

Paweł Laniewski
Uniwersytet Śląski

ЗВУК В КОНТЕКСТЕ МАЛОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

Sound in the Context of Minor Literatures. Philosophy of Music in the Works of Sigizmund Krzhizhanovsky

ABSTRACT: The current of minor literatures – developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari on the basis of an analysis of Franz Kafka's works – is a kind of breakthrough in the modern and post-modern interpretation of literary texts. Its basic aspect is the minority, expressed in various ways, determined by the social exclusion of the artist, set within the framework of a dominant foreign culture, the emanation of which is primarily language. This immanent feature affects all levels of a literary work, leading to the creation of a specific apparatus. One of the most interesting representatives of this current is Sigizmund Krzhizhanovsky – a Russian writer from a Polish noble family. The writer's work – focused mainly on criticism of the central category of *logos* – is based on a set of philosophical concepts that transfer reflections to a paradigm different from the modernist or socialist realist tradition. One of the key objects of analysis in such an approach is the question of sound and the reception of music itself. The author of the article presents the concept of sound philosophy present in Krzhizhanovsky's works, which at the same time characterizes the whole current of minor literatures and – similarly to other sign systems – introduces a distinction between minor and dominant elements.

KEYWORDS: minor literature, schizoanalysis, Sigizmund Krzhizhanovsky, postsymbolism, philosophy of music.

Сильно развитый звуковой слой стал одной из важнейших категорий, определяющих произведения малых (миноритарных) литератур – течения разработанного Жилем Делезем и Феликсом Гваттари на основании анализа работ Франца Кафки. Интересным объектом для дальнейших исследований является проза Сигизмунда Кржижановского – российского писателя польского

происхождения, которого – по социальным и артистическим признакам – многократно приравнивали к автору *Процесса*¹.

Эта музыкальная перспектива – заметна почти во всех слоях произведений – выходит за рамки модернистских воображений о искусстве и характерного для этого периода увлечения миром звука. Напротив – она во многом ему противоречит. Именно дистанция между миноритарным восприятием, оперирующим самыми маленькими единицами, и сложными музыкальными произведениями, представляющими изощренность культуры «высокого» модернизма, становится главным объектом рассуждений Кржижановского.

Разница между набором простых звуков, воспроизводимых центрами, вытесняемыми из общественного пространства, и сложными полифоническими симфониями, непосредственно переводится на политические и философские категории. Такой подход к феноменам звука характеризуется, в первую очередь, радикальной редукцией эстетической функции, однако подвергается онтологизации, которая дает возможность выдвигать на передний план многомерную сеть социальных и политических закономерностей. Именно эти факторы – по мнению авторов *Анти-Едина* – являются основной чертой малых литератур. Всеобщая политизированность детерминирует различия между миноритарными и «великими» литературами, которые связывают друг с другом «индивидуальные вопросы», используя социальные явления лишь в качестве развитого фона. Малые литературы – напротив – используя свойственную им максимально редуцированную сферу – сразу же «запутывают в политику»: индивидуальные проблемы растут и получают широкий социальный контекст. Даже эдипальный конфликт (напр. свойственный и Кафке, и Кржижановскому мотив холостяка и разрушающихся семейных треугольников) становится на самом деле «политической программой»². Изменение доминант вынуждает целостное изменение поэтики произведений, что подчеркивает в своих *Дневниках* Кафка:

То, что в больших литературах происходит внизу и образует подвал здания, – подвал, без которого можно и обойтись, – здесь происходит при полном

¹ Евгений Евтушенко в сборнике *Строфы века* описывал Кржижановского следующим образом: «Едва ли не самое значительное из открытий эпохи перестройки. Литератор, чье творчество при жизни было едва известно, чье имя в середине 80-х годов ничего не говорило даже специалистам, в 1989–1991 годах завоевал известность почти мгновенно: едва только вышли, извлеченные из архивов, три тома его новелл и повестей, был немедленно переведен и издан отдельными книгами на немецком, французском и трудно уже уследить, на каком еще языке. Уникальный дар новеллиста, родственник дарованию Борхеса или Кафки, сразу поставил еще вчера безвестного Кржижановского недалеко от таких титанов русской прозы, как Булгаков, Платонов, Набоков. К слову сказать, в *Театральном романе* Булгакова мельком набросан портрет Кржижановского, – оба писателя были выходцами из Киева, где и познакомились. Кржижановский-прозаик начал работать всерьез лишь в 1919 году, когда ему было уже за тридцать». Е. Евтушенко, *Строфы века. Антология русской поэзии*, «Полифакт. Итоги века», Москва 1999, с. 149.

² Ж. Делез, Ф. Гваттари, *Кафка: за малую литературу*, пер. Я.И. Свирский, Институт общегуманитарных исследований, Москва 2015, с. 21.

освещении; то, что там вызывает минутное оживление, здесь влечет за собой никак не меньше, чем решение о жизни и смерти всех³.

Нужда выбирать тесно определенные темы мотивируется специфической общественной позицией авторов малых литератур: как исключенные из доминирующего строя, они исходят из миноритарной перспективы, обращаются к микро-объектам, непрерывно исследуют молекулярные пространства и не могут завершить творческий процесс. Кржижановский заинтересован узкими улочками, тупиками и вывесками магазинов, он уделяет им внимание как в фабульных произведениях, так в записках и художественных очерках.

Пространство, определяемое Владимиром Топоровым как «минус»-пространство, детерминирует минус-восприятие. Как отмечает исследователь, в случае Кржижановского можно говорить об обоюдном познавательном процессе: не только человек изучает пространство, но также пространство изучает человека⁴. Происходит своеобразное соединение, в котором – как на компасе – строй передвигается то в одну, то в другую сторону (от пространства к индивидам, от индивидов к пространству). Эта взаимозависимость приводит в конце концов к их слиянию, семиотическому обмену, они расплываются друг в друге. Кржижановский образует целый ряд единиц характерных для «минус»-пространства, но плюс-регистр оставляет пустым, как будто он не требует дополнительного определения, сам собой является идеальной плоскостью, лишенной любых структур и внутренних барьеров.

Подобную зависимость можно заметить также в звуковой парадигме, которая в таком восприятии тесно связана с пространством. Создатели шизоанализа обращаются к концепту Пьера Булеза, в котором гладкое пространство является моделью, не требующей считать/определять ритм, в рифленном пространстве это необходимо для того, чтобы занять в нем место. Только оно – как форма территориализации – позволяет заметить строй составляющих элементов. Следует подчеркнуть, что в таком восприятии гладкое пространство тождественно *номосу*, рифленное пространство, в свою очередь, представляет *логос*, понимаемый – за Гераклитом – как высшая закономерность и порядок⁵.

Интервал – расстояние между двумя звуками – является решающим фактором⁶ – не только определяет место элементов в протяженности и обозначает границы между освоенным и чужим пространством, но также позволяет

³ Ф. Кафка, *Дневники (1910-1912)*, пер. Е.А. Кацева, Издательство АСТ, «Фолио», Москва 2001, с. 212.

⁴ В.Н. Топоров, „Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в шести томах*, т. 6, ред. В. Перельмутер, b.s.g.-press / symposium, Москва–Санкт-Петербург 2013, с. 357.

⁵ Ж. Делез, Ф. Гваттари, *Тысяча плато. Капитализм и шизофрения*, пер. Я.И. Свирский, У-Фактория, Астрель, Москва 2010, с. 654.

⁶ Там же, с. 605.

осуществиться пространство-временной парадигме. Его позицию обуславливает уже латинское значение слова *intervallum*, обозначающее «место между шанцами». В подобной концепции Кржижановского временная парадигма прочно соединена с фоническим измерением – она представляется нотной записью, базирующей на мелодии и гармонии:

Согласно записям, прошлое является результатом вытеснения восприятия А восприятием Б. Но если усилить сопротивляемость А, Б принуждено будет стать не на место А, а рядом. Так, нотный значок может присоединиться к предыдущему и по горизонтали, и по вертикали: в первом случае мы будем иметь дело с мелодическим временем, во втором – с гармонической его формой⁷.

Звук не только помогает определить местоположение, но также очерчивает пространство, создает некую структуру, которая отличается от молекулярных блоков. Мюнхгаузен во время своих странствий изучает характер пространства, обращая внимание на его звуковую характеристику: разные интенсивности звука помогают ему определять кочевнический путь, пересекать блоки и избегать их, создавать новые ориентиры: «Оставив за спиной опушку леса, я держал путь на паровозные свистки, изредка ориентировавшие меня в путаном клубке полевых дорог»⁸. Номадский звук отличается от «официального» звука, он опирается на микро-звуки, шуршания, еле замечаемые феномены, которые не приходят извне, но остаются внутри. Весь мир звуковых интенсивностей, похоже миру физических тел, состоит из минимальных, максимально редуцированных единиц. Чтобы узнать фактическое звучание, следует проникнуть в миноритарную модель, привести к деконструкции воображений о строе звуков, узнать его малейшие составляющие. Только тогда порождается индивидуальная парадигма, противоречащая молекулярному слою, обнаруживается новый ритм, специфический состав интервалов, который «обозначает следующие шанцы» – определяет кочевнический путь, позволяет выделить линии ускользания. По Мюнхгаузену, решающей категорией являются его собственные шаги: «Тогда, вслушиваясь в ритм своих шагов, он привычным психическим усилием завращал в себе ассонансы и ритмы, внешний мир для него стал короче полей его фетра – и немая клавиатура слов зашевелила своими клавишами» (ВМ 147).

Звук, прежде всего, призывает и приглашает – он становится открытием на Другого, предсказывает его явку, часто предвещает также коллапс строев – приход масс, приближение несущего угрозу молекулярного блока. Сигнал

⁷ С. Кржижановский, *Воспоминания о будущем*, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, ред. В. Перельмутер, Symposium, Санкт-Петербург 2001, с. 351.

⁸ С. Кржижановский, *Возвращение Мюнхгаузена*, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, ред. В. Перельмутер, Symposium, Санкт-Петербург 2001, с. 164. Дальше обозначается в тексте как (ВМ).

предшествует любому событию, включаясь тем самым во время-пространственный план, как важный структурирующий фактор:

То, что высказывается «после Маркса», это лишь обещание или призыв «удержать вместе» – внутри нетождественной, различающей речи, различающей не утверждения собственной речи, но различающей как раз для того, *чтобы* утверждать, чтобы утверждать *справедливым образом*, чтобы обрести способность (способность без способности, без власти) утверждать пришествие события, само событие как этот его грядущий приход⁹.

Рассказ *Квадратури* начинается с двух ударов в дверь, которые предвещают приход мужчины, продающего магическое средство: «Снаружи в дверь тихо стукнуло: раз. Пауза. И опять – чуть громче и костистее: два»¹⁰. Весь рассказ, так как другие «комнатные» рассказы, является на самом деле изучением интенсивности звука. Голоса, воспроизводимые внешними центрами, представляют присутствие *чуждого* элемента, *Другого*, свидетельствующего о наличии общественного контроля. Эти голоса разных диапазонов и разных интенсивностей («Два голоса начали шепотом. Затем по ступеням звучности – с piano на mf, с mf на f:ff – прорвало сон Сутулину» [КВ]). Чаще всего решающую роль играют практически неуловимые звуки: скрип пола, шаги, шепот. Этот голос извне всегда обозначает некий террор и несет угрозу, поэтому герой пытается «беззвучно шагать в одних носках» – только бегство из фонического измерения дает возможность выжить, покинуть суживающуюся и вездесущую структуру.

Звук открывает и завершает произведение: инициальное интервальное стучание постепенно набирает другие характеристики и усиливается, в последней сцене перерождается в агональный крик главного героя, который пропадает в необъемлемом пространстве. Этот голос извне представляет в фонетической форме распад, сопротивляется целой гамме государственных звуков:

Жильцы квадратур, прилегавших к восьми квадратным гражданина Сутулина, со сна и со страху не разбирались в тембре и интонации крика, разбудившего их среди ночи и заставившего сбежаться к порогу сутулинской клетки: кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему и бесполезно и поздно: но если все же – вопреки смыслам – он кричит, то, наверное, так (КВ).

Волна звуков нарастает, передает невидимые интенсивности, которые пока не изменили строя, но уже предвещают надвигающийся *захват*. В *Возвращении Мюнхгаузена* великие исторические события не появляются непосредственно, но осуществляются уже в первых строках произведения благодаря голосам юных

⁹ Ж. Деррида, *Призраки Маркса*, пер. Б. Скуратова, Logos-altera, Ecce homo, Москва 2006, с. 33.

¹⁰ С. Кржижановский, *Квадратури*, [w:] http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0090.shtml (18.01.2019). Дальше обозначается в тексте как (КВ).

газетчиков, вскрикивающих: – Восстание в Кронштадте! – Конец большевикам!!» (ВМ 135). Революционная машина всегда сопровождается особым фоническим строем, который не только предвещает и предшествует, но параллельно деконструирует и разбивает блоки. В революционном строе звуки накладываются друг на друга. Они так разнообразны, как толпа, влеченная их переворотным желанием: Катафалаки, ищущий в Берлине др. Дерзельбе, «слышал за собой смех, затем взволнованно протестующие голоса, потом запев какой-то незнакомой ему песни, испуганный свисток шутцмана и наконец чей-то ровный голос, отсчитывающий шаг» (МкБ 277). Звуки однозначно характеризуют молекулярное пространство, свидетельствуя о присутствии военной машины и разоблачая логику ее действия. Они расширяются внутри самих себя, соединяются с другими звуками и, не покидая фонетического измерения, определяют следующие феномены, указывая направление их развития. Особое значение имеет «сараевский выстрел», который получает семиотический смысл – один звук, как фактор инициирующий мировой конфликт, перерождается в волну интенсивностей разного вида, ссылающих к разным регистрам – как к типичной мелодии военной машины (миллионы выстрелов, стучание колес броневозов), так к звукам гимна, которые непосредственно представляют мощь государства и подтверждают его доминирующую позицию:

Сараевский выстрел, множась с быстротой делящейся инфузории, вскоре дал поколение в миллионы выстрелов, которое называлось: война. Гимн, еще так недавно снарядивший Катафалаки в дорогу, звучал теперь на всех перекрестках вперебой с грохотом колес, везущих пушки и снаряды, но Катафалаки гимн как будто бы не узнавал при встречах и отворачивался медными раструбами труб от его напоминающей улыбки (ВоБ 316).

Уникальный фонический код характерен не только для пространств битв и военных действий, все структуры, построенные государством, носят его инскрипцию. Городская сеть и ее отдельные блоки проникнуты логикой вооруженного конфликта – он всегда присутствует, всегда надвигает, каким-то образом, по крайней мере в фонической форме, остается, но его опознают лишь номады, способные воспринимать звуковые феномены правильным образом, как в *Материалах к биографии Горгиса Катафалаки*:

Гимн, еще так недавно снарядивший Катафалаки в дорогу, звучал теперь на всех перекрестках вперебой с грохотом колес, везущих пушки и снаряды, но Катафалаки гимн как будто бы не узнавал при встречах и отворачивался медными раструбами труб от его напоминающей улыбки¹¹.

¹¹ С. Кржижановский, *Материалы к биографии Горгиса Катафалаки*, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 2, ред. В. Перельмутер, Symposium, Санкт-Петербург 2001, с. 316–317. Далее обозначается в тексте как (МкБ).

В *Странствующем «Странне»* решающую роль играет пульс, который – как элемент системного аппарата – ударяет в революционные силы, предотвращает свободное действие машин желаний: «Грозно расстучавшееся сердце не давало нам скучиться и сконцентрировать силы, разрывая канонадой пульса наши смыкавшиеся ряды»¹². Универсальным знаком контроля, свидетельствующим о приближении репрессивной машины, являются чаще всего полицейские свистки и звук ударов палок, заполняющие улицы и площади городов. Оппозиционным, хотя похожим по фоническим признакам, феноменом можно считать свободный, кочевнический свист, который вступает в пространство «чистой музыки». Этот звук может появляться в любом месте, вопреки своей миноритарной натуре, он способен заглушать структуральные, усиливаемые фашистскими блоками, государственные звуки. В *Материалах к биографии...* такой тип музыкальности свойствен мистеру Кипсмайлу:

Воздух был ясен и тих, и мистер Кипсмайл, заложив руку за спину, посвистывал, причем свист его, адресованный к гонящемуся за воробьями псу, то и дело обращался в область чистой музыки, пробуя изобразить нечто вроде «A Fine Old English Gentleman of the Older Time»: это означало, что Кипсмайл в хорошем настроении (МКВ 311).

Свист по своей форме сильно напоминает делезианское напевание, которое таинственным образом разрывает пространство, осваивает его, создает рефренную структуру, которая отделяет «свое» от «чужого»:

Охваченный страхом в темноте ребенок напевает, чтобы успокоиться. Он бродит, вдруг останавливается – и все по воле песенки. Потерянный, в меру своих сил, он защищается и, с грехом пополам, ориентируется благодаря песенке. Такая песенка напоминает грубый набросок убаюкивающего и стабилизирующего, спокойного и устойчивого центра внутри хаоса. Ребенок может даже подпрыгивать, когда поет, ускорять или замедлять темп; но как раз сама песня – уже прыжок: она перескакивает от хаоса к началам порядка в хаосе и каждое мгновение рискует развалиться. Всегда есть какое-то звучание в нити Ариадны. Или в пении Орфея¹³.

Эта рефренность видимым образом определяет рифм произведений Кржижановского. Структуральную функцию выполняют разные звуки: в *Возвращении Мюнхгаузена* решающую роль играет шум, который – по мнению Барона – становится одним из двух элементов, образующих реальность (наряду с разумом). В *Чудаке* метр определяют другие звуки: «От поверки до поверки, меж

¹² С. Кржижановский, *Странствующее «Странно»*, [в:] С. Кржижановский, *Сказки для вундеркиндов*, ред. В. Перельмутер, Советский писатель, Москва 1991, с. 112. Дальше обозначается в тексте как (СС).

¹³ Ж. Делез, Ф. Гваттари, *Тысяча плато. Капитализм и шизофрения...*, с. 517.

стуков топора, горластых песен и скучливого лета снарядов, ухающих там, где-то в полуверсте от нас. Чай из лужи, ловля вшей, сон, чаек и снова сон»¹⁴, во *Воспоминаниях о будущем* доминантой становится тиканье часов, но как в фоническом, так в пространственном слоях можно выделить также очередные субрегистры: бедный еврей Ихтя, умирающий от туберкулеза, структурирует свое окружение с помощью кашля, способного изменять звучание и мелодию:

В прерывистом, расклиненном паузами звонком кашле Ихти Штерер научился различать смену своеобразных интонаций: казалось, больной беседует с кем-то короткими придыхательными, из одних шипящих и гортанных, словами и, выждав ему лишь слышимую реплику, отвечает приступом новых – из присвистов и хрипов – протестующих слов (ВоБ 345).

Мюнхгаузенский шум соответствует самой редуцированной единице в теории Делеза и Гваттари, которая убегает от процесса территоризации, тождественного с принятием определенного значения:

Тогда как артикулированный звук был детерриторизованным шумом, но который ретерриторизируется в смысле, то теперь именно звук сам детерриторизируется без компенсации, абсолютно. Звук или слово, пересекающие эту новую ретерриторизацию, не являются осмысленным языком, хотя они и исходят из него, и при этом они уже не музыка или организованная песня, даже при том, что они извлекают из них определенное следствие–эффект¹⁵.

Таким образом он выполняет ту же функцию, которую Деррида отводит для различания, понимаемого как «расщепление диалектической пары противоположностей *тождество/различие*, разнесение самодостаточных полнот и дифференцирующихся следов по разным регистрам и выведение различия на первый план»¹⁶. Он не наделен никаким смыслом, его единственной ролью является разоблачение других звуков – отделение кочевнических простых звучаний от сложных звуковых систем, характерных для репрессивной государственности. Эту звуковую категорию можно также перевести в лингвистический регистр – именно она отличает язык меньшинства, то есть реальный язык, лишенный функции определения значения, от «официального» языка, используемого доминирующей культурой и создающего всю музыкальную систему.

В то же время шум, кашель, стуки и весь набор других миноритарных звуков, присутствующих в художественном мире Кржижановского, выполняют роль лакановского синтома, то есть единицы до определенной степени противопо-

¹⁴ С. Кржижановский, *Чудак*, [в:] С. Кржижановский, *Сказки для вундеркиндов...*, с. 29.

¹⁵ Ж. Делез, Ф. Гваттари, *Кафка. К малой литературе...*, с. 26.

¹⁶ Н. Автономова, *Грамматология: основные понятия*, [в:] Ж. Деррида, *О грамматологии*, пер. Н. Автономова, Ad Marginem, Москва 2000, с. 23.

ложной фрейдистскому симптому, позволяющему связывать фаллическое желание (*jouissance*) с означающим (в виде цепи S_1-S_2)¹⁷. Эта модель, напоминающая конструкцию метафоры, является самым очевидным проявлением власти означающего, детерминируя определенный образ психоанализа, в котором все слова и действия пациента наделены смыслом. На смену симптому в концепции Лакана приходит синтом, выраженный в виде не отсылающей никуда функции $f(x)$, в которой (x) обозначает принадлежащую к символическому порядку букву, выведенную из бессознательного¹⁸. Такая (анти)структура, перерывающая логическую, смыслообразующую цепь, и отсылающая к множеству возможных пунктов, блокирует декодирование и становится своеобразным «прорывом» Реального. В силу того, все вышеупомянутые звуки, сопротивляясь «официальным» звукам, становятся его эманацией: отсылают к центральной категории пустоты, которая заменила дезактуализированные метанарративы.

Реальность, сформированная Кржижановским, отличается бесконечным количеством монадных центров звука. Как полагает Делез: «каждая монада внутренним образом отличается от другой по своим аккордам: монады – это инверсные числа, аккорды же – их "внутренние действия"»¹⁹, в то же время она выражает частицу всего мира, оставляя остальное в пространстве шума, который Мюнхгаузен считает одной из двух реальных вещей (в определенной степени оппозиционной по отношению к «разуму», как к реальному представлению, отражению обрывка действительности в пределах монады). Звуковой строй монады не определяется заранее, но непрерывно строит аккорды, используя разные интенсивности и регистры.

Мелодические структуры, вводящие террор значения, сопротивляются набору простых звуков, лишенному символического потенциала. Музыкальные произведения, единицы, основанные на сложных скалах и гармониях, приводят к радикальной редукции субъективности, они опасны, поскольку практически ощутимо зачерчивают молекулярные блоки, используя параллельно весь регистр факторов, которые могут стать частью монадного аккорда.

Эта мысль отображена в рассказе *Четки* (1921). Читатель может наблюдать одновременно за двумя процессами, которым подвергается регистр звука в молекулярном восприятии: с одной стороны, он вырван из естественной среды, группирован в рамках сложных систем, подлежит такой же обработке, какой аппарат государства подвергает каждый номадский феномен. С другой стороны – в эпоху зарождения капитализма или – точнее – в эпоху зарождения виртуальной формы капитализма, также чистый звук преобразуется в симулякр – получает абстрактное значение, лишенное своего референта, приобретает облик певиц из афиш, вписывается в некий иерархизированный строй.

¹⁷ M-H Brousse, *Hysteria and Sinthome*, [w:] http://londonsociety-nls.org.uk/Publications/003/Brousse-Marie-Helene_Hysteria-and-Sinthome.pdf (18.01.2019).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Ж. Делез, *Складка. Лейбниц и барокко*, пер. Б.М. Скурагова, Логос, Москва 1997, с. 228.

Главный герой, прогуливаясь, встречает старика, ищущего чего-то в траве. Когда предлагает ему помощь, оказывается, что тот потерял «la». После коротких поисков, он обнаруживает стеклянный пузырек, в котором прячется «la из третьей октавы». Эту встречу с чистым феноменом рассказчик описывает следующим образом:

Грустная серебристо-звонкая нота высокого юного женского голоса прозвучала из-за стеклянной грани: плененная, будто вырванная из чьего-то голоса нота – длилась и длилась – исходя в тоске по разлученному с ней голосу и бессильно стучась серебром дрожи в стенки стеклянной тюрьмы.

В вибрации плененного звука было что-то странно знакомое: вдруг вспыхнули рампные огни, закачались в черном провале оркестра, – вверх-вниз-вверх – острые асики смычков, ведомые чистым сопрано. Кто? Отвечая, из сумерек памяти просинели аршинные буквы афиш: «Клара Рид, – вскрикнул я, изумленный, – это ее la*!»²⁰.

Звук подчиняется, сменяется симулякрической репрезентацией популярной культуры. Старик – привязан к традиционным представлениям о звуке – сопротивляется этому процессу, поэтому буквально отбирает «ля из третьей октавы» у композиторов и музыкантов, заставляет их избегать этого звука (с чем, кстати, отлично справляются), возвращая ему кочевническую свободу. Звук представляет чистый феномен (таким же образом Кржижановский относится также к феномену мысли), в таком виде может никому не подчиниться, существовать для самого себя и из самого себя:

– Вы находите. Гм... Тут у меня в суме – всего лишь нота, так – один из двадцати семи полутонов, одна двадцать седьмая голоса. И мне говорят: жестоко. Ну а вы, существа из-под крыш, разве вы не обеззвучили небесные сферы, не онемели ангелов и не отняли песен у просторов; вы опутали музыку струнами, придавили ее потолком, вырвали у нее язык: это не жестоко?.. Он любовно провел рукой по своему мешку: – Ну, а что до певичкина la*'a – будет ему таскаться от ушей к ушам, из зала в залы: пусть отдохнет здесь, в стекле, пусть постранствует по полям, вместе с моей дорожной сумой. Вы думаете, берегу заклад для себя. О нет, – полям возвращаю я отнятое у полей: ведь стоит повернуть пробочку и... Разве вы не слышите: поля молчат – исполосованные колесами, затоптанные и изъезженные, оглушенные лязгами и грохотами ваших городов, – поля стали немые. А встарь... (ЧТ 170–171).

Естественный голос, оппозиционный по отношению к звукам, воспроизводимым молекулярными центрами. Чистый звук представляет первичное состояние тела без органов – период формирования земли, предшествующий любым

²⁰ С. Кржижановский, *Четки*, [в:] С. Кржижановский, *Сказки для вундеркиндов...*, с. 169. Дальше обозначается в тексте как (ЧТ).

территориальными движениями. Особо ярко представлена разница между гладким пространством и самими территориальными единицами – сильно рифлеными городами, содержащими тысячи элементов, наносящих на их поверхность свои инскрипции, в частности ботинки путников, колеса машин, а прежде всего аппарат, воспроизводящий тотальные, «государственные» звуки.

Старик представляет типичную для прозы Кржижановского фигуру номады-творца. Самого себя описывает как «человека, которого встречают в полях. Только в полях» (ЧТ 170). Единственной мотивацией его действий является измерение чистой знаковости, сопоставимое с любой формой тотальности, прежде всего с гегемонией подчиняющего и обманчивого «я». Кочевник описывает это состояние следующим образом:

В поля меня послали книжные поля: я здесь по их воле. Видите ли, как бы сказать... Перу моему, не мне, ему, нужны слова, слова малости и затерянности: там, в городе, их никак и нигде не достать. У наших письменных столов слово «я» переросло горы: уперлось гнутыми ножками в землю, в чернильную петлю вокруг звезд, – мне же нужны сейчас, так, на час-два, слова самоумаления, затерянности в просторах. И вот я пришел... (ЧТ 171).

Эта чистая феноменальность – осуществляемая в этом случае в звуковой парадигме – обращена к центральной категории пустоты. В конце встречи старик передает герою заглавные четки, состоящие из черных глаз мертвых людей. Тот изучает их с помощью офтальмоскопа, служащего для осмотра глазного дна. Сперва процедура не дает никаких результатов, но потом появляются «стеклисто-мертвенные пустые просторы. Ни блика, ни черты, ни даже точки. Безвидие. И вместе с тем – такое напряжение, такая наполненность, что жгло мозг и глаз» (ЧТ 173).

Эта дающая покойствие пустота заполнена значениями. Она становится своеобразным пунктом вечного возвращения, в котором ломается как временная, так кинетическая парадигма. Через какое-то время исследователь замечает, что в мертвом глазу происходит одна из апории Зенона – гонка Ахилла с черепахой. Воин, обреченный на вечную погоню за самым медленным из всех животных, в конце концов решает убить конкурента. Неудачная попытка подтверждает как верность парадокса, так мнимость любого движения:

Разгневанный воин, тяжело и прерывисто дыша, обрывает бег. За спиной его – колчан и лук: стремительно оттянув тетиву, он целит в черепашьё тело (оно в трех футах от острия) – стрела прянула в воздух: древко ее дрожит от быстроты лета, перья прижаты воздушным током, но меж черепашьим щитом и стрелой – все те же три фута. И воин снова начинает бег (ЧТ 175).

В рассказе *Соната 'Death's Door'* (1939) звуки напрямую вводят смерть в план произведения. Оно начинается заметным структурированием –

дирижерская палочка определяет такт, потом – резким, перечеркивающим движением – закрывает строй: начинается антракт, во время которого господин и госпожа Парснип узнают молодого индуистского волшебника, несущего ответственность за последующие травматические события. Чисто деконструктивным потенциалом обладает очередное произведение, игранное скрипачом. Оно не ограничивается лишь зарисовкой структурных рамок. Преображает как музыканта, так его слушателей, влияет на строй элементов, простую размерность заменяет сложными системами. Линии преобразуются в различные параболы и нерегулярные формы, в конце концов интенсивность приводит к редукции:

«Если этот парень работает смычком так, как его портной ножницами, – добра не жди», – подумал м-р Парснип и прикрыл глаза, готовясь чуть-чуть вздремнуть. Но «парень» первым же ударом смычка о струны широко раздернул веки Парснипа: это была долгая, густая низкая нота на первой струне. [...] Из-под смычкового притиска возникла черная, как беззвездная ночь, мелодия. Парснип вдруг почувствовал неприятные, колющие толчки сердца и болезненно морщась, нажал крышку карманных часов (скоро ли уж?) [...] Скрипач продолжал, вдалбливая вибрирующие пальцы в струну и раскачиваясь телом в ритм зловещей мелодии²¹.

Соната «Дес-дур», из-за ошибочного понимания, вытекающего из фонетического сходства слов, преобразуется в «Сонату Death's Door» (анг. *Порог смерти*). Особое внимание следует уделить ее строю, который подтверждает парадоксальность монадического мира, основанного на игре противоположностей и нерегулярных линий. Мажорная гамма, по Делезу, является одной из структур, способных формировать внутренний облик монад. Мажорные аккорды являются в таком восприятии «совершенными аккордами» – местами, где

мелкие позывы беспокойства не только не исчезают, но еще и интегрируются в некое продолжаемое, продлеваемое, возобновляемое, приумножаемое, размножающееся делением, рефлексивное и привлекающее другие аккорды удовольствия, – и дают нам силу для непрерывного продвижения вперед²².

Они отвечают за динамизм всей системы, дают возможность перейти к другим измерениям, запускают очередные субблоки и ассоциируются с эпифаническим состоянием «счастья». На противоположной стороне находятся минорные аккорды, которые могут осуществиться когда

²¹ С. Кржижановский, *Соната 'Death's Door'*, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 3, ред. В. Перельмутер, Symposium, Санкт-Петербург 2003, с. 137. Дальше обозначается в тексте как (СД).

²² Ж. Делез, *Складка. Лейбниц и барокко...*, с. 229.

дифференциальные отношения между бесконечно малыми допускают только нестабильные интеграции или сочетания, простые удовольствия, которые обращаются в свою противоположность, будучи привлечены совершенным аккордом²³.

Противоположности звукорядов отлично отображают «реверсы», входящие в состав самих монад. У гаммы Дес-дур есть параллельная минорная гамма Си-бемоль минор (b-moll), в которой Шопен написал, в частности, Сонату для фортепиано № 2 (ее третья часть, *Marche funèbre: Lento* – известный траурный марш).

Третьим возможным элементом являются диссонирующие аккорды, «подготавливающие и разрешающие диссонанс, как происходит это в двойной операции барочной музыки»²⁴. Этот диссонанс, составленный из «полуболи», которые «сопровождают уже и удовольствие», опережает возможное терзание, дает возможность «решить» его путем обнаружения мажорной линии ускользания²⁵. Смотря шире, этот гармонический строй вписывается в целую онтологию зла Лейбница, основанную на удалении диссонансов из вездесущей гармонии. Подобную роль играет в монадической концепции Кржижановского, в которой диссонанс становится мотором очередных событий, фактором, деконструирующим оппозиции, обращающим внимание как на мажорные аспекты, так на вездесущие минорные аккорды.

Звуки сонаты, открывая связанный с самим названием символический регистр, приводят к агонии главного героя. Вслед ему приходит широкий семиотический контекст. Врач, занимающийся больным, объявляет: «Видите ли, сэр, как это называется?.., ах да: смерть. Оставляю вас с этим словом вдвоем. Врач сделал свое. Очередь за нотариусом и священником. Имею честь» (СД 139). Парснип, мотивированный любовью к жене, решает обратиться к йогу, с которым познакомился в филармонии. Тот представляет способ остаться перед порогом смерти («death's door») и сохранить часть «я» от небытия. Процедура заключается в перенесении личности в материал сине-черного одеяла. На молекулярном уровне она напоминает приготовление пудинга – вся материя соединяется и смешивается как в *pudding cloth* – таким образом она – вопреки принятому мнению – не является монолитной, состоит из отдельных и многоуровневых монад, которые двигаются и синтезируются согласно собственной логике. «Психоэнергия лорда Парснипа» проникает в материал и сплетается с ним, получая совершенно новую форму. Главный герой отрекается от своей измеряемости. Характерные для традиционного восприятия феноменов впадины и возвышения заменяет идеальной плоскостью, для того чтобы достигнуть определенный порог понимания. В его случае трансгрессивный акт приводит к мучительному столкновению с натурой возлюбленной жены – женщина,

²³ Там же, с. 230.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

которая никогда не любила мужа, связывается с другим мужчиной. Одержимый ревностью лорд Парснип во время брачной ночи, в подчеркнутой «абсолютной тишине» дома (противоположной инициальным звукам музыки), душит избранника жены и сам достигает порога небытия, осуществляя это – согласно шизоаналитической концепции – двухступенно: «Он чувствовал, что жизнь в нем иссякает и надвигается конец. Второй, и последний. Теперь-то уж навсегда» (СД 147).

Подобная деконструкция является доминантой рассказа *Сбежавшие пальцы* (1922). Конструкция монадического тела не взаимодействует со строем, введенным гармониями и гаммами. Музыка преобразуется в дезинтегрирующий фактор, разрывающий свободный бег независимого строя. Она создает своеобразные структуры, которые парадоксальным образом определяют рамы пространства. Движение происходит не только в определенном месте (на клавиатуре фортепиано), но, параллельно, также в фоническом измерении. В этом парадоксальном пространстве бытие замыкается исключительно в рамках События и процессуального становления. Смещение о каждый полутон обозначает параллельное смещение в рамках фонетического и, до определенной степени, онтического строя, в котором звуковые феномены получают свою миноритарную тождественность. Однако, даже в его рамках, открываются дополнительные субрегистры. Измерение чистого звука может загрязняться добавительными аликвотами, входящими в его состав. Автономные пальцы:

Сначала они направились, блестя полированными ногтями, от С большой октавы к крайним стеклито-звонящим костяшкам дисканта. Там ждала черная доска – край клавиатурной коробки: пальцам хотелось дальше, – они четко и дробно затопали по двум крайним костяшкам (глаза в зале здесь-там зажмурились: "какая трель"), – и вдруг, круто повернувшись на острых, обутых в тонкую эпидерму кончиках, опроретью, прыгая друг через друга, бросились назад. У середины пути пальцы замедлили бег, раздумчиво выбирая то черные, то белые клавиши для тихого, но глубоко вдавленного в струны шага²⁶.

Играемые пассажи добираются к звукам c-es-g-b – минорному септимному аккорду, который, согласно концепции Делеза, несет угрозу «переворота», отхода от мажорного счастья. Пальцы буквально убегают от своего аккорда, бегут вниз и вдоль клавиатуры, ища мажорную линию ускользания. Когда оказывается, что это невозможно, убегают от самого артиста – спрыгивают на пол, блуждают меж подошв ботинок испуганных зрителей, в конце концов выходят на улицу.

Ухоженные пальцы артиста попадают в очередные миноритарные строи. Неровная, твердая поверхность тротуаров разрушает нежную кожу, заставляет

²⁶ С. Кржижановский, *Сбежавшие пальцы*, [в:] С. Кржижановский, *Сказки для вундеркиндов...*, с. 137. Дальше обозначается в тексте как (СП).

их непрерывно взбираться и убегать от следующих молекулярных угроз. Ночь проводят прикрытые купюрами в костельной кружке, даже в так неприятных условиях они не в состоянии отказаться от укрепленных музыкальными структурами привычек: поднимаются на карниз костела для того, чтобы: «проделать методический гамообразный бег от края до края, справа налево и слева направо, пока тепло и гибкость не вошли в суставы» (СП 140). Случайные встречи с людьми или собаками заставляют их убегать, однако, даже бегство приобретает музыкальные рамки – огромную скорость представляет *Appassionata* Бетховена, на шершавых поверхностях тротуаров и булыжников играют мастерские пассажи, подслушанные сцены из жизни населения напоминают звуки *Fantasiestücke u Kreisleriana* Шумана. Момент их схватки «беспощадно-гигантскими перстами» приводит к землетрясению: «[...] окостенелая земля закачалась несчетными клавишами; грохоча о черное и белое, роняя солнце с фаланг, прямо на оторвышей идут, быстро близясь» (СП 143).

В конце концов пальцы возвращаются к своему владельцу, но они не в состоянии двигаться по «мощенному костяным клавишам короткому – в семь октав – пути» (СП 144) с прежней грацией. Измерение звука располагается вне строгих структур и традиционно воспринимаемой гармонии. В нем появляются новые призвуки, напоминающие чьи-то гигантские пальцы, которые «оторвавшись от иной – из мира в мир – протянутой клавиатуры, роняя солнца с фаланг, идут вдоль куцых пискливых и шатких костяшек рояля» (СП 144). Этот звук, обогащенный ценностью кочевнического бегства, не находит одобрения критиков, которые покидают аудиторию. Однако, он вызывает интерес тысяч ушных раковин, сосредоточенных на эстраде.

Подход к феномену звука вписывается в широкую парадигму категорий, позволяющих обозначить границу между миноритарной и мажоритарной перспективами. В принципе, вышеупомянутый набор простых звуков, сопоставленный с замысловатыми музыкальными произведениями, преобразуется в концепции Кржижановского в чистое различие, способное подчеркивать этот дихотомический раздел и отличительные черты обоих регистров. Подобную роль играет – практически тождественен по семиотическим признакам – знаковой регистр, определяемый Дерридой как *farmakon* – вещество способное, с одной стороны, сохранять и записывать чистую мысль, с другой – лишаящее ее фактического онтологического значения. В миноритарной концепции знак/звук может, таким образом, представлять как тоталитарное большинство, входя в состав репрессивного аппарата, так и революционный инструмент, служащий для низвержения эдипальных представлений. В силу того знак/звук может быть, с одной стороны, структурой, с другой – идеальной анти-структурой, основным орудием живущего вне пределов общества номады. В этом преонтологическом различии порождается весь набор категорий, характерных для создаваемой Кржижановским номадической, миноритарной перспективы.