

## «Мал мала меньше» Сигизмунда Кржижановского: стратегия и тактика жанра

Проблема жанровой номинации становится собственно научной проблемой тогда и в такой степени, в какой она входит как намеренно акцентированная в творческую стратегию автора.

Таким принципиально значимым становится, в частности, прямое указание на жанровую особицу в названии сборника рассказов С. Кржижановского «Мал мала меньше». Форма миниатюры, имеющая в русской литературе довольно развитую традицию, в творчестве Кржижановского предстала в оригинальной разработке. Гносеологические установки этого писателя предполагали намеренное оперирование малыми величинами с целью более пристального, через призму увеличительного стекла, исследования духовных смыслов реальности. Писатель ценил подобный метод, разрабатываемый естественниками – «великими микроскопистами», а также, помимо фольклорных источников, опыт великих писателей Возрождения, которыми, по его словам, «был открыт *литературный микроскоп*» [1, т. 4, с. 376].

В этом свете внимание к малым жанрам является прямым следствием общей аналитико-философской направленности творческого акта. Своеобразие же самого процесса оперирования подобной моделью обусловлено особенностями художественного метода, называемого Кржижановским «экспериментальным реализмом», а также ориентацией на игровое остранение реальности.

Сборник, о котором пойдет речь, представляет собой результат жанрового эксперимента писателя, демонстрирующего возможности различных микроформ. Частично такого рода жанровый состав просматривается уже в оглавлении: сказка, побасенка, эмблема, легенда. Сюда добавляются крошечные зарисовки и одно-двухстраничные новеллы – любимый жанр Кржижановского.

В. Н. Перельмутер называет «Мал мала меньше» циклом, а не сборником миниатюр, о чем свидетельствует, по его словам, «композиционно

закрепленная система связей между новеллами, подчас весьма непростая, неочевидная, но обнаруживающаяся, если – по аналогии – обратиться к композиции “Сказок для вундеркиндов”» [2, с. 624]. Думается, что такого рода аналогия вряд ли возможна, ибо в «Сказках для вундеркиндов» собственно жанровое задание не было в ряду приоритетных намерений автора и не являлось доминантным структурообразующим признаком. А вот что бесспорно, так это замечание, что «это своего рода импровизация», ибо вольное оперирование вариантами одной жанровой модели – *заданная автором ситуация жанрового эксперимента* – является концептуально скрепляющим началом самых разнородных форм.

Ощутимую часть сборника составляют веселые рассказы чеховского типа – «короче воробьиного носа», или, как называл их Кржижановский в статье о Чехове и Чехонте, «карликовые рассказы», двухстраничные, а то и полстраничные юморески, окрашенные улыбкой. Это, например, «Взбесившиеся брюки», «Больное сердце», «Полувежливость», «Смерть радиста», «Раскулаченный боксер», «Этого предвидеть невозможно», «К лицу» – миниатюры, написанные «о маленьких случаях из жизни маленьких людей». Подобно Чехову, автор, обладая «удивительно точным чувством длительности», добивается краткости «методом стяжения, ракурсирования сюжета» [1, т. 4, с. 596]. Строение действия на основе принципа «гора и мышь» рождает эффект комического, питает остроумие финалов. Загадка «раздвоения» прохожего, у которого левая сторона тела была зла и агрессивна, а правая «необычайно вежлива, обходительна и культурна», разъясняется, когда он, «запустив руку в правый карман пальто, вынул бумажный мешочек и приоткрыл его: “Пятак яиц. Понятно?”» [1, т. 3, с. 250]. Эффект обманутого ожидания красит другую миниатюру: «Все знали богача Х. как человека, страдающего болезнью сердца. Стоило с ним заговорить о каком-либо деле, попросить аванса, помощи – и левая рука его тотчас же скользила к левой груди, шупала, разминала что-то под левым соском, а синеватые губы человека в длинном черном сюртуке топорщились...» После его смерти открылось, что «покойный имел привычку хвататься не за сердце, а за бумажник в левом кармане сюртука, нащупывая – на месте ли он?» [Там же, с. 251]. По словам Набокова, Чехов «писал веселые рассказы для грустных людей», это свойство его таланта, близкое Кржижановскому, сквозит, в частности, в строении миниатюры «Хлеб наш насущенный». Здесь в сильную позицию автором поставлен эпизод чтения молитвы «Отче наш» нищей, полуслепой и почти глухой бабкой и ее внучкой, приносящей в сетчатой кошелке объедки со стола бабушкиных родственников.

Остраненное слово, которое так по душе автору рассказа, соединяет смех и слезы: «Старуха откашлялась, очевидно, глуша кашель платком, и продолжала: “Хлеб наш насущный даждь нам днесь”. Тоненький голосок девочки печально вторил: “Хлеб наш насущенный в дождь нам донесть”». Без комментариев автор протягивает возникшую интонацию печали коротким завершающим описанием: «Я подошел к окну. Дождь стучал в стекла множеством капель – все сильнее и настойчивее, будто требовал, чтобы его впустили в дом» [Там же, с. 234]. Случай, о котором соседи обычно рассказывали, «весело осклабясь», предстает как знак вселенского сиротства: «...веселое настроение юморески начинает портиться... с хвоста» [1, т. 4, с. 600].

В составе жанровой системы анализируемого сборника важна и устойчивая во всем творчестве писателя традиция емких фольклорных жанров с их специфической условностью и стилевой определенностью. Они позволяют автору смоделировать по отстоявшимся в читательской памяти правилам условные миры «из зрачка». Таковы маленькие сказки и разного рода побасенки с неизменным нравственным итогом. При этом автор настаивает на принятии жанровых установлений за реальность, основанную на договоре. При случае он не преминет напомнить об этом. Так, миниатюра «Доброе дерево» имеет заглавное указание к восприятию – «сказка» – и повествует о чудесной помощи старой сосны и обитателей леса бедной усталой швее, случайно выронившей иголку из рук и в слезах заснувшей в тени развесистой кроны. Автор играет эффектом условного правдоподобия: готовое до последнего стежка платье предстает глазам проснувшейся швеи. «Но как же так, – спросит читатель, – ведь... – Никаких *ведь!* – обрывает автор. – Прочтите еще раз подзаголовок: и все» [1, т. 3, с. 218]. Маленькие сказочки сохраняют приметы народной мудрости, памятливы выдерживают все структурные особенности жанра, особенно притчевую убедительность, как в «Одной копейке» или в «Побасенке». Пришедшим из народного опыта назиданием смотрятся три вещи в затененном углу кабинета миллиардера: шляпа, посох и сума («На всякий случай! А?»).

В маленьких жанрах автору нравится играть самим феноменом имитации сказочного или басенного стиля. Так, в веселой сказке «Березайский сапожник» выдержаны временная и пространственная характеристика зачина, неизменная троичность в движении действия, состязание Добра и Света с Грязищей и, главное, – затейливый говорок звонких присказок, вроде: «Славный город Березайка, слышь, из грязи вылезай-ка; город славный Березай, все из грязи вылезай». Забавность сказке придает ба-

лагурство ловкого сапожника: «Хороши твои туфельки, да в них скрипу ни чутельки; пройдешь мимо парня, что тобою лишь дышит, а тот и не услышит», – приговаривает этот продавец Скрипов. Игрово осовременивает автор и благополучный по традиции финал сказки: «Уже у веселого сапожника стоит не шалаш, а каменная лавка, а на ней надпись: “Первая березайская сапожная артель”» [Там же, с. 211]. Большинство миниатюр такого сказочно-басенного типа написаны в легкой улыбочивой манере.

Обращает на себя внимание специфический ракурс оперирования малыми жанрами в пределах этого сборника, когда Кржижановский предлагает экспериментальную ситуацию разработки одной темы средствами разных жанровых моделей, открывающих свои потенциальные возможности. Таким единым полем эстетического внимания предстает сфера искусства и судьбы художника, вмещенная в рамки то басни, то мгновенной зарисовки, то рассказа или библейской притчи. Серьезная тема предстает в разных ракурсах и в широком эмоциональном развороте от шутливой и легкой улыбки до язвительно резкой интенции.

Подчас Кржижановский выбирает не собственно канонический тип жанра, а сравнительно редко встречающуюся его разновидность, оперируя сближением различных жанрово-стилевых тенденций. Так, непременная дидактика басни взаимодействует в кратком, нравоучительном рассказике «Гусь» с аллегорией сказки о животных и остроумием сюжета новеллы. Такого рода произведение прежде называлось *апологом* – в нем сближаются басня и притча. Автор открывает им свой сборник, забирая веселое действие в рамки значительных для него моральных максим, связанных с литературой. На первых порах полушутливо: «Гуси, как это известно всем, спасли Рим и литературу», – а в конце иносказательно, весело-серьезно: «“Вот он этот, кра, как его, все говорил: поэзия-поэзия, а что такое, кра, поэзия?” – О, я это теперь хорошо знаю... *поэзия – это... гм... н-да... га-га... Это когда твое же перо делает тебе больно*» [Там же, с. 207] (Курсив наш. – В. Х.).

Миниатюра становится идеально подходящей формой для излюбленных Кржижановским микросюжетов о летучих *мигах* вдохновения и тайнах творчества. Не понадобилось и странички для беглых авторских зарисовок момента озарения музыканта («Девять ворон») и художника («Тюбики»). Усилия писателя схватить и удержать внезапную мысль, «яркую, как зигзаг молнии», и драма утраты ее, записанной на трамвайном билете, изобретательно весело явлены в сюжете новеллы «Контролер».

Вместе с тем, Кржижановский не избегает негодующих оценок в разработке некоторых аспектов темы. Так, определенно сдвинутым в эту

сторону предстает трансформированный сюжет древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике в новелле «Орфей в аду». Писатель демонстрирует способность малых жанров емко, путем остранения классических прототипов формировать остро дискуссионные современные смыслы. Событийно развернув лишь малую долю действия известной легенды, писатель укрепил драматургию собственного сюжета на столкновении завораживающего своим талантом певца и музыканта Орфея со стражем адского порога – трехголовым псом Цербером. В своей обычной манере только один раз сдвинув претекст пометой, что все три головы были «*музыкальными критиками*», Кржижановский дал свободу раздраженной субъективности, выстраивая прямые аналогии суждений «шестиухого пса» с голосами современных строителей разгромных литературных дискуссий. Иронически он подключает к процессу развенчания чудовищ хрестоматийно известные басенные тексты. Крыловское «а жаль, что не знаком ты с нашим петухом» саркастически отражается в советах, раздаваемых тремя головами таланту «божественного происхождения» – Сыну Богов: «учиться музыке у стиковых лягушек», ибо «основа музыки не треньканье, а кваканье». Личная страсть автора побуждает его выстраивать при описании злобных, разгоряченных ораторов эмоционально однотипные жестовые ряды: «слизала пену со рта», «закричала», «рвякнула, гневно прядая ушами», «тявкнула», «взвизгнула», «залаяла», «взвыла», «лязгнула зубами». И, наконец, «три головы пса, кровожадно урча, вонзились друг другу в глотки» [Там же, с. 245]. При этом ощутима полная чувства собственного достоинства авторская позиция, позволяющая безбоязненно пренебрегать угрозами: воспользовавшись мерзкой схваткой, его герой «идет под своды Аида – навстречу милой Эвридике».

В параметрах малых жанров особо значимыми являются *константы длительности (протяженности) и объема (емкости, вместительности)*. При этом именно авторская эстетическая активность является тем акцентированным генерирующим источником, который обеспечивает наилучшим образом устанавливаемые пропорции внутреннего мира произведения. Кржижановский изобретает разные пути сюжетно-композиционного *стяжения*, сопровождающиеся эффектом смысловой концентрации.

В сборнике «Мал мала меньше», работая в пределах малых жанров, писатель отмечает пространственные границы их бытования, с одной стороны, малостраничной новеллой, с другой – предельно редуцированной философской миниатюрой.

Примером первой могут служить виртуозно написанные «Игроки», сюжет которых построен на антитезах и метаморфозах, внезапных превращениях одной ситуации в прямо противоположную. Автор прибегает к смешению условных, нестандартных ситуаций и вполне реальных событий. Он напрягает действие, прибегая к кумуляции – перечислительному скоплению предметов и фактов как способу внутреннего напряжения действия. История и Вечность соединены им в судьбе Поэта и Бухгалтера, играющих в штосс, когда «на счетах нечего было считать, разве что смену правительств». Фортуна внезапно, «вдруг» поворачивается лицом к Поэту, который уже неделю «ходил в проигранном платье» и который проиграл уже и Полярную Звезду, и Волосы Вероники, а затем сперва Малую, а потом и Большую Медведицу.

Счастье вдруг повернуло на сто восемьдесят градусов, и в результате везенья Поэт выиграл не только Вселенную, но и сапоги, которые были у них одни на двоих. Счастливый обладатель Вселенной, натянув сапоги, идет за дровами и не возвращается. Прикрыв собой мальчишку Митеньша, он гибнет от пули «этих, как их там звать, не знаю, идут. Идут – стреляют».

Для усиления эффекта воздействия на читателя Кржижановский использует важный для новеллы прием – пуант:

Бухгалтер оглянулся по сторонам. Улица была пуста. Став в снег на колени, он стащил с трупа сапоги, натянул их на свои изъятые ноги и, не оглядываясь, пошел к дому. О Вселенной, так и оставшейся собственностью поэта, он и не подумал [Там же, с. 215].

Впечатление от финала тем больше, что автором сохранено характерное для новеллы отсутствие моральной оценки. Вся пронзительность и отчаянность смысла, который новелла накапливает к концу, не требует в данном случае обстоятельно развернутого текста. Приращение смысла в такого рода микрожанре происходит вследствие умелого владения художником внутренними законами формы.

Логической точкой, поставленной в конце развернутого в эксперименте авторского представления о возможностях малого жанра, смотрится крошечная «Баскская сказка», в которой в совершенстве проявилось мастерство автора-парадоксалиста, писателя, выбравшего тактику остранения с целью повышения остроты читательского восприятия.

Первой была создана Смерть. Смерть точила косу и ждала. Но ничего, кроме нее, еще не было.

И Смерть стала скучать. Она пошла к Богу и попросила работы. Бог молчал. Смерть еще лучше отточила косу и еще раз поклонилась Богу:

– Работы.

– Ну, хорошо, – сказал Бог.

И создал мир [Там же, с. 262].

Писатель ничего не изобретает. Человечество давно усвоило простой и внятный язык, на котором говорят основы мира. У Кржижановского так же немногословно, как вечное «мама мыла раму» или «жили-были дед да баба», явлен его «мир из зрачка» – это просто новый, другой угол зрения. А эта сказка – естественный пуант в оригинальном восприятии мира и в самой манере письма, для которого не требуется больших площадей.

---

1. *Кржижановский С.* Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2001–2006.

2. *Перельмутер В. Н.* Комментарии // Там же. Т. 3.

**О. В. Якунина**

*г. Астрахань*

## **«В запретном храме моей души...»: дневник и записки в прозе Юрия Мамлеева**

Одной из актуальных малых форм в прозе Юрия Мамлеева доэмигрантского периода творчества являются дневник и записки.

Говоря о дневнике, мы подразумеваем деление текстового массива на датированные записи в основном ежедневного характера; записки и тетрадь – варианты дневниковой формы повествования, лишенные хронологической привязки, это записи «по случаю», возможно, с большим расстоянием во времени от момента совершения описываемых событий до записи о них.

Большей частью произведения в форме дневника и записок демонстрируют явное желание писателя, с одной стороны, дистанцироваться от изображаемого, выдвинув на авансцену повествования нарратора и скрыв автора, а с другой – дать читателю достаточно внятные ориентиры в разграничении авторской интенции и точки зрения, носителем которой выступает нарратор. Возникает некое противоречие, которое