридина, Т. А.** Внутри будущих сюжетов: креативные истоки художественного речемышления / Т. А. Гридина // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. – 2020. – № 2 (29). – С. 7–22.
4. **Гридина, Т. А.** Лингвокреативная техника создания игрового парадокса в афоризмах С. Д. Кржижановского / Т. А. Гридина, А. В. Кубасов // Лингвистика креатива-2. Коллективная монография. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. – С. 354–376.
5. **Гюбнер, Ф. М.** Экспрессионизм в Германии / Ф. М. Гюбнер // Экспрессионизм. Сб. статей. – Петроград; Москва: ГИЗ, 1923. – С. 49–67.
6. **Едошина, И. А.** «Бог умер» как апофатический текст рубежного сознания / И. А. Едошина // Вестник культурологии. – 2021. – № 2 (97). – С. 158–172.
7. **Замятин, Евг.** Избранные произведения: в 2 т. Т. 2 / Евг. Замятин. – Москва: Художественная литература, 1990. – 527 с.

8. **Коновалова, Н. И.** «Условная реальность» смехового текста традиционной народной культуры / Н. И. Коновалова // Лингвистика креатива-4: Коллективная монография / Под ред. Т. А. Гридиной. – Екатеринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2018. – С. 158–173.

9. **Кржижановский, С. Д.** Собрание сочинений: в 6 т. / С. Д. Кржижановский. – Москва; Санкт-Петербург: Symposium, 2001–2013.

10. **Кубасов, А. В.** Записные тетради С. Д. Кржижановского как отражение творческой биографии писателя / А. В. Кубасов // Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2021. – № 3. – С. 62–79.

11. **Кубасов, А. В.** Художественные и лингвистические метаморфозы *НЕТ* и *НЕ* в рассказе С. Д. Кржижановского «Страна нетов» / А. В. Кубасов // Феномен НЕ в литературе = The Phenomenon of NO in Fiction: монография / под общ. ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2025. – С. 255–272.

12. **Крель, Макс.** О новой прозе / Макс Крель // Экспрессионизм. Сб. статей. – Петроград; Москва: ГИЗ, 1923. – С. 68–108.

13. **Мансков, А. А.** Авторское осмысление идеи апокалипсиса в новелле С. Д. Кржижановского «Бог умер» / А. А. Мансков // Культура и текст. – 2020. – № 3 (42). – С. 31–38. – URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/08/31-38.pdf> (10.08.2025).

14. **Марков, Владимир.** Экспрессионизм в России / Владимир Марков // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 541–546.

15. **Молева, Я.** Легенда о Зигмунте Первом / Я. Молева // Сигизмунд Кржижановский. Возвращение Мюнхгаузена. Повести. Новеллы. – Ленинград: Художественная литература, 1990. – С. 537–546.

16. **Паскаль, Блез.** Мысли / Блез Паскаль. – Москва: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. – 480 с.

17. **Пестова, Н. В.** Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма / Н. В. Пестова // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Новые художественные стратегии. – Екатеринбург: Изд-во УрО РАН, УрО РАО, 2005. – С. 155–185.

18. **Пропп, В. Я.** Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – Москва: Наука, 1976. – 330 с.

19. **Терёхина, В. Н.** Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика / В. Н. Терёхина. – Москва: ИМЛИ им. А. М. Горького, 2009. – 320 с.

20. **Толмачёв, В. М.** Экспрессионизм: конец фаустовского человека / В. М. Толмачёв // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Лионель Ришар. Пер. с фр. – Москва: Республика, 2003. – С. 389–401.

REFERENCES

1. **Bakhtin, M. M.** Estetika slovesnogo tvorchestva / M. M. Bakhtin. – Moskva: Iskusstvo, 1986. – 445 s.

2. **Bakhtin, N. M.** Vo slavu smerti // M. Bakhtin i filosofskaya kul'tura XX veka (Problemy bakhtinologii). Sb. nauchnykh statey / N. M. Bakhtin. – Sankt-Peterburg: RGPU, 1991. – S. 126–130.

3. **Edoshina, I. A.** «Bog umer» kak apofaticheskiy tekst rubezhnogo soznaniya / I. A. Edoshina // Vestnik kul'turologii. – 2021. – № 2 (97). – S. 158–172.

4. **Gridina, T. A.** Vnutri budushchikh syuzhetov: kreativnyye istoki khudozhestvennogo rechemyshleniya / T. A. Gridina // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Yazyk. Sistema. Lichnost': Lingvistika kreativa. – 2020. – № 2 (29). – S. 7–22.

5. **Gridina, T. A.** Lingvokreativnaya tekhnika sozdaniya igrovogo paradoksa v aforizмах S. D. Krzhizhanovskogo / T. A. Gridina, A. V. Kubasov // Lingvistika kreativa-2. Kollektivnaya monografiya. – Ekaterinburg: FGBOU VPO «Ural. gos. ped. un-t», 2012. – S. 354–376.

6. **Gyubner, F. M.** Ekspressionizm v Germanii / F. M. Gyubner // Ekspressionizm. Sb. statey. – Petrograd; Moskva: GIZ, 1923. – S. 49–67.

7. **Konovalova, N. I.** «Uslovnaya real'nost'» smekhovogo teksta traditsionnoy narodnoy kul'tury / N. I. Konovalova // Lingvistika kreativa-4: Kollektivnaya monografiya / Pod red. T. A. Gridinoy. – Yekaterinburg: FGBOU VPO «Ural. gos. ped. un-t», 2018. – S. 158–173.

8. **Kubasov, A. V.** Khudozhestvennyye i lingvisticheskiye metamorfozy NET i NE v rasskaze S. D. Krzhizhanovskogo «Strana netov» / A. V. Kubasov // Fenomen NE v literature = The Phenomenon of NO in Fiction: monografiya / pod obshch. red. T. A. Snigirevoy, A. V. Podchinenova. – Yekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2025. – S. 255–272.

9. **Kubasov, A. V.** Zapisnyye tetrady S. D. Krzhizhanovskogo kak otrazheniye tvorcheskoy biografii pisatelya / A. V. Kubasov // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya. – 2021. – № 3. – S. 62–79.

10. **Krel', Maks.** O novoy proze / Maks Krel' // Ekspressionizm. Sb. statey. – Petrograd; Moskva: GIZ, 1923. – S. 68–108.

11. **Krzhizhanovskiy, S. D.** Sobranie sochineniy: v 6 t. / S. D. Krzhizhanovskiy. – Moskva; Sankt-Peterburg: Symposium, 2001–2013.
12. **Manskov, A. A.** Avtorskiye osmysleniye idei apokalipsisa v novelle S. D. Krzhizhanovskogo «Bog umer» / A. A. Manskov // Kul'tura i tekst. – 2020. – № 3 (42). – S. 31–38. – URL: <https://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2020/08/31-38.pdf> (10.08.2025).
13. **Markov, Vladimir.** Ekspressionizm v Rossii / Vladimir Markov // Poeziya i zhivopis'. Sb. trudov pamyati N. I. Khardzhiyeva. – Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 2000. – S. 541–546.
14. **Moleva, YA.** Legenda o Zigmunte Pervom / YA. Moleva // Sigizmund Krzhizhanovskiy. Vozvrashcheniye Myunkhgauzena. Povesti. Novelly. – Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1990. – S. 537–546.
15. **Paskal', Blez.** Mysli / Blez Paskal'. – Moskva: Izd-vo imeni Sabashnikovykh, 1995. – 480 s.
16. **Pestova, N. V.** Filosofskie osnovy i esteticheskiye printsipy ekspressionizma: opyt nemetskoyazychnogo ekspressionizma / N. V. Pestova // Russkaya literatura XX veka: zakonomernosti istoricheskogo razvitiya. Novyye khudozhestvennyye strategii. – Yekaterinburg: Izd-vo UrO RAN, UrO RAO, 2005. – S. 155–185.
17. **Propp, V. Ya.** Fol'klor i deystvitel'nost' / V. YA. Propp. – Moskva: Nauka, 1976. – 330 s.
18. **Terëkhina, V. N.** Ekspressionizm v russkoy literature pervoy trety XX veka: Genezis. Istoriko-kul'turnyy kontekst. Poetika / V. N. Terëkhina. – Moskva: IMLI im. A. M. Gor'kogo, 2009. – 320 s.
19. **Tolmachëv, V. M.** Ekspressionizm: konets faustovskogo cheloveka / V. M. Tolmachëv // Entsiklopediya ekspressionizma: Zhivopis' i grafika. Skul'ptura. Arkhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyka / Lionel' Rishar. Per. s fr. – Moskva: Respublika, 2003. – S. 389–401.
20. **Zamyatin, Yevg.** Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t. T. 2 / Yevg. Zamyatin. – Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1990. – 527 s.