

ББК 83.3(2=411.2)6-8,4
УДК 821.161.1

О. С. Горелов

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ПРОЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО

В статье исследуются основные реализации специфической сюрреалистической визуальности в текстах С. Кржижановского. Мотивы особого зрения, рассматривания, фреймирования, созерцания невидимого встраиваются в общую топологическую проблематику писателя. Некоторые из этих мотивов оказываются минимальными сюрреалистическими жестами, оформляющими сюрреалистический код в поэтике Кржижановского.

Ключевые слова: сюрреалистический код, фреймирование, зрение, Кржижановский, барочная наука.

O. S. Gorelov

SURREALIST VISUALITY IN THE PROSE OF S. KRZHIZHANOVSKY

The article explores the main implementations of the specific surrealist visuality in S. Krzhizhanovsky's texts. The motives of a special vision, viewing, framing, contemplation of the invisible are embedded in the general topological problems of the author. Some of these motives turn out to be minimal surrealist gestures, making out the surrealist code in the poetics of Krzhizhanovsky.

Key words: surrealist code, framing, vision, Krzhizhanovsky, baroque science.

Пространство в художественной реальности С. Кржижановского постоянно актуализируется и даже становится актантным. Оно может по «соприродности» обмениваться с человеком субъектно-объектными ролями [8, с. 478–479], и в итоге «образует естественно растущий целостный мир, нечто почти *природное* и *материнское*» [8, с. 484]. Растительный код немедленно проигрывается Кржижановским и на знаковом уровне, сохраняя биологическую основу: «Развернул план Москвы. Сейчас думаю покорпеть над этим круглым, как штемпель, пестрым, расползшимся крашеными *леторослями* пятном: нет, ему не уползти от меня» [4, т. 1, с. 515] («Штемпель: Москва»). Кржижановский использует тот же образ леторослей и в характеристике ментальных процессов, уже зараженных растительным: «...около месяца тому я заметил, что теме тесно в почтовых конвертах: она растет под пером, как Москва, вширь, расходящимися леторослями» [4, т. 1, с. 547].

Однако эта «спацио-экология» [8, с. 540] постоянно нарушается, герой страдает от резких и неприемлемых для человека изменений пространства, текст становится хроникой развертывания пространственных фобий¹, вызывающих уже психологические сбои. Причем в этих случаях повторяется та же конструкция проникновения, заражения. Вот фрагмент из письма Х журналисту с фамилией *Штамм*: «Уже даже сейчас все, от синих плоских пятен на обоях до последней буквы на этих вот листах, вошло к Вам в мозг. Я уже достаточно цепко впутан в Ваши т. н. "ассоциативные нити"; уже успел всочиться к Вам в

© Горелов О. С., 2020

¹ Сам Топоров время от времени возвращается к автобиографичности этих фобий, указывая некоторые типы «пространственной» патологии и навязчивых состояний, которым был подвержен писатель [8, с. 548–549].

"я". Теперь и у Вас есть свой примысл. Предупреждаю: научно доказано, что попытки распутать ассоциативные нити и изъять чужеродный, ввившийся в них образ только вернее закрепляет его в сознании. О, мне издавна мечталось после всех неудачных опытов со своим "я" попробовать вселиться хотя бы в чужое. Если Вы сколько-нибудь живы, мне это уже удалось» [4, т. 2, с. 540–541] («Автобиография трупа»). Формула «заражения ассоциативными нитями» очень точно могла бы охарактеризовать сюрреалистические интенции 1920-х годов.

В оппозиции город/природа осознанный выбор делается также в духе первого поколения сюрреализма – в пользу города: «Природа огромна, я – мал: ей со мною неинтересно. Мне с нею – тоже. В городе, среди придуманных нами площадей, кирпичных вертикалей, чугунных и каменных оград, – я, придумыватель мыслей и книг, кажусь себе как-то значительнее и нужнее, а здесь, в поле, подставленном под небо, я, тщетно пытающийся исшагать простор, затерянный и крохотный, кажусь себе осмеянным и обиженным» [4, т. 1, с. 164] («Четки»). Город понимается как пространство созидания, мышления, освобождения человека. Природа оказывается доступной только посредством символизации, органичность осмысливается только в контексте номиналистической проблематики.

Здесь Кржижановский осуществляет один из минимальных сюрреалистических, «магриттовских» жестов – *фреймирование*: «На природу с квадрата холста, из тисков рамы, с подклеенным снизу номерком, я еще, скрепя сердце, согласен: тут я смотрю ее» [4, т. 1, с. 164]. Языковая инструментовка в произведениях особенно усложняется, когда необходимо перекрутить, но вместить природность в рамку текста (имеются в виду лингвистические образы типа *леторослей, нетей, естей, чуть-чутей, еле-елей* или *якобы*, которые получают в ходе сюжета автономную жизнь, и воспринимаются именно как нечеловеческие, непредсказуемые объекты). Абстракции (например, время) тоже наделяются органической, биологической конкретикой, которую герой пытается обезвредить не только с помощью художественного, но и научного фреймирования (познания): «Лишь после довольно длительного *опыта* и я стал различать те странные, совершенно *прозрачные, струящиеся существа*, которые продергивались мимо и сквозь меня, как вода сквозь фильтр. Но вскоре я все же научился улавливать глазом извивы их тел и даже заметил: все они, и длинные, и короткие, кончались острым, чуть закорюченным, стеклито-прозрачным жалом. Только пристальное изучение *циферблатной фауны* привело меня к заключению, что существа, копошившиеся под часовым стеклышком, были *бациллами времени*. Бациллы времени, как я вскоре в этом убедился, множились с каждым дергающимся движением часовой, минутной и даже секундной стрелки» [4, т. 1, с. 318] («Странствующее "Странно"»). Существа же неизменно грозят проникновением и распространением инфекции: «...легко проникая сквозь тончайшие поры, они вселялись в окружающих циферблат людей, животных и даже некоторые неодушевленные предметы – особенно они любили книги, письма и картины. Пробравшись в человека, бациллы времени пускали в дело свои жала: и жертва, в которую они ввели токсин длительностей, неизбежно заболела Временем» [4, т. 1, с. 318].

В качестве сюрреальной рамки герой предлагает научное средство – прививку от времени. Несмотря на подобное исследовательское отношение человек оказывается на равных, если не меньше/слабее объекта исследования, который на самом деле тоже актер, субъект, существо, способное на ответные действия, в том числе вполне сознательные. В «Странствующем "Странно"» это происходит, напомним, из-за «умаления» – реального, физического уменьшения человека, который оказывается внутри наручных часов: «Однако если я наблюдал и изучал эти странные существа, то и сам я, в свою очередь, подвергся слежке с их стороны. Мои несколько хищнические повадки, конечно, не могли им особенно нравиться» [4, т. 1, с. 320]. Стоит обратить внимание, что подобные необычные события нарративно оформляются в виде очень последовательного, рационального письма, каждый шаг записывается, каждое минимальное изменение ситуации фиксируется (в духе А. Бретона). Вот один из выводов героя: «Дальнейшая моя охота за бациллами времени

только подтверждала феномен: очевидно, бациллы длительностей, введя в человека время, вбирали в себя из человека в свои ставшие полыми железки содержания времени, то есть движения, слова, мысли, – и, наполнившись ими, уползали назад в свое старое циферблатное гнездовье, где и продолжали жить, как живут отслужившие ветераны и оттрудившиеся рабочие» [4, т. 1, с. 320]. Все построено, как и полагается в имманентном мире, по принципу обмена веществом или энергией. Интерес к «синтагматическим», гражданским отношениям между малыми объектами мира особенно возрастает в науке первой половины XX века, в частности, в физике, к которой с неизменным интересом относился Кржижановский. Однако в метафизическом пейзаже этот обмен оказывается остранным – «обмен времени на содержание, длительностей на смыслы как тайный нерв бытия человека во времени» [8, с. 531].

Один из персонажей повести «Воспоминания о будущем» представляет имманентность, «сплошность этого мира не из материи, а из движения (время и есть чистое движение)», которое мыслит «в виде системы круговращений, стремящихся из себя в себя» и заключает, что «время дано *сразу* и все, *но мы клюем его, так сказать, по зерну*, в раздереге секунд» [4, т. 2, с. 357–358]. Усилить этот эффект, разумеется, может замедление времени («клевание по зерну») или, тем более, остановка времени. Именно этим А. И. Кисляк объясняет имманентное устройство миров Кржижановского, которые «связаны между собой единой нитью и помещены в вечность, вневременно. Через утверждение связи между мирами реализуется принцип подобия всего во Вселенной: что на небе, то и на земле. В новеллах писателя подобны не только целые миры (помещённые друг в друга или сосуществующие рядом), но и их элементы» [3, с. 170]. Однако «подобие» во вселенной, как уже было указано, не подчиняется вертикали («что на небе, то и на земле»), хотя и может включать ее. Принцип подобия, вскрытый имманентностью диегезиса, на референциальном уровне проблематизируется иначе. Кржижановский способен сочетать метафизическое остранение как «чистую сослагательность, сочетанность свободных фантазмов <...> – мир прихотливой романтики», где в «бытие, <...> как слог, как ингредиент, включен быт» [4, т. 1, с. 532] – и семиотическую пересборку данного в означающих материала. Метод фреймирования, в свою очередь, поднимает вопрос о соотношении работы воображения (внутренних «фантазмов») и отражения реального мира, объектов; вопрос, который особенно остро встает в сюрреалистической среде в середине 1930-х годов. Именно практика Магритта и де Кирико, работающих с фактурностью, пространственностью и метафизичностью внешнего, ослабляет теорию автоматизма Бретона, задачей которой было как раз освободить знаки письма/мысли от внешних фигуративных триггеров. Впоследствии, как указывает Ж. Шень-Жандрон, Бретон находит вариант поэтического объединения метафизической и номиналистской стратегий, при котором исключение объекта «из жизни», как это описывал Кржижановский, и создание «внутренней модели» реальности не выключают сам объектный мир [10, р. 312].

Метафизическая позиция как начальная художественная подготовка требует для своей опоры реальность, твердую физичность; в процессе разработки и фреймирования абстракция/знак/фантазм изолируются от реального – так проявляется осознанная номиналистская позиция самого Кржижановского. Этим объясняется возможность одновременно герменевтической и постструктуралистской интерпретации.

С одной стороны, в творчестве Кржижановского не раз демонстрируется видение имени, знака, слова как субститута утраченной, «умершей» вещи, предмета (особенно новеллы «Бог умер», «Швы»), при этом, как неоднократно подчеркивал Топоров, в подтексте остается хайдеггеровское «язык – это дом бытия». С другой стороны, репрезентация вещи никогда не становится главной задачей. Магриттовский жест фреймирования направлен, как пишет М. Фуко, не на обнаружение сходства означающего с означаемым, но на распространение подобий, копий реального. Философ объясняет различие между сходством и подобием тем, что «сходство подчинено репрезентации; подобие служит пронизывающему его повторению» [9, с. 57], оно разворачивается в сериях и «кладет начало игре пе-

реносов – расходящихся, множащихся, распространяющихся, окликающих друг друга в пространстве картины, ничего не утверждая и не репрезентируя» [9, с. 66–67].

Именно сюрреалистический вариант фреймирования позволяет удерживать рядом эти противоположные установки в парадоксальном единстве, которое, в свою очередь, оформляется в очередном минимальном жесте – *созерцании невидимого*. Этот жест способен напомнить о гностических, эзотерических и метафизических практиках и устремлениях, однако пространство парадокса сворачивает его обратно в сторону семиотического заикливания или даже симуляции. М. Фуко, анализируя картину Магритта «Декалькаманья», именно в этом и находит преимущество подобия перед сходством: «сходство делает возможным узнавание чего-то, несомненно являющегося зримым; подобие позволяет увидеть незримое, скрытое за привычными очертаниями, узнаваемыми предметами» [9, с. 60–61]. Однако созерцание сокрытого оказывается сопряженным у Кржижановского с анализом минус-явлений (Топоров), и писатель болезненно, экзистенциально переживает это. Сама способность видеть мир ставится под сомнение и в личностно-физиологическом плане (плохое зрение и протезы в виде очков, пенсне), и в плане эпистемологическом (невозможность увидеть как микро-, так и макромир и использование специальных оптических приборов).

Несколько неожиданным видится проявление этой проблемы также на феноменологическом уровне, когда смотрящий субъект обнаруживает даже в прозрачных объектах преграду для зрения. Самым частотным образом этого рода является образ окна. В сюрреалистической литературе окно действует, наоборот, как ускоритель познания всего тайного, приходящего извне (хотя одновременно предполагается, что изнутри, из глубин подсознания) и самостоятельно преодолевающего окно (разбивает, стучится, распахивает, выламывает его). Описывая свой первый опыт автоматического, Бретон говорит, что эта спонтанная *фраза постучалась в окно* (очевидны абсурдистские параллели с хармсовским разбиванием стекла стихами или выпадением старух из окна). Бретоновская риторическая фигура обыгрывает образное содержание самой фразы: «Вот человек, разрезанный окном пополам» [1, с. 53]. Как видно, даже здесь окно является рамкой, создающей одновременно умозрительный и визуальный, референциально легко реконструируемый образ, только на уровне фигуры речи содержащий насилие (но и то по отношению к другому субъекту). В русской поэзии этого времени аналогом может быть пастернаковский восторг мира, в котором все «окна распахнуты» [7, т. 1, с. 378]. Фреймирования (окном) оказывается для мира Кржижановского недостаточно, нужен еще один жест (метонимическое смещение), и он последует позже.

Интерпретация окна как преграды сближает художественное видение Кржижановского уже с лирикой экспрессионизма, в которой повторяются сцены прилипания к окну чего-то мерзкого, неприятного («Сумерки» А. Лихтенштейна), или окно может стать сеткой, в которую ловятся и остаются в ней, оседая, страхи, переживания, боль, блокируя лирического героя внутри комнаты («Ненастный вечер» Г. Тракля). И все же метафизический горизонт переводит эти феноменологические аффекты в прозе Кржижановского в онтологическую область. Фиктивный нарратор блокируется не столько внутри комнаты, сколько внутри минус-пространства. Поэзия второй половины XX века (метареалисты и особенно А. Парщиков) обнаружат позитивное содержание минусового измерения реальности, но модернистского субъекта Кржижановского несообразность человеку и постоянная изменчивость этого пространства угнетает. Как пишет Топоров, «в этих условиях взгляд из окна и заглядывание в окно не только ничему не помогают, но приносят новую растраву: они убеждают, что вырваться из "минус"-пространства никак нельзя, и зрение-видение <...> только увеличивает душевную боль – про-нищаемое, про-зрачное стекло окна становится очередной подножкой, ловушкой, обманом» [8, с. 558].

Тем не менее, нередко эта граница переосмысливается Кржижановским на спасительном символическом уровне: «...сейчас любое окно, глядящее на улицу Москвы, превратилось в загадку. <...> За бумажными, иксообразно склеенными полосками живут не-

кие двуного-двуруко-двуглазые иксы» [4, т. 3, с. 502] (новелла «Окна» из сборника «Москва в первый год войны»). Бумажные полосы (увиденные как знак «икс»), которыми перекрестно клеивали во время войны окна в московских домах, превращают преграду в интеллектуальную или жизненную загадку. И только тогда появляется у Кржижановского мотивы прозрачности и особого зрения, излюбленные сюрреалистами: «Пусть стекла теряют часть своей прозрачности, зато те, кто живут за их створами, делаются чуть-чуть прозрачны, доступны глазу и пониманию любого прохожего. При одном условии: если этот глаз достаточно остер и способность понимать хорошо знает свое дело – понимать» [4, т. 3, с. 502]. В этом тексте «понять» связано с гуманистическим, гуманитарным (практически по Аверинцеву), но оно может использоваться и в значении рационального познания: в таких случаях, зрение оказывается даже более значимым.

В ранних текстах, например в «Четках», зрение отчасти противопоставляется пониманию: «Теперь вечерами я распахиваю створы прямо в звезды и в мысль: нужны были века, чтобы понять эти крохотные пятнышки. Помыслить их как миры. Но понять – мало. Надо увидеть» [4, т. 1, с. 174]. Здесь, конечно, имеется в виду уже измененное зрение. В «Четках» встречается и другая реализация особого зрения – с закрытыми глазами: закрывая глаза, герой-рассказчик видит, как бусины четок «разбухают в черные планеты» [4, т. 1, с. 175]; открывая глаза, замечает перед собой обычную церковную лавку при монастыре, где продаются такие же четки, а также образки, крестики и т. д. И выбор делается определенно в пользу *созерцания с закрытыми глазами* (то, что сюрреалисты называли «пробуждением в ночи»): «Но я не верю глазу: ведь лжет же он о звездах, показывая мне их как крохотные изумрудины» [4, т. 1, с. 175]. Важно, что этот доступный теперь другой слой реальности или даже другая реальность не герметизируются (по-романтически), а обнаруживаются в повседневном: герой-рассказчик теперь ходит по лавкам, как «меж тысяч миров, продаваемых людьми людям за какие-то пятаки и гривенники» [4, т. 1, с. 175].

Однако захваченность пространством превращает эти объекты в минус-объекты, что возвращает к ситуации созерцания того, чего нет: «всё те же покорные, давшие связать себя в узлы орбиты: на орбитах, толкаемые грязным ногтем, безлучные, закаменевшие, стиснутые в крохотные точки – бессильные миры» [4, т. 1, с. 175]. То, что у сюрреалистов в «период сновидений» относилось к иррациональному, интуитивистскому, у Кржижановского связано с результатом эксперимента, опыта, который не отрицает, а уточняет разум и сознание. На это работает центральный сюрреалистический образ новеллы – бусины четок как «глаза умерших метафизиков» [4, т. 1, с. 171], которые принимается изучать герой. Зрение становится способом преодолеть границу бытия и небытия, более того – способом вскрывать элементы небытия внутри жизни, внутри собственной жизни, Я-бытия: «Я тронул винт офтальмоскопа, отыскивая зеркальцем наилучший уклон луча, и, понемногу как бы вдвигаясь живым глазом в глубь мертвого, я увидел: навстречу мне стлались стеклито-мертвенные пустые просторы. Ни блика, ни черты, ни даже точки. Безвидие. <...> И чем дальше я смотрел – живым зрачком и в мертвый – тем больше покоя входило в меня оттуда. Однако факт был слишком странен: надо проверить повтором опыта» [4, т. 1, с. 170].

Идея особого зрения метонимически распространяется в образе бусин четок, в котором узнается эмблематический сюрреалистический образ глаза, и получает вселенское (но имманентное) приложение, расширение в виде образа звезд-глаз: «Волнение овладело мною. Толчком ладони я распахнул окно: и оттуда тоже – из черных надземных полей – глядели тысячи пристальных глаз» [4, т. 1, с. 171]. Автономизация глаза и «растыканность» его в мире сюрреального (это параллельно включает экзгибиционистски-вуайеристский подтекст) отсылает к идеям Гегеля относительно природы эстетического: «об искусстве можно утверждать, что оно выявляет дух и превращает любой образ во всех

точках его видимой поверхности в глаз, образующий вместилище души» [2, т. 1, с. 162]². Для Гегеля это в первую очередь идеалистическое распространение души в мире, для сюрреалистов и отчасти Кржижановского – это эротический, то есть чудесный, и жуткий процесс представления малого в большом, увеличение мира и его частей. Феноменологический опыт переживания этого процесса уже был описан выше: на холсте человек смотрит на природу. Но теперь открывается обратная сторона дела: в природе объекты смотрят на человека, при условии, что глаз его готов к тому, чтобы впустить чужое зрение. М. Мерло-Понти типологически описывает модернистского художника как того, кто воспринимает собственные линии рисунка или картины «исходящими из самих вещей, подобно рисунку созвездий». Вот почему многие живописцы говорили, что вещи их разглядывают» [5, с. 21]. Там же, в работе «Око и дух», французский философ объясняет это не столько эстетическими трансформациями эпохи, сколько онтологическим устройством, используя метафору дышащего бытия, которая напоминает идею из новеллы Кржижановского «Собиратель щелей» про приливы и отливы бытия³: «То, что называется вдохновением, следовало бы понимать буквально: действительно существуют вдохи и выдохи Бытия, дыхание в Бытии, действие и претерпевание – настолько мало различимые, что уже неизвестно, кто видит, а кого видят, кто изображает, а кто изображаем» [5, с. 22]. В эссе «Идея и Слово» Кржижановский использует эту метафору, разворачивая ее в духе барочной поэтики, еще пока применительно к проблеме языка: «Идея, ударившаяся о извилистый берег форм, спешит отхлынуть назад в безлинейную Бесконечность, увлекая за собой самую форму, т. е. растворяя ее в себе, доводя до minimum'a. Только "метафизик в поэте" знает об этом отливе идеи и мыслью стремится отхлынуть от созданной только что формы ("рефлексия"): метафизик в поэте смотрит на свои строфы как на неясный след истины, чуть коснувшейся слов, чтобы тотчас уйти назад. Для него оставшееся здесь словосочетание – лишь воспоминание: "там", посетившее его, забыло здесь стихи (курсив автора. – О. Г.)» [4, т. 5, с. 503].

Прояснить роль рационального знания в этих эзотерических и одновременно семиотических прорывах в сюрреальное может концепт «барочной науки» [11]. Он как раз описывает такое специфическое двустороннее влияние науки и эстетики, сближение научного и художественного, приводящее к апологии воображения и парадоксального мышления в науке. Актуальным оказывается и недоверие органам чувств, которое возникает в связи с новой техникой, способной открывать отдельные миры (например, мир микробов), оставшиеся до момента изобретения конкретных приборов недоступными для человека. Можно добавить, что эти миры и объекты были не только недоступными, но и независимыми от человека, и таковыми отчасти продолжают быть. Так, конструктивное недоверие чувствам вкупе с желанием прорыва к подлинной реальности (сверхреальности) настраивает объектно-ориентированную оптику, позволяющую увидеть новую ценность технических объектов, а также первичность биологических. Именно в таком ключе будет использовать научное знание философия начала XXI века (особенно в концепции К. Мейясу).

² Далее Гегель приводит пример, в котором, как и у Кржижановского, многократно образы глаза и звезд претерпевают метаморфозу: «Если Платон в известном дистихе к Астеру (имя в переводе означает 'звезда'. – О. Г.) восклицает "На звезды смотришь ты, звезда моя. Хотел бы / Я небом быть, чтоб тысячами глаз глядеть, тобой любуясь!" – то искусство каждое свое творение делает тысячеглазым Аргусом, чтобы мы могли видеть в каждой точке этого творения внутреннюю душу и духовность» [2, т. 1, с. 163].

³ В очерке «Форестьер – достопримечательность – жизнь» эта идея впервые прорабатывается в рамках концепта города: «В каждом городе есть свой смысл: создается смысл из чередующихся приливов и отливов, скрытого пульса толпы, невидимых подпочвенных процессов. И есть "достопримечательность" у города: мертвой линией отгородилась пестротная, несерьезная достопримечательность от жизни настоящей, от бытия всерьез. Иностранец – существо роковое. Приезжая в чужой город, он сразу же попадает в рабство к Достопримечательности» [4, т. 5, с. 463].

Из этой же точки, что очень важно, начинается другая перспектива, определенная А. Рембо как «расстройство всех чувств» (из письма П. Демени от 15 мая 1871 года). Сюрреалисты первого поколения берут на вооружение «интроспективный» метод обнаружения реального, однако все то, что было актуально для поля «барочной науки», остается важным и здесь, претерпевая более или менее масштабные трансформации (например, идея независимости и скрытости от глаза нечеловеческих объектов проступает в сюрреалистической автономизации частей человеческого тела и их метонимическом смещении в объектный мир, в частности, в виде глаз). Существенными общими идеями этих установок являются имманентность мира и допущение непознаваемого. Однако в литературной практике этому может противостоять находящийся в сильной позиции комплекс метаязыковых идей, ставящих язык и мышление человека выше реального, впадающего в некую зависимость или корреляцию (К. Мейясу). Барочная, необарочная, сюрреалистическая линия искусства предлагает свой вариант номинализма, сохраняющего внешний материальный объект: «все непознаваемое, какое несомненно есть в мире, для "произведений" (или как бы ни называли мы то, что создает автор – писатель и поэт – эпохи барокко) оборачивается *поэтологическими* проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике "произведения" – *то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи*, тексты, произведения» [6, с. 120]. Противоположным вариантом автономизации или эмансипации объектов, сопряженной с критикой антропоцентрического взгляда, может оказаться мистика. Так, Кржижановский в эссе «Арго и Ergo» называет науку «систематическим тайноистреблением», а искусство – «отайнением вещей», «умением не знать неведомое» [4, т. 5, с. 505], «каждым словом, каждую буквою в слове» разрешающим «вещь в неизвестность» [4, т. 5, с. 508]. В этом, по Кржижановскому, искусство сближается с религией, если не является своего рода религией. Христианское, католическое прослеживается в риторике ранних текстов Кржижановского, но по смыслу это можно поставить уже рядом с попыткой мистического поворота во «Втором манифесте сюрреализма».

Библиографический список

1. Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 40–72.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973.
3. Кисляк А. И. Концептосфера С. Д. Кржижановского // Русская литература. Исследования. 2010. Вып. 14. С. 165–173.
4. Кржижановский С. Д. Собрание сочинений: в 6 т. СПб.: Симпозиум; Б. С. Г.-Пресс, 2001–2013.
5. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 63 с.
6. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. С. 112–175.
7. Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003–2005.
8. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 476–574.
9. Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. 150 с.
10. Breton A. Position politique du surréalisme // Breton A. Manifestes du surréalisme. P.: Pauvert, 1972. P. 306–323.
11. Gal O., Chen-Morris R. Baroque science. Chicago: University of Chicago Press, 2013. 333 p.