

**Министерство образования и науки Украины**  
**Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова**

Квалификационная научная  
работа на правах рукописи

**Еремина-Чащина Маргарита Витальевна**

УДК 821.161.1:82-3(092) (043.3)

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК МИРОМОДЕЛИРУЮЩИЙ ФАКТОР**  
**ПРОЗЫ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО**

10.01.02 – русская литература

Подается на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Диссертация содержит результаты  
собственных исследований. Использование идей,  
результатов и текстов других авторов  
имеют ссылки на соответствующий источник

\_\_\_\_\_ Еремина-Чащина М. В.

(подпись, инициалы и фамилия соискателя)

**Научный руководитель:**

Корниенко Оксана Александровна  
доктор филологических наук, профессор

Киев – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Єрьоміна-Чащина М. В.* «Інтертекстуальність як світомоделюючий фактор прози С. Д. Кржижанівського». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.02 – російська література. – Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2018.

Дисертацію присвячено осмисленню інтертекстуальності як світомоделюючого фактору естетичної системи малої прози С. Д. Кржижанівського на матеріалі книг новел «Сказки для вундеркиндов» (1918–1925), «Чем люди мертвы» (1926–1933), «Неукушенный локоть» (1927–1941), «Мал мала меньше» (1937–1940).

У дослідженні виявлено і розглянуто константи генезисно-типологічної структури інтертекстуальності малої прози Кржижанівського: літературні, філософські претексти, міфопоетичні, фольклорні, легендарно-теїстичні компоненти, інтермедіальні елементи мистецтва, а також історичні джерела, артефакти інформаційного поля, топоси і локуси художнього простору. Проаналізовано стратегії контамінації, трансформації та модифікації гетерогенного полікультурного матеріалу як основи для створення індивідуально-авторської художньої моделі світу.

Вперше втілено власну стратегію розширеного інтертекстуального аналізу художнього тексту з огляду на необхідність включення до поля зору літературознавчого дослідження парадигми історичної та сучасної авторів дійсності як елемента діалогу культур. Художні твори Кржижанівського досліджено не лише з позиції літературних, теїстичних та філософських особливостей авторської свідомості, але й доповнено комплексним вивченням фольклорних, міфологічних, філософських, інтермедіальних протоджерел, історичних претекстів, інформаційного поля, міського простору, а також прози письменника як метатексту.

Каталогізовано структурні компоненти новелістики письменника з точки зору інтертекстуальності, що стало спробою створення тезаурусу інтертекстуальних образів, мотивів та сюжетів його прози.

У першому розділі розглянуто провідні підходи до дослідження поняття міжтекстової реляції; систематизовано наукові роботи літературознавців з проблем

вивчення творчості Кржижанівського, виявлено ключові аспекти його поетики. В підрозділі 1.1. проаналізовано існуючі в сучасній науці дефініції та концепції інтертекстуальності. В дисертаційній роботі використано трактування Ж. Женетта цього феномену як присутності одного тексту в іншому, що вважається основою більшості розробок інтертекстуальної теорії в сучасному науковому просторі. Підрозділ 1.2. присвячено розкриттю специфіки художнього світу письменника в науковому дискурсі. Тут систематизовано ключові риси поетики письменника, що виявляються на сьогоднішній день в працях вчених (І. Б. Делекторської, О. О. Манскова, М. Н. Ліповецького тощо).

У другому розділі простежено реалізацію, синтез та творчу трансформацію багатьох світових традицій як провідну рису інтелектуальної прози письменника. В 6-ти відповідних підрозділах послідовно виявлено, каталогізовано та систематизовано претексти, що існують у складі авторських творів. Це дозволило здійснити класифікацію генезисно-типологічної структури інтертекстуальності малої прози Кржижанівського. Виявлено апеляцію письменника до: 1) світової літературної традиції, засновану на принципах прямого згадування, а також прихованих відсилань, трансформування, авторської стилізації тощо (2.1.); 2) фольклорних елементів, як то: прислів'я, приказки, сталі вислови, ідіоми, фразеологізми, крилаті вислови, афоризми, сентенції, билини та билиці, народні пісні, казково-фольклорні мотиви та образи. Найчастішими прийомами постає обігрування із протилежним знаком, перевертання, трансформування фольклорних одиниць для підсилення грального модусу (2.2); 3) легендарно-теїстичних основ, представлених асоціаціями, натяками, алюзіями, ономастиком героїв та символічними значеннями образів, а також прямими вказівками. Прецедентний текст перетворюється та домислюється автором, доповнюється його оригінальними сюжетним ходом (2.3.); 4) міфологічних претекстів, серед яких переважають давньогрецькі міфи. Яскравим прикладом постає формування бестіарного коду, представленого як відомими міфопоетичними образами, так і сингулярними вимислами новеліста. Відбувається переосмислення прецедентних текстів, модифікація міфопоетичних моделей і створення індивідуально-авторського міфу про сучасний світ і людину в ньому (2.4.);

5) філософських компонентів, серед яких зустрічаються відсилання до мислителів античності, Середньовіччя, Відродження та Нового часу у вигляді прямих або опосередкованих згадувань їх імен, ідей, творів. Автор поглиблює власними роздумами відомі філософські тези, виступаючи їх послідовником або навпаки, полемізуючи з ними. Таким чином формується напружений філософський полілог стосовно одвічних проблем людського буття (2.5); 6) інших видів мистецтв: за частотністю згадувань та релевантністю в малій прозі Кржижанівського переважає поєднання літератури і музики, але реалізується також зв'язок із живописом, декоративно-прикладного мистецтвом, фотографією, кінематографом, театром, танцем, скульптурою. Найчастіше текстам Кржижанівського властива конгломерація декількох видів мистецтв, що підтверджує культурну ерудицію та енциклопедизм мислення письменника та презентує одну з особливостей його поетики, суголосної естетичним пошукам перехідної доби (2.6.).

У третьому розділі було досліджено звернення Кржижанівського до джерел з подій минулого та рефлексію сучасності в авторському світогляді. В підрозділі 3.1. було виявлено, що, окрім задіявання в сюжетній канві новел історичних праць (наприклад, в новелі «Последний из атуров»), установка на переконання читача в реальності зображуваної дії продукує посилання на вигадані джерела, що модулює гру з реципієнтом. У підрозділі 3.2. виявлено та описано комплекс компонентів інформаційного оточення людини першої половини минулого століття, зображених у прозі письменника. Вони представлені, переважно, друкованою формою «текстів життя» – всілякими листами, телеграмами, газетами, альманахами, журналами, вивісками, афішами, плакатами, написами, підписами, покажчиками, оголошеннями, позначками, візитками, преїскурантами, рекламою, а також засобами зв'язку – телефоном, телеграфом та ін. Всі виокремлені в новелістиці письменника елементи інформаційного поля служать для орієнтації занурених в інформаційну епоху героїв. Ці елементи з їх величезним обсягом стають іманентними повсякденному життю мегаполісів. Інформаційне поле сучасної авторові дійсності, відображене в новелах, виявилось тісно пов'язаним з міським дискурсом. Це викликало необхідність розгляду особливостей художнього простору в новелах письменника. Тож у

підрозділі 3.3. розглянуто топоси і локуси, міський простір, його константи й основні особливості, а також художні презентації. Виявлено руйнівну семантику міста та характерні риси його зображення в малій прозі письменника – дискретність, багатолюдність, замкненість тощо. Ці риси представляють авторське усвідомлення негативних урбаністичних тенденцій у індустріальну епоху та передбачення зростання їх проявів у постіндустріальному суспільстві.

Четвертий розділ постає спробою розглядання корпусу творів Кржижанівського у якості єдиної системи, про що свідчить наявність повторюваних та схожих персонажів, образів, прийомів, ідей, концептів, мотивів і сюжетних компонентів, представлених в різних текстах Кржижанівського. Структуру метатекстуальності письменника формують: метаобрази (шляху, сльози і т.д.); метаприйоми (власне домислювання сюжетів прецедентних текстів, прийом зміни масштабів та ін.); метаідеї (антиномія «побут-Буття-Би», де під останнім мається на увазі авторський універсум умовності як нескінченно творчої рушійної сили життя); метасюжети (перевтілення, втрати, жіночої зради тощо). Було з'ясовано, що метатекстуальна функція інтертексту Кржижанівського реалізується завдяки континуальному зверненню письменника до прецедентних текстів та використанню перехрещуваних автоапеляцій. Таким чином, посилюється єдність і цілісність художнього світу письменника та проявляється авторська інтенція, спрямована на інтеграцію з загальносвітовим культурним простором.

У висновках узагальнюються основні результати дослідження. Розгляд генезисно-типологічної структури інтертекстуальної прози Кржижанівського дозволив типологізувати різні види претекстів як простору культури, так і історичної та сучасної авторові дійсності. Контамінація, перетин та творча трансформація багатьох світових традицій виступає яскравою стильовою рисою інтелектуальної прози письменника, що дозволяє визначити інтертекстуальність як світомоделюючий фактор художнього світу С. Д. Кржижанівського.

**Ключові слова:** інтертекстуальність, генезисно-типологічна структура інтертекстуальності, претексти, метатекст, інтелектуальна проза.

## SUMMARY

*Yeromina-Chashchyna M.* «Intertextuality as a world-modeling factor of S. Krzhizhanovsky's prose». – Qualification scientific work as a manuscript.

Thesis for a Candidate of Philology degree in the specialty 10.01.02 – russian literature. – National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, 2018.

The dissertation research is devoted to clarification of intertextuality as a world-modeling factor of esthetic system of S. Krzhizhanovsky's small prose, based on material of the short stories books «Skazki dlya vunderkindov» (1918–1925), «Chem lyudi mertvy» (1926–1933), «Neukushennyj lokot'» (1927–1941) and «Mal mala men'she» (1937–1940).

In the dissertation constants of genesis-typological structure of Krzhizhanovsky's small prose intertextuality are revealed and considered: literary, philosophical pretexts, mythopoetic, folklore, legendary-theistic components, intermedial art elements, and also historical sources, artifacts of an information field, topos and locus of art space. The strategies of contamination, transformation and modification of heterogeneous polycultural material as bases for creation of individual-author's art model of the world are analysed.

For the first time the own strategy of the advanced intertextual analysis of an art text is embodied, considering the need of inclusion in sight of a literary research a paradigm of both the historical reality and reality, that is modern to the author, as an element of dialogue of cultures.

Krzhizhanovsky's art works are investigated not only from the position of literary, theistic and philosophical features of author's consciousness, but they are complemented with complex studying of folklore, mythological, intermedial protosources, historical pretexts, information field, city space, and also prose of the writer as a metatext.

Structural components of the writer's novelty are catalogued from the point of view of intertextuality, that became an attempt of creation of the thesaurus of intertextual images, motives and plots of his prose.

In the first section the main approaches to research of a notion of an intertext correlation are considered; scientific works of specialists in literature about problems of studying of Krzhizhanovsky's art are systematized, key features of his poetics are revealed. In the subsection 1.1. definitions and conceptions of intertextuality which exist in modern

science were analysed. In the dissertation work G. Genette's interpretation of this phenomenon as the presence of one text in another, that seems to be a basis for the majority of developments of the intertextual theory in modern scientific space, is used. Subsection 1.2. is devoted to disclosure of specifics of the writer's art world in scientific reception. Here the main lines of the writer's prose, which are marked out today by researchers (I. Delektorska, A. Manskov, M. Lipovetsky etc.), are systematized.

In the second section realization, synthesis and creative transformation of many world traditions as the leading line of intellectual prose of the writer is traced. In six appropriate sections pretexts which exist as a part of author's works are consistently revealed, catalogued and systematized. It allowed to make classification of genesis-typological structure of Krzhizhanovsky's small prose intertextuality. The appeal of the writer is revealed to: 1) the world literary tradition, based on the principles of the direct mention and also the hidden sendings, transformations, author's stylization and so forth («2.1.); 2) folklore elements, such as: proverbs, sayings, stable expressions, idioms, phraseological units, popular expressions, aphorisms, maxims, bylinas and bylitsas, folk songs, fairy-folk motives and images. As the most frequent reception acts outplaying with the opposite sign, turning, transformation of folklore units for strengthening of a game mode (2.2.); 3) legendary-theistic basics, which are presented by associations, hints, allusions, onomastics of heroes and symbolical values of images, and also direct designations. Precedential text is changed and conjectured by the author, supplemented with his original plot move (2.3.); 4) mythopoetic pretexts among which Ancient Greek prevail. A vivid example seems to be formation of bestiary code, presented both the known mythopoetic images and singular novelist's inventions. There is a reconsideration of precedential texts, modification of mythopoetic models and creation of individual-author's myth about the modern world and the place of human in it (2.4.); 5) philosophical components, among which occur sendings to thinkers of antiquity, the Middle Ages, the Renaissance and Modern times in the form of straight or mediated mentions of their names, the ideas, works. The author complements with his own reasonings the known philosophical theses, acting as their follower or, on the contrary, polemicizing with them. Thus the intense philosophical polylogue about eternal problems of human life is formed (2.5); 6) other types of arts: on

rate of mentions and relevance in Krzhizhanovsky's small prose connection of literature and music prevails, but also connection is implemented with: painting, arts and crafts, photography, cinematograph, theater, dance, sculpture. Most often the conglomeration of several types of arts is peculiar to Krzhizhanovsky's texts, that confirms cultural erudition and the writer's encyclopedic thinking and presents one of features of his poetics, conformable to esthetic search of a transition period (2.6.).

In the third section was investigated the appeal of the writer to sources about events of the past and reflection of modernity in author's world outlook. In the subsection 3.1. it was revealed that, besides involvement in the storyline of short stories some historical works (for example, in the short story «Poslednij iz aturov»), installation on belief of the reader in reality of the represented action produces the reference to fictional sources, that models a game with the recipient. The exact time frame of action, which is quite often representing date of the known event and allowing to represent the cultural figures of the past, is established. In the subsection 3.2. the complex of components of information environment of the person of the first half of the last century, which are depicted in the writer's prose, is revealed and described. They are presented mainly by printing form of «texts of life» – all sorts of letters, telegrams, newspapers, almanacs, magazines, signboards, affiche, posters, inscriptions, signatures, indexes, announcements, litters, business cards, price lists, advertising and also by means of communication – phone, telegraph etc. All elements of an information field allocated in the writer's novelty serve for orientation of the heroes, who are shipped in information era. These elements with their huge volume become immanent in everyday megalopolises life. It turned out that the information field of author's modern reality, that is reflected in the novels, was closely connected with a city discourse. It caused the necessity of consideration of features of art space in writer's short stories. So in the subsection 3.3 topos and locus, city space, it's constants and main features, and also art presentations are considered. Destructive semantics of the city and the main lines of his representation in the author's small prose – discretization, populousness, narrowness etc. – is revealed. These features represent author's understanding of negative urbanistic tendencies in the industrial era and the predictions of the growth of their manifestations in the postindustrial society.



The fourth section is submitted to be attempt of consideration of the case of Krzhizhanovsky's works as a uniform system, as evidenced by presence of repetitive and similar characters, images, methods, ideas, concepts, motives and plot components, which are presented in different texts of Krzhizhanovsky. The structure of the writer's metatextuality is formed by: metaimages (way, tear etc.); metamethods (own conjecturing of plots of pretextual texts, method of change of scales etc.); metaideas (antinomy of life-Being-Would, where the last is meant as an author's universum of convention as infinitely creative driving force of life); metaplot (transformations, losses, women's treason, etc.). It was found out, that the metatextual function of Krzhizhanovsky's intertextuality is realized thanks to writer's continual appeal to precedential texts and to using of cross autoappeals. Thus, the unity and integrity of the writer's artistic world amplifies and the author's intension, that is directed to integration with universal cultural space, is shown.

In conclusions the main results of the research are summerized. Studying of genesis-typological structure of Krzhizhanovsky's intertextual prose allowed to typologize different types of pretexts of both culture space, and historical and author's modern reality. Contamination, crossing and creative transformation of many world traditions act as striking style trait of writer's intellectual prose, that allows to define intertextuality as a world-modeling factor of prose of S. Krzhizhanovsky.

**Keywords:** intertextuality, genesis-typological structure of intertextuality, pretexts, metatext, intellectual prose.

#### **Список публікацій здобувача:**

1. Еремина М. В. Интертекстуальность в прозе С. Д. Кржижановского (новеллы цикла «Сказки для вундеркиндов»; повесть «Странствующее Странно»). *Літературознавчі студії: зб. наук. пр.* Київ, 2013. Вип. 39, ч. 1. С. 333–346.
2. Еремина-Чащина М. В. Специфика городского пространства в очерках Сингизмунда Кржижановского. *Мова і культура: наук. журн.* Вип. 18. Т. V. Київ, 2016. С. 264–270.
3. Еремина-Чащина М. В. Трансформация традиционных сюжетов и образов в цикле новелл С. Д. Кржижановского «Мал мала менше». *Вісник*

*Харковского нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. Харків, 2016. Вип. 74. С. 295–299.*

4. Еремина-Чашина М. В. Диалог с русской классикой в малой прозе С. Д. Кржижановского. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. Харків, 2016. Вип. 75. С. 146–149.*

5. Еремина-Чашина М. В. Бестиарный код в прозе С. Д. Кржижановского. *Південний архів: Філологічні науки: зб. наук. пр. Херсон, 2017. № 67. С. 58–61.*

6. Еремина-Чашина М. В. Мифопоэтическая составляющая в новеллистике С. Д. Кржижановского. *Text. Literary work. Reader: materials of the IV international scientific conference on May 20–21, 2017. Prague, 2017. P. 89–93.*

7. Yeromina-Chashchyna M. Art space of short stories of S. Krzhizhanovsky: topos and locus. *European Journal of Literature and Linguistics. Vienna, Prague, 2017. № 4. P. 27–31.*

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	12
<b>РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСТВО С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ОСМЫСЛЕНИИ</b> .....	
21	
1.1. Теоретические аспекты интертекстуальности: дефиниции и концепции .....	21
1.2. Специфика художественного мира С. Д. Кржижановского в научной рецепции .....	27
<b>РАЗДЕЛ 2. ГЕНЕЗИСНО-ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ ПРОЗЫ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО: СИСТЕМА ПРЕТЕКСТОВ</b> .....	
34	
2.1. Литературные претексты .....	34
2.1.1. Зарубежные протоисточники .....	36
2.1.2. Диалог с русской литературой .....	59
2.2. Фольклорные элементы .....	84
2.3. Легендарно-теистические основы .....	100
2.4. Мифопоэтическая составляющая .....	110
2.4.1. Мифологические образы и сюжеты и их индивидуально-авторские модели .....	111
2.4.2. Бестиарный код .....	119
2.5. Философские компоненты .....	134
2.6. Интермедиаальный материал .....	151
<b>РАЗДЕЛ 3. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ ПИСАТЕЛЯ</b> .....	
164	
3.1. Исторические источники .....	165
3.2. Артефакты информационного поля .....	168

<b>3.3. Художественное пространство новелл: топосы и локусы .....</b>	<b>183</b>
<b>РАЗДЕЛ 4. ПРОЗА АВТОРА КАК МЕТАТЕКСТ .....</b>	<b>198</b>
<b>ВЫВОДЫ .....</b>	<b>205</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>218</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887–1950) – один из ярчайших писателей русской литературы первой половины XX века, автор многочисленных книг новелл («Сказки для вундеркиндов» (1918–1927), «Чужая тема» (1927–1931), «Чем люди мертвы» (1922–1933), «Мал мала меньше» (1937–1940)), повестей («Странствующее “Странно”» (1924), «Клуб убийц букв» (1926), «Возвращение Мюнхгаузена» (1927–1928) и др.), очерков («Московские вывески» (1925), «Штемпель: Москва» (1925), «2000 (К вопросу о переименовании улиц)» (1925) и др.), пьес («Человек, который был Четвергом» (1923), «Тот третий» (1937) и др.), статей («Поэтика заглавий» (1925), «Философема о театре» (1923) и др.), сценариев («Праздник Святого Йоргена» (фильм 1930 г.), «Новый Гулливер» (мультфильм 1933 г.)), либретто к операм («Евгений Онегин» (1936), «Кола Брюньон» (1946) и др.) и т.д.

С. Гедройц назвал Кржижановского «заживо погребенным автором» [Гедройц 2003], А. В. Сеницкая – «мансардным гением» [Сеницкая 2003], а Г. Шенгели – «прозванным гением» [Цит. по: Ливская 2009, с. 4], поскольку произведения писателя при жизни практически не публиковались. Наследие автора стало издаваться лишь с 90-х годов XX века. Первое собрание сочинений Кржижановского в 6-ти томах было опубликовано издательством «Симпозиум» в 2001–2013 гг. С этих же пор творчество писателя становится объектом научного рассмотрения; интерес к нему все более возрастает. Осмыслению прозы Кржижановского посвящены диссертации Н. Ю. Буровцевой [Буровцева 1998], В. В. Горошниковой [Горошников 2006], И. Б. Делекторской [Делекторская 2000], Е. В. Ливской [Ливская 2009], Е. В. Моисеевой [Моисеева 2002], А. В. Сеницкой [Сеницкая 2004], А. Н. Шуберт [Шуберт 2010 б] и др., монография А. А. Манскова [Мансков 2013], учебное пособие Л. В. Подиной [Подина 2001], многочисленные научные статьи. Результаты исследований обсуждаются на международных научных конференциях «Культура и текст» (Барнаул, 2005 г., 2008 г.), «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение и перспективы» (Пенза – Москва – Минск, 2011, 2012 гг.), «Белые чтения» (Москва, 2015); региональных научных конференциях

«Традиционная культура сегодня: теория и практика» (Челябинск, 2006), «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск, 2006); межвузовской научной конференции молодых ученых «Диалог культур» (Барнаул, 2005) и других.

Исследованиям подвергаются самые разнообразные аспекты творчества писателя, в частности, рассматриваются:

– философско-эстетическая система взглядов Кржижановского (О. П. Бышук, Ю. Е. Ганзя, М. Л. Гаспаров, И. Б. Делекторская, А. И. Кисляк, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Л. В. Подина, А. В. Попов, А. М. Уланов, Д. М. Фельдман);

– своеобразие мироощущения автора, особенности его мировоззрения и мышления (И. Б. Делекторская, М. Л. Гаспаров, С. Гедройц, А. Г. Гребенщикова, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Е. В. Моисеева, В. Н. Топоров, А. Н. Шуберт, И. В. Лунина, Е. Е. Бирюкова, С. А. Голубков, А. А. Мансков, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина, Ю. Е. Ганзя, С. Гедройц, О. М. Клецкина, Д. М. Фельдман, В. В. Химич);

– оригинальность художественного мира прозы писателя, характеристика его творческого метода, особенности поэтики (Е. И. Воробьева, Ю. Е. Ганзя, С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, В. В. Калмыкова, А. И. Кисляк, О. М. Клецкина, О. А. Корниенко, Е. О. Кузьмина, С. П. Лавлинский, Н. Л. Лейдерман, И. В. Лунина, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина, А. В. Сеницкая, А. Н. Шуберт);

– специфика художественного времени и пространства в произведениях писателя (Е. Е. Бирюкова, Е. Ч. Богдевич, Н. Ю. Буровцева, В. В. Горошников, А. Г. Гребенщикова, В. В. Калмыкова, О. М. Клецкина, Е. О. Кузьмина, И. В. Лунина, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина, Р. Э. Рахматуллин, А. В. Сеницкая, В. Н. Топоров);

– особенности жанровой природы произведений (И. Н. Васюченко, О. М. Клецкина, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. В. Сеницкая, В. В. Химич, А. Н. Шуберт);

– стилевой аспект творчества (Е. Е. Бирюкова, Е. Ч. Богдевич, Н. Ю. Буровцева, Е. И. Воробьева, С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, В. В. Калмыкова, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, М. Н. Липовецкий, И. В. Лунина, А. А. Мансков, А. Ю. Мережинская, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина, А. В. Попов, Ф. П. Федоров, В. В. Химич, Т. В. Цивьян, А. Н. Шуберт).

Существуют работы, в которых рассматривается интертекстуальный аспект творчества Кржижановского (Н. Ю. Буровцева, М. Л. Гаспаров, С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, В. В. Калмыкова, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Е. В. Моисеева, Д. С. Московская, В. Г. Перельмутер, Л. В. Подина, А. В. Синицкая, А. Н. Шуберт и др.). В основном, ученые сосредоточивают внимание на интертекстуальном поле и связях художественного мира Кржижановского с зарубежными авторами и традициями, в частности – с Х. К. Андерсеном (С. Гедройц, С. А. Голубков); Й. В. фон Гете (А. Г. Гребенщикова); Э. Т. А. Гофманом (И. Б. Делекторская, Е. О. Кузьмина, Л. В. Подина); Данте (Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков); Г. Майринком (В. В. Калмыкова, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер); Э. А. По (И. Н. Васюченко, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер); Дж. Свифтом (И. Б. Делекторская, В. Г. Перельмутер, Л. В. Подина, А. Н. Шуберт); У. Шекспиром (И. Б. Делекторская, А. А. Мансков, В. Г. Перельмутер); Ф. Шиллером (И. Б. Делекторская). Однако интертекстуальная связь Кржижановского с полем зарубежной традиции является намного более широкой, чем рассмотрено в существующих научных трудах. Менее исследованной представляется апелляция писателя к русской классической литературе. Кроме того, интертекстуальный аспект рассматривается преимущественно в литературном, библейском и философском составе. Подобный подход ограничивает горизонты научного осмысления, поскольку интертекстуальный аспект требует более широкого подхода к анализу художественного произведения. Необходимость выявления, рассмотрения, каталогизации, систематизации генезисно-типологической структуры

интертекстуальности и роли последней как миромоделирующего фактора прозы Кржижановского обуславливает **актуальность** настоящей диссертационной работы.

**Связь работы с научными программами, планами, темами.**

Диссертационное исследование выполнено на кафедре русской и зарубежной литературы в рамках комплексной научной темы факультета иностранной филологии Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова «Поэтика і аксіологія літератури: проблеми дослідження і викладання» (протокол № 9 від 27.01.2016 р.).

Тема кандидатской диссертации утверждена Ученым советом Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова (протокол № 13 от 27.04.2016 г.).

**Цель исследования** – осмысление интертекстуальности как миромоделирующего фактора эстетической системы малой прозы С. Д. Кржижановского.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- 1) обобщить и систематизировать научно-критическую литературу, посвященную анализу прозы С. Д. Кржижановского;
- 2) выявить, проанализировать, классифицировать систему претекстов;
- 3) дополнить существующие в науке представления о корпусе протоисточников и обнаружить конкретные, ранее не выявленные в научном дискурсе интертекстуальные связи в малой прозе Кржижановского;
- 4) рассмотреть генезисно-типологическую структуру интертекстуальности прозы Кржижановского;
- 5) реализовать собственную стратегию интертекстуального анализа художественного текста, охватывающего поле как произведений искусства, так и объективной действительности;
- 6) каталогизировать содержательный контент малой прозы Кржижановского с точки зрения интертекстуальности, сделав первый шаг к созданию тезауруса интертекстуальных образов, мотивов и сюжетов его творчества,



необходимость которого продиктована энциклопедичностью художественного мышления писателя;

7) концептуально осмыслить прозу Кржижановского как метатекст;

8) выяснить функции интертекстуальности как миромоделирующего фактора малой прозы Кржижановского.

**Объект исследования** – книги новелл разных лет «Сказки для вундеркиндов» (1918–1925), «Чем люди мертвы» (1926–1933), «Неукушенный локоть» (1927–1941), «Мал мала меньше» (1937–1940), анализ которых позволяет осмыслить специфику малой прозы С. Д. Кржижановского в аспекте выдвинутых в диссертационной работе задач. «Сказки для вундеркиндов» тяготеют к мифопоэтической тематике и русской литературной традиции, «Неукушенный локоть» – к европейской (особенно английской) и восточной (древнеиндийской и др.) традициям, «Мал мала меньше» – к русскому фольклору. Среди них выделяется книга «Чем люди мертвы», являющаяся репрезентативной с точки зрения демонстрации противоположной стратегии автора, а именно – второстепенности интертекстуального плана и первостепенности иллюстрации обстоятельств войны, нивелирующих значение культуры.

**Предмет исследования** – интертекстуальные связи малой прозы С. Д. Кржижановского, проанализированные на материале четырех книг новелл.

**Методология исследования** построена на соединении основного интертекстуального метода с мифопоэтическим, необходимым для рассмотрения формирования индивидуально-авторского материала на основе возникших еще в древности образов и сюжетов; использовании историко-генетического и сопоставительного методов с целью изучения связей текстов писателя с литературными традициями и произведениями разных эпох; интермедиального метода, необходимого для анализа влияния различных видов искусств на создание художественной реальности текстов; структурно-типологического метода, который используется для классификации структуры интертекстуального поля малой прозы С. Д. Кржижановского. Описательные и аналитические методы задействованы при рассмотрении интертекстуальности как миромоделирующего фактора художественной системы писателя.

**Теоретико-методологическую основу** исследования составляют труды **по изучению творчества С. Д. Кржижановского** И. З. Белобровцевой, С. Е. Бирюкова, Е. Е. Бирюковой, Е. Ч. Богдевич, И. Е. Борисовой, Н. Ю. Буровцевой, О. П. Бышук, И. Н. Васюченко, Е. И. Воробьевой, Ю. Е. Ганзя, М. Л. Гаспарова, С. Гедройца, С. А. Голубкова, В. В. Горошниковой, А. Г. Гребенщиковой, И. Б. Делекторской, Е. А. Евтушенко, В. В. Калмыковой, В. И. Камянова, А. И. Кисляк, О. М. Клецкиной, О. А. Корниенко, А. В. Кубасова, П. В. Кузнецова, Е. О. Кузьминой, С. П. Лавлинского, Н. Л. Лейдермана, Е. В. Ливской, М. Н. Липовецкого, И. В. Луниной, А. А. Манскова, Э. Б. Мекш, В. И. Мильдона, Е. В. Моисеевой, Д. С. Московской, В. Г. Перельмутера, Н. В. Петрова, Л. В. Подиной, А. В. Попова, Т. В. Поповой, Л. В. Промах, Р. Э. Рахматуллина, А. Н. Семенова, А. В. Сеницкой, В. Н. Топорова, Е. Г. Трубецковой, А. М. Уланова, Ф. П. Федорова, Д. М. Фельдмана, А. В. Фуфлыгина, В. В. Химич, Т. В. Цивьян, А. Н. Шуберт, М. Б. Ямпольского; **по теории интертекстуальности** И. В. Арнольд, Р. Барта, М. М. Бахтина, Л. И. Биловус, Г. В. Денисовой, Ж. Женетта, А. К. Жолковского, И. П. Ильина, Е. А. Козицкой, Н. В. Кораблевой, Ю. Кристевой, Н. А. Кузьминой, Р. Лахманн, М. Н. Липовецкого, Т. Е. Литвиненко, Ю. П. Масловой, М. А. Можейко, В. П. Москвина, Д. Ораич, Н. В. Петровой и О. К. Кулаковой, Л. П. Прохоровой, Н. Пьеге-Гро, И. К. Сидоренко, И. П. Смирнова, Б. В. Томашевского, П. Х. Торопа, Н. А. Фатеевой, У. Эко, М. Б. Ямпольского.

**Научная новизна** диссертации обусловлена актуальностью, целью, задачами исследования и состоит в том, что в ней впервые:

1) реализована собственная стратегия расширенного интертекстуального анализа, которая исходит из необходимости включения в поле зрения литературоведческого исследования парадигмы исторической и современной автору действительности как элемента диалога культур. Художественные произведения Кржижановского исследованы не только с позиции литературных, теистических и философских особенностей авторского сознания, но дополнены комплексным изучением фольклорных, мифологических, интермедиальных протоисточников,

исторических претекстов, информационного поля, городского пространства, а также прозы писателя как метатекста;

2) структурированы литературные эпохи и традиции, положившие начало образованию самобытного авторского стиля;

3) углублено представление об интертекстуальной связи с русской классической литературой в прозе писателя, лишь малая часть которой осмысливается исследователями как формообразующий фактор его поэтики;

4) рассмотрены «тексты жизни» в качестве составляющих информационного пространства современной автору действительности, нашедшие отражение на страницах его произведений;

5) изучено функционирование бестиарного кода, сформированного мировыми литературными и мифопоэтическими традициями и индивидуально-авторским мышлением писателя;

6) проанализирована стилизация автора под западную (английскую, немецкую и т.д.) и восточную (китайскую, узбекскую, индийскую и т.д.) традиции на основе анализа художественного пространства текстов, их топосов и локусов;

7) структурные компоненты новеллистики писателя каталогизированы с точки зрения интертекстуальности, что стало попыткой создания тезауруса интертекстуальных образов, мотивов и сюжетов его прозы.

**Теоретическое значение** исследования состоит в расширении интертекстуального подхода, что позволяет глубже и полнее анализировать художественный текст. Спектр научных работ, посвященных творчеству Кржижановского, дополняется рассмотрением генезисно-типологической структуры интертекстуальности писателя. Это оказывается необходимым для лучшего понимания поэтики автора.

**Практическое значение** диссертационной работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы во время чтения общих и специальных лекционных курсов и подготовки учебных материалов по истории русской и зарубежной литературы; проведении спецсеминаров; при написании учебников и пособий, посвященных литературному процессу первой половины XX в.; в

дальнейших исследованиях русской литературы этого периода; при подготовке курсовых, бакалаврских и магистерских работ, а также при разработке спецкурсов по проблемам интертекстуальности, поэтике переходных культурных эпох, мифопоэтике Кржижановского.

**Личный вклад автора.** Диссертация и все опубликованные статьи написаны лично автором.

**Апробация результатов** диссертационного исследования. Основные положения и результаты работы представлены в выступлениях на:

1) международных научных конференциях:

– «Анализ и интерпретация художественного текста: проблемы, стратегии, опыты (Киев, 11–12 мая 2016);

– «Современность классики», посвященной памяти профессора Р. Н. Поддубной (Харьков, 22–24 сентября 2016);

– «Бестиарный код культуры: традиция и современность», посвященной памяти О. В. Мишукова (Херсон, 7–8 октября 2016);

– «Text. Literary work. Reader» (Прага, 20–21 мая 2017);

2) всеукраинских научных конференциях при участии молодых ученых:

– «Человек и социум в контексте проблем современной филологической науки» (Киев, 5 апреля 2012 г.),

– «Язык, сознание, художественное творчество, интернет в зеркале современных филологических студий» (Киев, 11 апреля 2013),

– «Филологическая наука в информационном обществе» (Киев, 10 апреля 2014);

3) отчетных научных конференциях преподавателей, аспирантов и докторантов НПУ им. М. П. Драгоманова «Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету» (Киев, 15 марта 2016; 18 мая 2017). За результатами дослідження опубліковано 7 наукових статей, із них – 5 у фахових виданнях України, 2 – у міжнародних.

**Публикации.** По результатам исследования опубликованы 7 научных статей, из них – 5 в специализированных изданиях, а 2 – в международных.

**Структура работы** состоит из аннотации, введения, четырех разделов (с соответствующими подразделами), выводов к каждому разделу, общих выводов и списка использованных источников (247 позиций). Общий объем диссертации – 235 страниц, из них – 207 основного текста.

## РАЗДЕЛ 1

### ПРОБЛЕМА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСТВО

#### С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО В СОВРЕМЕННОМ НАУЧНОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Исследованию интертекстуальности посвящены работы множества ученых, однако единой точки зрения на трактовку самого понятия, его природу, структуру и функции в современном научном сообществе, увы, не существует. Это приводит к необходимости проведения систематического анализа целого корпуса разнообразных, даже несколько противоречивых концепций.

Различные аспекты творчества Кржижановского детально рассматриваются литературоведами. Одним из наиболее сложных среди них остается интертекстуальный. Автор диссертационного исследования полагает, что интертекстуальность является миромоделирующим фактором прозы Кржижановского, и потому проводит обзор и систематизацию научно-критической литературы, посвященной: а) проблеме интертекстуальности; б) анализу прозы писателя.

#### **1.1. Теоретические аспекты интертекстуальности: дефиниции и концепции**

Отправной точкой для построения современной теории межтекстовых связей явились положения «о чужом слове», «диалогичности» художественного текста и утверждение, что понять текст можно только при условии его соотнесения с другими текстами, выдвигаемые М. М. Бахтиным. Сам термин «интертекстуальность» был введен в 1966 г. французской исследовательницей **Юлией Кристевой** в докладе о творчестве М. М. Бахтина, опубликованном в 1967 г. в виде статьи «Бахтин, слово, диалог и роман» [Кристева 2004]. Здесь концепция Бахтина переосмыслена в постструктуралистском ключе. Опираясь на мысль ученого о том, что «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами и переосмысление в новом контексте» [Бахтин 1979, с. 364], Ю. Кристева расширяет понятие диалогичности, разработанное Бахтиным, и понимает интертекстуальность как наличие связи между текстами (или межтекстовую реляцию): «Мы назовем

интертекстуальностью эту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [Цит. по: Ильин 1998, с. 225]. Основная идея теории Ю. Кристевой сводится к тому, что текст в процессе интертекстуализации сам постоянно трансформируется и переосмысливается, поэтому данный процесс является гарантией открытости текста. В результате интертекстуальность возводится к парадигме открытого и поливалентного текста и предстает как теория бесконечного безграничного материала. Исследовательница считает, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-либо другого текста» [Кристева 2004, с. 167].

При раскрытии понятия «интертекстуальность» большое значение имеет трактовка **Р. Барта**, согласно которой любой текст соткан из цитат, отсылок, отзвуков. Барт характеризует текст как воплощение множества других текстов, «переплетение множества голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных» [Барт 1989, с. 459] и утверждает, что «любой текст – это интертекст» [там же, с. 418]. Таким образом, интертекстуальность у Барта является неременной реальностью текста, без которой тот не существует. Каждый текст являет собой новую ткань, созданную из старых цитат. **У. Эко** под «интертекстуальным диалогом» понимает «феномен, при котором в данном тексте эхом отзываются предшествующие тексты» [Эко 1996, с. 61] и среди интертекстуальных единиц так же, как и Барт, выделяет цитирование, однако полагает, что отзывать предшествующие тексты могут также в виде центонности, аллюзий, плагиата, пародирования, иронической игры с заимствованными элементами, создания новых вариаций уже существующего. Идее Барта об интертекстуальной природе любого текста также близка мысль **Л. И. Биловуса** о сознательной и бессознательной природе интертекста: «Текст – це пам'ять, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожний письменник: навіть якщо йому не довелося прочитати жодної книги, він все одно знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які він вбирає або свідомо, або несвідомо, і тому за своєю природою будь-

який текст є одночасно і твором, і інтертекстом» [Біловус 2003, с. 12]. Исследовательница дает исчерпывающий анализ истории понятия интертекстуальность – среди первых упоминаний об этом феномене указываются фрагменты Ветхого Завета, греческая словесность (драма в частности), «Лягушки» Аристофана (405 г. до н.э.). **Н. А. Фатеева** объединяет интертекстуальные отношения в более крупные типологические группы, опираясь при этом на разработки П. Х. Торопа, Ж. Женетта, И. П. Смирнова. Исследовательница расширила классификацию интертекстуальных элементов, сформированную предшественниками, предложив два новых класса – 1) «иные модели и случаи интертекстуальности», который включает в себя интертекст как троп или стилистическую фигуру, звуко-слоговой и морфемный типы интертекста, заимствование приема и др.; 2) «поэтическая парадигма» – понятие, разработанное Н. В. Павлович и представляющее собой поэтический образ, несущий общую идею, существующий только в ряду других, сходных с ним образов и при этом не ориентированный, в отличие от интертекстуальной отсылки, на узнавание [Фатеева 1998]. **Н. В. Кораблевой** предложена еще более детализированная типология интертекстуальных элементов. Справедливо замечая, что в определениях понятия «интертекст» наблюдается весьма значительный разброс мнений, исследовательница трактует интертекстуальность как «свойство произведения ассоциироваться с другими произведениями» [Кораблева 1999, с. 1]. Это происходит благодаря функционированию явных (эпиграфы, цитаты, имена) или неявных (аллюзии, реминисценции) элементов. Причем неявные интертекстуальные связи могут быть как предусмотренными автором, так и непредусмотренными, устанавливаемыми исключительно читателем. По степени фиксированности интертекстуальных связей Кораблева выделяет текстуальные связи («ассоциации») – цитаты, реминисценции, аллюзии; контекстуальные связи («влияния») – заимствования, подражания, вариации, интерференция, палимпсест, пародия; метатекстуальные связи («повторы») – стереотипы, архетипы, кенотипы [там же]. **В. П. Москвин** среди реализующих интертекстуальность приемов рассматривает цитирование, аллюзию, аппликацию, пародии и подражание [Москвин 2013]. **Н. Пьеге-Гро** предложила



следующую типологию интертекстуальности: цитата, референция, аллюзия [Пьеге-Гро 2008]. Включение в текст фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий либо целых других текстов с иным субъектом речи рассматривает в качестве интертекстуальности **И. В. Арнольд** [Арнольд 2010]. Исследовательница представляет классификацию включений «другого голоса» в текст, расширяя состав понятия интертекстуальности – сюда входят межтекстовые связи, которые не только выражаются в текстовых вербальных включениях, но также отражают диалогичность в культуре. Например, влияния одних писателей или целых национальных литературных направлений на других писателей и направления, а также бродячие сюжеты сказок и эпоса. Расширяет понимание интертекстуальности и **И. К. Сидоренко**, предприняв попытку введения термина «интертекстема» [Сидоренко 2002] при изучении крылатых слов и выражений Пушкина, подразумевая под этим понятием элемент текста, который на разных уровнях (лексическом, грамматическом и др.) входит в корреляцию с межтекстовыми связями. Однако предложенный термин не нашел достаточно глубокой разработки в дальнейших литературоведческих исследованиях. **Б. В. Томашевский** еще в 1920-е годы, рассматривая понятие межтекстовых связей как многопланового явления, утверждал, что насущной задачей литературоведения является разграничение разных типов текстовых схождений, к которым принадлежат: 1) сознательная цитация, намек, ссылка на творчество писателя; 2) бессознательное воспроизведение литературного шаблона; 3) случайное совпадение [Томашевский 1923]. **А. К. Жолковский**, вслед за Б. В. Томашевским, понимает интертекстуальность как «межтекстовые связи» [Жолковский 2005, с. 9] и выделяет три функциональных типа интертекста: 1) обращение знакомых моделей на службу новым задачам; 2) приспособление авторского дискурса к официальному, отчего возникают оригинальные художественные гибриды; 3) слом традиционных норм, порождающий новаторски «плохое» письмо [Жолковский 1992]. **Л. П. Прохорова** включает в понятие «интертекстуальность» авторскую стратегию построения текста с использованием ресурсов других текстов, невербальных систем и дискурсов [Прохорова 2003, с. 16]. Наряду с фольклорной сказкой исследовательница выделяет такие источники

интертекстуальности, как: 1) специфический феномен английского фольклора *nursery rhymes*; 2) мифы; 3) Библия; 4) литературные произведения предшественников и современников; 5) дискурс игры; 6) другие дискурсы, отражающие реалии окружающей действительности; 7) смежные искусства (живопись, театр) [там же, с. 15].

Заметим, что многие исследователи рассматривают проблему интертекстуальности исключительно на материале постмодернистских текстов, оставляя за пределами рассмотрения вопрос о ее функционировании в иных художественных системах. Вероятно, этому способствует формирование яркого игрового модуса постмодернистской поэтики, часто при помощи игровой функции интертекстуальных элементов. Так, например, **М. Н. Липовецкий** утверждает, что интертекстуальность имеет самое прямое отношение к постмодернизму, в котором это свойство стало осознанным приемом [Липовецкий 1997]. Межтекстовые отношения в трактовке **Г. В. Денисовой** получают свое осмысление сквозь призму «лингвокультурного сознания», и основным объектом анализа становится сложная проблема функционирования интертекстуальных связей при художественном переводе на примере постмодернистских текстов Д. Пригова, Л. Рубинштейна, В. Сорокина, В. Пелевина и других, которые ориентированы на множественность интерпретаций и прочтений. Денисова предлагает добавить в классификацию интертекстуальных связей (разработанную Ж. Женеттом, Н. А. Фатеевой и др.) еще два типа интертекста: «интертексты-стереотипы», подразумевающие утратившие связь с источником цитатные высказывания, и «цитаты из “языка жизни”» [Денисова 2003]. **И. П. Смирнов** также отдает предпочтение рассмотрению интертекстуальной составляющей в постмодернистском тексте, что наводит **Н. В. Петрову и О. К. Кулакову** [Петрова, Кулакова 2011, с. 136] на мысль о недостаточной доказательности вывода ученого об интертекстуальности как о семиотическом законе любого текста.

Однако игровая природа интертекста существует в гораздо более широком литературном пространстве. Ее замечает **М. Б. Ямпольский**: принцип интертекстуальности схож с принципом анаграммы, когда цитируемый текст вложен

в цитирующий не явно – его надо разгадать [Ямпольский 1993, с. 473–500]. Немецкая исследовательница **Р. Лахманн** выдвигает тезис, согласно которому пространство памяти в действительности является не пространством внутри текста, а пространством между текстами. Главный акцент при анализе текста делается на его смысловом структурировании и интерпретируемости [Lachmann 1990]. Для верного восприятия интертекстуального текста читатель должен обладать широким кругозором – по словам **М. А. Можейко**, интертекстуальность предполагает для читателя «обязательную и исчерпывающую подключенность к мировой культуре, знакомство с различными традициями, что должно обеспечить читателю так называемую интертекстуальную компетенцию, позволяющую ему узнавать цитаты не только в смысле формальной констатации их наличия, но и в смысле содержательной их идентификации» [Можейко 2001, с. 335].

Как видим, цитаты, реминисценции и аллюзии выступают наиболее частыми интертекстуальными компонентами в работах ученых, и это позволяет нам не согласиться с позицией **Н. А. Кузьминой**, определяющей интертекстуальность как «маркированную определенными языковыми сигналами “перекличку” текстов, их диалог» [Кузьмина 1999, с. 19–20] и не указывающей конкретные средства распознавания интертекстуальности. Это, в свою очередь, может быть объяснено тем, что цитаты, аллюзии и реминисценции являются далеко не исчерпывающим списком интертекстуальных включений.

**Подводя итог**, подчеркнем, что исследования интертекстуальности становятся одной из важных составляющих научного дискурса второй половины XX-нач. XXI вв. Многообразие дефиниций интертекстуальности обусловлено многоаспектностью данного понятия, над осмыслением которого продолжают работать современные исследователи. Для изучения многогранных интертекстуальных связей С. Д. Кржижановского в данной работе будем оперировать основой большинства разработок интертекстуальной теории в современном научном мире – трактовкой интертекстуальности Ж. Женетта (по его собственному определению – транстекстуальности): «<...> текст интересует меня (только) своей текстуальной трансцендентностью, то есть тем, чем он явно или тайно связан с

другими текстами. Я называю это транстекстуальностью, включая в это понятие и интертекстуальность в строгом (и “классическом”, после работ Юлии Кристевой) смысле, то есть буквальное (более или менее буквальное, целостное или нет) присутствие одного текста в другом <...>» [Женетт 1998, с. 342].

## **1.2. Специфика художественного мира С. Д. Кржижановского в научной рецепции**

Рассмотрению творчества Кржижановского посвящен целый корпус исследований. Изучение основных работ ученых позволило систематизировать основные черты прозы писателя, выделяемые на сегодняшний день исследователями, следующим образом:

1. Философичность прозы (О. П. Бышук, Ю. Е. Ганзя, М. Л. Гаспаров, И. Б. Делекторская, А. И. Кисляк, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Л. В. Подина, А. В. Попов, А. М. Уланов, Д. М. Фельдман), акцентирование экзистенциальной проблематики (В. В. Горошников, И. Б. Делекторская, Д. С. Московская, А. Н. Шуберт) и актуализация гносеологической проблематики (Н. Ю. Буровцева, Е. И. Воробьева, В. И. Камянов, Н. Л. Лейдерман).

2. Интеллектуальность прозы (С. А. Голубков, П. В. Кузнецов, Н. Л. Лейдерман, А. А. Мансков, Л. В. Подина, Л. В. Промах, А. В. Сеницкая), адогматичность авторского мышления (О. М. Клецкина), его парадоксальность, выраженная посредством использования принципа парадокса при построении художественного мира произведений (Е. Е. Бирюкова, Ю. Е. Ганзя, С. Гедройц, С. А. Голубков, В. В. Калмыкова, О. М. Клецкина, Л. В. Подина, Д. М. Фельдман, В. В. Химич), афористичность (С. Е. Бирюков, С. А. Голубков, В. В. Калмыкова) и повышенная образность (Ю. Е. Ганзя, О. А. Корниенко, А. Н. Шуберт).

3. Фантасмагоричность, фантастичность произведений (Ю. Е. Ганзя, И. Б. Делекторская, В. В. Калмыкова, А. И. Кисляк, С. П. Лавлинский, Н. Л. Лейдерман, И. В. Лунина, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина, А. Н. Шуберт). При этом реальное и ирреальное, рациональное и иррациональное, живое и мертвое,

различные «этот» и «тот» миры взаимодействуют друг с другом. Автор использует реалии, невозможное совершается по законам обыденно-логическим.

4. Глубокая психологичность (Л. В. Подина), специфичность, уникальность мышления (Е. А. Евтушенко, Е. В. Моисеева).

5. Установка на абсурд, алогизм, хаотичность, что отражает бессмысленность и трагичность событий исторической эпохи писателя (С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, О. М. Клецкина, Е. О. Кузьмина, Е. В. Моисеева); эсхатологичность, апокалипсичность, катастрофичность (Е. Е. Бирюкова, С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, В. В. Калмыкова, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина), а также переходность его художественного мышления (А. Н. Шуберт); атеизм, исчезновение из сознания героя духовного мира (Е. В. Ливская, И. В. Лунина); актуализация танатологического ракурса, формирование дискурса смерти (С. А. Голубков, А. В. Кубасов, С. П. Лавлинский, В. И. Мильдон, В. Н. Топоров), а также страха и ужаса (А. Г. Гребенщикова, Д. С. Московская); нелинейность, мозаичность сюжетов произведений (А. В. Сеницкая).

6. Специфичность пространственно-временной организации произведений (Е. Е. Бирюкова, Е. Ч. Богдевич, Н. Ю. Буровцева, В. В. Горошников, А. Г. Гребенщикова, В. В. Калмыкова, О. М. Клецкина, Е. О. Кузьмина, И. В. Лунина, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина, Р. Э. Рахматуллин, А. В. Сеницкая, В. Н. Топоров). Интересно, что двумя исследовательницами – Е. Е. Бирюковой и А. Г. Гребенщиконой – замечается стремление Кржижановского к визуальному восприятию мира, его «опространственности» (А. Г. Гребенщикова) даже относительно категории времени, когда время как таковое изображается посредством визуального образа часовых механизмов и т.п. Пространство наделяется такими чертами, как сложность, беспорядочность, хаотичность, разорванность и гетерогенность, теснота, узость, замкнутость, герметичность, геометричность (Е. И. Воробьева, Л. В. Подина и др.). Страшный мир («минус-мир», по мысли Е. В. Моисеевой) формирует анти-пространство («нет»-пространство, «минус»-пространство, по определению В. Н. Топорова), для которого характерны образы

пустоты, небытия, смерти. Образ круга, окружности, дурной бесконечности, хождения по кругу выражает, по мысли некоторых исследователей (В. В. Калмыкова, А. И. Кисляк, Е. В. Ливская, В. Н. Топоров), архаичность авторского мышления. Отдельно сосредоточивается внимание ученых на виртуальности окружающего героев пространства, в котором акцентированы трагический пафос человеческого существования, болезненное мироощущение, депрессивность, пессимизм, нарастание негатива и т.д. (И. Б. Делекторская, М. Л. Гаспаров, С. Гедройц, А. Г. Гребенщикова, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Е. В. Моисеева, В. Н. Топоров, А. Н. Шуберт). Здесь возникают мотив сиротства и тотального одиночества, отчуждения героя.

7. Странность слова и прозы, инакомыслие и инословие, использование приема остранения, принципов «нового зрения» и метода сдвига (Е. Ч. Богdevич, С. А. Голубков, Е. В. Моисеева, Д. С. Московская, Л. В. Подина, Е. Г. Трубецкова, В. В. Химич). Подчеркивается изысканность слова и необычность прозы Кржижановского (Л. В. Подина), и даже сходство его поэтического метода с иероглифом (Е. О. Кузьмина).

8. Оригинальность художественного тезауруса, специфическое словотворчество как отличительная черта идиостиля (Е. Е. Бирюкова, Е. Ч. Богdevич, Н. Ю. Буровцева, О. П. Бышук, С. А. Голубков, В. В. Калмыкова, Н. Л. Лейдерман, В. Г. Перельмутер, Л. В. Промах, В. В. Химич); сложность фонологического уровня текстов (И. З. Белобровцева) и ритмообразующей системы (Е. Е. Бирюкова, О. А. Корниенко, А. Н. Шуберт), внимание к каламбурам (С. Гедройц, С. А. Голубков, Н. Л. Лейдерман); лапидарность, предельная редуцированность, лаконизм текстов и емкость языка (С. Е. Бирюков, Ю. Е. Ганзя, В. В. Калмыкова, В. В. Химич).

9. Орнаментализм, монтажность, коллажность, лейтмотивизация как характерные черты литературы той эпохи (Е. О. Кузьмина, А. В. Сеницкая); «визуальность» произведений, эмблематичность образов, наличие мотивного комплекса зрения-созерцания-видения (А. Г. Гребенщикова, В. В. Калмыкова, А. И. Кисляк, С. П. Лавлинский, А. А. Мансков, А. В. Сеницкая, Е. Г. Трубецкова,

М. Б. Ямпольский). В понимании писателя существует лишь только то, что дается в непосредственном опыте, что можно увидеть. Важное место здесь занимают оптические приборы (в терминологии Е. Г. Трубецковой – «оптические протезы») (очки, пенсне, зеркала, микроскопы, лорнетты и т.п.), с помощью которых можно увидеть чудесное. Зрение тождественно видению, мирозерцанию.

10. Сложность образной системы, антропоцентризм (И. В. Лунина) и антропоморфизм. Героями произведений часто становятся умозаключительные конструкции, ожившие метафоры, наделенные антропоморфными чертами – абстрактное опредмечивается, материализуется, психологизируется (С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, Е. О. Кузьмина, Н. Л. Лейдерман). Исследователи выделяют следующие типы героев в творчестве Кржижановского: герой познающий, герой-мыслитель (Е. И. Воробьева); особый тип героя, стремящийся к созданию своего мира, альтернативного универсума (В. В. Горошников); герои-чудаки, чаще из низших слоев общества (Е. О. Кузьмина, А. Н. Шуберт); герои-думальщики, представители творческой деятельности (писатели, поэты, музыканты); ученый-экспериментатор, мудрец, отшельник и чудотворец, а также реальные философы Кант, Спиноза и т.д. (Н. Л. Лейдерман); типичные герои-антагонисты Ничто – мудрец, ученый-экспериментатор, отшельник либо старец (Е. В. Ливская); герой, перестающий быть носителем эпической активности – коллекционер, профессионал-гуманитарий (А. В. Синицкая).

11. Установка на сатирическое, ироническое, пародирующее начало (Н. Ю. Буровцева, Е. О. Кузьмина), гротескность образов и сюжетов (С. П. Лавлинский, Е. В. Моисеева), их связь с карнавальной системой (И. Б. Делекторская, Л. В. Промах); прием игры масштабами, смены художественной оптики, как правило, при помощи фигур гиперболы и литоты. Последние вводятся с целью изображения метаморфозы увеличивающегося и уменьшающегося пространства, изменения масштабов человека и мира – микрокосма и макрокосма (Н. Ю. Буровцева, С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, В. В. Калмыкова, Н. Л. Лейдерман, И. В. Лунина, Л. В. Подина).

12. Игровая экспериментальная поэтика (Е. Ч. Богдевич, И. Н. Васюченко, А. И. Кисляк, О. М. Клецкина, О. А. Корниенко, Е. О. Кузьмина, А. А. Мансков, А. Н. Шуберт). Происходит реализация феномена игры в разных ипостасях: игры языковой (Е. Ч. Богдевич, О. М. Клецкина); игры как стилизации, нарушения или трансформации литературных канонов; игры как свободного времяпрепровождения (упоминаются различные виды игры: гольф, шtos, шахматная игра); игры как исполнения музыкальных произведений и др. (О. М. Клецкина); интеллектуальной игры по отношению к культурным традициям, общепринятым нормам (Е. О. Кузьмина); игры со смыслами, связанной с узнаванием читателем какой-либо цитаты или аллюзии; эксперименты в области слова и т.д. (А. А. Мансков) и др.

13. Несвоевременность в парадигме писательства современников, исключительная неординарность творчества (С. Гедройц, Л. В. Подина, А. В. Синицкая, Д. М. Фельдман, А. В. Фуфлыгин, В. В. Химич, Г. Шенгели), и в то же время актуальность, злободневность произведений (Е. В. Ливская), носящих социологический характер (С. А. Голубков, В. В. Калмыкова, Е. В. Ливская). Так, в позиции писателя исследователи обнаруживают предвосхищение позиций футурологов XX в. относительно негативных последствий различных современных технологий, технократических тенденций в развитии общества и осмысления человека как жертвы своего стремительно развивающегося разума (С. А. Голубков – в частности Э. Тоффлера; Е. В. Ливская).

14. Сложность жанровой природы, ее генезиса и трансформации (И. Н. Васюченко, О. М. Клецкина, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. В. Синицкая, В. В. Химич, А. Н. Шуберт); неоднозначность стилевой принадлежности автора. Ученые указывают на гетерогенность художественного мира и невозможность однозначного соотношения творчества Кржижановского ни с одним литературным направлением, а Е. В. Моисеева справедливо замечает, что писатель создал свой стиль. Исследователи обнаруживают черты следующих стилевых парадигм: символизма (Е. Е. Бирюкова, С. А. Голубков, И. Б. Делекторская, В. В. Калмыкова, Е. В. Ливская); романтизма (И. Б. Делекторская, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Л. В. Подина, Ф. П. Федоров, В. В. Химич); неоромантизма



(И. Б. Делекторская); реализма (Е. В. Ливская, И. В. Лунина, Е. В. Моисеева, Л. В. Подина); «экспериментального реализма», согласно авторскому определению своего литературного стиля (Н. Ю. Буровцева); «надреализма», аналогичный французскому понятию сюрреализма (С. А. Голубков, Л. В. Подина); импрессионизма (А. В. Попов); экспрессионизма (С. А. Голубков, В. В. Химич); модернизма (Н. Ю. Буровцева, Е. И. Воробьева, А. Г. Гребенщикова, Е. В. Ливская, И. В. Лунина, А. А. Мансков, Е. В. Моисеева, Е. В. Тырышкина, А. Н. Шуберт); авангарда (Е. Е. Бирюкова, Е. Ч. Богдевич, Т. В. Цивьян); постмодернизма (Е. И. Воробьева). М. Н. Липовецкий считает, что творчество автора располагается «на переходе» от модернизма к постмодернизму, который, по мысли А. Ю. Мережинской и И. В. Луниной, предвосхищает писатель. А. Ю. Мережинская и А. Н. Шуберт даже усматривают в творчестве Кржижановского формирование «предпостмодернистского» комплекса, а Д. С. Московская считает творчество писателя и остальных представителей «другой прозы» поставангардным.

15. Интермедальность (Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков). Выделяется музыкальная тема, тема художника и его творений, театра и др. видов искусств в прозе Кржижановского.

16. Интертекстуальность прозы. На эту черту творчества Кржижановского указывают Е. Е. Бирюкова, Н. Ю. Буровцева, И. Н. Васюченко, М. Л. Гаспаров, С. Гедройц, С. А. Голубков, А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, Е. А. Евтушенко, В. В. Калмыкова, П. В. Кузнецов, Е. О. Кузьмина, С. П. Лавлинский, Е. В. Ливская, М. Н. Липовецкий, А. А. Мансков, В. И. Мильдон, Е. В. Моисеева, Д. С. Московская, В. Г. Перельмутер, Л. В. Подина, А. В. Попов, Р. Э. Рахматуллин, А. В. Синицкая, В. В. Химич, А. Н. Шуберт и ряд других ученых. Кроме того, исследователи вообще обращают внимание на широкий контекст мировой культуры (О. П. Бышук, Е. И. Воробьева) в творчестве писателя. Встречается масса философских претекстов, рассмотренных такими учеными, как О. П. Бышук, Ю. Е. Ганзя, М. Л. Гаспаров, И. Б. Делекторская, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Л. В. Подина, А. В. Попов, А. М. Уланов, Д. М. Фельдман и др. Библиейский текст (И. Б. Делекторская, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская,

В. Г. Перельмутер) и мифологические источники (А. Г. Гребенщикова, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, В. Г. Перельмутер) также являются одними из ключевых в творчестве писателя.

Как представляется, Кржижановский отразил в своем творчестве яркие особенности переходной культурной эпохи, в частности: кризисный контекст; зарождение новой эстетики; сдвиги внутри жанровой системы; неоднородность стиля; нелинейность. Кроме того, в творчестве Кржижановского отражена еще одна важнейшая особенность русской литературы XX века – напряженный эстетический поиск форм.

**Таким образом,** рассмотрение разноаспектных трудов ученых позволило обобщить и систематизировать их основные положения. В обширном корпусе посвященных творчеству Кржижановского исследований затрагиваются его жанровые, стилистические, поэтикальные особенности.

Интертекстуальный аспект прозы Кржижановского интерпретируется в русле сближения с типологическими особенностями поэтики модернизма (А. А. Мансков), постмодернизма (Е. И. Воробьева) и других стилевых парадигм, а также в контексте интертекстуальности как особенности индивидуальной творческой манеры автора. В прозе Кржижановского элементы интертекстуальности рассматриваются как отдельно (литературно-философские (И. Б. Делекторская, Е. В. Ливская), фольклорные (Е. О. Кузьмина) и др. претексты), так и комплексно (А. А. Мансков). Необходима, однако, систематизация и каталогизация интертекстуальных сегментов многосоставной структуры межтекстовых реляций в прозе Кржижановского с включением не только культурного поля, но также парадигмы исторической и современной автору действительности.

## РАЗДЕЛ 2

### ГЕНЕЗИСНО-ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЙ ПРОЗЫ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО: СИСТЕМА ПРЕТЕКСТОВ

Проблеме интертекстуальности произведений Кржижановского посвящены работы множества ученых. Интертекстуальность видится одной из характерных черт творчества писателя.

Анализ сборников новелл Кржижановского «Сказки для вундеркиндов», «Чем люди мертвы», «Неукушенный локоть» и «Мал мала меньше» позволил автору диссертационной работы выделить и систематизировать существующие в структуре интертекстуальности малой прозы писателя виды претекстов, каждый из которых будет рассмотрен в следующих подразделах 2 раздела. Это литературные претексты, представленные как апелляцией Кржижановского к зарубежным протоисточникам, так и диалогом с русской литературой; фольклорные элементы; легендарно-теистические основы; мифопоэтическая составляющая, содержащая не только мифологические образы и сюжеты (и их индивидуально-авторские модели), но и бестиарный код; философские компоненты; интермедиаальный материал.

#### 2.1. Литературные претексты

Литературные претексты в творчестве Кржижановского рассмотрены многими учеными. Так, обнаружены тематические, сюжетные, мотивно-образные либо стилевые связи автора с такими писателями, как: Х. К. Андерсен (С. Гедройц, С. А. Голубков); Л. Андреев (А. Г. Гребенщикова, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, В. В. Химич); К. Бальмонт (В. В. Химич); А. Белый (И. Н. Васюченко, И. Б. Делеторская, А. В. Попов, В. В. Химич); А. Блок (И. Н. Васюченко, И. Б. Делекторская, В. В. Химич); Х. Л. Борхес (Н. Ю. Буровцева, Е. А. Евтушенко, В. В. Калмыкова, Е. О. Кузьмина, В. Г. Перельмутер, А. В. Попов); М. Булгаков (А. Г. Гребенщикова, И. Б. Делекторская, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков); К. Вагинов (Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Д. С. Московская, А. В. Синицкая, В. В. Химич); А. Введенский и вообще творчество ОБЭРИУтов

(В. В. Химич); М. Волошин (Е. О. Кузьмина, А. В. Попов); В. Гаршин (А. Г. Гребенщикова); Й. В. Гете (А. Г. Гребенщикова); Н. Гоголь (И. Б. Делекторская, А. Г. Гребенщикова, П. В. Кузнецов, Л. В. Подина, А. Н. Шуберт); М. Горький (Р. Э. Рахматуллин); Э. Т. А. Гофман (И. Б. Делекторская, П. В. Кузнецов, Е. О. Кузьмина, С. П. Лавлинский, Е. В. Ливская, Л. В. Подина); А. Грин (И. Н. Васюченко, И. Б. Делекторская, Л. В. Подина); Данте (Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков); Л. Добычин (Д. С. Московская, В. В. Химич); Ф. Достоевский (Е. В. Ливская); Н. Заболоцкий (В. И. Мильдон, В. В. Химич); Е. Замятин (Е. В. Ливская, А. В. Попов); Вяч. Иванов (И. Б. Делекторская, А. В. Попов); А. Камю (А. В. Попов); Ф. Кафка (Н. Ю. Буровцева, Е. А. Евтушенко, В. В. Калмыкова, Е. В. Моисеева, В. Г. Перельмутер); А. Крученых (В. В. Химич); Л. Кэрролл (Е. В. Ливская); Г. Майринк (В. В. Калмыкова, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер); О. Мандельштам (М. Н. Липовецкий); В. Маяковский (В. И. Мильдон, В. В. Химич); Д. Мережковский (Е. О. Кузьмина); В. Набоков (Н. Ю. Буровцева, М. Н. Липовецкий, Л. В. Подина); Ю. Нагибин (Е. О. Кузьмина); В. Одоевский (Л. В. Подина, А. В. Попов); А. Платонов (И. Б. Делекторская, Д. С. Московская); Э. А. По (И. Н. Васюченко, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер); А. Пушкин (И. Б. Делекторская, М. Л. Гаспаров, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, В. Г. Перельмутер); А. Ремизов (А. А. Мансков, В. В. Химич); В. Розанов (Е. О. Кузьмина, В. В. Химич); П. Романов (Е. Е. Бирюкова); М. Салтыков-Щедрин (Л. В. Подина); Ж.-П. Сартр (А. В. Попов); Дж. Свифт (С. Е. Бирюков, И. Б. Делекторская, С. А. Голубков, П. В. Кузнецов, В. Г. Перельмутер, Л. В. Подина, А. Н. Шуберт); И. Северянин (В. В. Химич); Вл. Соловьев (И. Б. Делекторская, Л. В. Подина, А. В. Попов); Ф. Сологуб (М. Н. Липовецкий); Л. Толстой (Е. В. Ливская); Г. Уэллс (А. Г. Гребенщикова); А. Франс (Е. О. Кузьмина); Д. Хармс (Д. С. Московская, М. Н. Липовецкий, В. В. Химич); В. Хлебников (В. В. Химич); Г. Честертон (В. В. Калмыкова, В. Г. Перельмутер); Е. Шварц (М. Л. Гаспаров); У. Шекспир (И. Б. Делекторская, А. А. Мансков, В. Г. Перельмутер); Ф. Шиллер (И. Б. Делекторская); Б. Шоу

(В. В. Калмыкова, В. Г. Перельмутер), а также переклички с работами литературоведа В. Шкловского (М. Н. Липовецкий).

В основном ученые сосредотачивают внимание на интертекстуальном поле и связях художественного мира Кржижановского с зарубежными авторами и традициями, содержательную сторону которых необходимо дополнить.

### 2.1.1. Зарубежные протоисточники

Интертекстуальная связь новелл Кржижановского с литературным творчеством представителей разных эпох и стилевых парадигм, как правило, представлена цитатами, чаще всего скрытыми, а также аллюзиями и реминисценциями. В текстах писателя встречаются отсылки к литературе **античности**. Главная героиня «Путешествия тени» (1927) Кржижановского, намереваясь отправиться в путь вокруг всей земли, вступает в диалог с трудолюбивым муравьем. Текст становится авторской вариацией на темы произведений Эзопа «Муравей и жук», «Кузнечик и муравей» (VI век до н.э.), модифицирующей основной состав животной басни. Функцию зооморфного собеседника муравья здесь выполняет материализовавшееся оптическое явление (Тень). Обращение Кржижановского к феномену тени объясняется его интересом к разъятому, пустому пространству бытия. Именно поэтому многие герои писателя задаются философским вопросом «отбрасывания» вещами своей тени. Так, в «Фу Ги» (1921) маленький философ интересуется, зачем вещам нужны тени, но остается без ответа. В новелле «Страна нетов» (1922) рассказчик указывает, что, хотя неты и учат своих детей, что тени отбрасываются вещами, но никто не знает наверняка, так ли это, или это вещи отбрасываются тенями. Эта проблема амфиболического сосуществования объектов реального и нереального миров изображается во многих новеллах Кржижановского («Мост через Стикс», «Фантом» и др.). Живое и мертвое начала тесно переплетаются друг с другом и любое гиблое, inferнальное существо может оказаться более животворящим, чем объективно существующее. Так и беспредметная Тень в новелле «Путешествие тени» становится полноценным собеседником муравья.

В новелле Кржижановского «Прикованный Прометеем» (1922) шестидесятилетний старик Эсхил спешит закончить трагедию «Прометей, принесший огонь» до наступления весенних Дионисий. Но старец засыпает, и тогда заскучавший в коптилке Огонь заглядывает в воцеленные таблички и ясно различает свое имя. Прочитав о своем пленении человеком, Огонь огорчается собственной недооцененностью, горько плачет и губит себя слезами. Обратим внимание, что в данной новелле Кржижановский использует литературный и историко-культурный факт, создание трагедии Эсхилом, лишь как отправную точку для разворачивания собственного сюжета. В традиционной для Кржижановского манере происходит резкая смена ракурсов рассмотрения древнегреческого мифа и литературного текста – в центре оказывается не Прометей, а сама персонифицированная стихия, которая наделяется писателем рядом антропоморфных черт.

Новелла Кржижановского «Фантом» (1926), на наш взгляд, разыгрывает древнегреческий сюжетный фрагмент из тетралогии Эсхила «Орестея» (458 г. до н.э.) и его вариацию в трагедии Еврипида «Электра» (413 г. до н.э.), где один из героев (Орест) лишает жизни свою мать (Клитемнестру) ради мести за ею же убитого отца (Агамемнона). В случае Кржижановского фантом Фифка, лишившийся своего единственного покровителя, Никиты, относившегося к нему как к сыну после потери детей и жены, сжигает собственную искусственную мать (акушерскую куклу), пытаясь выжить в сильный холод при нехватке дров. Побудительной причиной поступка (матереубийства) фантома становится сугубо меркантильный фактор, который включен в создание гротескно-травестийной модели современного писателю мира.

Неоднократно в текстах Кржижановского возникают отсылки к комедии Аристофана «Лягушки» (405 г. до н.э.), где иронически обыгран спор между поклонниками творчества великих древнегреческих трагиков Эсхила и Еврипида (лучшим признается Эсхил), причем помимо прямых упоминаний античного произведения, влияние комедии прослеживается в воплощении Кржижановским собственного демонического «жабьего» персонажа, сформировавшегося в контексте современной автору эпохи. В новелле «Мост через Стикс» (1931) главной героиней

становится обительница Стиксового дна, посетившая инженера Тинца (здесь Кржижановский использует игру смыслов – фамилия героя Тинц перекликается с образным рядом речной тины и намечает мотив двойничества). Внезапно представшая перед инженером жаба объясняет свое появление вынужденной эмиграцией из-за сложившейся ситуации на родине и предлагает идею постройки моста между бытием и кончиной через Стикс. Вестница смерти готовится к прыжку под височные кости Тинца, но тут герой просыпается. Новелла оставляет открытым вопрос о том, была ли встреча с мифическим созданием сном, вымыслом или правдой. Автор не дает четкого ответа – указание на серо-синий свет лампы, бело-зеленый край блюдечка, нарисованную героем схему моста, лежащую на прикроватном столике, позволяет увидеть ассоциативную цепочку его сна. Однако влажные следы на бумаге делают невозможным однозначность утверждения, ведь это может быть как «раздробь капель» [Кржижановский 2001 а, с. 507] из оброненного стакана, так и следы inferнального животного. В новелле возникает также неточная цитата из сатиры римского поэта Ювенала (ок. 60–ок.127): «– Да, – сказала жаба, задерживая глаза пленкой, – еще Ювенал писал о “лягушках из Стикса, в которых не верят даже дети, бесплатно моющиеся в бане”» [там же, с. 507]. Уточним – речь идет о сатире второй из книги первой: «Шест Харона и черные жабы в пучине стигийской, / Возит единственный челн столько тысяч людей / через реку, – / В это поверят лишь дети, еще не платившие в банях» [Ювенал 1994, с. 29].

Писатель апеллирует также к литературному наследию **XVI в.**, которое включает в себя претексты авторства Ф. Рабле. Аллюзия на французского писателя обнаруживается в новелле «Автобиография трупа» (1925) о журналисте Штамме, приехавшем в Москву. На третий день пребывания в столице в снятой комнате героя ожидала тетрадь, озаглавленная: «Автобиография трупа». Владельцем ее оказался бывший жилец комнаты, который написал свою автобиографию в течение трех последних ночей перед самоубийством. Обращаясь к неизвестному адресату, мертвец вверяет ему историю своей жизни. В одном из фрагментов рукописи он пишет: «И все ли я точно учел и предвидел? А вдруг... Нет. Авдругу меня больше не провести. Я хорошо знаю его, всесветного путаника и шутника. Это он, назвавшись Grand Peut-

Etre'ом, перешутил шутника Рабле, пригласив его “на после смерти”. И тот поверил» [Кржижановский 2001 а, с. 532]. В качестве источника аллюзии определяем известную предсмертную фразу Рабле, выражающую скептическое отношение к понятию Бога и религии вообще: «Je m'en vais chercher un grand peut-etre» («Я отправляюсь на поиски великого Может Быть»). Интересно, что в дальнейшем высказывание фигурирует в разговоре о существовании Бога в знаменитом романе О. де Бальзака «Шагреновая кожа» (1831), коррелируя, при этом, с философией скептицизма Пиррона и образом Буриданова осла, отраженных также и на страницах новелл Кржижановского («Чудак», «История пророка»): «– Ты заставляешь меня усомниться во всемогуществе бога, ибо твоя глупость превышает его могущество, – возразил Эмиль. – Наш дорогой Рабле выразил эту философию <...> словами: “Быть может”, откуда Монтэнь взял свое “Почем я знаю?”. Эти последние слова науки нравственной не сводятся ли к восклицанию Пиррона, который остановился между добром и злом, как Буриданов осел между двумя мерами овса? Оставим этот вечный спор, который и теперь кончается словами: “И да и нет”» [Бальзак 1960, с. 402].

В новелле «Автобиография трупа» Кржижановский использует неточное цитирование книги австрийского дипломата С. Герберштейна «Записки о Московии» (1549): «Совсем недавно, перелистывая “Rerum Moscoviticarum Commentarii” Герберштейна, посетившего Россию в первые годы XVI века, я отыскал такое: “...иные же из них, – пишет наблюдательный чужестранец, – производят имя своей страны от арамейского слова Ressaia или Resessaia, что означает: разбрызганная по каплям”» [Кржижановский 2001 а, с. 521]. Точное высказывание Герберштейна звучит так: «Многие <...> ведут название руссов от греческого и даже от халдейского корня, имеющего подобное же значение, а именно от течения, которое у греков называется ῥῆς, или распыскивания по каплям, которое у арамейцев называется Resissaia или Ressaia <...>» [Герберштейн 1866, с. 7]. Данный источник можно выделить в качестве претекстуальной основы новеллы, поскольку «розбрызг капель», неоднократно представленный в произведении, приводит к возникновению «истечения» души героя – «психоррее». Цитата структурирует мотив разъединения,



разъятия жизни и общества, получает первостепенное значение и фигурирует на уровне лейтмотива, моделирующего состояние современного писателю мира.

Возникают переклички и отсылки к таким писателям **XVII в.**, как М. де Сервантес, например, в новелле Кржижановского «Книжная закладка» (1927) о книголюбе, который позабыл в силу неблагоприятных событий последних лет верную подругу по чтению (закладку). Впрочем, спустя некоторое время при неожиданной встрече герой осознает скудоумие и незамысловатость современных ему литературных текстов. Раздраженный почитатель прозы отправляется на прогулку по бульвару и прислушивается к занятому разговору соседей по скамье. Главным оратором оказывается недооцененный писатель, получивший целую коллекцию отказов и возвратов своих сочинений от различных редакций. Тот излагает небольшие эпизоды, фантазируя на всяческие темы: появляются истории о взбесившейся от полифонии городских звуков Эйфелевой башне, очутившемся на высоте 30-го этажа бродячем коте, молодом столяре Ваське, воруящем зубы трупов «дантисте» Федосе Шпыне (заметим, что в устаревшем значении фамилия героя несет подтекстовый для вставного рассказа смысл – «насмешник, балагур, шут, нищий») и др. Сюжеты фантазера записываются героем, и теперь книжная закладка, как когда-то раньше, начинает путешествие от одной страницы текста к другой – наконец у ценителя глубокомыслящих авторов появляется почва для размышлений. Одним из названий услышанных героем сюжетов становится имя лошади Дон Кихота из романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605) – Росинант (в правописании С. Кржижановского – Россинант, *М. Е.-Ч.*). Образ верной клячи рыцаря спроецирован персонажем-рассказчиком на исторический контекст: «История <...> поделила людей на два класса: те, что над и те, что под; в седле и под седлом; Дон Кихоты и Россинанты» [Кржижановский 2001 а, с. 594] (ср. концепцию Раскольниковова о тварях дрожащих и право имеющих). По мысли собеседника, внимание участников исторических процессов обращено лишь на первых – идеалистов и мечтателей, мчавшихся к своей цели, и никто не замечает загнанного несчастного коня. Аллюзия на напрасно борющегося с ветряной мельницей идальго возникает в мысли героя, удивленного неожиданными и на первый взгляд

бессмысленными военными действиями солдат в новелле «Мишени наступают» (1927): «<...> чего им захотелось – стрелять по воробьям или сражаться с облаками?» [Кржижановский 2003, с. 60].

Прослеживается интертекстуальная связь также с творчеством Ж. Б. Мольера. В новелле «Некто» (1921) повествуется о встрече рассказчика с  $2\frac{2}{3}$  человека, загадочным «Некто» из задачника по арифметике. Здесь возникает указание на комедию французского классициста «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665), а именно упоминается фрагмент диалога Сганареля и Дон Жуана о предмете веры последнего: «Я верю, Сганарель, что дважды два – четыре, а дважды четыре – восемь» [Мольер 1986, с. 130]. Атеистические воззрения ловеласа приводят его оппонента Сганареля к мысли о том, что религией Дон Жуана является арифметика. Учитывая математическое происхождение героя Кржижановского, цитирование Некто данного фрагмента в контексте иронии над религиозными увлечениями и множеством возлюбленных его собеседника выполняет фатическую функцию, предполагая осведомленность адресата высказывания в мольеровском литературном наследии и выступая, к тому же, способом речевой характеристики нечеловеческого персонажа и демонстрации его существования в культурном поле человечества (так и союз «якобы» в новелле «Якоби и “якобы”» демонстрирует широту своего интеллекта). К олицетворению человеческой жадности Гарпагону из комедии Мольера «Скупой» (1668) восходят образы героев новелл «Проданные слезы» (1922), «Левое ухо» (?), «Больное сердце» (1937), «Последние минуты скупца» (1937) и др. Мотив скупости в текстах Кржижановского раскрывается через предпочтение денежного капитала в ущерб любви к собственному ребенку. Так, родители Неты («Проданные слезы») совершенно не жалеют страдающую дочь, наслаждаясь алмазным богатством, а отец Зюлейки больше всего любит золото, и лишь после него свою наследницу. Богачи отказывают в любой помощи нуждающимся и в своем трепетном отношении к капиталу доходят до абсурда, даже в свой последний час размышляя лишь о сбережениях – герой «Последних минут скупца» велит сыну после своей смерти вместо пятаков положить на глаза алтыны.

К литературной сказке авторства Ш. Перро отсылает новелла «Поэтому» (1922) о поэте, размышлявшем о слове «поэтому» в письменном отказе возлюбленной. Перечитывая печальное письмо, он обнаружил переселение слова «поэтому» в собственное сердце, а с ним и небывалую обстоятельность и последовательность. «Образумившись» и променяв творчество и свободу на служебное положение, став успешным разоблачителем поэзии и ее авторов, способных затронуть лишь имена вещей и никогда саму суть, герою удалось вернуть возлюбленную Митти. Но накануне свадьбы происходит встреча с безмянным стариком, который вынул из сердца больного напившееся крови слово «поэтому» и вернул его в пространство письма. Благодаря действиям старца и подаренным им волшебным сапогам герой получает в жены саму Весну. Образ самостоятельно передвигающихся сапог отсылает к семимильным сапогам (сапогам-скороходам) – волшебной обуви, которая фигурирует в европейских сказках и была литературно обработана Перро в произведении «Мальчик-с-пальчик» (1697). С другим текстом писателя – «Сказками моей матушки гусыни» (1697) – ассоциируется волшебный литературный образ говорящей птицы в новелле «Гусь» (1937). Кржижановский апеллирует к сказочной образности определенным сюжетным ходом при постановке отнюдь не детских проблем. Новеллы писателя дидактичны, как и литературные обработки финалов сказок французского классициста.

Выявлено обращение Кржижановского к писателям **XVIII в.** Так, влияние Дж. Свифта на мировоззрение Кржижановского замечено И. Б. Делекторской [Делекторская 2000], В. Г. Перельмутером [Кржижановский 2001 б, с. 594] и другими исследователями. Многие произведения писателя действительно перекликаются со свифтовскими, поскольку изображают прохождение героями определенного пути приключенческого характера, насыщенного перипетиями. Например, в новелле «Сбежавшие пальцы» (1922) описаны странствия «пятиножки» (оторвавшейся во время игры на рояле кисти пианиста), которая после своего побега подверглась опасности от погнавшихся за ней двух мальчуганов, от дворового пса и т.д. Восходящий к «Путешествиям Гулливера» (1727) прием смены масштабов как окружающей среды, так и самих героев для прозы Кржижановского становится

гипертекстуальным и реализуется на протяжении всего его творчества. Герои «Чуть-чутей» (1922) уменьшены до невероятных размеров и путешествуют по микромиру, что вызывает ассоциацию с лилипутами из свифтовского романа. У Кржижановского чуть-чутти предстают как антиподы злых лилипутов, поскольку помогают главному герою поэтически воспринимать мир и видеть все прекрасное, а сам король чуть-чутей делает это настолько самоотверженно, что даже погибает. Смена масштабов положена и в основу «Мухослона» (1920), где попытка создания из мухи слона не удалась – получился слон с душой мухи. Несчастное создание не может свыкнуться с новыми размерами тела и от невольных проступков его спасает лишь встреча с возлюбленной, которую, увы, ожидал худой конец. Опечаленному Мухослону остается лишь отыскать свою привычную мушиную щель, однако попасть туда он уже не может. С тех пор, как сказано в новелле, так и стоит существо возле своего дома. Свифтовский прием реализован и в новелле «Страна нетов». Здесь автор-повествователь, представитель народа естей, рассказывает о посещенной им диковинной Стране нетов, ее обычаях, мифологии, жителях. Так, один из персонажей нетовской мифологии умел прятаться и в крохотные раковины, и в цветы, хотя был настолько огромен, что доставал до самого неба. На этом же принципе построен сюжет новеллы «Квадратурин» (1926). Герой с говорящей фамилией Сутулин неожиданно получает от незнакомца (аналога волшебного помощника в сказке) тюбик с этикеткой «Квадратурин», содержащий средство для «ращения» комнат. Оно приходится весьма кстати, учитывая угнетающие размеры пространства, в котором вынужден проживать персонаж – каких-то 8 аршин. В данной новелле пространство обитания предельно уменьшено (для сравнения: в повести «Штемпель: Москва» площадь комнаты героя составляет 10 аршин, а в «Автобиографии трупа» – 20 аршин). Использование таинственного средства приводит к катастрофе: персонаж не может найти выхода из своей, достигшей небывалых размеров, комнаты. «Квадратурин» разворачивает мотив клаустрофобии героя в агорафобию (страх большого пространства): «Вся комната, растянутая и уродливо развороченная, начинала пугать и мучить» [Кржижановский 2001 а, с. 455].

Особенно важны в плане свифтианской интертекстуальности парные новеллы «Моя партия с королем великанов» (1933?) и «Гулливвер ищет работы» (1933). Первая представляет собой стилизацию под неизданный отрывок из романа английского писателя. Структура текста построена на авторском обыгрывании ситуации пребывания свифтовского героя в стране великанов при помощи метатекстуального феномена игры в шахматы. Король страны оказывается страстным ее любителем и приглашает гостя сыграть партию. Разъяренный из-за поставленного ему мата, монарх бьет кулаком по столу, и значительно уступающий ему в размерах противник теряет сознание. По оплошности сонного слуги Гулливвер вместе с другими фигурами оказывается в ящике для шахмат, спасение из которого приходит вместе с желанием самодержца одержать реванш. Вторую партию доктор уступает якобы из вежливости, но логично предположить, что и из-за страха за собственную жизнь. Если в новелле «Моя партия с королем великанов» действие происходит в стране великанов, то следующий текст «Гулливвер ищет работы» выступает как бы антитезой, поскольку действие переносится в страну лилипутов, хотя, согласно хронологии событий свифтовского шедевра, Гулливверу удалось посетить сначала Лилипутию, а уж затем и страну великанов. В новелле Кржижановского автор-повествователь подает собственную трактовку возникновения Человека-горы (буквализация прозвища, данного застывшему Гулливверу лилипутами), расположенного в четырех лиликилометрах от столицы, которая якобы обнаружена в архивах Лилипутии. В частности, прозорство гостя (Гулливвера) в не слишком богатом государстве приводит к повышению налогов, снижению заработной платы, а с ними и забастовкам жителей. Гулливвер же, видя невзгоды, приносимые им народу, просит у короля работы, чтобы самому зарабатывать на хлеб. Тогда Гулливверу было дано несколько возможностей, но ни одна из которых, увы, не увенчалась успехом. Отчаявшись найти выход из создавшегося положения, герой уходит на расстояние четырех шагов от города к берегу моря, где погружается в тяжкое раздумье. Тело неудачника, отказавшегося от еды и питья, постепенно зарастает порослью и превращается в Человека-гору, которую теперь с удовольствием посещает лилипутьевская молодежь. Таким образом, роман Свифта служит для Кржижановского исходным материалом

для создания собственного варианта злополучных происшествий, случившихся с его Гулливером. Сюжет новеллы аллегорически изображает насущные проблемы современного автору мира, социальные невзгоды, трудности в поиске себя и в собственной самореализации.

Роман воспитания «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795) Й. В. Гете отразился в сюжетной структуре новеллы Кржижановского «Чемпион дыхания» (1939) посредством определения путешествия героя по западным странам в 1912 г. как «вильгельммейстеровского», а также функционирования мотива измены. Посещая музей восковых фигур Берлина, путник наблюдает смертельный номер с захоронением заживо – мужчина может не дышать более 5 минут. Гроб его предоставлено заколачивать молодому человеку, который, как по случайности потом замечает повествователь, оказывается любовником супруги рискующего жизнью фокусника. Напомним, что главного героя Гете ожидает подобная участь – его предаёт возлюбленная Мариана. Примечательно, что оба женских персонажа являются творческими личностями: Мариана – актриса, героиня Кржижановского – пианистка.

Немецкий поэт и драматург Ф. Шиллер становится ключевым персонажем новеллы «Кунц и Шиллер» (1922). Действие переносится в 1905 год, когда в немецком городке празднуют юбилей смерти классика. Директора театра Готгольда Кунца ночью посещает памятник великого романтика с намерением передать искомый текст неизданной пьесы. Кунц, мечтавший о всемирной славе первооткрывателя неизвестной рукописи Шиллера, вернее, о тех материальных выгодах, которые сулила подобная находка, Кунц, считавший себя знатоком творчества писателя, поскольку двадцать лет назад опубликовал одну забытую всеми и им самим статью о Шиллере, при встрече с ожившим памятником не только не внемлет его признаниям, но и довольно грубо выставляет его за дверь. Шиллер уходит и Кунц вдруг осознает, кто на самом деле его посетил. Он бросается вдогонку, но поздно – статуя гордо заняла свое место, а в попытке выхватить рукопись из рук гостя герой ударяется о камень и теряет сознание. Невежество, казалось бы, наказано, но благодаря иным шиллеровским реминисценциям – указаниям на произведения

писателя, которые никто толком не помнит (баллада «Песнь о колоколе», драма «Вильгельм Телль» [Кржижановский 2001 б, с. 249]) – Кржижановский намечает типичность и массовость невежества как фактора людей XX века. По указанию И. Б. Делекторской, в тексте переплетаются линии пушкинского «Каменного гостя» (1830) и «Медного всадника» (1837), сюжеты о воскресающем великом мастере из новеллы Гофмана «Кавалер Глюк» (1809), появлении и повторном исчезновении утраченного текста пушкинских «Египетских ночей» (1835) и гоголевской «Прощальной повести» (1847?) [Делекторская 2007 в]. Апеллируя к полигенетическому интертекстуальному полю, Кржижановский создает собственное оригинальное произведение и моделирует свой индивидуально-авторский миф о состоянии мира. Любопытно, что писатель вводит авторское примечание-подсказку, где свидетельствует, что «тема – подкидыш», «чужая тема». Автора, заглавие, сюжетную разработку тот якобы забыл и высказывает надежду, «что читатель поможет <...> отыскать ее настоящего автора» [Кржижановский 2001 б, с. 247], тем самым активизируя сознание реципиента и мотивируя его на интеллектуальный поиск.

**XIX век** представлен в интертекстуальном поле Кржижановского переключками с творчеством многих писателей. Например, Э. Т. А. Гофмана. Общие черты в прозе Гофмана и Кржижановского усматривают исследователи (И. Б. Делекторская, Е. О. Кузьмина, Е. В. Ливская, В. Г. Перельмутер и др.). В частности, они указывают, что «Музыкальные новеллы» (1809) немецкого романтика являются отправной точкой для музыкальных новелл Кржижановского («Сбежавшие пальцы», «Смерть эльфа» и др.). Но не только интермедийный аспект прозы позволяет рассматривать Гофмана как претекст, но, полагаем, что и мотив двойничества, присущий обоим писателям, и черты литературы ужасов (их по-разному развивали в своих произведениях В. Гауф, А. фон Шамиссо, Л. Андреев, А. М. Ремизов и другие), ранние проявления которой возникли еще в произведениях Гофмана (у Кржижановского это, например, удушение одеялом, в которое переселилась сущность героя, нового мужа его возлюбленной). Традиции литературы ужасов были мастерски реализованы уже в следующем веке в первом романе

австрийского писателя Г. Майринка «Голем» (1914). С ключевым образом романа, как представляется, коррелирует образ окаменевшего героя новеллы Кржижановского «Гулливер ищет работы». Голем, согласно преданию, представляется великаном, созданным из глины при помощи тайных магических знаний раввином-каббалистом для защиты еврейского народа (в трактовке Майринка – для прислуживания хозяину). Каждые тридцать три года, пишет австрийский автор, истукан появляется в Праге. Герой Кржижановского населению Лилипутии также кажется великаном, однако окаменеет он в результате собственных действий, косвенно касающихся также защиты народа – безуспешно пытаясь исправить тяжелые последствия голода и жажды для лилипутов, он сам отказывается от еды и воды.

Сюжетно-образное сходство с немецкой сказкой В. и Я. Гримм «Маленькие человечки» (1812) проявляется в новелле Кржижановского «Чуть-чуть», где главный герой во время графического анализа очередной подписи обнаруживает при помощи лупы крошечных созданий чуть-чутей. Король этого народа соглашается взять Его Огромность (главного героя) в подданство. Чуть-чуть принимаются за работу: они поселяются на ресницах мужчины, на обоях и во всем окружающем его пространстве, и на «чуть-чуть, на еле-мысль» [там же, с. 86] все оживает, сонмы неприметностей выступают наружу, стоит только сощурить глаза. И вот знакомая автору женщина, ничем не приметная дурнушка, появляется на пороге комнаты Первого Чутя. И чуть делают свое дело – сердцебиение ускоряется, губы сливаются в поцелуе. Но слеза, скатившаяся с глаза первого вассала, топит короля чуть-чутей. Месть этого народа оказывается страшной – они покидают главного героя. Маленькие человечки братьев Гримм помогают бедному сапожнику, которому не хватает кожи для пошива сапог, и делают обувь за него. Так и чуть-чуть – помогают герою новеллы, но в ином аспекте. Герой прозревает, становясь способным оценить красоту окружающего мира, но ненадолго. Образное сходство просматривается в том, что и сказка, и новелла, и герои-помощники очень малы в своих размерах, однако их работа поистине неоценима. Другие герои-помощники появляются в новелле-сказке «Доброе дерево» (1937). Героиней здесь выступает бедная швея, которой никто не помогал, кроме иглы



и наперстка, а клиенты всегда торопили, хотя не торопились платить за работу. Однажды девушка отправилась работать в лес. Потеряв иголку среди трав и мха, бедняжка заплакала, но здесь на помощь пришло старое дерево. Усыпив швею, оно вместе с птицами и цветами выполнило всю работу за нее. Проснувшись, девушка обнаружила уже совершенно готовое платье. Как и персонажи из немецкой сказки, доброе дерево, птицы и цветы помогают героине новеллы, делая за нее всю работу. Благодаря сказочному вымыслу и фантастике происходит моделирование «возможных миров», в частности, мира, наполненного добром, дружбой, взаимопомощью – диаметральной противоположности городского пространства.

Произведение Кржижановского «Старик и море» (1922) коррелирует со сказкой Гримм «О рыбаке и его жене» (1812). В тексте Гримм рыбак живет с женой в бедной избушке у самого моря. Однажды он ловит камбалу, что оказывается очарованным принцем, и отпускает. Но жена (Ильзебилль) требует, чтобы он попросил у камбалы-рыбы новую хорошую избу. Вскоре она желает и большой каменный замок, а потом и вовсе стать и королевой, и императрицей, и папой, и самим богом, за что наказывается, вновь очутившись в своей старой избушке (прототипичность данного сюжета для дальнейшей творческой разработки в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке» очевидна). Кржижановский демонстрирует мотив одиночества – главным героем становится старик, живущий в избушке «у самых морских выплесков» [Кржижановский 2001 б, с. 200] и продающий вопросительные знаки. Единственным сожителем старика становится червь, питающийся его сердцем, однако и тот погибает, оставляя хозяина наедине с самим собой, правда ненадолго – старик также покидает земной мир. Изобретение одного из знаков приводит к трагедии: решив испытать изготовленный знак на прочность, старик вдевает хвост мертвого червя из собственного сердца на «выгиб знака» [там же, с. 202] и бросает приманку в море. Рыбище, утащив знак, уходит в глубины, но упрямец прыгает вслед за знаком в волны.

Возможно и взаимодействие с народной европейской сказкой «Красная шапочка», литературно обработанной Ш. Перро (1667) и братьями Гримм (примерно 1803 г.). Главная героиня «Хлеба нашего насушенного» (1937) Кржижановского помогает своей старой бабке, полуседой и почти глухой женщине, носит ей откуда-

то с окраины города хлеб и кое-какие объедки со стола родственников. Так, вероятно, возникает переключка с Красной шапочкой, которая заботится о бабушке, живущей на другом краю леса, приносит ей пироги и горшочек сливочного масла. Однако Кржижановский строит антонимичный образ ребенка, демонстрируя мотив бедности – вместо шапки на голове девочки красуется парусиновый капор, на теле – мешкообразный балахон, а в руках – жалкие остатки хлебных сухарей.

Некоторые новеллистические сюжеты Кржижановского формировались также под влиянием литературных сказок Г. Х. Андерсена. В новелле «Проданные слезы» рассказывается о девочке Нете, слезы которой однажды стали превращаться в алмазы. Отец и мать девочки, пьяница Аким Акимыч и энергичная, властная Катерина Родионовна, погрязли в своей алчности настолько, что запретили дочери даже общаться с другими ровесниками – дабы слез было больше и их не украли. Родители присмотрели ей отнюдь не бедного жениха, некоего Ермила Немиловича, о котором Нета была не лучшего мнения. Заканчивается сказка тем, что так же внезапно, как слезы начали превращаться в алмазы, они превратились в обыкновенные человеческие слезы. Здесь очевидна переключка со сказкой датского писателя «Снежная королева» (1844), где злобный тролль изготавливает зеркало, в котором все доброе кажется злым, а злое – только ярче бросается в глаза. Он решает «добраться с зеркалом до неба, чтобы посмеяться над ангелами и самим Творцом» [Литературные сказки зарубежных писателей 1982, с. 442], но терпит поражение – зеркало разбивается на тысячи осколков, один из которых попадает в глаз мальчику по имени Кай. С новеллой обнаруживается сюжетное сходство в конце сказки – когда Герда нашла Кая, осколок зеркала вытек из глаза заплакавшего героя: «Кай вдруг залился слезами и плакал так долго и так сильно, что осколок вытек из глаза вместе со слезами» [там же, с. 462]. Алмаз выкатывается из глаз плачущей Неты вместо слез, что приводит к жестоким страданиям, причиненным ребенку стремившимися нажить на его горе родителями. В «Книжной закладке» возникают отсылки к сюжетным схемам литературной сказки Андерсена «Пятеро из одного стручка» (1852) о пяти горошинах и русской народной сказки «Царевна-лягушка» об Иване Царевиче и Василисе Премудрой: «Получалась сюжетная схема, вроде

андерсеновской “О пяти горошинах” или наша русская о царевиче и трех стрелах...» [Кржижановский 2001 а, с. 583]. Авторское указание выполняет апеллятивную функцию, демонстрируя способ развития сюжета европейского и русского сказочного жанра на материале жанра новеллистического. Как пять векторов полета горошин и три направления полета стрел изображаются пять возможных траекторий направления пуль (т.е. развития сюжета) из замеченной талантливый выдумальщиком ружейной обоймы, которая лежала на бульваре.

Отправным пунктом для создания образа гомункула Фифки в новелле «Фантом» становится персонаж романа «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) представительницы английской готической литературы М. Шелли. Повествователь в новелле Кржижановского пересказывает читателю историю, доверенную доктором Двудюд-Склифским, девять лет назад спасшим его от последствия осколков гранаты. Ретроспективный рассказ возвращает к событиям экзамена во времена молодости героя. Вытянув билет на тему медицинского фантома (акушерской куклы с трупиком мертворожденного, применяемой в практике студентов), Двудюд впервые встречается с Фифкой – мертвым существом, которое вынужден вытянуть щипцами. Заметив у трупа признаки витальности, спустя время персонаж задумывается о том, достал ли он из тела куклы создание самостоятельно или оно двигалось само. Успешно завершив обучение, юный доктор уезжает практиковаться в земство. Однако внезапно разыгравшаяся война приводит к контузии и алкоголизму героя, болезням и смертям его пациентов.

Однажды осенью Склифского навещает знакомый обезмускуленный феномен Фифка, который рассказывает о произошедших с ним событиях. Покинув привычное место обитания – эмбриональный кабинет университета, – фантом оказался в равнодушном городе. Бродяжничество, нищенство, голод вернули несчастного домой, где заботу о нем взял на себя старик Никита. Но началась война, а с ней голод и холод. Однако завершается все счастливым для фантома финалом – став рассыльным модной мастерской, на ее чердаке существо обрело возлюбленную – одноногого манекена. Любовь двух фантомов, в отличие от чувств живых, несет разрушительный характер и приводит к смерти. Но когда об этом догадался Двудюд,

было уже поздно. С диагнозом «белая горячка» он попадает в больницу, где и доверяет свой рассказ повествователю, а примерно через неделю умирает, оставляя лишь легкий сулемовый запах. В свойственной Кржижановскому манере (ср. «Мост через Стикс» и др.), остается открытым вопрос правдивости рассказанной истории: то ли диагноз оказался верным, и контуженный Двудюд ощутил себя двойником вымышленного им существа, то ли эти события имели место действительно, остается неясным. В любом случае, в финале героя ожидает трагический исход.

Формируется игра с читателем при помощи двойной мотивировки автором понятия «фантом», означающего как фантом в медицинском значении слова, эмпирически достоверный, на котором настаивает повествователь, так и фантом как романтически-готический образ. Авторское отрицание инфернальной сущности персонажа производит противоположный эффект – Фифка воспринимается реципиентом именно как таковой, что отсылает к роману М. Шелли. В последнем главный герой создает живое подобие человека из собранных фрагментов мертвых тел. Ожившее существо выходит из-под контроля творца, что символизирует бессмысленность и бесперспективность претензий человека на функции Бога, а также необходимость ответственности ученого за свои идеи. Заметим, что персонаж Кржижановского неоднократно утверждает, что ни малейшего отношения к призракам и миражам не имеет, однако затем указывает, что, как и они, придерживается «явочного порядка» [там же, с. 560] и потому служит в качестве уборщика и сторожа университета.

Важное значение для понимания мира Кржижановского, строящегося на диффузности миров, на противоположности полюсов иррационализма и рационализма, обретает философия фантомизма. Она излагается фантастическим персонажем новеллы: человеческие существа, их бытие, их действительность являются не более реальными, нежели существование фантомов. Весь объективный с точки зрения человека мир – это фикция.

Эксплицитная отсылка к творчеству Э. А. По в новелле «Поэтому» визуально носит лудический характер – реализуется игра слов: «У стены, на полке, мерцали переплеты. С лампой в руке, успокоенно улыбаясь, поэт подошел к друзьям: рукой

наудачу. Что это? “По.Э.том V”» [Кржижановский 2001 б, с. 180]. Том произведений По входит в книжную библиотеку поэта, характеризуя его интерес к американской готике и некоторую одержимость печальным расставанием с любимой. Теперь слово «поэтому» из объяснений в письме женщины всюду мерещится поэту. В сюжете о «дантисте» Федосе Шпыне из «Книжной закладки» замечается сходство со сценой кражи зубов умершей возлюбленной героя новеллы По «Береника» (1835) – его двоюродной сестры Береники. Сюжетный поворот захоронения заживо, представленный в ряде текстов По («Сердце-обличитель» (1843), «Черный кот» (1843). «Преждевременное погребение» (1844), «Бочонок амонтильядо» (1846) и др.) возникает и в новеллах Кржижановского («Моя партия с королем великанов», «Чемпион дыхания»). Но, если у По подобный мотив носит танатологический исход и зачастую приводит к насильственной смерти, то у Кржижановского он реализуется по собственному желанию персонажа и имеет счастливую развязку – герои продолжают жить. Отдельное исследование может быть посвящено рассмотрению развития Кржижановским новеллистического жанра, одним из главных представителей которого выступает По.

Книга Т. М. Рида становится наиболее важным спутником в жизни подрастающего школьника в новелле «Ранец и портфель» (1937), хотя и упоминается без точного названия: «<...> затрепанная книжка, прижавшаяся к верхнему краю ранца, подальше от учебников, – Майн Рид» [Кржижановский 2003, с. 238]. Затрепанность книги объясняется тем, что писатель был представителем приключенческого жанра и детской литературы, которая представляет гораздо больший интерес для маленького героя, чем школьные пособия. Выскажем предположение, что, опуская такую деталь, как наименование книги, Кржижановский демонстрирует значимость всего ридовского наследия для развития литературы для детей.

Новелла повествует о герое, которого в 11 лет дразнили обидными прозвищами, а сейчас, когда ему уже за 50, успешно занимает высокую должность в ведомстве. В детстве он носил ранец, а в зрелости уже портфель, который становится материальным знаком социального статуса персонажа. Нужно заметить, что проза

Кржижановского репрезентует целую «портфелью философию» важных чиновников (см. новеллу «Книжная закладка»). Так, в новелле «Чуть-чуть» портфель вызывает ассоциацию с черным глухим гробом, в который пора рассказчику новеллы так же, как написанному им в портфель. Портфель под локтем бережно хранит странный герой новеллы «Чудак», в портфеле же приносит волшебную мазь нежданный гость в «Квадратурине», на кожаный портфель меняет свой ящик с долотом столяр Васька в «Книжной закладке», торопящимися на службу портфелями загружен транспорт в «Желтом угле», между торопящихся портфелей ходит внезапно потерявший смысл жизни герой «Серого фетра», до важного черного портфеля дорос герой новеллы «Ранец и портфель». Из этого ряда выделяется желтый портфель невесты из новеллы «Единогласно», контрастирующий с черным, принадлежащим возлюбленному. Портфель в поэтике Кржижановского становится маркером занятости и тяжелой работы. Герой никогда не возьмет его на отдых, а скорее закинет в угол – вместо него для таких случаев используется чемодан («Цыплята», «Взбесившиеся брюки»). Подобному городскому образу противопоставляется сума путешествующего по полям старика («Четки») и приготовленная в дорогу на случай кризиса сума нищего с посохом и шляпой («Кабинет миллиардера»).

О связи с английским представителем литературы «нонсенса» Л. Кэрроллом позволяет говорить мотив метаморфозы героев, применивших волшебное средство. В большинстве случаев оно получено от некоего покровителя либо владельца и представляет из себя сосуд с какой-то жидкостью. Вспомним тюбик в «Квадратурине», сосуд с невыпиваемым напитком в «Дымчатом бокале», колбы и флаконы старика с синими, рубиновыми, желтоватыми жидкостями, при помощи одной из которых – маслянисто-желтоватой – удалось вылечить поэта («Поэтому»). Но не только в исследуемых циклах возникает данный мотив – ср. пузырьки героя с тинктурой разных цветов в «Странствующем “Странно”». В «Алисе в стране чудес» (1865) физические изменения девочки происходят также благодаря волшебным средствам – пузырькам с тинктурой разных цветов и различной пище. Образ подобного средства восходит еще к мотиву волшебного зелья в средневековых легендах и сказках, постепенно перешедшему в литературные тексты. В данном

случае не можем не учесть и возможность претекстового отнесения к произведению Кэрролла.

Весомое значение для интертекстуальной прозы Кржижановского имеет модернистское творчество писателей **XX века**. Вероятна связь новеллы Кржижановского о разбогатевшем на алмазных слезах дочери семействе «Проданные слезы» с текстом Г. Уэллса «Человек, который делал алмазы» (1894), где целью всей жизни нищего героя стало собственное изготовление драгоценных камней. К научной фантастике Уэллса отсылает и схема формирования героев новеллы «Товарищ Брюк» (1931). В ее основу положена игра слов – так, главным героем становятся брюки товарища Брука, которые заняли место ушедшего из жизни хозяина в учреждении и выполняли едва ли не все его обязанности так, что подмены никто и не заметил. Идиллию разрушило сентиментальное письмо влюбленной коллеги-машинистки, уволенной затем брюками (из-за страха разоблачения собственной личности), а также и-образный росчерк подписи «Брюк», замеченный щепетильными работниками всяческих комиссий и подкомиссий. В стенгазетах появились статьи с версиями о протекционизме и кумовстве товарищей Брюков, а затем и мысль о происхождении работника от голландского мистика и мракобеса Рейсбрюка (Иоганн Рейсбрюк был мистиком в XIV веке и был прозван Удивительным или Восхитительным). После неудачной попытки самоубийства, затесавшись среди множества самых разнообразных брюк на прилавке магазина, персонаж получил второй шанс на существование, поскольку именно их выбрал для покупки рассеянный приказчик. Таким образом, брюки становятся полноценным героем, абсолютно приспособленным к жизни. Одной из абсурдистско-иронических версий ученых при попытке распутать брюкобруковскую проблему становится психофизиологическая: «<...> поскольку так называемая душа, или, точнее, нейровибрации мелкого служащего, склонны уходить в пятки, возвращаться в голову с тем, чтобы опять... одним словом, совершать колебательные движения пятками и теменем, то вполне естественно, что брючный шов *sedalia*, находящийся как раз на полпути, каждый раз удерживает некоторую, пусть незначительную, часть вибраций, постепенно накапливая, всиживая в себя некое подобие мышления, дающего и брюкам право на

разумную и вполне самостоятельную жизнь <...>» [Кржижановский 2001 а, с. 489-490]. Образ главного персонажа новеллы отсылает к знаменитому роману «Человек-невидимка» (1897), герой которого – ученый-физик Гриффин – благодаря изобретенной им машине становится невидимым, однако лишиться одежду видимой материальной оболочки герой оказывается неспособен.

Хотя феномен интертекстуальной связи в текстах Кржижановского и Ф. Кафки до сих пор не выяснен учеными – не обнаружены доказательства и документальные подтверждения того, что автор был знаком с прозой австрийца, все же определенные сближения очевидны в их произведениях. В новелле Кафки «Превращение» (1912, оп. 1915) и в новелле Кржижановского «Мухослон» использован традиционный сюжет превращения героя. В обоих произведениях задействован инсектный код – превращение в насекомое. В творчестве обоих авторов обнаруживаются абсурдистские тенденции. Как представляется, вероятность контактных связей довольно высока и безусловным видится наличие типологического сближения.

Интертекстуальная связь с О. Хаксли прослеживается в новелле «Желтый уголь» (1939), где в основу сюжета положена ситуация посткатастрофы. Изображается послевоенное время, когда иссякли все нефтяные источники, а земля иссохла под лучами палящего солнца. Победителем конкурса по обнаружению нового энергетического ресурса стал профессор-физиолог Лекр, который последние 10 лет жизни провел в научном уединении и внезапно оказался на улице в окружении спешащих, озлобленных людей. Увиденное привело гения к мысли об использовании человеческой злобы, т.н. желтого угля, в качестве источника электроэнергии (в новелле выстраивается желтый цветосимволический ряд образов и деталей: желтый уголь, желтые углы глаз председателя КОНОЭ (аббревиатура комиссии по изысканию новых энергий), желток яйца, поедаемого протестантом мистером Дэдлом, желтая пресса эпохи и т.д.). На окраинах одной из столиц Европы фантазии ученого были воплощены в реальность: целый трамвайный вагон был введен в действие посредством негативных эмоций пассажиров. С этого дня началась новая промышленная эра на земле: вся жизнь перестраивалась на максимально неудобные для человека условия, иннервирующие злобу. Наступало, по словам автора, подобие



золотого века, ведь теперь абсолютно все оказались сыты, полны, румяны и с ожиревшей печенью. Однако именно с этого благополучия и начался конец – то здесь, то там появлялись улыбающиеся люди, уступающие места старушкам юноши и т.п., а с ними исчезала энергия отрицательных эмоций. Негодующее правительство решило лишить жителей света и тепла, однако те оказались настолько психически мертвыми и пустыми, что не смогли выразить больше ни единого чувства. Тогда КОНОЭ вновь призвало на помощь ученых, но, увы, не получило ни единого стоящего проекта, поскольку вся изобретательность и культура исчезли вместе со злобой.

Как видим, сюжет произведения сформирован в лучших традициях антиутопии. Роман «О дивный новый мир» (1932) выступает, на наш взгляд, ярким претекстом новеллы, поскольку неслучайны такие переключки между произведениями, как новое летоисчисление (у Хаксли оно ведется от появления Т. Форда, и, подобно отсчету времени от Р.Х., его основные вехи именуется «эрами Форда», у Кржижановского речь идет об эре желтого угля); непонимание жителями антиутопических миров ставших для них архаикой слов «любовь», «родители» и человеческих отношений, связанных с ними: «Весьма симптоматичным оказался громкий судебный процесс об одном школьном учителе, сказавшем во время урока совершенно открыто:

– Дети должны любить своих родителей.

Школьники, разумеется, не поняли архаического слова “любить”, за разъяснениями обратились к взрослым; из взрослых тоже не все смогли припомнить, что это за “любить”» [Кржижановский 2003, с. 81].

Отдельно стоит отметить **связь прозы Кржижановского с восточной литературной традицией**. Новелла-сказка Кржижановского «Украденный колокол» (?) стилизована под индийскую. Действие происходит в главной колокольне индийского города Шахдекаханнури. Однажды утром старый глухой звонарь Джаа-джи-джуа обнаружил пропажу своего инструмента для набата. Ночью героя разбудил голос джинна (в правописании С. Кржижановского – джина, *М. Е.-Ч.*), поселившегося в его правом ухе. Незнакомое существо призналось, что является духом звонов, лишенным своего обиталища. Пообещав вместо традиционной платы за помещение

одарить правую сторону хозяина слухом, джинн уговорил того отправиться в путь по всей Индии вслед за похитителями. Добравшись до самого Бенареса, путники наконец обнаружили след. Стоя у выхода монетного двора, нищий звонарь вытянул руку и был награжден подаяниями в виде золотых монет, на которые распался священный колокол. С тех пор оба они блуждают по всем дорогам Индии в надежде собрать все медные монеты, на которые был поделен артефакт. Писатель эксплицитно апеллирует к текстам Упанишад: «Недаром в Упанишадах сказано, что дороги Индии немногим короче длины мира» [там же, с. 200], хотя нами данная цитата в указанном источнике не была обнаружена. Упанишады (3 в. до н.э.–15 в. н.э.) являются религиозно-философскими сочинениями Древней Индии, вошедшими в состав Вед (священного писания индуизма). С санскрита название «Упанишад» переводится как «сидеть у ног учителя», что отражено и в самой структуре текстов: они написаны в форме философских бесед учителя и ученика.

К более позднему прецедентному тексту Кржижановский обращается в новелле-сказке «Левое ухо». Здесь сообщается о событиях, произошедших, по утверждению автора, еще в древнем Тегеране. Бедный сапожник Гассан полюбил красавицу Зюлейку – дочь самого богатого человека города, визиря Абу бен-Эффи. Однажды отец прелестницы увидел башмачника на базаре и велел ему сшить туфли. Но замечтавшийся о ножках Зюлейки Гассан сделал настолько крохотную обувь, что она оказалась бы впору только девушке. Разъяренный визирь приказал применить к башмачнику принятое для подобных случаев обмера и обвеса наказание – прибить левое ухо несчастного к двери. Сжалившаяся над героем возлюбленная одарила его своей волшебной изумрудной сережкой из левого уха. Когда пришла пора свататься к завидной невесте, сразу три наместника обратились к отцу с предложением руки и сердца. Однако хитроумная Зюлейка потребовала найти заветную серьгу, зачарованную некогда колдуном Кришной-Криксой. По заверению красавицы, из-за потери одной серьги она заболела. Если же пропадет и вторая – наступит смерть. Счастливый финал таков: все искатели оказались безуспешными, и лишь Гассан оказался счастливецом. Источник сказки о сапожнике Гассане не найден, и по всем признакам она представляет собой авторскую стилизацию с намеренным указанием

на достоверность сюжета. Причем герои перекликаются с персонажами средневекового памятника арабской и персидской литературы «Книга тысячи и одной ночи». В частности, с характерными представителями из сказок о Маруфе-башмачнике, о визире Абу-Амире ибн Мерване и юноше. Писатель дает аллюзивное указание на претекст: «Тегеран обижен Багдадом. Багдад отнял у него все сказки, не только тысячу, но еще и одну. Но сказка, которая будет сейчас вкратце рассказана, произошла, во всяком случае, в древнем Тегеране» [Кржижановский 2003, с. 189]. Далее в новелле автор обращается и к включенной в состав восточного сборника сказке «Али-Баба и сорок разбойников»: «– Нет, Джарды, такое, о чем я думаю, бывает только в сказках. В сказках подходят к закрытой двери и говорят: “Сезам, откройся...”» [там же, с. 193]. Как известно, в сказке про Али-Бабу вход в пещеру с сокровищами открывается с помощью фразы: «Сим-сим, откройся!»

В качестве претекстов новеллы Кржижановского «Старик и море» выступают, как представляется, не только сказки Гримма и Пушкина, но также их прототипичный сюжет индийской сказки «Золотая рыба». В ней говорится, что на берегу реки, в коей обитал бог – владыка вод Джала Камани – в ветхом шалаше жили старик со старухой. Поймал однажды старик чудо-рыбу и отпустил (как и герой Кржижановского), получив взамен дом из крепких бревен, целые блюда риса, нарядную одежду. Но жена его захотела, чтобы старик стал старостой, чтобы дом был вдвое больше нынешнего и было много денег. Исполнила чудо-рыба и это желание. Когда же старуха захотела видеть мужа махараджей, она снова оказалась в потрепанной одежде в старом шалаше.

Еще одним мнимым указанием автора на восточный текст становится послужившая примером для написания предсмертной рукописи героя «Автобиографии трупа» индийская сказка о человеке, который вынужден был каждую ночь таскать на себе труп, пока тот не рассказал историю своей жизни до конца. Таким же обреченным человеком видится будущему самоубийце его адресат. Вероятнее всего, эта сказка все же является авторской выдумкой, а не существующим в индийской культуре претекстом (источник сказки не найден).

**Итак**, в малой прозе Кржижановского на эксплицитном и имплицитном уровнях представлена апелляция к литературе античности (Эзоп, Эсхил, Еврипид, Аристофан, Ювенал), XVI в. (Ф. Рабле, С. Герберштейн), XVII в. (М. де Сервантес, Ж. Б. Мольер, Ш. Перро), XVIII в. (Дж. Свифт, Й. В. Гете, Ф. Шиллер), XIX в. (Э. Т. А. Гофман, Г. Майринк, В. и Я. Гримм, Г. Х. Андерсен, М. Шелли, Э. А. По, Т. М. Рид, Л. Кэрролл) и XX в. (Г. Уэллс, Ф. Кафка, О. Хаксли). Кроме того, обнаруживаются отсылки к восточной литературной традиции, выраженные либо прямым задействованием протоисточников в тексте – древнеиндийской «Махабхараты», арабско-персидской «Книги тысячи и одной ночи» и т.д., либо стилизацией текстов новелл под протоисточник (новеллы-сказки «Украденный колокол», «Левое ухо» и др.).

Наиболее релевантным для образной системы и сюжетостроения новелл Кржижановского с точки зрения межтекстовых связей становится творчество Дж. Свифта. Писатель перенимает сатирическую манеру английского автора, часто использует прием смены масштабов для создания собственных сюжетных коллизий, а в некоторых случаях, стилизуя тексты, творчески развивает заданную тему. Так, новеллы «Моя партия с королем великанов» и «Гулливер ищет работы» представляют возможные варианты продолжения свифтовского романа.

Контаминирование разновременных и разностилевых пластов литературного творчества зарубежных предшественников выполняет лудическую функцию – игра с читателем становится одной из главных особенностей авторской манеры письма. Именно поэтому среди приемов введения текста протоисточника в состав авторского произведения доминируют скрытые цитаты, аллюзии и реминисценции.

### **2.1.2. Диалог с русской литературой**

Значительную часть интертекстуального поля Кржижановского формирует диалог с русской культурой и апелляция к литературным произведениям разных исторических периодов. Например, упоминание о граде Китеже в новелле «Березайский сапожник» (1937) отсылает к раскрывающему предание памятнику **позднесредневекового** русского летописания – «Книге, глаголемой Новый

летописец» («Китежский летописец») (ок. 1630 г.). Кроме того, здесь можно заметить подражание стилю летописи и легенды («есть древнее предание...» [Кржижановский 2003, с. 208], «первый березайский сапожник, самое имя которого уже забыто...» [там же, с. 208], «и стал с той поры город Березайка чист и ясен...» [там же, с. 211]), что обнаруживается также А. И. Кисляк в новелле Кржижановского «Итанесиэс» [Кисляк 2010 б].

Эксплицитная отсылка к «Вопрошаниям Кирикова» (не ранее 1147 г.), предполагаемым автором которых был Кирик Новгородский, возникает в новелле «Автобиография трупа». Средневековый текст представляет собой список вопросов Кирика к епископу Киево-Печерского монастыря Нифонту. Герой Кржижановского неожиданно обнаруживает старую выписку среди вороха ненужных бумаг со следующей пометой на полях: «“Из вопросов некоего Кирика к еп. новг. Нифонту”».

А ниже:

“Вопрос 41. Должно ли быть погребению после заката солнца?

Ответ. Нет. Ибо это венец мертвых – видеть солнце в час своего погребения”». [Кржижановский 2001 а, с. 535]. В 53-ем пункте вопросов Кирика действительно сказано о том, что после захода солнца не достойно хоронить мертвеца, поскольку до своего «воскресения» он должен увидеть солнце в последний раз [Русская историческая библиотека 1880, с. 39, столб 37]. Прочтение героем данного отрывка воплощает конативную функцию интертекста и приводит к изменению временной рамки события. Увиденная цитата отводит от героя мысль о необходимости покончить с собой ночью (хотя мертвенность ночного города определенно коррелируется с мертвенностью души самого будущего самоубийцы), вызывая у него желание еще раз увидеть солнце, то есть временно продлить существование. Уже незадолго до своей кончины, случившейся в предрассветный час, адресант вспомнит: «<...> мне стыдно: потому что я увидел, хоть на миг да увидел солнце в час своего погребения» [Кржижановский 2001 а, с. 537].

О диалоге с литературой эпохи **Просвещения** говорит обнаруженное нами в новелле «Немая клавиатура» (1939) переосмысление автором в противоположном ключе строки классицистической оды «На рождение царицы Гремиславы.

Л. А. Нарышкину» (1798) Г. Р. Державина: «Живи и жить давай другим <...>» [Цит. по: Ашукин, Ашукина 1988, с. 120], которая у Кржижановского звучит как: «Ты умер, дай умереть другим» [Кржижановский 2003, с. 169]. Квазицитата реализует лудическую функцию благодаря антонимичности значения, введенного автором.

«Путешествие по Северу России в 1791 году» (издано в 1886 г.) писателя-этнографа П. И. Челищева выступает одним из претекстов «Автобиографии трупа»: «Уже столетие тому Чельшевым отмечено возникновение продуктов психического распада: он пишет об “ушельцах в кабинеты”» [Кржижановский 2001 а, с. 522]. Данная фраза сформулирована Челищевым в несколько ином контексте. При попытке критики власти, не желающей обратить внимание на бедность крестьян, он сетует на представителей правления: «Увы, надменные ушельцы в кабинеты ваши!» [Челищев 1886, с. 273]. Подразумевается скорее общественный распад, нежели психический, однако Кржижановский трансформирует мысль писателя. Она становится референцией психического состояния обособленного русского общества, современного автору, особенно общества военного времени. Заметим, что у Кржижановского фамилия писателя указана как Чельшев [Кржижановский 2001 а, с. 522], что привело к безрезультативному поиску источника комментатором В. Г. Перельмутером.

Многие новеллы Кржижановского обнаруживают интертекстуальные переключки с русской литературой **XIX века**. В новелле «Взбесившиеся брюки» (1937) повествователь рассказывает о событии пятимесячной давности. После того, как героя покусала собака, он бросил испорченные брюки в шкаф, а сам отправился на отдых в Сочи. Спустя месяц по возвращении он обнаружил полное разорение в квартире, а на абажуре лампы – порванные штаны, подрагивающие левой штаниной. Описание курортного времяпрепровождения задействует неточную цитату: «Белеют “паруса” эти самые “одинокие” – штук по тридцать сразу» [Кржижановский 2003, с. 241]. Возможно, форма множественного числа «паруса одинокие» содержит скрытую отсылку к нескольким «белеющим парусам» литературы XIX века, а именно, к образу из неоконченной поэмы «Андрей – князь Переяславский» (1828) А. Бестужева-Марлинского: «Белеет парус одинокий, / Как лебединое крыло, /

И грустен путник ясноокий, / У ног колчан, в руке весло» [Цит. по: Серов 2005]. И, конечно же, к «белеющему парусу» стихотворения «Парус» (1832) М. Ю. Лермонтова. Лермонтов не просто открывает бестужевской строкой свое произведение, а делает его центральным условным образом для передачи напряженного лирического переживания и наполняет его глубоким философским содержанием.

Кроме того, в новелле «Автобиография трупа» осуществляется передача рукописи в руки герою-читателю при посредничестве другого лица. Подобный ход довольно распространен в русской литературе и встречается, например, в романе «Герой нашего времени» (1840) (передача Максимом Максимычем офицеру-повествователю дневника Печорина). У Кржижановского, однако, из-за непредвиденной случайности встреча не происходит и бандерольный пакет с рукописью ожидает Штамма в двери его комнаты.

Об особом отношении Кржижановского к творчеству А. С. Пушкина говорят многие исследователи (И. Б. Делекторская, А. А. Мансков, В. Г. Перельмутер и др.), аргументируя свою мысль, прежде всего, пушкиноведческими работами автора («Искусство эпиграфа (Пушкин)» (1936) и др.). Исследователями устанавливается связь со строками из «Евгения Онегина» (1825) в новелле «Дымчатый бокал»: «И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще неясно различал» [Кубасов 2012, с. 53], и с «Каменным гостем» в «Сонате “Death’s Door”» [Мансков 2013], и другими пушкинскими текстами. Трагическое доказательство любви к гению приводит М. Л. Гаспаров: из-за мозгового спазма Кржижановский утратил способность читать. «На проверочный вопрос психиатра, “любите ли вы Пушкина”, заплакал – единственный раз на памяти женщины, которая знала его 30 лет» [Гаспаров 1990, с. 203].

Перекличка с Пушкиным обнаруживается в новеллах «Чудак» (1922) и «Автобиография трупа», где образ телеги, что ежедневно на закате привозит новых мертвецов, напоминает об известном стихотворении «Телега жизни» (1823), положившем начало формированию эйдетической художественной поэтики в русской литературе. Жизненный путь изображен Пушкиным с помощью образов-

аллегорий разного времени суток от утра (юности) до ночи (зрелости). В произведениях Кржижановского телега также проходит жизненный цикл – каждый вечер она прибывает и, исчезая, вкатывается в туман с новыми телами погибших. Бессмысленность, жестокость и неконтролируемость смертельного исхода в понимании писателя-модерниста возвращает к пушкинскому тексту, который, с точки зрения большинства исследователей, репрезентует бесполезность существования. Кроме того, замечается связь с образом телеги с мертвецами, которой управлял негр в маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы» (1830) – переводе драматической поэмы Дж. Вильсона. Пушкинская телега намекает обществу героев, которое пирует на фоне чумной болезни, на скорое приближение смерти.

Наличие пушкинского интертекста подтверждают также примеры из новелл «Старик и море», где очевидна сюжетная отсылка к «Сказке о рыбаке и рыбке» (1833) Пушкина, в основу которой положен текст братьев Гримм «О рыбаке и его жене» (1812); «Книжная закладка», где поверх портфеля присяжного поверенного серебряными буквами цитируется знаменитое обращение Бога «Глаголом жги сердца людей» к павшему в пустыне поэту-пророку из пушкинского стихотворения «Пророк» (1826); «К лицу» (1937), где образ старухи («Вся она в мелких морщинках, лицо, вернее, маленькое кукольное личико – цвета воска, но вот зубы у Анастасии Николаевны, как у девушки, все целы и лишь чуть-чуть тронуты желтизной» [Кржижановский 2003, с. 256]) отсылает к произведениям Пушкина и Достоевского («Пиковая дама» (1834), «Преступление и наказание» (1866)); «Больное сердце», где введение жадного богатого героя, который хватается за сердце не из-за болезни, как полагали просители, а по причине хранения в левом кармане кошелька, отсылает к скупому рыцарю у Пушкина и Плюшкину у Гоголя. Это же обнаруживаем в новелле «Последние минуты скупца», где герой даже при смерти жалеет деньги и вместо пятаков велит положить на глаза копейки. В новелле «Раскулаченный боксер» (1937) возникает корреляция со стихотворением «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), главной темой которого является продажность искусства: «<...> Наш век – торгаш; в сей век железный / Без денег и свободы нет. / Что слава? – Яркая заплатка / На ветхом рубище певца. / Нам нужно злата, злата, злата: / Копите злато до конца!»



[Пушкин 1978, с. 213]. Тема продажности искусства переосмысливается Кржижановским. В центре новеллы – не поэт, а боксер, которого приглашают продемонстрировать свою спортивную деятельность в большой картине, причем без какого-либо напряжения мускулов. Постепенно игра переходит в реальность, и настоящим боксером ему уже быть не под силу, да и актерского успеха, очевидно, тоже не достичь. Спортсмен превращается в марионетку в руках режиссера – представителя системы К. С. Станиславского [Станиславский 1989].

В новелле «Последний из атуров» (1937) о вымершем племени атуров, оставившем после себя лишь старого говорящего попугая, обнаруживается связь с романтическим произведением В. Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844) (см. главу «Город без имени»). К вставной новелле «Последний квартет Бетховена» того же произведения Одоевского находим паратекстуальную отсылку в тексте Кржижановского «Немая клавиатура»: «– Я не помню, кажется у какого-то русского писателя есть рассказ о старике Бетховене... <...> в этом рассказе говорится о том, как престарелый мастер, не слыша своих шагов, взбирается по скрипучей лестнице к каморке на чердаке, где ютятся последние дни его жизни, и, присев к лишенному струн клавесину, вдавливая в мертвые клавиши свои мысли. Он их слышит, но мы, мы, глухие нетопыри...

Пианист немой клавиатуры отодвинул бокал и сел вполоборота к своему соседу:

– Я забыл имя этого русского автора. Од... Одо...

– Одоевский. Вы говорите об одной из новелл “Петербургских ночей”» [Кржижановский 2003, с. 172].

Таким образом, уже почти совершенно оглохшему композитору все еще дано услышать большее, чем способен современный Кржижановскому человек. Однако в данном случае возникает не только эксплицитная отсылка к Одоевскому, но и контаминация с произведениями Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» (1864) и «Преступление и наказание» (1866). На это намекает фрагмент о подъеме на лестницу в каморку на чердаке, который, конечно, есть и в произведении Одоевского, где уже стареющий и оглохший композитор проживает в маленькой душной комнате на

четвертом этаже старого дома. В повести Достоевского безымянный герой обитает в дрянной, скверной комнате на краю города, а персонаж его романа снимает тесную комнатку под самую кровлей расположенного в переулке старого дома. Новелла актуализирует игровую функцию интертекста, представляя читателю своеобразную загадку в виде ложного названия сборника Одоевского («Петербургские ночи» вместо «Русских ночей»), контаминируя его на номинативном уровне с «Петербургскими повестями» Гоголя, повестью Достоевского «Белые ночи» (1848), а также книгой стихов «Петербургские ночи» (1922) К. К. Вагинова.

Интертекстуальную связь малой прозы Кржижановского с творчеством Ф. М. Достоевского подтверждает сюжетный поворот о смерти одной из старух-грай от крюка подкравшегося человека в новелле «Граи» (1921), напоминающий об убийстве старухи-процентщицы в романе «Преступление и наказание». Аллюзия на образ Родиона Раскольникова возникает в «Автобиографии трупа». Оба персонажа снимают тесную комнатку на верхнем этаже у хозяйки некоего дома, расположенного в переулке. Центральным символически-насыщенным образом текстов выступает лестница (в романе, как известно, она изображается 134 раза), время подъема по которой психологически растянуто и детально описано в преддверии поворотных для сюжета событий (у Достоевского – убийства старухи, у Кржижановского – получения рукописи: «На уличном циферблате минутная стрелка, дернувшись, показала 10.45, когда Штамм подходил к дверям своего дома. Поднявшись по лестнице, он, стараясь не шуметь, повернул защелк американского замка наружной двери. Затем прошел по темному коридору к комнате № 24 и остановился, ища в кармане ключ. В квартире было уже темно и тихо. Только где-то слева за тремя стенками ровно шумел примус. Отыскав ключ, он повернул его внутри железной колодки и толкнул дверь: в то же мгновение что-то, замаячив белым пятном у его пальцев, прошуршав, скользнуло вниз и мягко ударилось об пол» [Кржижановский 2001 а, с. 511]). Кроме того, подтверждением связи с романом выступают «явственные следы топора» [там же, с. 510] на деревянной колодке замка (в новелле Кржижановского следы топора объясняются попыткой соседей попасть в комнату покончившего с собой человека). Топор вызывает ассоциацию с орудием убийства Раскольникова. Отсылка к роману

формируется и в «Проданных слезах» Кржижановского благодаря отчеству матери героини (Родионовна) и сюжетной линии жестокого и негуманного способа заработка на слезах собственного чада. Катерина Родионовна представляет собой своеобразную контаминацию образов Катерины Ивановны (мачехи Сонечки Мармеладовой, по жестокому требованию которой падчерице пришлось принять роль продажной женщины) и Авдотьи Романовны (сестры Раскольникова, которую тоже намеревались выдать замуж за богатого и отвратительного человека – Лужина). Сам сюжет новеллы Кржижановского становится авторским продолжением позиции Алеши Карамазова из романа «Братья Карамазовы» (1880), осуждающего допускаемые в человеческом мире страдания детей, «слезинку ребенка» как неоправданную цену Бога за познание добра и зла и высшую гармонию. Новелла «Проданные слезы» отсылает также к повести Достоевского «Неточка Незванова» (1849) через имя и возраст главной героини Неты.

Цитаты, аллюзии и реминисценции во многих текстах Кржижановского отсылают к творчеству Н. В. Гоголя. Сюжетное сходство с повестью «Нос» (1833) наблюдается в новелле «Сбежавшие пальцы». В произведении Гоголя повествуется о «сбежавшем» носе майора Ковалева, у Кржижановского – о сбежавших пальцах знаменитого пианиста Генриха Дорна. Продуктивной оказывается гоголевская модель изображения публики посредством выразительной синекдохи, в частности, вестиментарного кода гоголевского «Невского проспекта» (1834) и его творческого переосмысления в новеллах «Поэтому»: «Первыми из-за поворота показались калоши: калоши шли вполне самостоятельно, ставя резиновые ступни, без вдетых, как это обычно бывает, в них ног, на доски тротуара» [Кржижановский 2001 б, с. 187]; «Товарищ Брук», где полноценным каламбурным героем становятся брюки товарища Брука, наделенные яркими антропоморфными чертами и качествами; «Фантом»: «Мимо шагали сотни и тысячи пар ботинок: вшнурованное в них мало интересовало меня и мало интересовалось мною» [Кржижановский 2001 а, с. 557]; «Ганс и Фриц», где пестрое общество представляют: «<...> длинные сапоги со шпорами, и дамские туфли с вздернутыми носиками, и солидные штиблеты, полуботинки желтой и черной кожи и маленькие детские башмачки» [Кржижановский 2003, с. 18]. В последней

новелле очевидна перекличка и с «Носом»: «<...> вдруг навстречу – моя правая нога. В узком лакированном сапоге, из-под кожаного воротника вместо головы – коленная чашка и два черных уха, высунувшиеся из сапога. Идет прямо на меня. И вдруг как топнет, как звякнет шпорой об асфальт: “Ты почему чести не отдаешь?” Тут только я понял, что у нее чин, а я...» [там же, с. 12]. Возможно, неслучайной является и перекличка героев данной новеллы Кржижановского с капитаном Копейкиным из «Мертвых душ» (1842): в результате военных действий оба героя утратили ногу, ведут нищенское существование, которое вынуждает их искать выход из создавшегося положения. К роману отсылает и образ телеги в новелле «Чудак». Главный герой «Мертвых душ» въезжает на постоянный двор города N на бричке, а покидает город на тройке, при этом мотив пути как в гоголевском тексте, так и у Кржижановского воплощается в двух ипостасях: реальной (построенной на географических координатах художественных миров) и метафорической (телега, бричка, тройка и т.п. образы символизируют возможность медиального перемещения между этим и потусторонним мирами). Кроме того, как и в «Мертвых душах», в «Чудаче» возникает кольцевая композиция: неизвестно откуда прибывший на фронт на бешено несущейся двуколке (двухколесной телеге) с ошалелой костистой клячей странник в последний путь будет отправлен также на телеге – вестнице смерти, увозящей трупы защитников отечества. Скрытую цитату из «Невского проспекта» можем увидеть в новелле «Серый фетр» (1927): «Он снял с головы свой порядком просаленный картуз, сунул его в карман и надел поверх пружинно-упругих черных волос серую франтоватую городскую шляпу» [там же, с. 131]. Сравним у Гоголя: «В это время, что бы вы на себя ни надели, хотя бы даже вместо шляпы картуз был у вас на голове, хотя бы воротнички слишком далеко высунулись из вашего галстука, – никто этого не заметит» [Гоголь 2009 б, с. 8]. У Гоголя простонародный картуз противопоставляется изысканной шляпе. В новелле Кржижановского «Серый фетр» парень из деревни по имени Манко надевает шляпу своего покойного дяди, жившего в городе, и сразу же преображается: закидывает голову и весело посвистывает. В обоих случаях иронично осмыслены претензии «шляпообладателей».

В новелле «Чуть-чуть» встречаем сюжетно-образное сходство с повестью «Шинель» (1842). Кржижановский умышленно лишает героя своего произведения имени, намекая на трансформацию маленького человека – такого, каким был герой повести Гоголя. Акакий Акакиевич Башмачкин, заикленный на приобретении новой шинели, является переписчиком, а герой новеллы Кржижановского – экспертом графического анализа, утверждающим: «Работа требует тщания и извостренности глаза» [Кржижановский 2001 б, с. 83]. Того же требует и работа Акакия Акакиевича, который с любовью вырисовывает каждую букву. Представители обеих профессий предстают перед читателем узко мыслящими, сконцентрированными лишь на своем деле людьми. Автор показывает, что воспринимать мир нужно не сквозь призму формальностей, а с более поэтической точки зрения, и делает намек на то, что человечество утрачивает свои возможности поступать таким образом, убивая своих собственных чуть-чутьей. Связь с «Шинелью» обнаруживается и в новелле «Проданные слезы», поскольку имя одного из героев новеллы – Акима Акимыча – вызывает ассоциацию с Акакием Акакиевичем. Подобный прием ономастического удвоения встречаем в «Квадрате Пегаса» (Иван Иванович), «Джине» (Андрей Андреевич) и др.

Литературным претекстом «Березайского сапожника» о башмачнике, которому удалось очистить славный городок от вечной грязи, выступает «Ночь перед рождеством» (1832). Связь с произведением прослеживается благодаря образу золотых полусапожек, подаренных веселым сапожником девушке Марье, которая была всех красавиц Березайки красивее: «Бывало, под воскресенье, идут к ней парни отовсюду, из всех переулков, едва сапоги из грязи вытягивают, а придут, впереводку песни поют да гармонии плющат и растягивают. И вот случилось такое: подарил ей веселый сапожник пару золотых полусапожков» [Кржижановский 2003, с. 210]. Вакула же подарил возлюбленной Оксане черевички с золотом, «те самые, которые носит царица» [Гоголь 2009 а, с. 181].

В тексте новеллы «Неукушенный локоть» (1927) найдены интертекстуальные связи с «Ревизором» (1836). В основу положена история о человеке, жизненной целью которого стало укунить себя за локоть. После долгих попыток локтекус прокусил

артериальный узел и, почти добравшись до заветного локтя, погиб. В контексте критики журнала, напечатавшего новость о феномене с некоторой ошибкой, возникает имплицитная отсылка к комедии: «В ближайшем номере этого органа появилась заметка: “Сами себя высекли”» [Кржижановский 2003, с. 41]. В оригинале эта фраза принадлежит Сквознику-Дмухановскому, доказывающему Хлестакову, что унтер-офицерша врет и высек ее не он, а она сама. Выражение – свидетельство лживости героя, поскольку, конечно, унтер-офицерская вдова была высечена им, и фраза о ней стала широко известной, употребляемой, как правило, в смысле самообличения.

Нередко отсылки к литературным произведениям проявляются уже на уровне заглавия – новелла «Игроки» (1937) созвучна с одноименным произведением Гоголя (1842). Как представляется, и поступок героя новеллы, который снимает сапоги с трупа, возможно, отсылает к известному факту кражи личных вещей из гроба писателя. Филолог И. А. Вишневская указывает, что некоторые свидетели перезахоронения Гоголя взяли себе из гроба сувениры на память: например, писатель В. Г. Лидин приобрел лоскут от жилета покойного, а директор кладбища С. Аракчеев – сапоги из желтой кожи. Последний тронулся умом: каждую ночь ему снились эти сапоги, которые оживали и душили его, а также Гоголь, который из мрака грозил вору пальцем [Потапов 2006, с. 93–95].

С Гоголем соотносима и тафофобия (боязнь быть похороненным заживо) героя новеллы «Чудак». Он просыпается ночью из-за кошмара, в котором солдат вместе с окопами напрочь втянуло землей. Подобный страх испытывает и герой новеллы «Моя партия с королем великанов»: Гулливер, замкнутый в шахматной доске, считает себя похороненным заживо. Известно, что боязнь Гоголя быть погребенным заживо натолкнула его на написание своей последней воли в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847): «Завещаю тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения. Упоминаю об этом потому, что уже во время самой болезни находили на меня минуты жизненного онемения, сердце и пульс переставали биться...» [Гоголь 2009 в, с. 7–8].

В новелле «Пни» (1922), где изображены вырубленный лес и оставшийся в нем старый егерь Филатыч, которого любит посещать автор-повествователь, возможна отсылка к рассказу И. С. Тургенева «Бирюк» (1848) из сборника «Записки охотника» (1846–1874). Переключки между текстами формируют образы безымянных рассказчиков и приютивших их в своих избушках лесников (у Тургенева егерь наделен именем Фома и фамилией Бирюк, у Кржижановского – лишь отчеством Филатыч), а также мотивом «убийства» природы человеком. Так, у писателя XIX в. возникает еще один персонаж – вор, застигнутый врасплох лесником у места вырубки леса, однако пощаженный им. У писателя XX в. смерть леса происходит на фоне исторических событий революции. В тексте новеллы «Мост через Стикс» возникают переключки с фрагментом разговора Павла Петровича Кирсанова и Базарова в романе «Отцы и дети» (1862):

«– Что это у вас, пиявки? – спросил Павел Петрович.

– Нет, лягушки.

– Вы их едите или разводите?

– Для опытов, – равнодушно проговорил Базаров и ушел в дом.

– Это он их резать станет, – заметил Павел Петрович, – в принципы не верит,

а в лягушек верит» [Тургенев 1985, с. 150]. Сравним реплику жабы в новелле: «<...> меньше всего мне нужна вера в мое бытие <...>» [Кржижановский 2001 а, с. 498]. Противоположность мнений между либералами и консерваторами в тексте Кржижановского отчасти соотносима также с историческим контекстом, выраженным в «Отцах и детях», а именно с конфликтом между либералами, главной идеей которых было постепенное преобразование самодержавно-крепостнического строя, и демократами, выступающими за кардинальные изменения.

Название статьи журналиста Штамма «Письма из провинции» из новеллы «Автобиография трупа» на номинативном уровне соотносится с одноименной художественно-публицистической работой (1870) М. Е. Салтыкова-Щедрина о жизни русской провинции после крестьянской реформы, а также с собственным текстом повести Кржижановского «Штемпель: Москва» с подзаголовком «13 писем в провинцию» (1925). Связь со сказкой Щедрина «Коняга» (1885) усматривается в

следующем фрагменте о жестокой эксплуатации животного из новеллы «Квадрат Пегаса» (1921): «Утром, толкая дверь присутствия, человек был остановлен криком: “Ну, ты!” Оглянувшись, он увидел лошадь, впряженную в телегу. Синий пар стоял вокруг ее неровно ходивших боков. Возчик, привалившись всем телом к драному, в ключья истертому боку клячи, затягивал ремень подпруги мягко, но властно – тесьма вдавливалась в тело.

Что-то будто резнуло человека по глазам.

“Вздор”, – отмахнулся он и вошел в полуоткрытую ожидавшую его дверь присутствия» [Кржижановский 2001 б, с. 96].

Гротеск с его контрастным сочетанием реального и фантастического, алогизмом, присущий, в первую очередь, таким писателям, как Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин и др., характерен и для творчества Кржижановского, что также объясняет его обращение к прозе авторов XIX в.

Книга новелл «Чем люди мертвы» (1922–1933) уже на паратекстуальном уровне представляет собой игру с читателем – мы обнаруживаем эксплицитную отсылку к творчеству Л. Н. Толстого, а именно – к притче «Чем люди живы» (1885), где наказанный Богом ангел Михаил задается фундаментальными вопросами бытия. Он находит ответ на главный вопрос о смысле жизни, и смысл этот – любовь, а не мнимая нужда в заботе о себе самом и своем драгоценном теле, ведь «не дано знать ни одному человеку – сапоги на живого или босовики ему же на мертвого к вечеру нужны» [Толстой 1975, с. 46]. Композицию произведения Толстого можно назвать циклической, поскольку поиски проученного ангела приводят к содержанию эпитафии к произведению, взятого из библейского текста – «Первого соборного послания святого апостола Ионна Богослова»: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем (IV, 16)». В понимании Кржижановского любовь выступает амбивалентным началом, несет в себе позитивную и негативную коннотации и служит причиной как жизни, так и смерти и страха: «Да и по самой сути своей, ведь любовь это – игра в страх; человека влечет к человеку – жутью: дрожа, люди отдаются тайне именно потому, что боятся ее» [Кржижановский 2001 а, с. 438]. Книга Кржижановского построена по принципу поиска ответа на прямо



противоположный толстовскому вопрос. Но в то же время очевидна некоторая конгениальность, ведь если Толстой проблематизирует вопрос «Чем люди живы», то Кржижановский – «Чем люди мертвы», что, как видится, обусловлено как историческим контекстом смертельной жестокости XX века, так и теми трансформациями, которые происходят с человеком и в сознании самого человека, шире – людей того времени. В мире героев и творческом сознании Кржижановского витальное и мортальное начала тесно переплетаются в мире героев. Подобное прослеживается у Толстого – вспомним, к примеру, повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886) или пьесу с оксюморонным названием «Живой труп» (1900) (ср. «Автобиография трупа» Кржижановского). То же, кстати, можно обнаружить и в тексте толстовской притчи: когда Семен проходит мимо замерзшего обнаженного ангела в обличье человека, но затем все же возвращается, чтобы помочь бедному юноше, тот размышляет: «<...> в лице его была смерть, а теперь вдруг стал живой, и в лице его я узнал бога» [Толстой 1975, с. 45]. Та же метаморфоза произошла и с женой Семена Матреной. От этой женщины, озлобленной на супруга за то, что тот привел домой неизвестного нищего, веяло смрадом и духом смерти. Но когда муж напомнил ей о боге, жалость смягчила сердце героини: «<...> и женщина вдруг переменилась. И когда она подала нам ужинать, а сама глядела на меня, я взглянул на нее – в ней уже не было смерти, она была живая, и я в ней узнал бога» [там же].

С «Войной и миром» (1869) перекликается лирический фрагмент в новелле «Чудак» – внутренний монолог созерцающего небо повествователя: «Ночами я любил, сев на низкой стрелковой ступени окопа, спиною в землю, часами удивляться: как зашвырнуло меня сюда, в этот крохотный мирок крохотных ненавистей. И было чрезвычайно странно – почему меня бросило именно сюда, на эту орбиту, почему кружит вокруг этого солнца, а не вокруг того или вон того... – и, подняв лицо кверху, я отыскивал себе, разборчиво роюсь глазами в россыпях миров, новое солнце и новую свою орбиту» [Кржижановский 2001 а, с. 446]. Возникает ассоциация с размышлениями раненого Андрея Болконского, также затрагивающими события войны: «Над ним не было ничего уже, кроме неба – высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. <...> Как же

я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, я, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения» [Толстой 1973, с. 344].

При описании внешности выдумщика историй в «Книжной закладке» используется сопоставление с ребенком и художественная деталь – детская улыбка: «В течение десятка секунд ловец тем с озорной, почти детской улыбкою оглядывал нас всех» [Кржижановский 2001 а, с. 586]; «<...> через секунду он и сам хохотал, по-детски кривя рот и дергая бровями» [там же, с. 590]; «<...> лицо его было внимательно и гордо, а рот, как у замечтавшихся детей, чуть раскрыт» [там же, с. 608]. Сближение с ребенком, мотив «детскости» маркирует открытость, искренность и доброту персонажа и нередко применяется писателями, в частности, Толстым при формировании образа Хаджи Мурата в одноименной повести (1912). Нельзя не вспомнить и устойчивую характерологическую функцию данного мотива в изображении излюбленных героев Достоевского (Сонечка из «Преступления и наказания», князь Мышкин из «Идиота» (1868) и др.).

Перемещение жабы из мифического мира в людской в новелле «Мост через Стикс» и несбывшаяся мечта мельницы о полете в сказочную страну Кинь-Сгинь в новелле «Ветряная мельница» (1927) ассоциирует сознание читателя со сказкой «Лягушка-путешественница» (1887) В. М. Гаршина, где животное уговорило перелетающих на юг уток взять его с собой, но тщеславие помешало добраться до утопических теплых болот. Крикнув изумляющимся людям о собственном авторстве такой чудной идеи, лягушка упустила изо рта палочку, за которую держалась при перелете, и упала в незнакомый грязный пруд (ср. у Кржижановского – случайное прибытие жабы в незнакомое человеческое пространство).

К произведениям А. П. Чехова отсылает образ молодого врача, каким представлен Двудюд-Склифский в новелле Кржижановского «Фантом». Образ медика не раз реализовывался в русской литературе – вспомним хотя бы рассказы «Хирургия» (1884), «Неприятность» (1888), «Попрыгунья» (1892), «Палата № 6» (1892), «Ионыч» (1898) и др. Чехова, «Записки врача» В. В. Вересаева (1900) или

«Записки юного врача» М. А. Булгакова (1925–1926). Также в данном тексте Кржижановского возможна отсылка к ироническому чеховскому рассказу «Моя она» (1885): «Там, в конце ряда, у стены слева ждала моя она» [Кржижановский 2001 а, с. 565], но Чехов подразумевает под данным словосочетанием лень, а Кржижановский – возлюбленную. Чеховское название «Три сестры» (1900) использует Кржижановский, ставя заголовком одной из своих новелл, написанных в 1937 г. Содержание новеллы при полном совпадении с названием чеховского произведения формирует «эффект обманутого ожидания», поскольку у Кржижановского под тремя сестрами выступают мифологические образы мойр. Они, в свою очередь, актуализируют древнюю мифологическую и фольклорную трехкомпонентную структуру сестерства (ср. также братства, нашедшего отражение в «Стране нетов» и др.). В новелле «Бумага теряет терпение» (1939) обнаруживается сюжетная переключка с рассказом Чехова «Два газетчика» (1885): суицидальный финал как результат писательской несостоятельности и внутренней опустошенности, выступающий лишь возможным поводом для газетной сенсации.

Широко представлены в интертекстуальной системе малой прозы Кржижановского отсылки к произведениям его современников. Среди релевантных для писателя представителей **XX века** встречаются последователи символизма, экспрессионизма, футуризма, имажинизма и других стилевых парадигм. С повестью А. И. Куприна «Суламифь» (1908) связаны «Проданные слезы» Кржижановского, а точнее – с рассказом мудреца Соломона о царе всех камней Шамире, что «крепче всех веществ на свете» [Куприн 1986, с. 272]. Именно в алмазы стали превращаться слезы главной героини Неты так же неожиданно, как и прекратили – героиня лишается волшебной способности, а корыстные родители – богатства. Некоторое соотношение с «Ямой» (1909) Куприна может иметь новелла Кржижановского «Одиночество» (1939), где один из журналистов Лондона по имени Джон Джонсон, недооцененный коллективом по причине регулярного попрошайничества, покончил с собой. Ключевым женским образом, возлюбленной девиантного героя, выступает дама легкого поведения Энни («Мне нравилась одна женщина. По счастью или несчастью, не знаю, право, она была доступна если не для всех, то для многих. Мы, еще

незнакомые, встречались в кафе перед полночью. Она обычно уходила в сопровождении какого-нибудь мужчины в фетре или цилиндре» [Кржижановский 2003, с. 33]). В сознании читателя актуализируется целый ряд литературных произведений русских и зарубежных писателей, включая повесть Куприна. Данная тематика разрабатывалась Н. В. Гоголем («Невский проспект» (1833-1834)), О. де Бальзаком («Блеск и нищета куртизанок» (1838)), А. Дюма (сыном) («Дама с камелиями» (1848)), Ги де Мопассаном («Пышка» (1880)), Л. Н. Толстым («Святочная ночь» (1853), «Воскресение» (1899)), Н. Г. Чернышевским («Что делать?» (1863)), Ф. М. Достоевским («Преступление и наказание» (1866)), В. М. Гаршиным («Происшествие» (1878) и «Надежда Николаевна» (1885)), А. П. Чеховым («Припадок» (1889)), М. Горьким («Трое» (1901), «На дне» (1902), «Страсти-мордасти» (1913)), Л. Н. Андреевым («Тьма» (1907)) и другими.

К экспрессионистскому творчеству последнего, Л. Андреева, апеллирует новелла Кржижановского «Тридцать сребреников» (1927), где главным персонажем становятся упоминаемые в Евангелиях монеты, полученные Иудой Искаротом за предательство Христа перед первосвященниками. Ключевым для построения сюжета становится миф о пути: из рук первосвященников злополучные деньги, «цена крови» [там же, с. 99] пространствовали к доброму мытарю из известной притчи о мытаре и фарисее. Но и безгрешный мытарь растратил сребреники, отправившиеся затем в путь по игорным столам, местам разврата, по всему «городу и миру» [там же, с. 103], что привело и к крестовым походам, и к формированию теории денежного обращения, и к появлению бумажных денежных единиц. В «Иуде Искароте» (1907) Андреева ключевой фигурой становится предатель, выдавший Иисуса первосвященникам за 30 сребреников, а у Кржижановского – сами деньги как обобщающая метафора зла. Образы Иуды и тридцати сребреников подвергались переосмыслению в русской литературе неоднократно – вспомним произведения «Господа Головлевы» (1880) и «Христова ночь» (1886) М. Е. Салтыкова-Щедрина; «Преступление и наказание» (1866) Ф. М. Достоевского (Марфа Петровна, выкупившая Свидригайлова из тюрьмы за 30 тыс. сребреников; последние 30 копеек выносит Соня Мармеладову на похмелье и в эту позорную минуту он ощущает себя Иудой и др.); «Воскресшие Боги.

Леонардо да Винчи» (1901), «Александр Первый» (1922) Д. С. Мережковского; «Иуда-предатель» (1903), «Трагедия об Иуде, принце Искаротском» (1919) А. М. Ремизова; «Окаянные дни» (1925) И. А. Бунина и т.д.

В основе новеллы «Товарищ Брук» лежит научно-фантастическая литература в традициях не только Г. Уэллса, но и русского писателя А. Р. Беляева, а в новелле Кржижановского «Ганс и Фриц» можно обнаружить скрытую отсылку к беляевскому роману «Вечный хлеб» (1928), поскольку имена главных героев Кржижановского, вынесенные в заглавие, и имена героев Беляева одинаковы, а действие обоих произведений происходит в Германии.

В качестве предшественников некоторых новелл Кржижановского можно рассматривать тексты М. А. Булгакова «Белая гвардия» (1924), «Собачье сердце» (1925), «Роковые яйца» (1925), «Мастер и Маргарита» (1966) и др. Так, герой «Товарища Брука» представлен в виде вестиментарного элемента – брюк. В «Мастере и Маргарите» (несмотря на год издания романа, смеем предполагать, что о черновых набросках 1920-х и более поздних лет Кржижановский мог быть осведомлен ввиду «хорошего знакомства» писателей [Кржижановский 2010, с. 618]) встречаем схожий элемент: председатель комиссии зрелищ и увеселений Прохор Петрович лишается видимой оболочки благодаря Бегемоту, и теперь его место занимает лишь пустой полосатый костюм, кстати, как и костюм Брука, серого цвета: «За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутом в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстукке, из кармашка костюма торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук. Костюм был погружен в работу и совершенно не замечал той кутерьмы, что царила кругом. Услыхав, что кто-то вошел, костюм откинулся в кресле, и над воротником прозвучал хорошо знакомый бухгалтеру голос Прохора Петровича: – В чем дело? Ведь на дверях же написано, что я не принимаю» [Булгаков 1999, с. 328]. Ср. у Кржижановского: «Брюки, сливаясь с полутьмой своего сумрачного кабинета, молча выслушивали, заложив штанину за штанину, доклады секретаря и просьбы просителей» [Кржижановский 2001 а, с. 491].

Связь с «Белой гвардией» актуализируется в новелле Кржижановского «Игроки». Аллюзия на фрагмент романа, где Николка посещает анатомический театр с целью забрать труп Най-Турса, возникают в «Автобиографии трупа»: «Николка мутно видел то, чего он никогда не видел. Как дрова в штабелях, одни на других, лежали голые, источающие несносный, душащий человека, несмотря на нашатырь, смрад человеческого тела. Ноги, заочневшие или расслабленные, торчали ступнями. Женские головы лежали со взбившимися и разметанными волосами, а груди их были мятыми, жеваными, в синяках» [Булгаков 1997, с. 280]. Ср. у Кржижановского: «<...> я, подойдя к приспущенным полотнищам летних санитарных вагонов, слушал, как меж полотнищами и крышей глухо, почти беззвучно ворочается и стонет искромсанная, умирающая человечина» [Кржижановский 2001 а, с. 527].

В новелле «Ганс и Фриц» (1938) рассказывается о двух одноногих инвалидах, бывших участниках войны, познакомившихся при покупке одной пары обуви на двоих в универсальном магазине. В следующее воскресенье Фриц вновь приходит на встречу со знакомцем, чтобы одарить более бедного инвалида пятью марками, однако того все нет. Беспокойный Фриц посещает место жительства левоногого, где узнает о его кончине и получает подарок покойного – дубовые костыли. Здесь усматривается сюжетное сходство с циклом булгаковских рассказов «Записки юного врача» (1925-1926). Так, потерявший во время войны ногу герой новеллы видит сон, в котором во время ампутации теряет здоровую конечность: «Ганс начал:

– А знаете, она мне иногда снится.

– Например?

– Ну, скажем, так: я лежу в операционной. Доктор взял уже в руки эту треугольную пилу. Помните?

– Да. Ну, и дальше?

– А дальше он начинает пилить мне не раздробленную, не правую ногу, а здоровую, левую.

– Какой же он после этого доктор?

– Вот именно. Я и хочу ему крикнуть, что не так, оттолкнуть нож. Но руки у меня привязаны и вдеты в кольцо, а рот зажат маской. “Не левую, не левую!” – и тут я просыпаюсь. Щупаю левую ногу: на месте. Ну, значит, все в порядке» [Кржижановский 2003, с. 11–12]. Здесь возникает ассоциация с первым рассказом булгаковского цикла «Полотенце с петухом», в котором герой-врач отнял ногу у девушки, попавшей в мялку для льна. В конце она так же, как и герой Кржижановского, появляется на костылях: «На двух костылях впрыгнула очаровательной красоты одноногая девушка <...>» [Булгаков 1995, с. 368].

Значительное влияние на формирование художественного мышления Кржижановского оказали писатели-символисты. Так, литературные претексты «Квадрата Пегаса» Кржижановского включают в себя стихотворение «Недотыкомка серая...» (1899) и роман «Мелкий бес» (1905) Ф. К. Сологуба, где, как и в произведении Кржижановского, функционирует образ злыдней. Злыдни в новелле появляются в V части под названием «Приобрел», а позднее – в повести «Странствующее “Странно”», и изображаются как недоброжелательная нежить. Эти-то серые существа своим шепотом и подтолкнули человека на решение приобрести участок: «И тотчас же на доске подоконника, взяв голову в круг, уселись маленькие серые злыдни. Пошептали» [Кржижановский 2001 б, с. 97]. Недотыкомка в стихотворении Сологуба изображается как нечто того же серого цвета с коварною улыбкою, беспрестанно вьющееся вокруг лирического героя. В романе этот образ появляется почти в середине повествования и недотыкомка здесь также изображается как серая, грязная, пыльная, шепчущая нежить: «Откуда-то прибежала маленькая тварь неопределенных очертаний, – маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась, и дрожала, и вертелась вокруг Передонова. Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась – серая, безликая, юркая» [Сологуб 2001 б, с. 119]. Кроме того, обнаруживается сходство в образах сына Ивана Ивановича (героя новеллы) – Саши – и мальчика Саши Пыльникова (героя романа). Кржижановский указывает, что Саша был гимназистом: «А за стеной сын-гимназист Саша подзубривал...» [Кржижановский 2001 б, с. 100]. Герой романа Сологуба также

является гимназистом 14-15 лет. Метатекстуальные образы червеподобного кровососа под сердцем в новеллах Кржижановского «Старик и море», «Поэтому», «Фантом», «Серый фетр», как представляется, коррелируют с сологубовским рассказом «Червяк» (1896). В нем 12-летняя Ванда, которая проживает в квартире учительницы Анны Григорьевны Рубоносовой, однажды случайно разбивает чашку ее мужа. После этого мужчина частыми угрозами доводит девочку до убежденности в том, что в ее глотку вполз червяк: «Я разбила, шаливши, чашку Владимира Ивановича, и он сказал, что вползет червяк, и в меня вполз червяк <...>» [Сологуб 2000 а, с. 405]. Дитя было до того напугано, что ощутило присутствие сосущего под сердцем животного и слегло в ожидании смерти: «Червяк угнезвился под сердцем и сосет непрерывно и мучительно» [там же].

В новелле Кржижановского «Ветряная мельница» о мельнице, которая с наступлением осени возжелала последовать примеру перелетных птиц и улететь в сказочную страну Кинь-Сгинь, вероятно отсылка к творчеству К. Д. Бальмонта. Отбившийся от перелетной стаи грачонок, решив показать мечтательнице свой способ полета, сам канул в волшебные земли, а по возвращении уже возмужавшая птица рассудила так: поэты – и те не летают, а лишь машут, вот и мельница справится: «перемелется – мука будет» [Кржижановский 2001 б, с. 234], и утешила героиню цитатой некоего поэта: «“О, если б крылья мне, чтобы от крыльев улететь!”» [там же]. Эти строки вызывают ассоциацию со стихотворением символиста «О, если б мне сердце холодное...» (1894), где лирический герой мечтает о спасительных крыльях, чтобы улететь далеко от людей и их страданий. Однако цитата Кржижановского является модифицированной – у Бальмонта она звучит следующим образом: «О, если б мне крылья орлиные, / Свободные сильные крылья, – / Чтоб мог я на них улететь в безграничное царство Лазури, / Чтоб мог я не видеть людей!» [Бальмонт 2010, с. 35-36].

Интертекст с В. Я. Брюсовым возникает в новелле «Проигранный игрок» (1921), где рассказывается об Эдуарде Пемброке, променявшем политическую деятельность на игру в шахматы. Во время сеанса игры на Международном Шахматном Турнире талантливый игрок сделал свой последний, никем, даже им



самим не предвиденный ход. Душа его скатилась в пешку, а сделанный им в это время ход означал печальный итог и смерть, ожидаемую от коня противника. Словосочетание «бледный конь», используемое для описания шахматной фигуры конкурента со злобно раздутыми ноздрями и обнаженным оскалом рта, вызывает устойчивую ассоциацию со стихотворением Брюсова «Конь Блед» (1903) и, естественно, с традиционным образом Апокалипсиса.

В новелле «Катастрофа» (1922) Кржижановский дает имплицитное указание на эссе А. А. Блока «Безвременье» (1906), где младосимволист для характеристики современной ему эпохи создает образ мерзкой серой паучихи скуки: «Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки» [Блок 1971, с. 62]. У Кржижановского читаем: «Созвано было чрезвычайное собрание всех часовых механизмов. Для них наступало тяжкое безвременье» [Кржижановский 2001 б, с. 129]. С другим блоковским текстом коррелирует новелла «Квадрат Пегаса», в которой повествуется обыденная история человека (позже именуемого Иваном Ивановичем) и Наденьки (Надежды Васильевны), произошедшая в провинциальном городке Здесевске. Супружеская пара приобретает участок на пустыре Мушьи Стяжки, расположенном за городской чертой, и погрязает в рутине быта. Это приводит к печальным изменениям героя – его бывший ангел-хранитель является к небесному архивариусу и свидетельствует смерть врученной ему души. В произведении заметно творческое использование цветосимволики младосимволистов, в особенности же – циклов стихотворений «Стихи о Прекрасной Даме» (1901–1902) А. Блока и «Золото в лазури» А. Белого (1903) – ключевых с точки зрения проявления символики лазури (важнейшей для русской традиции) и золотого цвета (ср. у Кржижановского: «В беззвучии раскрылась и закрылась в лазурь кованая дверь» [там же, с. 100]; «И стало тихо за в лазурь и золото кованой дверью <...>» [там же, с. 102]). Помимо цветосимволики актуальным для Кржижановского представляется петербургский текст А. Белого, ярким примером которого выступает роман «Петербург» (1913; 1922). Кржижановский обращается к нему, например, при конструировании исследованного героями «Сбежавших пальцев» городского маршрута. К тому же

новелла имеет некоторую схожесть с названием одной из подглав романа, а именно главы «Холодные пальцы». Мотив дороги и образ лабиринта, пещерных сводов, бесконечных запутанных пустых коридоров возникает во многих текстах Кржижановского. В частности – при выходе фантома Фифки в одноименной новелле за пределы эмбриологического кабинета. Мотив отсылает к мифам о пути и блудном сыне, а также его литературным воплощениям – например, повести «Котик Летаев» (1915), в которой автор-повествователь утверждает, что в точности помнит свое рождение и мыслит его в мифологических и архетипических бредово-размытых образах. Уже в первых мигах сознания персонажа появляются фрагменты переходов, комнат, коридоров, переселяющих его «в древнейшую эру жизни: в пещерный период» [Белый 1997, с. 35]. Как и Котик Летаев, Фифка проходит обряд инициации, причем как при циклическом непосредственном «рождении» феномена во время сдачи экзаменов студентами, так и при первом и всех последующих выходах за порог (символ медиальности) комнаты. Например, решив навестить Двудюда, фантом настойчиво протискивается в тугую щель двери, представившись своим «точно выдавленным ладонью» голосом [Кржижановский 2001 а, с. 553].

Отсылка к стихотворению В. В. Набокова «В хрустальный шар заключены мы были» (1918) возможна в новелле «Четки» (1921), где ключевым образом так же, как и в стихотворении, становится звездная вселенная. Подтверждает догадку конечная строка набоковского произведения: «Хоть мы грустим и радуемся розно, / твое лицо, / среди всех прекрасных лиц, / могу узнать по этой пыли звёздной, / оставшейся на кончиках ресниц...» [Набоков 2002, с. 100]. Ср. у Кржижановского: «Слезы текли навстречу вселяющейся вселенной. Встречаясь с ней у выгиба ресниц» [Кржижановский 2001 б, с. 173].

Видна аналогия реакции Ивана Ивановича в «Квадрате Пегаса» Кржижановского на жестокое отношение к загнанной лошади – зеркальному отражению самого героя – и темы знаменитого стихотворения «Хорошее отношение к лошадям» (1918) В. В. Маяковского, где животное воспринимается своеобразным двойником лирического героя и участвует в обобщении («<...> все мы немножко лошади, каждый из нас по-своему лошадь» [Маяковский 1987, с. 99]). Кроме того,

новелла «Товарищ Брук» ассоциируется, по указанию В. Г. Перельмутера, со стихотворением Маяковского «Прозаседавшиеся» (1922), герои которого вынуждены в течение дня присутствовать на множестве заседаний, и потому разделяются надвое: половина тела до пояса находится на одном заседании, вторая половина – на другом.

Ассоциация со стихотворением С. А. Есенина зарождается в «Гансе и Фрице»: «И воздух для всех бесплатно. И солнце светит золотыми лучами, как сказал какой-то поэт, не требуя за это ни единого зильбергроша...» [Кржижановский 2003, с. 13]. Золотые лучи солнца – довольно распространенная в литературе образная метафора, и все же, как представляется, в ближайшем Кржижановском литературном контексте она эксплицируется с есенинским стихотворением «Восход солнца» (1911–1912): «Лучи ярко-золотые / Осветили землю вдруг. / Небеса уж голубые / Расстилаются вокруг» [Есенин 1970, с. 303]. В другой новелле – «Джин» (1937) – главный герой намеренно бросается под укусы бешеной собаки-волкодава. Происшедшее спасло алкоголика от зависимости – через 9 месяцев необходимого лечения охота пить и вовсе отпала, а вторая встреча с псом, наделенным кличкой Джин в честь брошенной в него кем-то пустой бутылки из-под одноименного напитка, привела к крепкой дружбе. Помимо трансформации восточной мифологической традиции (джинн, выпущенный из сосуда, становится помощником-спутником героя), просматривается также созвучное сближение Джин – Джим из стихотворения Есенина «Собаке Качалова» (1925).

Интересна установка некоторой части малой прозы Кржижановского на абсурдизм и алогизм. В новелле «Немая клавиатура» последнее реализуется в сюжетном ходе – беззвучном исполнении пианистом музыкального произведения. По предположению Е. О. Кузьминой, игра на немой клавиатуре становится аналогом того, что делали в своем литературном творчестве ОБЭРИУты. В реализации подобного сюжетного хода исследовательница не без основания усматривает авторскую иронию по отношению к новому, авангардистскому стилю музыкального искусства. С точки зрения Кузьминой, новелла является блестящим прогнозом музыкального авангардизма в европейском искусстве XX века. В 1952 г. (по версии Кузьминой – в 1954 г.), эксперимент, изображенный Кржижановским, был воплощен

в реальности в произведении американского композитора Джона Кейджа «4'33"». Эта музыкальная пьеса состояла из 4-ех минут и 33-ех секунд тишины, т.е. не игрался ни один звук. Во время «исполнения» пианист молча сидел за роялем указанный промежуток времени, а затем ушел. «Музыкой» в данном случае становится принципиально не музыка, а все случайные и разрозненные элементы звуков, издаваемые исполнителем и публикой (дыхание, покашливания, шепот, реплики, скрип стульев и т.д.) [Кузьмина 2010 б].

Смеем утверждать, что характерное для абсурдистов ложное понимание либо вообще отсутствие такового между говорящим и реципиентом, представленное не только у Д. Хармса, А. И. Введенского, но и предвосхитившего литературу абсурда еще в комедии «Ревизор» (1836) Гоголя, воплощается также в новелле Кржижановского «Соната “Death’s Door”» (1939). Здесь речь идет о члене Палаты Эрджине Парснипе, которому, несмотря на ненависть к музыке, из ревности приходилось сопровождать нелюбящую его жену, да еще и на пятьдесят два года младше, на симфонические оркестры. Однажды супруги познакомились с загадочным индусом, после чего Парснип услышал тревожную мелодию на скрипке одного из музыкантов – от нее защемило сердце, и герой слег. Однако прибывший из Лондона Бен-Намир нашел выход – психоэнергия героя была перемещена в восточное одеяло, чтобы зацепиться за тело супруги Гвендолен, как за порог смерти в философии йогов (death’s door). В брачную ночь молодоженов одеялу удалось задушить конкурента. Новелла демонстрирует реализацию алогичного коммуникативного кода:

«← Что это?

– Соната Des dur.

– Как? Death’s door?» [Кржижановский 2003, с. 137]. В данном случае благодаря игре слов акцентируется элемент «неуслышанья» героями друг друга, что приводит к трагическому концу. На наш взгляд, новелла демонстрирует проявление абсурдистских черт в творчестве Кржижановского как одну из предпосылок формирования предпостмодернистского комплекса, замеченных А. Ю. Мережинской [Мережинская 2007], А. Н. Шуберт [Шуберт 2010 б].

Интертекстуальное поле писателя формирует диалог с русской культурой и литературными произведениями Средневековья («Китежский летописец», «Вопрошания Кирикова»), Просвещения (Г. Р. Державин, П. И. Челищев), XIX века (А. Бестужев-Марлинский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский, Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, А. П. Чехов) и XX века с его многообразными стилевыми парадигмами символизма, экспрессионизма, футуризма, имажинизма и др. (А. И. Куприн, Л. Андреев, А. Р. Беляев, М. А. Булгаков, Ф. К. Сологуб, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, А. А. Блок, А. Белый, В. В. Набоков, В. В. Маяковский, С. А. Есенин, Д. Хармс, А. И. Введенский). Особое значение для Кржижановского обретает творчество Гоголя, апелляция к которому многократно встречается на страницах новелл, обретая гипертекстуальное значение.

Интертекстуальность как миромоделирующий фактор прозы Кржижановского формируется посредством прямых и перевернутых цитат (возникают даже квазицитаты), аллюзий, реминисценций и др. элементов, выполняющих лудическую, апеллятивную, конативную и прочие функции интертекста. Писатель выступает последователем русской литературной традиции и в то же время ее творческим продолжателем.

## **2.2. Фольклорные элементы**

Малая проза Кржижановского обнаруживает мощную опору на фольклор, преимущественно русский, но также встречаются элементы древнегреческого, древнеримского, общеевропейского, ближневосточного и другого происхождения. В текстах функционируют пословицы, поговорки, выражения, идиомы, фразеологизмы, крылатые фразы, афоризмы, сентенции, отсылки к былинам и быличкам, народным песням, сказочно-фольклорным мотивам и образам, заметна стилизация речевой характеристики героев под фольклор. Перечисленные элементы реализуются как в оригинальном виде, так и в измененном автором. Заметим, что второй вариант значительно превосходит первый в количественном соотношении и становится

одним из способов игры с реципиентом. Кроме того, фольклорно-символическим значением обладают некоторые числовые указания.

Многие известные **пословицы и поговорки** как славянского, так и общемирового происхождения оказываются плодотворным материалом для создания Кржижановским образно-сюжетной структуры произведений. Вынесенная в заглавие цикла 1927–1941 гг. новелла «Неукушенный локоть» сюжетно реализует устойчивое русское выражение «кусать локти» и известную русскую поговорку «близок (близко) локоть, да не укусишь». Герой, смыслом жизни которого становится невозможное – укусить себя за локоть, в результате терпит фиаско – предприняв последнюю попытку и прокусив руку, он погибает. Прорыв в недостижимое оборачивается трагедией, поскольку абсурдна сама псевдоцель. Текст обнаруживает трансформацию пословицы «на чужой каравай рот (рта) не разевай»: «На чужой локоток не разевай роток» [Кржижановский 2003, с. 46], – так отвечает герой, недовольный состраданием девушки, которая предлагает ему свой локоть для укуса. Мысль грача в «Ветряной мельнице» буквализирует значение русской поговорки «перемелется – мука будет» о том, что со временем уйдет все плохое. В данном случае фольклорный материал вложен в уста птицы и обращен к мельнице, чьи мечты претерпели крах. Сюжетная вариация на тему пословицы «у страха глаза велики», использующейся в случае преувеличения опасности, просматривается в новелле «Чудак». Герой исследует природу страха на военном фронте, и в дневнике во время пребывания на передовой утверждает, что видел страх из сотен глаз. Война становится плодотворным материалом для изучения природы человеческого страха. В новелле «Полспасибо» (1927) главным персонажем становится Федот, который продал свои рабочие руки за полспасибо в год Сквалыге. Честно отработав у скупца два года, старательный работник с трудом добился обещанного вознаграждения (одно спасибо), не без помощи любви к нему хозяйской дочери Еремьяны. Помимо очевидной стилизации текста под фольклор, основную канву сюжета составляет переосмысление с противоположным знаком русской поговорки «Федот, да не тот», подразумевающей, как правило, человека несколько худшего, чем тот, за кого его принимают (или он сам себя выдает). В данном же случае главный герой становится именно «тем

Федотом» – щедрым и хорошим работягой. Поговорка «в тесноте, да не в обиде» трансформирована также с противоположным знаком в новелле «Книжная закладка», где задействована ключевая для Кржижановского проблематика тесноты пространства: «Конечно, помещение у моей старой закладки – пока что – тесное и убогое, но что делать! – все мы живем сплюсненно, все мы – на стянутых квадратурах, и в тесноте, и в обиде» [Кржижановский 2001 а, с. 610]. В «Автобиографии трупа» актуализируется пословица с колеблющимся ударением «утро вечера мудренее»: «Но не мимо правды молвится: утро вечера мудренее. Пожалуй: и мудренее» [там же, с. 509]. Узуальным является первый вариант произношения, предполагающий семантическое значение правильности, верности предпринятого на свежую голову решения. Вторым вариантом подразумевает иронию – новоприбывшему в Москву Штамму приходится ночевать на стульях, однако переборцов неудобство, холод и страдания, уже следующим утром герой вознаграждается неожиданной встречей с человеком, благодаря которому удастся снять комнату в перенаселенном городе. Возникает коннотация странности, причудливости случившегося – волею случая герой получает адрес жилья от незнакомого мужчины, что позволяет убедиться в верности решения приезда в Москву. В новеллах «Ганс и Фриц» и «Немая клавиатура» обнаруживается трансформация пословицы «живи и давай жить другим» («*leuen ende laeten leuen, to liue and to let others liue*» (нидерл.), «*vivons et laissons vivre les autres*» (фр.), «*live and let live*» (англ.)), точное происхождение которой не выяснено. Предположительно она восходит к тексту сборника международного торгового права «*Ancient law-merchant*» (1622), опубликованного английским торговцем, работающим преимущественно в Испанских Нидерландах, Ж. де Малинесом. Русский перевод пословицы стал известен в России благодаря оде Державина, посвященной Екатерине Великой, которая употребляла ее французскую версию. В первой новелле пословица гротескно вложена в уста ожившей лакированной пары обуви из небылицы старика (««Дави и давай давить другим» <...>» [Кржижановский 2003, с. 18]), во второй – получает кардинально противоположное значение в контексте новых экономических условий, требующих перекапывания кладбищ с целью освобождения места для новых мертвецов: «Ты

умер, дай умереть другим» [там же, с. 169]. Известная древнегреческая поговорка «из мухи делать слона» буквализируется и приводит к катастрофе в новелле «Мухослон», демонстрируя противоположный исход – не осознающее масштабов своей метаморфозы несчастное существо, слон с душой мухи, прильнув к возлюбленной, нечаянно губит ее. Здесь встречается и древнеримская поговорка «оханьем поля не переедешь, плачем горю не поможешь», авторство которой принадлежит поэту I в. до н.э. Публилию Сиру. У Кржижановского она звучит из уст вымышленного бестиарного персонажа как итог произошедшей трагедии и дальнейшего примирения с новой телесной оболочкой: «Побродив по новому телу, устав до смерти, напоследок заблудившись, терзаемая сонмом вопросов душа мухи порешила так:

– Оханьем поля не перейти. Что ж – живут и слоны» [Кржижановский 2001 б, с. 219]. В тексте «Квадрат Пегаса» эксплицитно возникает иранская пословица «когда первый месяц супружества только месяц меда, второй месяц – месяц полыни». В русский и многие другие языки выражение вошло благодаря его использованию Вольтером в романе «Задиг, или Судьба» (1747). В данном случае пословица несет смыслопорождающую функцию – подразумевается смена счастливого первого месяца брака разочарованием, что и произошло в семье героев Кржижановского уже в первых числах «полынного месяца», а в дальнейшем довело супруга до смерти души.

Обращение к некоторым пословицам имеет сложный полигенетический характер. В новелле «Воздух родины» (1936) речь идет о встрече рассказчика-мореплавателя с измученным страшным кашлем лондонским мальчишкой в австралийском городе Мельбурн, куда тот отправился лет восемь назад по совету самого моряка. Однажды, когда корабль стал в Мельбурне на ремонт, рассказчик прибыл в местный госпиталь проведать своего приятеля Сиднея Джерси. Здесь же по счастливой случайности оказался и знакомый юноша, ожидавший смерти, последней просьбой которого стал глоток воздуха с родной Оксфорд-стрит. Через два дня посетитель принес газовый баллон, найденный среди груды старых бензиновых баков на корабле, заверив больного в том, что это и есть лондонский воздух. Один вдох – и несчастный умер. Здесь просматривается скрытая переключка с крылатым



выражением «И дым отечества нам сладок и приятен» из комедии «Горе от ума» (1824) А. С. Грибоедова. Слова Чацкого, в свою очередь, являются цитатой из стихотворения «Арфа» (1798) Г. Р. Державина, а сама мысль о сладости «дыма отечества» образовалась в поэме Гомера (IX в. до н.э.) «Одиссея» и позже была использована в «Понтийских посланиях» (между 8 и 12 в. н.э.) Овидия. На основе этого стиха римского поэта возникла латинская пословица «dulcis fumus patriae» – «сладок дым отечества» [Ашукин, Ашукина 1988, с. 136–137].

**Выражения, идиомы и фразеологизмы** нередко дополняют тексты новелл Кржижановского в составе авторских комментариев или высказываний героев. Большинство из них – славянского происхождения. Так, выражение «семейное гнездо», в основе которого лежит символическое значение птицы как семьи, используется в «Квадрате Пегаса»: «Запоздравляли. Делалось это так: приходили люди, хватали рукою руку и, улыбаясь, просили показать “гнездышко”» [Кржижановский 2001 б, с. 95]. Выражение «Бог (Господь) знает» осмысливается автором в ироническом ключе в новелле «Бог умер» (1922). Здесь оно находит свое буквальное истолкование: «Доктор Грэхем <...> был большим чудачком и любил, особенно в минуты недоумения и досады, старинную, вышедшую из людских обиходов фразеологию, – поэтому-то он, проведя еще раз пальцами по корешкам, пробурчал:

– “Бог знает”, куда она девалась.

Но Бог не знал, куда девалась книга мистера Грэхема: даже этого. Он был мертв» [там же, с. 256]. Здесь очевидна переключка с идеей смерти Бога и изречением «Бог умер» в третьей книге «Веселой науки» («La gaya scienza», 1882) Ницше. В ходе развития сюжета новеллы понятие «Бог» было отдумано, вера рассматривалась как болезнь и зараженных ею отправляли на лечение. Но профессор Грэхем написал книгу «Рождение Бога» и вновь возродилась вера вместе с прежним культом Всевышнего. Папа Пий XVII вместе с верующими взывал к Создателю, но тщетно – Бог умер. Обиходное русское выражение «тяжелая (сложная) штука жизнь» возникает в размышлениях сетующего на несправедливость судьбы, попавшего в тюрьму вора Шпыня в новелле «Книжная закладка». Речевая характеристика

вымышленного персонажа из задачника по арифметике в новелле «Некто» подтверждает его математическую сущность. Так, в его уста вложено разговорное выражение «тысяча извинений», а также фразеологизм «сколько лет, сколько зим». В новелле «Серый фетр» появляется выражение «шляпа», употребляемое по отношению к рассеянному человеку. В данном случае шляпой называют юношу Манко не столько из-за рассеянности, сколько из-за несоответствия деревенского облика и франтоватого убора: «Женщина напротив Манко, покачав добрым лицом, сказала: “Хорошая шляпа, паренек”, – а старик, покопавшись костистой пядью в бело-желтой бороде, прослунявил: “Да сам-то паренек – шляпа”» [Кржижановский 2003, с. 131]. В «Сонате “Death’s Door”» буквализируется выражение «стать (быть) шелковым» по отношению к герою, душа которого переселилась в шелковое одеяло: «У вас теперь шелковое тело, и я заставлю вас быть шелковым. Вы не в Верхней Палате, а поверх кровати» [там же, с. 132]. Сюжетный поворот потери бедной швеей единственной иголки в «Добром дереве» видится вариацией на тему выражения «искать иголку в стоге сена», означающего безрезультатный поиск. Попытка найти утерянную вещь среди травы и мха не увенчалась успехом, и слезы выступили на глазах опечаленной девушки. Спасли ситуацию лесные флора и фауна, тайно сделавшие работу вместо швеи. В «Левом ухе» воплощается противопоставление устойчивому выражению «к несчастью»: «И эта мысль повела его тропую несчастий. Но не к несчастью» [там же, с. 191]. В мечтах о возлюбленной сапожник допустил ошибку с размером ноги заказчика, за что был жестоко наказан, но муки привели его к счастливому разрешению событий – Гассан стал единственным женихом, предъявившим требуемый трофей. Заколдованная серьга Зюлейки, влияющая на ее здоровье и жизнь, оказалась у него.

Встречаются и выражения иностранного происхождения. Трансформация выражения из ближневосточного фольклора, предположительно арабского, «если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе» возникает в «Гансе и Фрице». Желая помочь другу деньгами Фриц, спустя некоторое время ожидания, решает навестить задержавшегося товарища самостоятельно, не зная, что тот уже мертв: «<...> если человек не идет к пяти маркам, пять марок идут к человеку» [там же,

с. 23]. Вновь переименованное выражение возникает в других текстах Кржижановского (ср. «Девушки у воды»: «Что ж, если вода не идет к человеку, человек идет к воде» [там же, с. 548]). Актуализируют выражение «urbi et orbi» («к городу и к миру») новеллы «Тридцать сребреников» и «Чистая работа» (1941). Эти выражением начинали важные объявления в Древнем Риме, а затем его использовали при торжественном папском благословении по особым поводам. В первом случае оно презентует референциальное значение для объяснения широты пространственных перемещений тридцати сребреников, передающихся из рук в руки по всему свету. Во втором – подчеркнуто традиционное, однако приобретающее гротескный оттенок: умерший не заслужил ничьей любви и уважения при жизни из-за своей строгости и жестокости. Попытка искусственно придать лицу покойника безгрешное выражение райского спокойствия вызывает возмущение у рабочих его заводов. Кто-то бросает палку, которая ударяет по сложенным в молитве ладоням трупа, после чего «<...> он, точно пружинная марионетка, широко раскрыл руки, как если бы благословлял город и мир» [там же, с. 113]. В новелле «Соната “Death’s Door”» готовящийся к кончине Парснип произносит вольный перевод международного сигнала SOS, высказывая мысль о безразличии к спасению собственной души: «– Душе моей конец. И я не выбрасываю сигнала: спасите мою душу!» [там же, с. 139]

В новелле «Комната радости» (1933) использована идиома «чудеса в решете», которая генезисно соотносима с поговоркой «чудеса: в решете дыр много, а вылезти некуда» и обозначает что-то удивительное, необъяснимое. Герой новеллы использует данную идиому в контексте отрицания при попытке объяснить жене довольно простую схему работы закона ассоциации позитивных мыслей и принцип работы комнаты радости: «– Тут нет, милая моя, никаких чудес в решете» [Кржижановский 2001 а, с. 462].

В новелле «Страна нетов» использован старославянский фразеологизм «вечная память», выражающий скорбь по умершему («<...> неты, собравшись вокруг так называемой могилы уличенного смертью нета, поют что-то о “вечной памяти” <...>» [Кржижановский 2001 б, с. 270]), а также фразеологизм «школа жизни» в значении жизненного опыта человека («<...> для них, нетов, театр – это “школа жизни”» [там

же, с. 270]). Богата фразеологизмами новелла «Проданные слезы». Так, например, речевая характеристика Катерины Родионовны – матери Неты – отличается частым использованием фразеологизма «прости Господи». В устах жадной и бессердечной женщины они звучат не искренней молитвой, раскаянием и обращением к Всевышнему, а лишенной всяческого смысла житейской обыденной поговоркой. Описание Неты при первом появлении волшебных алмазов («Нетя сидела ни жива не мертва <...>» [там же, с. 224]) задействует фразеологизм «ни жив ни мертв», определяющий реакцию девочки и означающий сильный испуг, к тому же воплощающий метатекстуальную для Кржижановского оппозицию и пересечение живого и мертвого начал. Также здесь встречается фразеологизм «видеть (собственными) глазами» в контексте объяснения увиденного Катериной Родионовной образования алмазов из глаз дочери супругу. Встречается и фразеологизм «что за притча»: «Супруги долго разглядывали находку: “Кажись, алмаз, что за притча?”» [там же, с. 225] (см. также «Мухослон» и др.). Это, на сегодняшний день уже устаревшее выражение, означает эмоциональную негативную оценку либо удивление по поводу чего-то неожиданного, как в данном случае. В новелле «Безработное эхо» (1933) повествуется о злоключениях пятикратного провинциального эха, от скуки и безработицы (а для эха оплата и труд суть одно и то же) перебравшегося в город. Однако, несмотря на шум, лязг, грохот мегаполиса из-за ревностных коллег путешественнику и здесь не удастся найти занятие. На помощь приходит эхо-специалист в области разведения хлопкá. Коллега предлагает безработному эху расширить сферу деятельности: повторять не только лишь окружающие звуки, но и, переселившись в голову завфила, читать слова из изучаемой хозяином литературы, и мысли, возникающие в его голове. Безработный персонаж с радостью соглашается. Здесь возникает метатекстуальный для прозы Кржижановского мотив поддержки, оказанной неким инфернальным существом. Эхо хлопкá рассказывает историю знакомства с завфилом, которому оно помогло во время проведения первой лекции. Когда один из слушателей поднялся, чтобы уйти, хлопнув сидением, эхо подхватило звук и перенесло в чью-то ладонную пару. Затем посыпались аплодисменты. Таким образом, эхо спасло докладчика, который метил на

пост заведующего кафедрой философии. Благодаря эху тот произвел приятное впечатление на первом же выступлении. В тексте реализуется фразеологизм «до седьмого пота» в значении «тяжело работать, до высшей степени усталости», восходящий к древнейшей соматической форме сознания. Старое эхо жалуется на необходимость бегать всякий раз, как крикнет человек, от одного ската долины Семи Склонов до другого, и так до седьмого пота. Здесь также встречается фразеологизм «пойти по миру» в значении «нищенствовать». Он приходит на ум эху, которое отчаялось найти работу: «Что было делать? Стать у перекрестка и: “Подайте безработному эху, что милость будет”. И, закончив странствовать по свету, пойти по миру» [Кржижановский 2001 а, с. 482]. Замечается также трансформация фразеологизма «не жизнь, а малина» о беззаботном существовании, приносящем одно удовольствие. Индустриализация настолько изменяет сознание персонажей, что даже устойчивые разговорные единицы утрачивают свою стабильность: вместо распространенного фразеологизма персонаж «Безработного эха» произносит: «Не жизнь, а машин... а малина, хотело я сказать» [там же, с. 486]. Таким образом, смысл высказывания адаптируется автором для передачи новых современных условий жизни, оцениваемых им как катастрофические. Буквализация фразеологизма «душа уходит в пятки» становится отправной точкой для сюжетно-образной структуры произведения «Товарищ Брук». По одной из выдвинутых в новелле версий брюки живут собственной жизнью благодаря умению души уходить в пятки и возвращаться обратно в голову, формируя необходимую энергию. Воплощается игра с фразеологизмом «сдвинуться с мертвой точки» в новелле «Мост через Стикс»: «Мои идеи и твои цифры могут сдвинуть великое дело коинциденции мертви и живи, так сказать, с мертвой точки» [там же, с. 506]. В контексте ключевой проблемы новеллы и вообще поэтики Кржижановского – смешения реального и ирреального, живого и мертвого миров, фразеологизм служит интертекстуальным элементом языковой игры. В «Фантоме» используется фразеологизм «воробьиная ночь», означающий короткое дождливое летнее время суток (его первоначальной формой была «рябинная ночь»): «За спиной Склифского, в квадрате окна, располыхивалась взметами зарниц воробьиная ночь» [там же, с. 556]. Именно в такое время героя внезапно навещает

фантом – то ли призрачная сущность, то ли медицинский феномен. В новелле «История пророка» (1922) рассказывается об Ослике, который был рожден от Валаамовой ослицы и Осла Буридана. Он предсказал грядущее, но был осужден неверующими. Здесь обнаруживается распространенный фразеологизм «венчать лаврами», который восходит к древнегреческому мифу о Дафне, превращенной Аполлоном в лавровое дерево за отказ в замужестве. По преданию, с тех пор растение стало использоваться для награждения победителей различных состязаний и символизировать прославление. В новелле фразеологизм употребляется в контексте истинности того будущего, которое предвосхитил осел. Со временем люди осознали свою ошибку и решили искупить вину – венчать животное лаврами. Но было слишком поздно, потому что пророк погиб под камнями храма. Фразеологизм «работать как ломовая лошадь», восходящий к мифологическому анимистическому мировидению с характерным олицетворением объектов зооморфного мира, обнаруживается в «Комнате радости». Традиционно лошадь символизирует трудолюбие, выносливость, силу, в составе сравнения маркирует тяжелую работу. Именно на это жалуется жена Трынина, вынужденная заботиться о поселившейся в их доме больной матери и недовольная затеей о нерациональном, на ее взгляд, использовании площади квартиры для радости: «Я работаю, как лошадь <...>» [там же, с. 465]. В данной новелле функционирует и библейский фразеологизм «аки тать в ночи», иносказательно выражающий идею внезапного посещения без предупреждения, как это делает ночной вор. Стараясь пояснить управдому, кто его новая сожительница и почему ее необходимо прописать в квартире, Трынин на вопрос о возрасте радости отвечает фразеологизмом. После своего высказывания герой встречает полное непонимание со стороны недалекого собеседника: «“<...> что жилища бывает всего несколько секунд от роду, возникает, “аки тать в ночи”, и исчезнет”. – “Исчезнет? – спрашивает замдомуправа. – А что такое “тать”?” – “Тать это вор”, – говорю. “Ах, так, – отвечает дурак, – простите, но прописать не можем”» [Кржижановский 2001 а, с. 463–464].

В первоизданном, не модифицированном виде фольклорные элементы применяются в малой прозе Кржижановского в значительно меньшей степени. Это,

например, фразеологизм «стоять одной ногой в могиле» в новелле «Ганс и Фриц», наделяемый трагикомичным буквализированным значением телесной несостоятельности одноногого инвалида и переносным значением ожидаемой в скором времени смерти старика, который произносит: «“Оба мы одноногие – ведь и я одной ногой в могиле стою”» [Кржижановский 2003, с. 10]. Здесь же представлены адаптированные автором в соответствии с изображаемым и вложенные в уста ожившего башмака квазифразеологизмы «клевать носом» («Еще минута – и я начну клевать носком» [там же, с. 16]) и «жить душа в душу» («– Друг мой, – отвечал правый башмак – мы жили с тобой до сих пор щиколотка в щиколотку» [там же, с. 16]). В новелле «Чистая работа» функционирует фразеологизм «райские кущи», т.к. массажисты придают лицу несправедливо мертвеца выражение «мирного собеседования души с Господом среди райских кущ» [там же, с. 110]. В «Сером фетре» буквализируется фразеологизм «дело в шляпе» в значении благополучного разрешения ситуации. Манко уже приготовился к смертельному прыжку с поезда, как вдруг ветром сорвало шляпу с отравляющим мысли Зачемжителим, и юноша остался жив, хотя и утратил щегольскую вещь, но «<...> в шляпе ли дело, когда дело в шляпе: вот тут, под рубашкой, топырящиеся деньги, а впереди – любовь, жизнь, рождающая жизни, и снова любовь» [там же, с. 132].

Не менее релевантным фольклорным материалом для малой прозы Кржижановского выступают **крылатые фразы, афоризмы, сентенции**. В «Квадратурине» возникает крылатое выражение «глас вопиющего в пустыне». Генезис его восходит к библейскому тексту, а именно книге Пророка Исаии в Ветхом Завете, где говорится: «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте пути Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему» (Библия Ис. 40:3). Призывы Иоанна Крестителя приготовить путь для Пришествия Христа в Евангелиях также называют «гласом вопиющего в пустыне» (Библия Ин. 1:23), поскольку они оказались напрасными и не убедили большинство людей. Именно его слышно в истошном крике затерянного в бесконечности пространства собственной комнаты Сутулина. В новелле «Товарищ Брук» трансформируется в прямо противоположное крылатое выражение «молчание – знак согласия», восходящее к трагедии «Трахинянки»

Софокла (V в. до н.э.). Оно вошло в обиход благодаря одному из посланий римского папы Бонифация VIII (конец XIII в.). В новелле анонимный наблюдатель возмущается бездействием администрации учреждения даже после его сенсационного заявления о кумовстве двух работников – товарищей Брюков. Название статьи, в которой он затем выражает свое негодование, следующее – «Молчанье – знак несогласия». Однако даже при таком «несогласии» руководства с доносчиком на отстранение сотрудника, карьера брюков была вскоре окончена. Крылатое выражение «человеческий детеныш», вошедшее в употребление благодаря Р. Киплингу, в частности сборнику рассказов «Книга джунглей» (1894), где Волчица-мать впервые так называет главного героя, возникает в описании детей Фифкой в «Фантоме»: «Иногда, когда я проходил по утренним бульварам, человечьи детеныши подымали на меня спрашивающие глаза. Я был еще в рост им и два или три раза пробовал ввязаться в их игры» [Кржижановский 2001 а, с. 557]. В новелле «Тридцать сребреников» упоминается крылатое выражение «огнем и мечом». Оно напоминает о древнем способе врачевания ран при помощи прижигания огнем, а в дальнейшем выражение стало употребляться в смысле «безжалостно уничтожать что-либо». Это нашло отражение и в новелле Кржижановского. Здесь упоминается жестокая осада Иерусалима римским императором Титом в 70 г. н.э. Исторический факт переосмысливается – предпосылкой к войне, согласно авторской интерпретации, становится желание сребреников, отправленных некогда на хранение в Рим, отомстить изгнавшему их городу: «Тогда преданный огню и мечу город пророков и ростовщиков познал наконец цену крови» [Кржижановский 2003, с. 105]. Крылатая фраза «бумага все стерпит» получает кардинально противоположный смысл, вынесенный в заглавие новеллы «Бумага теряет терпение» – буквы покидают все письменные источники. В буквальном переводе с латинского традиционная фраза обладает значением «письмо не краснеет» и восходит к письмам Цицерона «К друзьям», где подразумевала, что «письменно можно высказывать такие мысли, которые стесняются высказать устно» [Ашукин, Ашукина 1988, с. 34]. В новелле «Проигранный игрок» Пемброк, ставший пешкой, осознает, что сделанный им ход приведет к смерти, однако помнит об основном правиле шахматных партий *pièce*



touché – pièce jouée, что в переводе с французского означает «тронуто – пойдено». Эту же фразу вспоминает противник Гулливера в новелле «Моя партия с королем великанов» цикла «Неукушенный локоть».

По схеме общеизвестного философского афоризма «нет пророка в своем отечестве», согласно которому, когда Иисус, прославившись своей проповедью, вернулся в Иудею, его встретили там очень недоверчиво, завершается сюжетная линия погибающего Ослика в «Истории пророка»: «– Один у нас был пророк. Да и тот... Осел» [Кржижановский 2001 б, с. 106]. Источником афоризма является Евангелие от Матфея: «...Иисус же сказал им: не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем и в доме своем» (Евангелие от Матфея, гл. 13).

В текстах Кржижановского встречаются приводимые на латыни сентенции, например, «saecula saeculorum» («во веки веков»). Ее употребляет в разговоре герой «Книжной закладки». Сентенция «Fata nolentem trahunt, volentem ducunt» («рок непокорного влачит, покорного ведет»), авторство которой принадлежит греческому философу Клеанфу, а перевод – римскому мыслителю Сенеке, используется при описании сапог старика, которые движутся независимо от владельца в новелле «Поэтому». Благодаря их своеволию старику пришлось остановиться и познакомиться с повстречавшимся поэтом.

В некоторых текстах Кржижановского обнаруживаются связи с существующими в устном народном творчестве **былинами и быличками**. Например, новелла «Квадрат Пегаса», как и повесть «Странствующее “Странно”», обращается к русской быличке о злыднях. Злыдни – «злые духи, которые селились в доме за печкой и приносили хозяевам всяческие несчастья. Иногда злыдней представляли в образе маленьких оборванных старичков-нищих, но чаще считалось, что злыдни невидимы. По поверьям, злыдни обрекают дом на крайнюю бедность, считалось, что семья, в доме у которой завелись злыдни, никогда не встанет на ноги, погрязнув в беспросветной нищете. Избавиться от злыдней очень трудно, но если человек сумел это сделать, то он сразу же начинает богатеть» [Энциклопедия сверхъестественных существ, с. 151]. В новелле потусторонние существа изображаются как нежить, зашелестевшая человеку тихими эхами и заставившая его

приобрести участок, что привело к смерти души. В повести же Кржижановский несколько переосмысляет миф и делает акцент не на бедности и несчастье семьи, в доме у которой завелись злыдни, а на изображении их общения между собой, а также на бедствиях, которым подвергается автор-повествователь вследствие действий злыдней (так, например, именно один из злыдней толкнул рассказчика в спиртовой термометр). Разрабатывая традиционный для многих культур мотив окаменения человека, подчеркивая его распространенность, Кржижановский упоминает русскую былинку «Отчего перевелись богатыри на Святой Руси» в новелле «Гулливвер ищет работы». Данный мотив становится сюжетообразующим и, как и свифтианская традиция, гипертекстуальным: Гулливвер окаменеваает и превращается в гору не потому что нарушает запрет – как известно, в былине семь богатырей, победивших татар в бою, окаменевают из-за упоминания «силы нездешней», – а в результате отсутствия самореализации в современном мире.

Строки из **русской народной песни «Дубинушка»**, в песенниках получившей название «Эй, ухнем!», как правило, напеваемой при тяжелом физическом труде, «при вбивании свай и дружной совместной работе – для одновременного напряжения сил» [Михельсон 1912, с. 205], вспоминает новопривыкшая в человеческий мир жаба в новелле «Мост через Стикс». Автор использует омонимическую игру, вкладывая в интерпретацию обитательницы Стиксового дна следующие признания и размышления: «<...> меня легко запутать в фольклоре застикся, этот ваш из-под фабричной гари запев: “Ей, ухнем – не значит ли это: “Приложим ухо, подслушаем, ухнем” <...>”» [Кржижановский 2001 а, с. 505].

Обнаруживаются **сказочно-фольклорные мотивы и образы** – например, неразменные червонцы. В народных славянских сказках «неразменный рубль», «неразменный червонец» обладает чудесным свойством всегда возвращаться в карман своего владельца в нерастроченном виде, обеспечивая ему вечное богатство. Этот мотив нашел разработку в литературных сказках «Неразменный червонец» (1839) А. И. Иванецкого и «Неразменный рубль» (1894) Н. С. Лескова, и далее – в новелле Кржижановского «Дымчатый бокал» (1939) – трансформируется и синтезируется с характерным для многих культур мотивом невыпиваемой чаши, в

варианте писателя – невыпиваемого бокала, на дне которого сокрыта истина. Попытка героя новеллы решить непосильную задачу, открыть ту самую истину, завершается катастрофой – его самоубийством. Серьга как сказочный атрибут, обладающий возможностью привести к смерти хозяина, изображается в «Левом ухе» и отсылает к славянской фольклорно-сказочной традиции – вспомним Кощея Бессмертного, смерть которого была спрятана во множестве вложенных друг в друга волшебных животных и предметах (от яйца до моря). Однако у Кржижановского сакраментальным реликтом обладает женский персонаж – всегда более таинственный, демонический (см. «Грайи», «Три сестры» и др.).

Кроме того, речевая характеристика персонажей и сам уклад жизни демонстрирует **авторскую стилизацию под фольклор**. Так, в эпизоде новеллы «Книжная закладка» о тоскующей по ушедшим голодным временам супружеской паре дается указание на примитивный народный образ жизни, ориентирующийся на древние фольклорные представления: «Да мы, малой пачкой человеческой, на Спиридона-Солнцеворота вот этим самым морковным сусликом чокались и пьяны были от одной мысли, что вот повернулось оно, солнце, на орбите и на нас идет» [там же, с. 605].

Темой отдельного исследования может стать нумерологический аспект прозы Кржижановского. Указание времени, чисел, глав и т.д. всегда строго обдуманно автором и несет латентное символическое значение. Пример – **фольклорно-символическое значение числа семь**, повторяемого в тексте «Безработного эха»: «<...> и я, несмотря на свои годы, принужден подхватить крик, бежать с ним сначала к одному скату долины Семи Склонов, оттуда, повернувшись под углом отражения, мчаться к другому склону, ну и так до семи раз» [там же, с. 475]; «Вот уж подлинно: до седьмого пота» [там же, с. 475] и т.д. И если обратиться, например, к работе В. Н. Топорова [Топоров 1980, с. 26], можно верифицировать эту мысль – число семь имеет огромную традицию в мировой культуре. Ученый указывает на его минимальные проявления: семь как выражение идеи Вселенной, как полный состав пантеона, как константа в описании мирового древа, как число дней недели и т.д.

**Итак**, выясняется, что среди фольклорных элементов, рассмотренных в составе интертекстуальности, в новеллах Кржижановского преобладают элементы славянского происхождения, как правило, не в оригинальном, а трансформированном автором виде. В текстах встречаются:

1. Пословицы, поговорки. Они становятся плодотворным материалом преимущественно славянского («в тесноте, да не в обиде»), но также общемирового – древнегреческого («из мухи делать слона»), древнеримского («оханьем поля не переедешь, плачем горю не поможешь»), иранского («когда первый месяц супружества только месяц меда, второй месяц – месяц полыни») либо сложного полигенетического происхождения («сладок дым отечества»). Кржижановский опирается на данные фольклорные элементы при создании образно-сюжетной структуры произведений. В большинстве случаев они представлены в трансформированном, нередко переосмысленном с противоположным знаком виде (вместо «в тесноте да не в обиде» – «и в тесноте, и в обиде»).

2. Выражения, идиомы, фразеологизмы. Большинство данных элементов также имеет славянское происхождение. Однако встречаются единицы с этимологией древнемировой (древнегреческие – «венчать лаврами», древнеримские – «к городу и миру») и гораздо более позднего иностранного происхождения (международный сигнал SOS). Зачастую они используются писателем в составе авторских комментариев и высказываний персонажей его произведений. Как правило, они сопряжены с лудической функцией интертекста посредством языковой игры с устойчивыми единицами. Так появляются квазифразеологизмы (вместо «клевать носом» – «клевать носком» и т.д.).

3. Крылатые фразы, афоризмы, сентенции. Тексты Кржижановского актуализируют элементы библейского («глас вопиющего в пустыне»), древнегреческого («огнем и мечом»), древнеримского («бумага все стерпит»), французского («тронуто-пойдено»), английского («человеческий детеныш» Киплинга) происхождения. Здесь в меньшей степени представлена авторская трансформация, оригинальные претексты могут быть реализованы в их первичном

значении уже на паратекстуальном уровне (цикл «Неукушенный локоть» как продолжение пословицы «близок локоть, да не укусишь»).

4. Былины, былички. Данные элементы устного русского народного творчества становятся сюжетообразующими и разрабатываются в новеллах Кржижановского для изображения современного автору мира: фольклорные сюжеты модифицируются с целью репрезентации утраты человеком возвышенного в себе и примитивизации его жизни (быличка о злыднях в «Квадрате Пегаса»), а также невозможности реализации личности в обществе (былина «Отчего перевелись богатыри на Святой Руси» в новелле «Гулливвер ищет работы»).

5. Народные песни. Русский песенный материал служит способом реализации омонимической игры слов в новелле «Мост через Стикс». Через сознание бестиарного существа, новоприбывшего в человеческий мир, раскрывается характеристика современного автору общества.

6. Сказочно-фольклорные мотивы и образы. Подобные элементы трансформируются автором и становятся отправной точкой для развития собственного сюжета. Так модифицируется мотив неразменных червонцев и синтезируется с мультикультурным мотивом невыпиваемой чаши в новелле «Дымчатый бокал».

Кроме того, обнаруживается фольклорная стилизация в речевой характеристике героев и в повествовательной манере изложения. Нумерологическая константа творчества Кржижановского (числа, время и т.д.) являет соотношение с устойчивыми фольклорными структурами и наполняется символическими значениями.

### **2.3. Легендарно-теистические основы**

Легендарно-теистические основы интертекстуального творчества Кржижановского не получили достаточного научного осмысления в литературоведении. Однако сюжеты его произведений нередко опираются на подобный материал, преимущественно полигенетического характера.

Сказания древнекитайского, древнегреческого, древнеримского, еврейского, прибалтийского, славянского и другого происхождения формируют мотивно-образную структуру многих новелл. Древнекитайская легенда о первом императоре Поднебесной Фу Си, жившем, вероятно, в III тыс. до н.э., по утверждению В. Г. Перельмутера, легла в основу образа героя новеллы «Фу Ги», ставшего великим китайским философом. Легенда выступает одним из наиболее релевантных текстов для китайской культурной традиции – она гласит, что владыка изобрел иероглифическую письменность. Текст новеллы «Проданные слезы» соотносится с бесконечным множеством легенд. По древнекитайской легенде о жемчуге камень появился во время страшного боя летающих драконов – после разразившейся грозы усталые облака заплакали долгожданным дождем, но из жемчужин. Согласно древнегреческой легенде, прекрасная нимфа спустилась с небес, чтобы поплескаться в водах океана, и полюбила юного рыбака, ловившего рыбу с целью заработать деньги на лекарства для своей больной матери. Нимфа помогла ему и даже осталась жить с возлюбленным, родив сына. Однако по требованию ее повелителя вскоре нимфе пришлось вернуться на небеса, откуда она пришла, и семья рыбака стала бедствовать. Горькие слезы красавицы лились прямо в океан, падали в открытые створки раковин моллюсков и превращались в жемчужины. Рыбак же, в отчаянии бросившись в воду, поразился картине подводного мира. Древнелитовская легенда о богине моря Юрате рассказывает о ее любви к рыбаку Кастистису. Бог грома Пяркунас наказал богиню за любовь, убив юношу и разрушив янтарный замок богини на дне океана. Прикованная к развалинам своего замка, Юрата вечно оплакивает свою трагическую любовь, и слезы ее в виде маленьких кусочков янтаря выбрасываются морем на берег. Известна славянская легенда о жемчуге. Славяне верили, что скатный жемчуг – это слезы счастья, скатившиеся с зеркал. Как видим, несмотря на разноэтностовость и одновременность происхождения сказаний, обнаруживается объединяющий их компонент: сюжетный мотив превращения слез в драгоценные камни. Однако в новелле Кржижановский дает точное указание на вид драгоценного камня – слезы девочки становятся алмазами. Алмаз является самым прочным минералом на земле, из-за чего был наделен древними греками именем *adamas*, что означает «твердый и

несокрушимый» [Уолтерс 1999, с. 82]. Считалось, что он дает обладателю иммунитет от таких бедствий, как влияние демонов, приручает суккубов и инкубов, скачущих во мраке ночи на жертвах. В новелле Кржижановского Нета защищена от демонического влияния собственными алмазными слезами, но от жестокости родителей спасения нет.

К древнеримской легенде о том, как птицы спасли Рим, обращается новелла «Гусь»: «Гуси, как это всем известно, спасли Рим и литературу» [Кржижановский 2003, с. 205]. Экспликация гласит, что, когда в V веке до н.э. галлы напали на римскую Капитолийскую крепость, громко загоготавшие гуси разбудили спящих воинов. Писатель сопрягает известный материал с авторской выдумкой о том, как защитникам удалось уберечь и поэзию – далее повествуется о бедном поэте, которому не везло – «стоило ему написать оду вельможе – и не успевали строки его оды просохнуть, как вельможа попадал в опалу» [там же, с. 205]. И вот однажды, когда пришло вдохновение, его перо сломалось. Тогда герой выдернул новое перо из проходившего мимо гуся. Таким образом, гуси снова приходят на помощь человеку, на этот раз принудительно.

Сказочно-легендарный мотив окаменения человека воплощается в произведении «Гулливвер ищет работы». Автор утверждает, что фольклорные легенды на эту тему выдумывались при виде человекообразной горы невдалеке от столицы лилипутов. При создании образа горы вероятно обращение к еврейской легенде о Големе – великане, созданном из глины раввином-каббалистом.

Легендарный образ града Китежа, укrywшегося под озером Светлояр, возникает в новелле «Березайский сапожник». Согласно русской легенде, город находился в северной части Нижегородской области, около села Владимирского. Н. Н. Непомнящий в книге «Самые невероятные случаи» [Непомнящий 2003] упоминает любопытный документ 1702 г. – «Послание к отцу от сына из одного сокровенного монастыря, дабы о нем сокрушения не имели и в мертвые не вменяли скрывшегося от мира», – представляющий собой письмо некоего юноши, исчезнувшего три года назад. По словам адресанта, он вовсе не погиб и пребывает в заколдованном городе – Большом Китеже. Эксплицитная связь с текстом легенды

выполняет поэтическую функцию и используется для сравнения с Китежем затерянного в географических координатах вымышленного города Березайки.

Мировой легендарно-мифологический мотив невыпиваемой чаши (вспомним икону «Неупиваемая чаша»; античный рог изобилия; Святой Грааль в средневековых кельтских и нормандских легендах; невыпиваемый рог, из которого пил Тор в безуспешной попытке доказать силу конунгу Утгарда Локи, в то время как сосуд был опущен в море и проч.) трансформируется в новелле «Дымчатый бокал», превращаясь в невыпиваемый бокал с красным вином, на дне которого сокрыта истина. Здесь мотив получает танатологическую коннотацию – в попытках раскрыть истину, герой становится алкоголиком и бросается в воды Дуная.

В малой прозе Кржижановского неоднократно встречается стилизация легенды. Новелла «Легенда» (1937) уже на паратекстуальном уровне указывает на авторское определение жанра. Главный герой, отшельник, сначала изображается как молящийся святой, а затем своего рода колдун, который управляет стихией (ветром) и приказывает каплям дождя остановиться в воздухе, а затем упасть в погибающей от бездождья части страны. Таким образом, происходит чудо, характерное для жанра легенды.

Противоположным способом формирования жанра легенды, контаминирующегося с основными принципами новеллистического канона, становится отрицание. В новелле «Тридцать сребреников» автор, утверждая исключительную правдивость истории, как бы отбрасывает возможные варианты развития сюжета по схеме жанра легенды: «Тут, соблюдая традиции легендописцев, легко было бы сочинить, что горшечник спрашивал белого вина, но ему приносили красное, с привкусом крови и т.д., – но так как я не сочиняю, а рассказываю подлинную правду, то мне придется ограничиться сообщением, что до ворот горшечник дошел, хватаясь руками за городскую стену <...>» [Кржижановский 2003, с. 100].

Индивидуально-авторские легендарные сюжеты выполняют игровую функцию, генерируясь в качестве объяснения происхождения прецедентных текстов. В новелле «Страна нетов» три сына старика-Океана отправились на поиски берегов для



состарившегося отца, и двоим из них пришлось пожертвовать жизнью ради младшего Кая. Легенду о Кае пересказывают расселенные у Океана потомки героя – неты, что привело к постепенному искажению сюжета в библейскую историю о братоубийце Каине. В новелле «Поэтому» ех-поэт пишет статью, доказывающую способность лириков лишь к усвоению имен, а не самой сути вещей. Пагубное влияние такой приверженности к поверхностному пониманию формирует легенду о магической силе слова, и теперь любой профан не прочь стать творцом.

Вариабельность **библейского текста** в составе малой прозы Кржижановского сформирована многочисленными ассоциациями, намеками, аллюзиями. Полемицирующий союз «якобы» в новелле «Якоби и “якобы”» (1918) сравнивает крест Голгофы со схемой «Критики чистого разума» Канта (1781), на странице которой четыре слова-категории (качество, количество, отношение, модальность) изображены подобно кресту, на что Якоби отвечает обращением к Богу, авторство которого приписывают апостолу Петру: «Я не усумнился, Господи! Ты видишь» [Кржижановский 2001 б, с. 119]. Ассоциацию с образом Всадника Апокалипсиса из Откровения Иоанна Богослова вызывает словосочетание «бледный конь» в новелле «Проигранный игрок», используемое для описания шахматной фигуры конкурента. В описании поиска утопической Страны Итанесиэс измученными от шума ушастыми созданиями в новелле «Итанесиэс» (1922) возникает аллюзия на Исход евреев из Древнего Египта и поиск Земли обетованной. В антиутопической новелле «Желтый уголь» член организации, протестующей против идеи человеческого ожесточения и злобы как источника электроэнергии, мистер Дедл в попытке полюбить человечество взывает к Всевышнему и просит о чуде любви к ближнему. В Евангелии от Матфея данное требование звучит из уст Иисуса в разговоре с фарисеями. Герой «Легенды» также обращается к Богу, и после всеобщей молитвы ему подчиняется природа. Такой сюжетный ход является аллюзией на библейских персонажей. Сравним образ Самуила: «Но я воззову к Господу, и пошлет Он гром и дождь, и вы узнаете и увидите, как велик грех, который вы сделали пред очами Господа, прося себе царя. И воззвал Самуил к Господу, и Господь послал гром и дождь в тот день; и пришел весь народ в большой страх от Господа и Самуила» (Первая книга Царств 12:16–18). С наказанием

языческих представителей израильского народа (особенно царя Ахава и его жены Иезавель) также можно провести параллель. Лишь праведному пророку Или удалось избежать божьей кары: «В течение трех с половиной лет в земле Израильской не было дождя. Наступила сильная засуха. Господь велел Или скрываться от преследований Ахава в пустынном месте возле одного потока. Бог повелел воронам приносить пророку каждое утро и вечер хлеб и мясо, а водой из потока он утолял жажду» (Третья книга Царств 17:1–6). В начале произведения Кржижановский размышляет о том, что если достоверность существования святых для нас остается под вопросом, то легенды, напротив, не могут существовать без этих жителей пещер, «питающихся на первое – акридами, на второе – медом диким» [Кржижановский 2001 б, с. 231]. В Евангелии от Матфея указывается, что Иоанн Креститель питался именно таким образом: «Сам же Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих, а пищею его были акриды и дикий мед» (Св. Евангелие от Матфея 3:4). В новелле «Гулливвер ищет работы» появляются иронические, благодаря смене масштабов, намеки на церковную литературу, текст которой не под силу прочесть крупному герою: «Епископ лилипутийский вручил ему Жития Лилисвятых, которые жили на хлебе и воде, предлагая брать с них поучающий пример. Но Гулливвер – даже с помощью очков и лупы – не мог добраться до смысла Житий: печать была слишком мелка для его гигантских зрачков» [Кржижановский 2003, с. 93].

Наличествуяют и прямые указания на теистические элементы. В новеллах «Чудак» и «Чемпион дыхания» возникает образ Страшного суда: «Ведь и там, в оставленных позади избах-срубах из черных углов, дрожмя дрожат лампадки. За лампадками темные ризы. В прорезях риз черные и странные лики; в ликах обвод вперенных глаз. Зевы трехглазых чудищ, перевивы змей и пламена Последнего Суда. Зубовные скрежеты. И меч Архангела, занесенный над нищей, и так ниже трав склоненной, в землю влипшей жизнью» («Чудак») [Кржижановский 2001 а, с. 441–442]. Содержательную сторону произведения «Неукушенный локоть» дополняет упоминание библейского стиха о Соломоновом храме глубиной в 60 локтей и утверждение, что данный текст символизирует 60-кратную непостижимость сокрытых за завесой тайн. Новелле «Тридцать сребреников» предшествует эпиграф

из Евангелия от Матфея, а библейский сюжет о предательстве Христа Иудой результируется во всемирно распространенное зло. Автор выбирает иной угол рассмотрения канонического материала – полноценным героем здесь становятся деньги, а не предатель. Действие новеллы «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» (1927) заключается в попытках души умершего кавалера де Ку пройти сквозь ворота рая. Пять святых-заступников мертвеца по разным причинам отказывают в благословении героя, и лишь святая Мари оказывает помощь. В новелле «Книжная закладка» упоминается христианский обычай: «– Есть обычай, – заговорил снова спутник, – душе, проходящей через мытарства, ставить на окне – это очень наивно – блюдце с чистой водой: чтобы могла омыться и терпеть дальше» [там же, с. 594]. Однако в отличие от христианской души, герою «не дано было больше увидеть ни окна, ни омовенного блюдца» [там же] – два года получавший бесконечные отказы в публикациях писатель не обращался ни в какие редакции, пока не встретил добродушного литературного заведующего.

На традиционном религиозном материале зачастую базируется авторский вымысел, представленный оригинальным сюжетологическим развитием текстов. Мать главного героя «Истории пророка» – Валаамова ослица. Напомним, что Валаам, согласно энциклопедии «Мифы народов мира», являлся прорицателем из города Птор (на Верхнем Евфрате), призванным царем Моава Балаком проклясть израильтян, готовящихся к вступлению в Землю обетованную. Когда Валаам выехал к Балаку, его ослица увидела ангела, стоящего на дороге с обнаженным мечом, и на миг обрела дар речи. Так ей удалось предупредить о воле Бога, вследствие чего Валаам не проклял израильтян, а трижды благословил их и предсказал победу над врагами [Мифы народов мира 1992 а, с. 210]. Кончиной животного, по мнению писателя, стало избиение камнями, настигшее многих других пророков. Такое домысливание библейского сюжета характерно для Кржижановского (ср. смерть библейского персонажа горшечника в новелле «Тридцать сребреников») и превращает канонический библейский текст в авторскую притчу. В новелле «Бог умер» творчески обыгрывается идея Ницше о смерти Всевышнего как гаранта существования человеческого рода. Здесь упоминается библейский персонаж – падший ангел

Азазиил, печально сообщивший человечеству о том, что Господа не стало. Героем новеллы «Баскская сказка» (1937) выступает Господь. Писатель кардинально модифицирует традиционное библейское объяснение сотворения мира («...в начале сотворил Бог небо и землю...») и создает собственное:

«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» [Кржижановский 2003, с. 262].

Экстенсивность теистического материала реализуется благодаря стилизации сюжетной формы новелл под библейскую. Отправной точкой для «Мухослона» становится акт божественного творения – длань, простершаяся над насекомым, создает из него новое существо. Народ «Страны нетов» автор наделяет обладанием собственной Книгой Бытия, описывающей вкушение нетов от дерева познания, в отличие от дерева жизни. В Книге Бытия, как известно, упоминается Дерево познания добра и зла, а также Дерево жизни, что были посажены Богом в Эдемском саду.

Ономастика героев часто восходит к библейским прообразам. А именно: Иван Иванович – Иоанн Креститель; Надежда – одна из главных христианских добродетелей; Марья Ильинична – Дева Мария, Мария-Тереза, Мария Магдалина; Глаша – Глафира Амасийская, мученица («Квадрат Пегаса»). Имя героя «Проданных слез» Акима в переводе с древнееврейского означает «Бог поставил, утвердил». Это имя – производное от имени Иоаким. Для всей христианской истории оно имеет особое значение – так звали отца Пречистой Девы Марии. По преданию, он был человеком состоятельным и богобоязненным, и вместе с супругой Анной жертвовал треть своих доходов храму, треть на дела милосердия и только треть оставлял себе [Мифы народов мира 1992 а, с. 548]. В отличие от христианского Иоакима, герой новеллы отличается необычайной скарденностью, алчностью, единственным стремлением накопить богатство, бессердечностью по отношению к дочери. Имя

Екатерина означает чистая, непорочная (греч.). Оно является антиподом сущности героини, поскольку Катерина Родионовна – жадная, эгоистичная женщина, которая так же, как и ее муж, равнодушна к дочери. Имя главной героини Неты является производным от имени «Анна» и означает «благодать, милостивая». Оно соответствует поведению героини, и слезы ее являются благодатью для семьи. Среди трехкратного угадывания имени фантома в одноименной новелле узнается имплицитный библейский смысл ономастического кода: «– А как того помнишь: Филька или Федька...

– Фифка, – поправил Никита <...>»;

«Никита нащупал нужный ключ:

– Д-да, Фифка, а вы вдруг Федька. Скажете» [Кржижановский 2001 а, с. 549-550]. Имя Федор – греческого происхождения. В исконном варианте звучит как Теодорос или Феодорос и означает «дарованный Богом», «Божий дар». Стоит добавить, что имя Филипп также греческого происхождения и несет в себе значение «любящий коней». Это животное во многих культурных традициях символизирует акт творения, цикличность жизни, поэтому данное имя переводят как «жизнелюбивый». Напомним, что герой новеллы постоянно перерождается в руках практикующих студентов и в итоге, благодаря своему стремлению жить, попадает в жестокий человеческий мир.

Символический ряд текстов зачастую также восходит к библейской традиции. Образ птицы в «Цыплятах» (1937) отсылает к эпизоду воскрешения Христа – восставший из гроба Иисус уподобляется покинувшему яйцо цыпленку. Петух (также возникает в «Якоби и “якобы”» и др.), как известно, – символ воскресения. По одной из легенд, троекратный крик этой птицы ознаменовал тройное отречение Петра от его учителя Христа. Появление легенды привело к тому, что петух становится эмблемой святого Петра, знаком раскаяния (в другой трактовке петух – посланец дьявола, искусившего Петра) [Мифы народов мира 1992 б, с. 309–310]. Кроме того, этот апостол был наделен в христианском сознании ролью покровителя часовщиков, а в прозе Кржижановского образ часов и проблема времени возникает неоднократно. К тому же, число цыплят в новелле – двенадцать, что ассоциируется с числом

апостолов. В новелле «Легенда» символическим выступает ключевой для новеллы образ дождя. Дождь всегда был жизненно важным символом плодородия и в примитивных земледельческих культурах часто связывался с божественным семенем, как, например, в греческой мифологии, где Зевс проник к запертой в башне Данае в виде золотого дождя, после чего она родила Персея. Обычными были представления (которые не исчезли до сих пор), что от воли богов зависит, будет ли засуха, прольется ли ливень разрушительной силы или пойдет приятный, подобный благословию, дающий природе жизненную силу дождь. Известен древний обряд вызывания дождя. Дождь всегда упоминается в Ветхом завете как редкая драгоценность. Дождь в Библии прямо отождествляется с благословением божьим: он дается человеку в награду за его праведность и послушание. Наиболее достойные из праведников способны вызывать «внеурочные» дожди своей молитвой. В Библии таковыми являются пророки Самуил и Илья, в Талмуде – даже некоторые простые смертные, почему-либо заслужившие божье благоволение (как, например, знаменитый вдохновитель антиримского восстания Бар-Кохбы рабби Акива) [Энциклопедия магии, заговоров и гаданий].

**Таким образом,** часть прозы Кржижановского основана на легендарных протоисточниках различных традиций – древнекитайского (о первом императоре Поднебесной Фу Си), древнегреческого (о жемчужных слезах нимфы), древнеримского (о спасении Рима гусями), еврейского (о Големе), прибалтийского (о богине моря Юрате), славянского (о граде Китеже) и другого происхождения. Новеллы могут быть стилизованы под легенды («Легенда»), демонстрировать индивидуально-авторские измышления, выданные за некий протоисточник (вставной рассказ о сыне Океана Кае как первоисточник библейского сюжета о Каине в «Стране нетов»).

Теистический материал представлен в виде ассоциаций (с двенадцатью апостолами в «Цыплятах»), намеков (иронические намеки на церковную литературу в тексте «Гулливер ищет работы»), аллюзий (поиск утопической Страны Итанесиэс как аллюзия на Исход евреев), прямых указаний на протоисточник (эпиграф из Евангелия от Матфея в новелле «Тридцать сребреников»), ономастики персонажей

(библейское происхождение имен героев «Квадрата Пегаса») и символических значений образов (образ птицы в «Цыплятах» как символ воскрешения Христа). В составе интертекстуальности преобладает христианская мысль, однако чаще встречается симбиоз религиозных традиций. Новелла «Бог умер» не уточняет, какой именно погиб демиург, а новая, «лабораторная церковь» для последних отчаянных верующих конгломерирует христианство, мусульманство, буддизм и формирует общую идею веры в создателя: «Она (церковь – *М. Е.-Ч.*) 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. Все» [Кржижановский 2001 б, с. 260]. Отметим, что заметное влияние на мировоззрение писателя оказали «Упанишады». К этому протоисточнику отсылает, например, утверждение в философской новелле Кржижановского «Якоби и “якобы”» о том, что путь до собственного «я» человека является самым дальним («<...> им легче было бы достигнуть даже своего “я”, о котором еще в Упанишадах сказано, “что это самый дальний путь для человека”» [там же, с. 108]). Индийскую линию здесь продолжает упоминание мудрецов Риши, которое имеет и мифологическую основу (этим людям боги доверили гимны, вошедшие в «Ригведу» – наиболее древнюю из Вед), и реальную (известно, что Риши были философами).

#### **2.4. Мифопоэтическая составляющая**

Учитывая неомифологичность мышления С. Д. Кржижановского и продуктивное функционирование традиционного материала в малой прозе писателя, является очевидной необходимостью рассмотрения мифопоэтики автора. В данной работе миф рассматривается в составе интертекстуальности.

Наиболее известными исследователями проблемы мифопоэтики являются Р. Барт, Ф. И. Буслаев, Л. Н. Воеводина, Вяч. Вс. Иванов, Дж. Кэмпбелл, К. Леви-Стросс, А. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, Б. К. Малиновский, Е. М. Мелетинский, З. Г. Минц, И. П. Смирнов, С. А. Токарев, В. Н. Топоров, М. Элиаде. В диссертационном исследовании в качестве рабочего используется определение мифа Е. М. Мелетинского, указывающего: «Миф – один из центральных феноменов в

истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности» [Мелетинский 2001, с. 5].

#### **2.4.1. Мифологические образы и сюжеты и их индивидуально-авторские модели**

Проза Кржижановского включает в себя мощный мифопоэтический пласт, состоящий из верований различных народов. Его реализация представлена как прямыми установками на мифологические традиции, так и аллюзивным развитием сюжетных линий новелл по мифологическому образцу, наделением функционирующих в произведениях образов скрытыми, подтекстовыми значениями.

Образный ряд произведений зачастую отсылает к древнегреческому материалу. Так, новелла «Грайи» демонстрирует миф о Персее. Согласно последнему, Персей овладел зубом и глазом Грай, после чего те указали ему путь к нимфам Гесперидам (владелицам крылатых сандалий, сумки и шапки-невидимки) [Мифы народов мира 1992 а, с. 318]. У Кржижановского вместо полубога изображен человек: «Человек, победивший Грай, мог продолжать подъем» [Кржижановский 2001 б, с. 150]. Имя Персея в новелле не называется – читатель может определить прототип героя, исходя исключительно из контекста. Безымянностью героя писатель намекает на универсализацию человечества: в современном мире каждый человек может подняться на свой так называемый «Парнас» за вдохновением, каждый может заниматься творчеством, но не каждый ценит эту возможность. Сходство с древнегреческим мифом о медузе Горгоне, взгляд которой превращал человека в камень, и с образом самого смертоносного из всех змеев Василиска, также способного превратить любого в камень одним своим взглядом, позволяет усмотреть мотив окаменения человека в новелле «Гулливер ищет работы» о человекообразной горе, в которую превратился опечаленный свифтовский герой. Вольную трактовку древнегреческого мифа о Прометее демонстрирует новелла «Прикованный Прометеем». Напомним, что, согласно мифу, Прометей был сыном титана Иапета, двоюродного брата Зевса. Ряд источников гласит, что Прометей как древнейшее божество сам вылепил первых людей из земли и воды. По древнейшей версии мифа,



Прометей похитил с Олимпа огонь и передал его людям. По другому толкованию, изучал астрономию, а также постиг причину молний. За похищение огня Зевс приказал Гефесту (либо Гермесу) пригвоздить Прометея к Кавказскому хребту, после чего тот был обречен на непрекращающиеся мучения: прилетающий каждый день (или каждый третий день) орел расклевывал у Прометея печень, которая снова восстанавливалась. Прометей указал Гераклу дорогу к Гесперидам. В благодарность тот убил орла стрелой из лука и убедил Зевса унять гнев. Когда Зевс освободил Прометея, то оковал один его палец камнем от скалы и железом и, по одной из легенд, с тех самых пор люди носят кольца. В древнегреческой трагедии Эсхила «Прометей прикованный» к мотиву похищения огня прибавилось изображение Прометея как первооткрывателя всех культурных благ, сделавших возможными достижения человеческой цивилизации. Кржижановский создает конструкцию «текст в тексте», изображая драматурга в процессе создания произведения и персонифицируя Огонь, который прочел о себе в тексте, написанном Эсхилом. Древнегреческий миф о нимфе Эхо, призванный пояснить первобытному обществу феномен физического явления многократного повторения звуков, возникает в «Безработном эхе». Миф гласит, что Гера прокляла Эхо за то, что та разносила слухи о любовных связях Зевса, утаивая их от обманутой жены, и с тех пор несчастная лишилась собственного голоса. Теперь она могла лишь повторять последние слова заговорившего с ней. Полюбив Нарцисса, нимфа умерла от неразделенного чувства. Автор адаптирует древний образ под современный мир, в котором изображение божества унижается до феномена, готового отражать все, что угодно: «О, если прежде поэты изображали эхо в виде босоногой нимфы, то теперь его портрет надо писать так: хорошо и звонко подкованное, лицом к чему угодно, а в руке ракетка, готовая отразить звук, слово, мысль. Под портретом подпись: готово на всякость» [Кржижановский 2001 а, с. 485]. Древнегреческий миф об Орфее и Эвридике лежит в основе сюжета новеллы «Орфей в аду» (1937). Однако в данном случае, модифицируя древнегреческий материал, писатель создает авторский миф. У врат царства смерти Орфея встречается трехголовый Цербер, все три головы которого оказываются музыкальными критиками. Спор между ними о тематическом плане пьесы Орфея на кифаре приводит

к тому, что три головы пса вонзаются друг другу в глотки. Цербер умирает. Орфею же остается лишь одно: воспользовавшись тем, что вход остался без охраны, войти под своды Аида – навстречу милой Эвридике. Указание на миф вынесено в заглавие, что заведомо актуализирует мифологические сведения в сознании читателя (ср. новеллу «Грайи», «Прикованный Прометеем» и т.п.). Лягушка из новеллы «Мост через Стикс» является обительницей мифической реки Стикс, которая наряду с реками забвения Летой; Ахеронтом, через которую перевозит души умерших Харон; рекой плача и стенаний Коцитом; огненной рекой Флегетоном, в которой находятся души убийц, протекает в подземном царстве Аида. У Кржижановского упоминаются все перечисленные реки, за исключением Флегетона. Спокойные воды Стиксового придонья приходят в движение от «недоумерших» душ. Это вызывает возмущение inferнальных обитателей и эмиграцию героини: «Лета отказывается от них и сносит их взбудораженные, полные пестрот памяти к нам, в Стикс» [там же, с. 502]. К образу реки мертвых отсылают также «Книжная закладка» и «Последние минуты скупца» благодаря мотиву платы Харону – перевозчику через реку мертвых (этим объясняется и обычай древних греков класть умершему на глаза монеты). Кроме того, здесь при помощи «слова-оборотня», или «реверсора» (терминология С. Н. Федина [Цит. по: Бирюков, Бубнов, Федин 1999]), вводится древнегреческий миф о Дедале и Икаре, послушавшемся отца и погибшем от солнечных лучей Гелиоса: «<...> на стене над столиком, где мы сели, внутри квадратной рамы тонул, запрокидываясь кузовом, над нарисованным сине-белым морем, корабль. Под кораблем вдоль бумажной ленты четыре широко расставленных буквы: если их складывать справа налево, получалось: И-К-А-Р, а если слева направо: Р-А-К-И» [Кржижановский 2001 а, с. 538–539]. Греческий миф об Атлантиде упоминается в ряду насущных вопросов о реальности существования некоторых географических локаций в новелле «Березайский сапожник»: «Это тайна, столько же пока не разрешенная, как тайна Атланты, Персеполиса и нашего Китежа-града» [Кржижановский 2003, с. 208]. Атланта, или Атлантида, согласно греческому мифу, – огромный остров, в глубокой древности погрузившийся на дно Атлантического океана. Споры о том, существовала ли Атлантида, и поиски ее продолжаются поныне.

Возникают синтезированные автором представления мифологических образов. Миф о порождениях морских божеств Форкия и Кето, сестрах горгон, функционирует в «Грайях». Их две или три сестры: Энио, Пемфредо и Дино, обитающих на Крайнем Западе у сада Гесперид. Кржижановский преобразовывает миф о Грайях, называя его «Грайевым мифом» [Кржижановский 2001 б, с. 147], и, если в мифе о победе Персея над Медузой Горгоной Грайи функционально выполняют роль помощников, то в новелле они выдвигаются на первый план, становясь одними из центральных образов индивидуально-авторского мифа о рождении современного поколения «грайеглазых». Героинями новеллы «Три сестры» становятся также сестры – мойры, богини судьбы в древнегреческой мифологии. Это Лахесис («дающая жребий»), Клото («пряДУщая») и Атропос («неотвратимая»). Лахесис назначает жребий ещё до рождения человека, Клото прядет нить его жизни, Атропос неотвратимо приближает будущее. В римской мифологии богинями судьбы, пряДУщими и обрезающими нить жизни и равнозначными греческим мойрам, становятся Парки. В трактовке Кржижановского, однажды богини решили поменяться местами. Атропос отрезала коротким защелком своих ножниц новую человеческую жизнь от всех ей предшествующих. Клото, не умевшая тянуть нить, но искусная сучильщица, сделала так, что жизнь у нее получилась короткой, но свитой из множества нитей. А Лахезис, знавшая лишь, как протягивать нить, когда дошло до смерти, все тянула и тянула свою руку в вечность. Затем сестры, смеясь, снова расселись по привычным местам и продолжили свою работу Парок, и в этот день в мир пришел гений. В данном случае писатель контаминирует древнегреческий миф о мойрах и древнеримский миф о Парках в один, и создает авторский миф, поскольку героинями становятся Парки Клото, Лахезис и Атропос. Другой пример – изображение ежедневно появляющейся на закате телеги с трупами в новелле «Чудак». Оно соотносимо с мифологическими колесницами – вспомним древнегреческие и древнеримские небесные и морские колесницы Афродиты (Венеры), Аполлона, Ареса (Марса), Посейдона (Нептуна), Артемиды (Дианы), Геры (Юноны), Гефеста (Вулкана), Зевса (Юпитера), Диониса (Вакха), Эроса (Купидона), Гермеса (Меркурия), и, конечно, Гелиоса и древнеегипетского бога солнца Ра, каждый день совершавших свой путь по

небосводу. Это средство передвижения и символ могущества появляется в религиозно-мифологических представлениях индуизма, буддизма, иудаизма, а также некоторых воззрениях скандинавов.

Восточные и славянские божества изображены в «Левом ухе» – здесь появляется образ гурий, высшей красоте которых подобна красота Зюлейки: «И вдруг ухо его ясно расслышало легкий, как удары двух крылышек о воздух, знакомый ему уже шаг. Затем голос, подобный голосу гурии» [Кржижановский 2003, с. 193]. Эти прекрасные девы из мусульманской мифологии населяют рай, становясь женами праведников на срок, зависящий от числа совершенных ими хороших поступков на земле. Все они всегда остаются девственницами, а на груди у каждой написано имя Аллаха и ее супруга [Энциклопедия сверхъестественных существ, с. 67]. Далее в новелле называется имя мага, заклявшего изумрудные серьги Зюлейки – Кришна-Крикса. Сам образ колдуна представляется сказочно-мифологическим и наличествует в мифах и фольклоре различных народов. Как правило, это люди, которые знают о нечистой силе, получают от нее особые способности и используют их во вред окружающим, могут произносить заклятия, заговоры, наводить порчу и т.д. Вероятнее всего, в данном случае происходит контаминация индуистского божества Кришны и ночного демона славянской мифологии криксы. Так, Кришна представляется наиболее популярной формой Бога в индуизме, восьмой аватарой Вишну. Как указано в «Мифах народов мира», в нем сплелись различные мифологические и даже исторические прототипы [Мифы народов мира 1991 а, с. 238]. Интересно, что кроме защитных функций, этот персонаж обладает также негативными чертами – это же имя носят различные демоны, а в мифологии буддистов Кришна и вовсе становится врагом Будды и главой черных демонов (в переводе с санскрита его имя означает «черный»). Вероятно, в данном тексте подразумевается буддистская, отрицательная трактовка Кришны, поскольку здесь он выступает колдуном, из-за действий которого может погибнуть Зюлейка. Криксы же, или ночницы, возникают в славянской мифологии и являются ночными демонами, нападающими на детей. Ими становятся после смерти ведьмы, не имеющие потомства. Новелла «Четки» также обращается к славянскому мифопоэтическому

наследию. Здесь происходит встреча главного героя на просторах поля со странным стариком, имевшим при себе палку и дорожную суму, что, во-первых, актуализирует фольклорно-мифологический образ таинственного старика, которого можно встретить исключительно в полях и нигде больше, – т.е. полевого духа в мифологии восточных славян, а во-вторых, продолжает линию развития мифа о пути и притчи о блудном сыне.

Миф о пути, цикличности и вечном возвращении реализуется в большинстве произведений Кржижановского, будь то повествование о переступивших порог своего дома человеческих персонажах («Фу Ги», «Поэтому»), покинувшей хозяина части тела («Сбежавшие пальцы»), странствующих по миру материальных или нематериальных предметах и явлениях («Тридцать сребреников», «Путешествие Тени», «Утренняя прогулка леса») или поселившихся в людском мире вымышленных существах («Смерть эльфа», «Некто», «Мост через Стикс» и др.). Например, в «Фантоме» мотив дороги и образ лабиринта возникает при выходе фантома за пределы эмбриологического кабинета и отсылает к сюжетам о пути и блудном сыне. Отправной точкой новеллы «Серый фетр» становится мыслестранствие – идея «Зачем жить» переселяется из мозга в шляпу, и затем каждый из подверженных ее влиянию героев проделывает определенный путь. Финал «Смерти эльфа» (1938) изображает опечаленного музыканта, безвозвратно покидающего город в неизвестном направлении. Еще более важно то, что собственно цикл «Неукушенный локоть» (1927–1941), в который вошли такие новеллы, как «Серый фетр», «Смерть эльфа» и др., завершается мифом о пути, что доказывает первостепенность его значения для авторского сознания. В завершающем цикл тексте «Украденный колокол» читаем: «И с той поры – так говорит предание – джинн и Джаа-джи-джуа блуждают по всем дорогам и тропам Индии, собирая распавшийся на мелкую медную монету священный колокол» [Кржижановский 2003, с. 202].

Циклический календарный миф, сопряженный с повторяемостью жизненных циклов природы, воплощается во многих новеллах писателя. Действие «Прикованного Прометея» происходит весной, и герой стремится закончить написание трагедии как можно скорее, поскольку близятся весенние Дионисии – один

из важнейших праздников Древней Греции в честь бога плодородных сил земли. Новелла «Поэтому» указывает на создание лириком сонетов Весне и образует мотив женитьбы на этой поре года. Аграрный миф об умирающем и воскресающем боге очень хорошо известен в мифологии Древнего Востока, хотя самая ранняя форма этого мифа зародилась еще на почве первобытного охотничьего хозяйства (миф об умирающем и воскресающем звере). Так родились мифы об Осирисе (Древний Египет), Адонисе (Финикия), Аттисе (Малая Азия), Дионисе (Фракия, Греция) и др. [Мифы народов мира 1992 а, с. 12]. В новелле «Гусь» этот миф функционирует благодаря введению в сюжетную канву текста песни о приходе весны, над которой поэт столь долго трудился, что наступила зима. Данная песня представляется авторской отсылкой к сонетам Весне в новелле «Поэтому».

Кроме того, новеллы воплощают индивидуально-авторские мифопоэтические образы и сюжеты космогонического характера. В «Стране нетов» авторство мифа о сотворении мира якобы принадлежит самому народу: вначале был Хаос, который выплеснул из себя Океан. От него и его супруги Судьбы родились три сына: Одно, И, Многое. Постаревший отец отправляет свое потомство на поиски берегов для своего широкого тела. Пожертвовав собой ради спасения младшего брата (И), двое умирают от рук Ничто, а И (по-гречески – Καί) возвращается с трофеем домой. Данный сюжет, по утверждению автора, искажился до библейской истории о Каине и Авеле. Таким образом, космогонический миф трансформируется в библейскую притчу. В «Утренней прогулке леса» (1937) упоминаются древние времена, когда существовали представители флоры, способные передвигаться – например, лес, который в современном мире боится покидать свое место обитания. В «Баскской сказке» воплощается авторский вариант космогонического мифа и создается его новая трактовка всего в сорока семи словах. Как указывают С. А. Токарев и Е. М. Мелетинский, в числе широко распространенных мифологических мотивов находятся мифы о чудесном рождении и мифы о происхождении смерти. В данном же случае писатель благодаря мифу о рождении смерти создает миф о рождении жизни, причем единственными героями предстают Бог и Смерть (заметим, что с заглавной буквы).

В целом корпусе текстов Кржижановского реализовано не только авторское понимание идеи сотворения мироздания, но и его апокалиптического исхода. Эсхатологический миф Кржижановского представлен катастрофическим хаотическим переворачиванием мира вверх дном, пугающей энтропией и карнавализацией. Докажем на конкретных примерах. В видении ударенного ставнем окна приват-доцента Нольде чудятся падающие на крыши дома, выплеснувшиеся из берегов озера, упавшие на вершины горы, что приводит к гибели людей, которые оказались под грудями камней («Страница истории» (1922)). Хаотическая путаница орбит и столетий была предсказана умершим под остатками рухнувшего храма Осликом («История пророка»). От не знающей сострадания мысли философа, прототипом которого является Кант, бежали все обитатели и предметы планеты, опрокидывались домики, вторгался хаос («Катастрофа»). Новое поколение грайеглазых видит мир наоборот, где все стоит вверх дном, поскольку их глаза опрокидывают опрокинутое («Грайи»). Миру обратной перспективы, где кажущееся малым становится огромным и близким, а близкое и большое уменьшается и отстраняется, больше, нежели традиционному восприятию, верит герой «Четок», поскольку обычный глаз лжет даже о звездах, показывая их в образе маленьких изумрудин. Оброненное в лужу солнце и черная дыра в небе сняты герою новеллы «Поэтому», а в глазах мухи из того же текста, лишенной жестокими людьми своих крылышек, мир также переворачивается.

**Таким образом,** в большинстве текстов обнаружено использование и творческое переосмысление автором мифологического материала древнеегипетского (корреляция с мифом об Осирисе как вариантом аграрного мифа об умирающем и воскресающем боге в новелле «Поэтому»), древнегреческого (миф о нимфе Эхо в «Безработном эхе») и древнеримского (миф о Парках), ближне- и дальневосточного (гурии, Кришна в «Левом ухе»), а также восточнославянского (крикса в «Левом ухе») происхождения. Выяснено, что преобладает апелляция к мифам древнегреческим. Возникают также синтезированные автором представления мифологических образов (образ телеги в «Чудаке»).

В большинстве случаев мифологические протоисточники встречаются не в первоначальном виде, а в модифицированном автором с точки зрения его современности (например, эсхатологический миф в «Катастрофе»). Для эпохи писателя это является довольно характерным, ведь сама эпоха была «мифологизирующей» [Мережинская 2001, с. 194]. Зачастую указание на мифологический претекст возникает уже на паратекстуальном уровне заглавия («Мост через Стикс», «Орфей в аду» и др.), актуализируя знание читателем прецедентных источников и дальнейшее авторское переосмысление мифов. Интертекстуальность Кржижановского, сопряженная с творческой трансформацией и модификацией традиционного мифологического материала, созданием авторских мифов, презентует лудическую функцию.

#### **2.4.2. Бестиарный код**

Героями произведений Кржижановского нередко становятся абстрактные понятия, умозаключительные конструкции, ожившие метафоры, либо наоборот – обыкновенные материальные вещи, жизненные реалии повседневности. Автор использует приемы опредмечивания, материализации, буквализации, психологизации, наделяет вымышленных героев антропоморфными, а чаще – бестиарными чертами. Заметим: несмотря на довольно широкий спектр работ, посвященных творчеству писателя, бестиарный код практически не осмыслен, лишь косвенно затронут в работах С. А. Голубкова [Голубков 2014], А. Г. Гребенщиковой [Гребенщикова 2012], Н. Л. Лейдермана [Лейдерман 2009] и некоторых других. Автор диссертационной работы рассматривает бестиарный код как ключевую составляющую мифопоэтики Кржижановского, без анализа которой осмысление интертекстуальности как миромоделирующего фактора прозы писателя не представляется возможным.

Бестиарный код культуры, как известно, восходит еще к средневековому бестиарию («(от лат. *bestiaries* = звериный) – средневековые литературные произведения, содержащие описание зверей с аллегорическим их истолкованием» [Булыко 2006, с. 87]). В ходе своего литературного развития он, тесно переплетаясь с



кодом анималистическим, все же обрел ключевые отличительные черты: в анималистике фигурируют животные, реально существующие в природе, в бестиарии – звери, в природе не существующие [Лихина 2011, с. 149]. При этом Н. Е. Лихина утверждает, что «по мере усложнения художественных форм и эстетики литературы совершается переход от анималистики к бестиарию» [там же].

Подобный принцип классификации лежит в основе «Энциклопедии вымышленных существ», где выделяются две категории зооморфных созданий – «обыкновенные животные, которых мифопоэтическая традиция наделяет чудесными свойствами (например, олень, конь или бык), и собственно сверхъестественные животные, птицы и рыбы» [Энциклопедия сверхъестественных существ 2005, с. 517], однако указывается, при этом, невозможность проведения четкой границы между ними. В текстах Кржижановского встречаются обе категории: бестиарный и зооморфный (анималистический) коды тесно переплетаются и выступают взаимодополняющими.

**Бестиарий** Кржижановского представлен мифическими, индивидуально-авторскими и зоо-антропоморфными созданиями разноэтносного происхождения. Среди первых встречается Пегас («Квадрат Пегаса» – здесь образ положен в основу астрономического элемента, «Грайи»); Кербер, или Цербер («Грайи», «Орфей в аду»); эльфы («Поэтому», «Смерть эльфа») (см. об этом подробнее: [Еремина-Чащина 2017]). Кроме указанных мифологических персонажей в малой прозе Кржижановского обнаруживается восходящий к **античной мифологии** образ Стиксовых лягушек, обитающих в реке забвения Стикс в царстве Аида. Они изображаются в текстах «Орфей в аду», «Мост через Стикс». Согласно европейским суевериям, лягушка – спутница ведьм, напоминающая о смерти и мучениях грешников. Это запоздало осознает Тинц в ходе разговора с посетившей его лягушкой в новелле «Мост через Стикс». Мотивно-образная структура новеллы становится вспомогательной для визуального восприятия бестиарного существа: на протяжении текста постоянно изображается сине-зеленый свет лампы, используется игра слов («Когда ты, Тинц, достигнешь наших тин...» [Кржижановский 2001 а, с. 500]) и т.п.

В новелле «Поэтому» фигурирует фольклорно-мифологический образ **германо-скандинавских народов** – кобольды. Последние являются духами домашнего очага, либо же маленькими зловредными горными духами с рыжими волосами и бородами, живущими в шахтах и обладающими способностью становиться невидимыми. В новелле существа представлены в качестве обитателей леса в одном ряду с эльфами и прочей подобной «лесной тварью» [Кржижановский 2001 б, с. 193], которые выступают наблюдателями свадьбы поэта и Весны. В новелле «Мухослон» упоминается фея – вымышленное существо **Западной Европы**, обладающее волшебными способностями и часто вмешивающееся в жизнь человека как с добрыми, так и злыми намерениями. В случае Кржижановского фея наделяется положительными характеристиками и способностью помогать расцвету весенней природы: «Добрая фея ходила, каблучками травы к земле не пригибая, и нежными пальцами знай себе расправляла лепестки у бутонов: оттого и расцветали цветы» [там же, с. 219].

Животноподобный комплекс существ **восточной мифопоэтической традиции** представлен джинном («Украденный колокол»; в правописании С. Кржижановского – джином, *М. Е.-Ч.*) существом антропоморфно-бестиарного характера. В мусульманской мифологии джинн – сверхъестественное создание, как правило, не слишком дружелюбно относящееся к людям. Джинны созданы Аллахом из бездымного огня; тела у них огненные или воздушные. Они способны приобретать любую форму и выполняют любые приказания. Согласно фольклорной традиции, появились из человеческой тени. Добрые джинны часто принимают облик прекрасных женщин, а злые являются в облике чудовищ с головой гиены и волчьими лапами вместо ног. Нередко джинны предпочитают оставаться невидимыми, и об их присутствии можно догадаться лишь по аромату корицы, который вдруг разливается в воздухе. Колдуны заключают джиннов в медные сосуды или кольца [Энциклопедия сверхъестественных существ 2005, с. 418]. В тексте Кржижановского джинн остается невидимым, живет в ухе звонаря и оплачивает помещение своей помощью – одно ухо хозяина начинает слышать.

**Индивидуально-авторские создания** представлены во многих новеллах Кржижановского, причем в большинстве случаев составленные автором неологизмы для наименования существ используются уже на паратекстуальном уровне заглавия. Наиболее интересны следующие образы: крохотные, благородные, размером с пылинку человекоподобные создания чуть-чуты, завоевавшие народ еле-елей («Чуть-чуты»); итанесийцы – создания с одним настолько огромным ухом, что «из-за уха человека не увидеть» [Кржижановский 2001 б, с. 203] («Итанесиэс»); сказочные ести и неты в новелле «Страна нетов». Интересен мифологический персонаж в новелле «Чудак» – черноперая птица Мовоцидиат без ног, но с большими крыльями, которой никак не спуститься на землю. Формирование сингулярного образа сопровождается характерным для автора указанием на мнимый источник информации, что наводит на мысль о его авторской природе. Вымышленный персонаж прочно вошел в культурное наследие писателя и был отражен, например, в произведении советского фантаста Б. Г. Штерна «Эфиоп» (1993). Встречаем и таинственного Некто,  $2\frac{2}{3}$  человека из задачника по арифметике, с которым знакомится рассказчик одноименной новеллы. Позднее подобный персонаж появится в «Автобиографии трупа», где еще юный герой наткнется на строку о северном полюсе страны, в которой на квадратный метр пространства приходится по 0,6 человека. Так возникнет «примысл», наполняющий своим присутствием черные досуги героя. Кроме того, в новелле «Мухослон» возникает образ превратившегося в слона насекомого, а в новелле «Серый фетр» – серого вползня, «Зачемжитя» (см. об этом подробнее: [Еремина-Чащина 2017]).

Благодаря необычному авторскому подходу, «остранению» (понятие В. Б. Шкловского [Шкловский 1929, с. 13]), в прозе Кржижановского обнаруживается масса бестиарных персонажей, строящихся **на пересечении широкого спектра зоо-антропоморфных черт**. Это оживающие части тела («пятиножка» – сбежавшие пальцы знаменитого пианиста Генриха Дорна в новелле «Сбежавшие пальцы»); элементы вестиментарного кода (заменяющие умершего хозяина во всех жизненных аспектах брюки в новелле «Товарищ Брук», разговаривающая обувь в новелле «Книжная закладка» и говорящие ботинки одноногих героев новеллы «Ганс и Фриц»); предметы мебели (кресло во сне Трынина в новелле «Комната радости»);

деревянные мишени для практики стрельбы солдатами, идущие в бой со всем человечеством в новелле «Мишени наступают»; Авдуг из предсмертной фразы Рабле о грядущем посмертном поиске великого «Может Быть» в «Автобиографии трупа»; буквы и восставшая против человеческой лживости бумага в новелле «Бумага теряет терпение»; оживший трупик мертворожденного – «вживень» в «Фантоме»; «вползень» в «Сером фетре»; путешествующие по всей земле библейские тридцать сребреников предателя Иуды в одноименной новелле, со временем превратившиеся в бумажные деньги с бумажными крыльями («Тридцать сребреников»). Также это физическое явление эха в новелле «Безработное эхо», сетующее на отсутствие работы, и физиологическое состояние Сна (с заглавной буквы в написании Кржижановского), изображающееся как хитро улыбающееся, трущее перепончатыми прозрачно-стеклистыми лапками изумрудные глазки и рассказывающее сказки беднякам в новелле «Сбежавшие пальцы». Целый ряд подобных персонажей может быть значительно продолжен и рассмотрен в качестве материала специального исследования.

Отдельно стоит рассмотреть **особенности реализации зооморфного кода** в малой прозе Кржижановского, переплетающегося с бестиарным. Среди животных реального происхождения в исследуемых циклах новелл представлен, например, червь. Он становится одним из ключевых метаобразов в творчестве Кржижановского, изображается в разных контекстах и несет амбивалентную семантику жизни и смерти. В «Жизнеописании одной мысли» вместо идей в черепе умершего философа (Канта) теперь ютятся черви, в «Гусе» и «Цыплятах» – червяк становится пищей птиц, в «Старике и море» возникает образ червя, вынутого из сердца одинокого старика, продававшего вопросительные знаки. Схожие образы обнаружены и в других новеллах, например, «Поэтому»: «Сквозь дрему чудилось, будто что-то колючее и царапливое возится на груди, под левым соском, пробуя прогрызть кожу, потом просверлилось сквозь мускульные тяжи, втиснулось меж ребер, все глубже и ближе к сердцу» [Кржижановский 2001 б, с. 181]. Описание недуга героя «Фантома» реализуется благодаря сравнению болезненных ощущений с движениями многоножки: «Двулюд-Склифскому нездоровилось: иглистая многоножка,

заворошившись под кожей, проерзнула раз и другой по позвонкам» [Кржижановский 2001 а, с. 552]. Известно символическое значение червя – смерть и разложение, а кроме того его можно рассматривать как вариант змея, образ которого становится одним из наиболее частотных зооморфных элементов поэтики Кржижановского. Змея – самый существенный и сложный из всех символов, воплощенных среди изображаемых в искусстве животных образов. Обладает двойственным значением: плодородие, тайные знания, мудрость, целительство и в то же время грех, искушение, зло [Тресиддер 1999]. Является прообразом многих мифических персонажей, воплощенных и Кржижановским, в том числе змеехвостого Цербера, а также причиной, по которой укушенная ядовитым существом возлюбленная Орфея Эвридика попала в загробный мир («Орфей в аду»). Змееносный образ представляет собой человеческая тоска в новелле «Серый фетр»: «Что-то змееносное присосалось к сердцу и жадно заглатывало жизнь». [Кржижановский 2003, с. 131]. Метаобразом малой прозы Кржижановского выступает также паук (и его паутина). Он является главным героем новеллы «Спиноза и паук», изображается в «Катастрофе», а в «Жизнеописании одной мысли», «Квадратурине», «Комнате радости», «Фантоме», «Неукушенном локте», «Добром дереве» и «Цыплятах» возникает образ паутинных нитей, про- и запаутиненных углов («Квадратурин» и «Фантом»), опаутиненной мелкой хлопотней жизни («Фантом»). Еще одним важным образом животного в малой прозе Кржижановского является пес. Как правило, речь идет о дворовом животном, упоминание о котором становится устойчивым лейтмотивом в новелле «Квадрат Пегаса»: дворовой пес постоянно лает на созвездие Большого Пса.

По одному из вариантов мифа в созвездие Большой Пес была превращена собака Ориона после укуса скорпиона, посланного Геей. Животное здесь представляется земной ипостасью астрономического тела, так же, как глаза влюбленных – рефлекторами небесных звезд, смотрящих на героев. В новеллах Кржижановского дворовые собаки, как правило, преследуют героев, создают ряд сюжетных коллизий. Так, одной из перипетий на пути сбежавших пальцев из одноименной новеллы становится попытка дворовой собаки заключить странников в свою пасть, но неудачной – один щелчок по псину носу, и герои свободны. В «Фантоме» оживший

мертвец вынужден скитаться по окраинам города, прогоняемый сворами сбежавшихся из подворотен псов. В «Джине» и «Взбесившихся брюках» появляется бешеная собака (в первом тексте уточняется порода – волкодав). Пес также представлен в составе авторских сравнений. В «Книжной закладке» гончие собаки возникают в качестве метафоры писательской погони за новыми сюжетами и темами, в «Квадратурине» хозяйка дома настаивает на отсутствии у жителей собак, котов, детей, стремясь к предельной чистоплотности. Гораздо реже на страницах произведений встречается образ кота. Это новеллы «Квадратурин» (см. выше) и «Книжная закладка», где уличный бродячий кот становится главным героем вставного рассказа, как и в новелле «Мышук». Лошадь чаще всего фигурирует в качестве гужевого транспорта. В новелле «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» главный герой вспоминает вынужденное посещение гостиницы, вызванное необходимостью напоить лошадей. В новелле «Чудак» двуколка запряжена сизой костистой клячей. В «Чистой работе» цоканье копыт отряда конной полиции намекает на окончание бунта ненавистников хоронимого миллиардера. В теоретических размышлениях героя-полковника о стратегии военных действий против оживших мишеней в новелле «Мишени наступают» лошади упоминаются как животные, испуг которых может привести к их бегству с поля боя и провалу придуманного плана. Наличие коней может свидетельствовать о зажиточности хозяина – получивший неожиданное наследство Манко Ходовиц мечтает о покупке коровы, а то и лошади («Серый фетр»). Образ обладает и метафорическим значением. В «Книжной закладке» дореволюционная поэзия сравнивается с тем временем, когда в дилижанс еще не запрягали лошадей. Дилижанс являет собой метафору современной литературной ситуации, за которой никак не поспеть поэту. Конь может также появляться в образе шахматной фигуры («Моя партия с королем великанов»). Осел возникает в «Безработном эхе», «Тридцати сребрениках», «Украденном колоколе». Широко известен как символ глупости, но на самом деле его символическое значение намного шире. Это животное было выбрано Иисусом Христом для въезда в Иерусалим в знак смирения и стало эмблемой терпения и бедности в христианской традиции. В противоположность этому, осел играет

зловещую роль как в египетской, так и в индуистской мифологии, а в греко-римской мифологии ассоциируется с похотью и смешной глупостью. Также несет значение лени и упрямства [Тресиддер 1999].

В новеллах изображены и многие другие представители животного мира, а также презентован **инсектный код**. Это, например, сороконожки («Катастрофа»); стрекозы, майские жуки, светляки, гусеницы («Поэтому», а последние упоминаются и в «Смерти эльфа» как элемент лесного обиталища эльфа); кузнечики и сверчки («Фу Ги», последние также встречаются в «Проданных слезах» и «Фантоме»); вши («Чудак»); моль («Книжная закладка»); клопы («Квадратури», «Неукушенный локоть»); комары («Березайский сапожник»); муравьи («Путешествие тени»); саранча (акриды) («Легенда»); мошки («Последний из атуров»). Одним из главных метаобразов становится муха. В «Квадрате Пегаса» появляется выдуманное «мушиное» название пустыря – Мушья стяжки. В новелле «Раскулаченный боксер» актеру приходилось падать после удара, который не расплющил бы и мухи (вариация на тему выражения «мухи не обидеть»). Мухи могут изображаться как объекты внешнего мира (в «Воздухе родины» насекомые бьются о стекло больничной палаты) или, наоборот, быть элементом микромира героев (в «Поэтому» страдальце оторвали крылья, отняв надежду на свободу). Их отсутствие – крайняя степень одиночества (в избушке героя новеллы «Старик и море» тишина такая, что даже мухи не зудят). Мухи часто становятся пассивными участниками природного процесса выживания – пищей обыкновенных речных лягушек, противопоставляемых смертоносным обитательницам Стикса («Мост через Стикс»), паука («Спиноза и паук»), попугая («Последний из атуров»), а также признаком смерти прямым (разлагающийся фантом из одноименной новеллы облепляют стаи мух) или косвенным (больной отшельник стогоняет муху со своей щеки взмахом четок в новелле «Легенда»). Мушиные точки на страницах трудов великих писателей и философов в новелле «Бумага теряет терпение» метафорически изображают обыденность мышления современного читателя. Она стала печальным уделом произведений, написанных гениями. Представлен и **код орнитологический**, состав которого сопряжен с антинонимичной семантикой жизни и смерти, витальности и смертности. Изображаются петухи,

курицы, цыплята («Цыплята», «Якоби и “якобы”» и др.), гуси и утки («Гусь», «Березайский сапожник»), дятел («Поэтому», «Доброе дерево»), воробьи («Книжная закладка», «Мишени наступают»), канарейка («Проданные слезы»), журавли и грачи («Ветряная мельница»), цапли («Орфей в аду»), попугай («Последний из атуров») и другие птицы («Левое ухо»). Птичий щебет, щекоты, свисты населяют леса в новеллах «Поэтому», «Итанесиэс», «Пни», контрастируя с лязгающими и грохочущими звуками урбанистического пространства. Природа уступает городу, вырождается, и ее представители покидают свои обиталища – например, разочарованные сокращением числа трупов вестники зла – вороны – в «Чудаке». Напомним, ворон широко распространен в мифологических представлениях. Поедание падали, по гипотезе К. Леви-Стросса, способствует тому, что ворон функционирует в мифах как культурный герой: падаль – уже не животная, но и не растительная пища [Мифы народов мира 1992 б, с. 246]. Птица выступает медиатором между жизнью и смертью, потому появляется в контексте обстановки войны, дополняя изображенные горы умирающих трупов в новелле символическим значением. Возникают и **морские существа** – различная рыба («Книжная закладка», «Серый фетр» и др.), моллюск («Автобиография трупа») и проч.

**Зооморфные персонажи могут обладать человеческими чертами:** ср. описание цыплят в новелле «Цыплята»: «У него были круглые желтые эгоистические глаза <...>»; «Они ходят, жеманно выставя морщинистую пятку <...>» [Кржижановский 2003, с. 229]; чувство омерзения у птиц, покинувших жалкое обгоревшее подобие леса, и разочарованность ворон сокращением числа трупов в «Чудаке» и т.д.

**Неодушевленным предметам писатель также придает человеческие свойства.** К примеру, книжная закладка в одноименной новелле обладает способностью выражать эмоции – она принимает обиженный и слегка брюзгливый вид, а далее жеманно расправляет шлейф из блеклого шелка и принимает иронически-выжидательное выражение. В «Моей партии с королем великанов» герой воспринимает гигантскую пешку как живого человека, и даже друга и



единомышленника. И напротив, покорный судьбе оказавшийся в западне герой уподобляется мертвой шахматной фигуре.

И, наоборот, **зооморфные ряды широко представлены в описаниях людей**, их внешности, физиогномики, способностей, стратегии поведения, эмоций, жилищного пространства, ментального мира.

Животные черты получают многие **человеческие и человекоподобные герои** Кржижановского. Скотиной и собакой называют Джонсона коллеги, а его глаза – собачьими («Одиночество»). На волка в загородке похож замерзший лектор («Книжная закладка»). Обезьяньи черты получают герои «Квадратурина» (обезьяне-длинная рука гостя Сутулина, предложившего волшебное средство) и «Серого фетра» (крупные мешки под глазами именинника напоминают непрожеванную пищу, которую прячет за щеку обезьяна). Слоновым размером ступней обладает визирь в «Левом ухе». Лисий оскал отличает хозяина антикварной лавки в новелле «Дымчатый бокал». Тонкие паучьи пальцы имеет кинорежиссер в новелле «Раскулаченный боксер». В новелле «Мишени наступают» встречаем генерала «с длинными и тонкими, как крысиные хвосты, бровями <...>» [там же, с. 56], и далее: «Вам что? – окрысились на него красноватые глазки председателя» [там же, с. 57]. Символические функции мифологического образа крысы, как правило, содержат негативную семантику – символ зла и разрушения, дьявольской хитрости, прожорливости, коварности, что нашло отражение в дальнейшем развитии сюжета: штаб и магистрат города испугались наступающих оживших мишеней, как и войска, т.е. генерал с крысиным обликом бежал с остальными воинами, как крыса с корабля. Бычьими и собачьими называют глаза своего коллеги герои новеллы «Одиночества», обсуждая его неприятную привычку одалживать деньги. Печальные и робкие глаза газели у прелестной девушки, которая жертвенно предложила герою свой локоть в новелле «Неукушенный локоть». Лягнуть калошей лишнего путника могут пассажиры трамвая в новелле «Контролер» (1937), «лошадиность» которых усиливается изображением стремени в транспорте, за которое приходится хвататься руками. **Инсектный код** входит в состав простых и сложных сравнений при характеристике персонажей: «многоножие» бежавших с поля бойцов в новелле «Мишени

наступают»; не громче жужжания мухи голос Гулливера («Моя партия с королем великанов»); тихое, злое и испуганное шмелиное жужжание работников городских учреждений («Бумага теряет терпение»); легкий, как удары двух крылышек о воздух, шаг Зюлейки («Левое ухо»). Внешностью **рыбы** обладает знакомая герою дурнушка – здесь и дряблая кожа, и рыбы кости ключиц («Чуть-чуть»). По-рачьи выпучены испуганные глаза приказчиков книжных лавок после исчезновения текстов в книгах («Бумага теряет терпение»). **Орнитологические черты** получают герои новелл «Кунц и Шиллер» («орлий» профиль памятника Шиллеру; правописание С. Кржижановского – *М. Е.-Ч.*), «Автобиография трупа» (голова с по-птичьей вытягиваемой шеей зазывающего в аудиторию человека), «Книжная закладка» (замерзшая, как воробушек, Марра), «Раскулаченный боксер» (петушиная грудь знаменитого кинорежиссера), «Ранец и портфель» (в детстве героя прозвали Чижиком, который ассоциируется с одноименным образом из детской песенки «Чижик-пыжик»), «Немая клавиатура» (застывшие над клавишами во время концерта руки пианиста похожи на лапы чучел хищных птиц (этот же таксидермический предмет встречается в новелле 1937 г. «Кабинет миллиардера»)).

**Человеческое поведение** в осмыслении писателя становится подчас не лучше животного. Глазами огненной стихии люди видятся жалкими, грязными, дрожащими от холода и страха тьмы животными, которые используют в корыстных целях даже священный огонь («Прикованный Прометеем»). Трепещущим стадом сбиваются вокруг имени Бога запуганные внезапными катастрофами люди («Бог умер»). Военный оркестр с медными пастями и клыками его музыкальных инструментов напоминает лейтенанту Энде собравшееся в кучу стадо зверей («Мишени наступают»). Стиснутые скулы, бодающие воздух лбы, протаранивающие путь локти встречает на улицах города прогуливающийся впервые за последние десять лет профессор – меняются люди, но не меняется их озлобленное и жестокое поведение, напоминающее повадки рогатого скота («Желтый уголь»). Еще более страшным предстает описание в новелле трамваев, забитых людьми, которые напоминают стаю стервятников, вырывающих друг у друга добычу. Звериным царством называет герой-чудак человеческий мир, а одним из способов выражения страха считает оскал

зубов воюющих мужчин («Чудак»). Мертвые тела погибших воинов деромантизируются и описываются в традициях натурализма – появляются образы мертвых человеческих туш («Чудак»), битой, искромсанной человечины («Автобиография трупа»). Подобное изображение свойственно скорее для описания животного мира, нежели человеческого, однако именно так писатель видит абсурдное и жестокое лицо войны.

Появляются зооморфные сравнения и метафоры, формирующие **вестиментарный код**. Лакей из новеллы «Мишени наступают» исчезает, вильнув черным хвостом фрака. Модная мастерская с ее бесчисленным количеством женских нарядов в новелле «Фантом» определяется ставшим ее рассыльным Фифкой как мирок для опаутиниванья мужчин. Похож на готовую вот-вот взлететь бабочку бант галстука на индусе в новелле «Соната “Death’s Door”». Бобровая шерсть на шляпе означает успешность и богатство льстеца в новелле «Голова с поклоном» (1927). Орнитологические вкрапления имеет вестиментарный код влюбленной в героя девушки в новелле «Квадратурин» – черные края ее верхней одежды украшены черными же перьями.

Могут напоминать звериные обиталища **жилищные параметры героев**. Клеткой называет автор тесную комнату Сутулина площадью всего восемь метров в новелле «Квадратурин». Яркий орнитологический код новеллы (занавеска из канареечно-желтой ткани; скручивание Сутулиным штепселя уподобляется скручиванию головы птице; перья на одежде собеседницы и др.) усиливает сравнение жилья человека именно с клеткой, вероятнее всего птичьей. Как клетку воспринимает свою комнату герой новеллы «Автобиография трупа», а вот в клетку реальную заключен локтекус в новелле «Неукушенный локоть». Здесь надсмотрщики, как дрессировщики, тычущие железными приспособлениями в зверей, пытаются натравить человека на собственный локоть. В деревянную клетку заключен и сапожник Гассан в новелле «Левое ухо», что не лишило его, однако, счастливого исхода – именно он женился на красавице Зюлейке. Крохотная, как собачья будка, дачка изображается в новелле «Невозможно предвидеть» (1937). Вырытые солдатами окопы в новелле «Чудак» также не лишены зооморфных черт – они напоминают

последствия действий крота. В новелле «Мост через Стикс» человеческие дома видятся «гнездовьями» глазами жабы.

**Единицы ментального мира** человека также нередко получают зооморфные характеристики. Инверсионное мышление историков и прочих людей, обращенное к прошлому, а не будущему, называется мышлением ракообразного хода («История пророка»). Логическое умозаключение, силлогизм Канта в новелле «Катастрофа» получает орнитологические черты – трехкрылое кантовское «создание» отряхивает звездную пыль со своих черных перьев, отправляясь из звездного неба в моральный закон в нас. Подобное происходит и с мыслью, по воле случая попавшей под темя снявшего шапку пустоголового героя («Голова с поклоном»). Она уподобляется случайно занесенной ветром птице. Зафиксированная идея сравнивается с пойманной в клетку птицей в новелле «Контролер». Мысли могут выражать недовольство, как в новелле «Серый фетр» – они настороженно щетинятся при виде новичка Зачемжитя, как псы, учуявшие шакала.

Однако **не только человеческие персонажи наделяются зооморфными чертами и сравниваются с представителями животного мира, но также абстрактные понятия, материальные предметы, природные явления.** Можем выделить несколько следующих групп анималистических образов, задействованных в авторских сравнениях:

**Осы.** Герою новеллы «Бог умер» кажется, что острошрифтные буквы из прочитанного высказывания Ницше теперь ворошатся роем злых ос в нейронах его мозга (ср. острые прыгающие буквы в тетради мертвеца в «Автобиографии трупа» и буквы, выпрыгивающие из конверта черными насекомыми в новелле «Бумага теряет терпение»). Острым жалом лизнул огонь деревянную дощечку Эсхила, причем, наделенная психофизиологической способностью человека к плачу, бездушная субстанция воспринимает свои слезы как последствие от ужалившего в глаз насекомого («Прикованный Прометеем»). Жалит глаза несчастному влюбленному возвращенное его возлюбленной обручальное кольцо в новелле «Поэтому». Жалящими роями кружат темы для творчества перед глазами неудавшегося писателя, не замечаемые бездарными авторами современности («Книжная закладка»).

Изостренные, как жала, перья вдохновенных умов помогали создавать атмосферу злобы в «Желтом угле», пока не произошел неожиданный крах эпохи желчи.

Гусеницы. В новелле «Якоби и “якобы”» написанное философом черными буквами слово оживает под его пером, словно гусеница. Образ гусеницы времени, ползущей сквозь дни, выгибая петли, представлен в новелле «Фантом». С гусеницей же сравнивается транспорт (гусеницы вагонов в «Книжной закладке», гусеничный полз танков в новелле «Мишени наступают»).

Змеи. Этот образ возникает в новеллах «Четки» (змеевидный изгиб нити с нанизанными бусинами), «Поэтому» (свернувшееся желтой змейкой кольцо), «Безработное эхо» (переполненное звучаниями эхо сравнивает себя с сытой змеей, втянувшей в себя добычу), «Желтый уголь» (змеиные извивы калориферов, работающие благодаря энергии человеческой злобы), «Дымчатый бокал» (терпкий, как укол сотни игл, вкус вина напоминает герою укусы змеи), «Бумага теряет терпение» (над бумажными змеями гранок сидит метранпаж утренней газеты), «Левое ухо» (свернутый змеей кушак у посыльного визиря, в котором будто нечаянно застряло несколько монет для оплаты работы сапожника), «Соната «“Death’s Door”» (сумев дешифровать надписи на одеяле, в которое переселилась его душа, Парснип овладел сильными, как у удава, жилами и мускулами, напоминающими также тела спрута и ската).

Среди остальных встречаются мухи (жужжащие станок и точильное колесо мастера в новелле «Старик и море» заполняют одинокую тишину избушки, в которой даже мухи не зудят; жужжат фотоаппараты в «Раскулаченном боксере»); пауки (связующие страны телеграфные провода испаутинили воздух в новелле «Книжная закладка»; паутинно тонкую нить использует швея в «Добром дереве»); жабы (в новелле «Товарищ Брук» изображаются фонари с жабыми глазами сине-желтого цвета, что сразу задает цветовую и образную палитру для следующей за ней новеллы «Мост через Стикс»); мышь (фантом в одноименной новелле сравнивает свое попадание в жизнь с поимкой мыши в мышеловку); рыба (дополняет образную структуру новелл «Фантом» (родовой канал фантома погибает наподобие рыболовного крюка) и «Контролер» (трамвайный вагон набит, как жестянка с

икрой)); лошади (с трением швабры по коню сравнивают движение щетки сапожника по обуви окрестные мальчуганы в «Березайском сапожнике»); псы (крепкой бульдожьей хваткой замок держит дверь от чулана в новелле «Комната радости»; коротконогая, как такса, скамеечка входит в состав необходимых предметов для работы обувщика в «Березайском сапожнике»); зверь в широком понимании (бой изображается как испуганный зверь в новелле «Чудак» и как дикий зверь с огромными лапами изображается ожившая Эйфелева башня в «Книжной закладке»); орнитологические мотивы (пуговицы на студенческой куртке Двудюда с изображением орлов в «Фантоме» и др.).

Зооморфный код включен в состав метафор, изображающих те или иные природные явления: серые «крыла» туч («Грайи»; правописание С. Кржижановского – *М. Е.-Ч.*), косматая и костистая лапа доброго дерева в одноименной новелле, щупальца солнца («Мост через Стикс») (сравнение со щупальцами использовано в упоминании о растекшемся по скатерти жирном супе в «Проданных слезах»); разжужжавшийся дождь («Поэтому») и проч.

**Подытожим:** бестиарий Кржижановского представлен созданиями разноэтносого (античного, германо-скандинавского и т.д.) происхождения следующих типов: 1) мифические (джинн); 2) индивидуально-авторские (итанесийцы); 3) зоо-антропоморфные (Сон в «Сбежавших пальцах»).

Бестиарный код в прозе Кржижановского не существует без зооморфного, представителями которого становятся черви, змеи, пауки, псы и т.д. Животные персонажи наделяются человеческими чертами (омерзение птиц по отношению к обгоревшему лесу в «Чудаке»). Подобное касается и неодушевленных предметов (брюзгливый вид закладки в «Книжной закладке»). И, напротив, в описаниях внешности, физиогномики, способностей, стратегий поведения, эмоций, ментального мира, жилого пространства человеческих персонажей автор задействует зооморфные черты (собачьи глаза попрошайничающего Джонсона в «Одиночестве», изображение толпы людей как стаи стервятников в «Желтом угле», передача размеров дачи героя «Невозможно предвидеть» в сравнении с крохотной собачьей будкой и т.д.). Зооморфные черты также презентуют абстрактные понятия, материальные предметы,

природные явления. Анималистические образы включены в структуру авторских сравнений (осы, змеи, мухи и др.). Бестиарный код сопряжен с моделью изображаемого писателем современного мира, где границы реального и ирреального миров взаимопроницаемы, а границы человеческих и нечеловеческих существований и состояний весьма размыты.

## **2.5. Философские компоненты**

О философичности прозы Кржижановского говорят многие исследователи (О. П. Бышук, М. Л. Гаспаров, И. Б. Делекторская, А. И. Кисляк, Е. В. Ливская, А. А. Мансков, Л. В. Подина и др.). Ученые замечают отсылки к таким мыслителям, как Апулей (Е. В. Ливская), Аристофан (А. А. Мансков, Л. В. Подина), М. Бахтин (И. Б. Делекторская), Н. Бердяев (А. В. Попов), Ф. Brentano (Е. О. Кузьмина), Варран (Е. В. Ливская), Р. Декарт (Л. В. Подина), Демокрит (Л. В. Подина), И. Кант (М. Л. Гаспаров, А. В. Попов), Лукиан (Е. В. Ливская), Ф. Ницше (Л. В. Подина), Платон (А. В. Попов), Софокл (А. А. Мансков), Б. Спиноза (Л. В. Подина), И. Г. Фихте (А. В. Попов), А. Шопенгауэр (А. В. Попов), Эсхил (А. А. Мансков) и др. Такое пристальное внимание к философским претекстам творчества писателя позволяет в данном исследовании не останавливаться на подробном изучении этого аспекта. Однако рассмотрение интертекстуальности в качестве миромоделирующего фактора прозы Кржижановского предполагает включение в структуру анализа философских компонентов, которыми изобилуют его произведения. Это же обуславливает и характер творчества писателя, соединяющего философское и литературное начала.

Среди различных способов авторского «философствования» наиболее частотными выступают **переосмысление, творческое продолжение каких-либо мыслей, тезисов, постулатов. Обыгрывая уже знакомые мнения мыслителей разных эпох и течений, писатель переосмысляет их идеи и заставляет читателя изменить угол зрения и посмотреть на известные философские сентенции свежим взглядом, задуматься над известными философскими проблемами.** Яркий пример – новелла «История пророка», главным героем которой выступает

потомок Валаамовой ослицы и Буриданова осла. Образ последнего возник еще в трудах Аристотеля, а со временем был развит в идею о том, что поставленный меж двух равно удаленных связок сена зверь умрет от голода, потому что не сможет сделать выбор. Буриданов осел стал философским парадоксом детерминизма, названным в честь французского философа XIV в. Жана Буридана. В своих трудах мудрец обращался к философии Аристотеля, но, как известно, осла нигде не упоминал. В данном случае образ животного выступает отправной точкой для развития сюжета новеллы. Однако Кржижановского интересует другой вопрос – вместо угощений перед героем стоит выбор «любить или не любить» (в роли возлюбленной – библейская ослица Валаама). И писатель находит решение, опираясь на цитату философа XVII в., предшественника немецкой классической философии Готфрида Лейбница, который широко развил первоначальную концепцию Аристотеля. Он полагал, что в порядке вселенной не может произойти подобный случай (даже если бы такое было возможно – животное сдохло бы от голода), поскольку ни вселенная, ни внутренности животного не делятся на равные части. И внутри, и вне осла существует огромное количество не замечаемых человеком вещей, вынуждающих его передвинуться ближе к какой-либо стороне. У Кржижановского осел делает выбор в сторону прекрасной Ослицы, и так появляется на свет их отпрыск, в образе которого автор аллегорически изобразил отсутствие свободы воли у человека. Вся сущность Ослика сводится к неопределенности: «Либо дождик, либо снег. Либо будет, либо нет»; «Или-или!»; «Может быть да, а может быть нет» [Кржижановский 2001 б, с. 105, 106]. Ослик предсказывает будущее таким, каким оно и будет – неопределенным. Но люди не верят ему и забрасывают булыжниками. В результате наступают дни, когда уже нельзя отличить правду от лжи, смерть от жизни, и люди наконец осознают свою несправедливость. Они объявляют Ослика пророком, но, когда решают увенчать его лаврами, находят лишь труп. Поднимая серьезные проблемы человеческого бытия (любви, свободы воли, амбивалентности мышления и др.), Кржижановский творчески контаминирует легендарно-мифологическую библейскую образность и философский научный дискурс, усиливая аллегоризм в структуре образов и сюжета, не без трагической ноты – фиксируя



условность человеческого существования в «странно-страшные дни» [там же, с. 106], которые (благодаря соединению разновременных пластов – библейского и современного автору) проецируются на историю. Кроме того, писатель иронически осмысливает принципиальное поражение философской мысли, нацеленной на точное, однозначное, раз и навсегда завершающее понятийно-категориальное определение и обозначение всей многогранной сложности Бытия (апеллируя к легендарно-мифологическому модусу «Книги Бытия» – Библии и к философскому Бытию).

В текстах Кржижановского задействован **комплекс прямых упоминаний представителей философской мысли, носящий фрагментарный, точечный характер**. Автор дополняет собственными рассуждениями известные философские тезисы, выступая их последователем либо, напротив, полемизируя с ними. Зачастую философские взгляды представителей разных эпох и школ контаминируются, одновременно и дополняя друг друга, и противопоставляясь. Писатель обращается к философам:

1. **Античности.** К прочтению свитков древнегреческого философа Гераклита Эфесского (или Гераклита Темного) отсылает своего оппонента «якобы» («Якоби и “якобы”»). Подход Гераклита к пониманию мира как динамично движущегося вследствие соединения противоположностей положил основу диалектическому мышлению. Противопоставляемое диалектике метафизическое мировидение представляет собой понимание всего сущего как стабильного и неизменного и было свойственно представителю элейской школы Пармениду. Его мысли о том, что сердце истины – бестрепетно, противопоставляет трепыхающиеся сердца современников исследователь страха в новелле «Чудак», поясняя, что для познания им необходимо «обесстрашить себя» [Кржижановский 2001 а, с. 444]. Самая известная из оригинальных задач-головоломок («апорий») о невозможности каких-либо изменений, при помощи которых представитель элейской школы Зенон (ок. 490-ок. 430 до н.э.) защищал идеи Парменида, – быstroногий Ахиллес, который никогда не догонит черепаху, если она изначально находится впереди бегуна, – появляется в видении героя «Четок», изучающего мертвые глаза метафизиков.

Пустотой, в которой движутся атомы представителя школы атомизма Демокрита, считает себя «якобы» («Якоби и “якобы”»). По мысли этого философа, атомы неизменны, неделимы, вечны, поскольку если бы в мире не было чего-то постоянного и неизменного, он бы не мог удержаться в бытии. Сократ полагал, что истинные знания человек должен искать в самом себе, поскольку его бессмертная душа прошла круг превращений и потенциально знает все. Нужно лишь заставить человека вспомнить забытое вследствие умираний и возрождений, поставив его в ситуацию противоречия самого с собой. Для этого Сократ беседовал со своими современниками («сократические беседы»). На сократовскую мысль о том, что подлинная философия есть умирание и смерть, ссылается владелец четок, считающий даже естественную смерть человека одним из видов насилия («Четки»). Как известно, лучшим учеником Сократа был основатель объективного идеализма Платон, предположивший, что в основе изменяющихся вещей лежат некоторые идеальные сущности, которые нельзя увидеть, а можно лишь постичь разумом. Философа называют одной из предтеч утопического мышления благодаря его концепции идеального государства. Его имя возникает в новеллах Кржижановского в контексте описания феноменов, испугавшихся всепостигающей мысли Мудреца, а ранее запуганных еще Платоном и Беркли (см. ниже) («Катастрофа», также упоминается в «Якоби и “якобы”»). Если Платон разработал более образный тип мышления, то Аристотель – рационально-логический, четкий и детально продуманный. К последнему апеллирует описание поэта, размышляющего о жестоком письме возлюбленной впервые в жизни в строго-логическом ключе, по аристотелевским схемам («Поэтому»), а также союз «якобы», называющий философские категории Аристотеля только ненужным переименованием частей речи («Якоби и “якобы”»). С тропами основателя античного скептицизма Пиррона, отрицающего возможность познания мира и призывающего к воздержанию от уверений в истинности каких-либо суждений, а также с вопросами наследующего Пиррона скептика Энезидама (либо Энесидема), который считал достоверное знание невозможным по причине разного восприятия людьми одних и тех же вещей, полемизирует герой «Чудака». Он считает, что истина действительно не подвластна человеческому мышлению, но по причине недостатка не мозга, а

сердца, ведь «истина больнее боли» [там же, с. 444] и на нее нужно решиться, отказавшись от страха. А это людям не под силу. Последователь Пиррона Секст Эмпирик, упоминаемый в «Якоби и “якобы”», использовал утраченные в наше время сочинения Энезидама в качестве основного источника о пирронизме. В отличие от других философов, предполагающих априорную недостижимость истины либо претендующих на обладание ею, Эмпирик утверждал, что скептики ищут истину, но не могут знать, достигли ли они ее.

2. **Средневековья.** Имя более позднего мыслителя эмпирического толка – Р. Бэкона – возникает во фрагменте «Книжной закладки», где предложение литературного зава написать о философе Бэконе заставляет героя уточнить, о каком именно. Несведущий редактор допускает публикацию статьи об обоих братьях, но сочтя ответ о разнице существования философов в триста лет за высокомерие, лишает писателя работы. Бэкон считал невозможным познание без веры, осуждал преклонение перед неосновательными авторитетами и суждениями невежественной толпы, представителем которой и становится герой Кржижановского.

3. **Возрождения.** Гуманист эпохи Возрождения М. Монтень упоминается Кржижановским в ряду априори бессмысленных философских попыток Пиррона и Энезидама найти истину («Чудак»), поскольку и их подходы, и монтеневский предполагают постижение истины, которое не под силу слабому человеческому сердцу. Речь в данном случае идет о центральной идее скептицизма Монтеня «Que sais-je?», что в переводе звучит как «Что я знаю?». Монтень полагал, что окончательные и бесспорные знания не могут существовать в силу бесконечного разнообразия проявлений человека. Необходимо давать проявляться всем способностям, чтобы выполнить свое жизненное предназначение в полной мере, поскольку жизнь – это не что иное, как подготовка к смерти. В споре персонажей упоминается еще в юности прочитанный Якоби труд «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612) немецкого мистика, философа-самоучки, теософа Я. Беме, на протяжении жизни которого длились религиозные преследования и обвинения в еретизме («Якоби и “якобы”»). В его творчестве и философских принципах прослеживается влияние средневековой мистики и алхимической традиции.

Основной идеей становится вечное движение и «триединство» Бога, воплощающееся в динамическом единстве и противоборстве сил природы. Ф. Бэкон, нередко определяемый как первый философ Нового времени, упоминается в тексте писателя в иронично-трагичном ключе неосведомленности литературного редактора о двух философах-однофамильцах («Книжная закладка»). Бэкон основал индуктивный метод познания и предложил новый способ для формирования знаний – эмпиризм в виде пчелы, которая собирает только самое лучшее с определенных цветов (собираание фактов в науке), и паука, который тянет из себя паутину (в науке – выведение одной теории из другой). Английский номиналист Т. Гоббс соединил индукцию и дедукцию, а в качестве источника знаний выделил ощущения. Он размышлял об эгоистической природе человека, воля которого детерминирована достижением какой-то цели, что отрицает возможность свободы воли. Это привело к формированию концепции общественного договора, согласно которому порожденный эгоизмом хаос приводит к созданию централизованного органа управления обществом. Отсылка к понятию социальной философии Гоббса «война всех против всех», описывающему естественное состояние общества до заключения «общественного договора» и образования государства, возникает в «Желтом угле», где анонимный автор предлагает возродить ее с целью завязать неисчислимы войны как источник энергии, необходимой для работы.

**4. Нового времени.** С французским рационалистом Р. Декартом (Картезием), который основой познания считал разум, а не эмпирический опыт, и использовал противоположный бэконовскому метод дедукции, Кржижановский полемизирует о том, что не существование является следствием мысли (знаменитое утверждение Декарта «я мыслю, следовательно, существую»), а, наоборот, мысль – следствие существования («Страна нетов»). В основе наименования недуга поэта в новелле «Поэтому» – декартова болезнь («ergo» typicum) – лежит прямое значение, ведь к страданию героя приводит поселившееся у сердца слово «поэтому» из письма с объяснением возлюбленной, и одновременно игровое искажение претекстуальной цитаты Декарта («cogito ergo sum»). Французский физик, математик и философ Б. Паскаль, будучи также приверженцем рационализма Декарта, дополняет его

подход необходимостью непосредственного восприятия истины не только разумом, но и сердцем. Этим утверждением он предвосхитил иррационалистическую тенденцию в философии. Имя философа появляется в новелле о попытке умершего попасть в рай «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку», когда даже патрон с редким именем Блез, у которого уже десять лет, кроме Паскаля нет ни души, отказывается помочь – даже с одним философом тяжело управиться: «Ведь он Имя Божие – прославляя его – вместе с игральными костями тысячу раз кряду на стол швырнул, чтоб узнать по числу очков – закону вероятий и методе больших чисел, – есть Бог или нет» [там же, с. 237]. В данном случае обыгрывается известный факт исследования Паскалем азартных игр с применением понятия математического ожидания случайного выигрыша. Представитель субъективного радикального сенсуализма Дж. Беркли, утверждавший, что существует лишь то, что воспринимают органы чувств, и потому отрицавший бессмысленную идею материи, упоминается в нешироком ряду философствующих нетов как автор идеи того, что «внешний мир – это просто скверная привычка так называемой нервной системы» («Страна нетов») [там же, с. 269]. Диалектик Г. В. Ф. Гегель, полагая, что жизнь развивается путем отрицания предшествующего отрицания, т.е. более развитые формы вещей вбирают в себя только самое необходимое от предыдущих, пришел к выводу о спиралевидном движении исторического процесса. Происходящая из древнего рода жаба в новелле «Мост через Стикс» выступает антагонистом философа и «ставит Гегеля на голову» [Кржижановский 2001 а, с. 156], рассказывая историю при своей небытийности (она прибыла в человеческий мир из мира небытия – из вод Стикса), тогда как философ полагал, что некоторые народы имеют бытие, но обделены историей. Старый экс-философ в новелле «Бумага теряет терпение» рад очищению трудов таких мыслителей, как Гегель, от приевшихся букв. Таким образом, Кржижановский актуализирует проблему необходимости пересмотра философского наследия.

Автор обращается также к неклассической философии, основателем которой стал А. Шопенгауэр. Противореча Гегелю и Фихте, высоко ценивший идеи Канта Шопенгауэр видит мир совершенно иначе – как волю человека, не поддающуюся объяснению и оказывающуюся слепым порывом. К его работе «Parerga und

Paralipomena» («Афоризмы и максимы») отсылает Кржижановский в новелле «Катастрофа», где когнитивная способность Мудреца привела к побегу всех вещей и наступлению безвременья для оставшихся часовых механизмов. Следуя примечанию автора, позднее, в более благоприятных условиях Шопенгауэр защищал мысль, уже выраженную в новелле женевским хронометром во времена хаоса о том, что время не есть вещь и не участвует в вещах вечно. Ф. Ницше, воплотивший идею «имморализма» («внеморальности»), развил идею Шопенгауэра о воле как первооснове всего сущего, утверждая, что волеизъявление движет жизнью и приводит к борьбе за выживание. Слабым людям не нужно сочувствовать и сопереживать, поскольку это приведет к вырождению жизни. Появление культуры Ницше считает искусственным способом выживания, а мораль – способом борьбы слабых с сильными. Философ утверждает, что «Бог умер», а те, кто отсылает к Господу, поддерживают слабость и вырождение, а не силу жизни. Если человек ощущает в себе «голос крови», он должен не обращать внимания на мораль, поставить себя по ту сторону добра и зла и вознестись на уровень сверхчеловека, став истинным выражением силы жизни. Его идея смерти Бога становится ключом к новелле «Бог умер», воплощающей материализацию мысли философа и ее потенциальных последствий. Один из основоположников позитивизма Г. Спенсер, как известно, выступал против сведения истории общества к деятельности правителей и полководцев, идеи неповторимости исторических явлений, предполагая существование определенных законов. Он придерживался органической теории развития человечества, прослеживая некоторое сходство с биологическим организмом. Альтернативой спору Спенсера с мертвым Кантом выступает полемика между приверженцами теории неукусуемости и укусуемости локтя в «Неукушенном локте». Немецкий философ М. Лацарус, один из основателей т.н. психологии народа, считал индивидуальное сознание продуктом духа народа, выражающего себя в религии, обычаях, искусстве и т.д. О прочтении его исследований вспоминает размышляющий об иллюзорности происшедшего (катастрофического переворачивания мира после удара оконным ставнем) в новелле «Страница истории» приват-доцент Нольде. Кржижановский обращается и к представителю русской

философской мысли, автору первой российской четырехтомной философской энциклопедии «Философский лексикон» (1857–1873) С. С. Гогоцкому. Он представлял философско-богословскую линию, стоя на позициях православия. Идею Бога считал неотделимой от человеческого познания, которое является производным от опыта, убеждения и веры. С томами Гогоцкого под мышкой предстает еще студентом математического факультета будущий самоубийца в «Автобиографии трупа».

Частым способом введения философских претекстов в сюжетно-образную канву новелл становится **описание книжных собраний героев, в значительной степени характеризующих их представления о мире**. Так, на книжной полке Двудюда в новелле «Фантом» находится, например, перевод философа-материалиста и атеиста Л. Фейербаха, противопоставляющего философию религии. Причину религиозных верований он видел в условиях жизни человека, чувстве зависимости, бессилия перед природными силами. Это привело к порождению утешений в образе бога, который из творения превратился в творца и поставил человека в зависимость. Религия мешает человеку преобразовать земной мир, обещая посмертное воздаяние. Фейербах противопоставил Всевышнему человека и выразил тезис «человек человеку бог». В основе познания видел опыт и чувства, продолжая идею материалистического сенсуализма. Книжный перечень героя дополняет труд «Как возникла Философия Якобы» (1877) философа-пессимиста, основателя фикционализма Г. Файхингера (в правописании С. Кржижановского – Файгингера, *М. Е.-Ч.*). Согласно его концепции позитивизма, всякое знание есть фикция (понятия Бога, бессмертия души, атома и т.д.). Представление о мире состоит из паутины фикций и логических противоречий, не совпадающих с действительностью.

Наиболее широкий комплекс философских претекстов представлен в новелле «Якоби и “якобы”». В тексте **упоминаются**, например: поклонник Декарта, создатель т.н. «геометрического метода», согласно которому в основе всего лежит единая, неизменная в своей сути субстанция (в противоположность философии Г. Лейбница), которая не имеет какой-либо причины, кроме себя самой, Б. Спиноза (он же становится главным героем новеллы «Спиноза и паук» (1921)); французский

философ-просветитель, редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» Д. Дидро, который отрицал божественность королевской власти и придерживался теории общественного договора, а основным источником знаний полагал чувственное восприятие; представитель немецкой классической философии Ф. В. Шеллинг, согласно натурфилософским взглядам которого природа является абсолютной причиной всего, целостным одушевленным организмом, который движется благодаря внутренним противоположностям и взаимодействиям. Главной причиной исторического процесса философ считал желание свободы человека и пришел к выводу о случайности хода истории и хаотичности окружающей действительности.

Рассмотрим некоторые принципы формирования философского аспекта малой прозы Кржижановского на примере конкретного произведения. **Автор использует образы знаменитых мыслителей** – одним из главных героев «Якоби и “якобы”» становится немецкий философ Ф. Г. Якоби, строго придерживающийся идей теизма и первостепенности чувственного восприятия в познании мира. В новелле оппонентом философа Якоби становится оживший под его пером союз «якобы», не уступающий создателю **осведомленностью в прецедентных текстах и глубоких идеях знаковых фигур**. Так, «якобы» оперирует знанием произведения «Город Солнца» (1602) итальянского философа и поэта, создателя социальной утопии Т. Кампанелла, неоднократно обвинявшегося в ереси за попытку дать научное доказательство христианства, исходя из опытного познания самого себя. В споре между Якоби и «якобы» первый приводит в качестве аргумента идею становления «я» классического философа И. Г. Фихте. Якоби, вслед за Фихте, утверждает, что человек не должен быть связан никакими эмпирическими условиями, а должен отказаться от вещей самих по себе, оставить только субъективистскую позицию «Я» и быть свободным. На это «якобы» отвечает игрой слов: «Но Фихте на том языке, на котором мы с тобой сейчас говорим, значит: “сосна”», – и придуманное точно со-сна напрасно трактуется им как действительность» [Кржижановский 2001 б, с. 117].

Подобное использование **прототипов известных философов для создания индивидуально-авторских образов на эксплицитном и имплицитном уровнях**



встречается в новеллах довольно часто. Так, персонаж произведения «Фу Ги» отсылает к китайскому философу скептического направления Чжуан-цзы, или Чжуан Чжоу (ок. IV века до н.э), основной труд которого «Чжуан-цзы» был направлен против конфуцианства и моизма и положил начало философии даосизма. Согласно даосизму, природа противопоставлялась обществу и человек призывался к возвращению к простой природе, идя по пути совершенствования, дао. Вторым прообразом становится древнекитайский философ Кун Фу-цзы, ставший известным по латинизированной форме своего имени Конфуций. Основанное им философское учение требует нравственного самоусовершенствования и гуманности. В новелле «Неукушенный локоть» упоминается преподаватель философии по имени Юстус Кинт, образ которого при помощи игры слов восходит к немецкому мыслителю Канту (о нем будет сказано ниже) и французскому философу Конту. Напомним, О. Конт являлся основателем школы позитивизма и полагал, что умственное развитие человека проходит три стадии: теологическую, когда все явления объясняются через религиозные воззрения; метафизическую, когда в объяснениях появляются сущности и причины; позитивную, или научную, когда возникает наука об обществе и его рациональной организации. Человечество начало переход к третьей стадии в первой половине XIX в., когда философия уже сыграла свою роль в развитии человеческого сознания и наступила пора науки. И только она способна дать позитивное знание о мире и охватить все сферы человеческой деятельности.

В новеллистике Кржижановского обнаруживаются также **косвенные, не прямые отсылки** к некоторым философам. Не можем не согласиться с наблюдениями В. Г. Перельмутера о связи новелл «Мост через Стикс» и «Фантом» с философами XX в. К. Г. Юнгом и З. Фрейдом. По замечанию Перельмутера, образ лягушки отсылает к мысли Юнга о предвосхищении человека в этом животном, а сжигание Фифкой собственной матери – к Эдипову комплексу в теории Фрейда. Полагаем, однако, что в то же время подобный сюжетный ход отсылает и к понятию комплекса Электры, предложенному Юнгом, согласно которому ребенку (как правило, женского пола) может быть свойственна ненависть к собственной матери в

противоположность глубокой любви к отцу. Оставшись один во всем здании университета, Фифка проводит со своей деревянной родительницей одинокие вечера. При этом созерцание распростертых конечностей многократно использованной студентами акушерской куклы наводит его на неприятные воспоминания о собственной природе, и вот в один из вечеров Фифка решает разрубить ее и сжечь, чтобы согреться. Заметим, что в «Чужой теме» возникает и прямое указание на австрийского психиатра З. Фрейда, который, в отличие от философского рационализма Нового времени, изучил подсознательные пласты духовного мира человека и пришел к выводу о трех составляющих человеческой психики – бессознательное (инстинкты, которые не могут быть выявлены из-за культурных норм и запретов и выражаются в различных формах сублимации вроде рисунков и т.п.); сознательное (то, что контролируется здоровой психикой); сверхсознательное (то, что положено в людское сознание культурными правилами и нормами жизни). Как известно, швейцарский психоаналитик К. Г. Юнг выразил противоположное Фрейдю понимание бессознательного и наделил его социальной подоплекой, а не только биологической. Он ввел понятия коллективного бессознательного и архетипа.

Считаем необходимым указать на **философский гипертекст** малой прозы Кржижановского. Напомним, что само понятие «гипертекст», выделяемое Ж. Женеттом в качестве одного из составляющих элементов интертекстуальности, появилось почти одновременно с понятием «интертекстуальность», введенным Ю. Кристевой, и было терминологизировано Т. Нельсоном и Д. Енгельгардтом в 1967 г. Под «гипертекстом» стали понимать текст, фрагменты которого имеют определенную систему выявленных связей с другими текстами и предлагают читателю разные пути прочтения [Фатеева 2000, с. 10]. Автор диссертационной работы выделяет в качестве гипертекстуальных протоисточников новелл Кржижановского философские позиции Г. Трисмегиста и И. Канта, что и попытается аргументировать ниже:

1. По предположению большинства исследователей Гермес Трисмегист (т.е. трижды величайший) является вымышленным автором теософского учения, излагаемого в нескольких книгах и отрывках египетско-греческого происхождения.

Имя его восходит к греческому богу-покровителю тайных знаний, магии, алхимии. Однако в герметических книгах он является не богом, а мудрецом, получающим высшее божественное откровение и сообщаящим его людям. Ф. Йейтс утверждает, что Трисмегист был современником исхода Моисея [Йейтс 2000, с. 10–59], и, следовательно, жил в XV–XIII вв. до н.э. До нас дошли четырнадцать трактатов Гермеса, объединяемые под общим названием «Пэмандра». Учение Трисмегиста представляет собой сочетание египетского многобожия, иудейско-христианского монотеизма и греческого философского идеализма. Жизненной целью человека здесь становится совершенное знание, благодаря которому он сможет соединиться с Божеством и сам стать Богом. Средневековые алхимики приписывали философу Изумрудную таблицу, якобы содержащую аллегорическое описание философского камня и найденную, по преданию, Аполлоном Тианским на могиле Гермеса вместе с книгой «Тайна сотворения и знания о причинах вещей». Одним из так называемых «слов тайн Гермеса Трисмегиста» на скрижали были следующие: «То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает вверху; и то, что пребывает вверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи» [Гермес Трисмегист 2001, с. 314]. Данный тезис стал основным для последователей герметической философии, а для прозы Кржижановского – одним из важнейших гипертекстуальных элементов. Как правило, он реализуется в малой прозе писателя через концепты верха и низа, лужи, зеркала, глаза, зрачка и др. Докажем на примерах: «Вот прохожий, вскинув случайно голову, видит черную точку где-то там, вверху, чуть ли не под кровлей; он щурится сквозь свои стекла: “Что бы это?” – но минутная стрелка толкает прохожего дальше. Полдень. Двое детишек, уцепившись справа и слева за сухие пальцы гувернантки, вышли на прогулку; развесив рты, шарят глазами по проводам, стенам и карнизам: “Что это, миссис?” – “Смотрите под ноги”. И человечки учатся у людей смотреть под ноги» [Кржижановский 2001 а, с. 578] («Книжная закладка»); «Я еще не успел отвыкнуть видеть людей где-то около щиколоток моих ног, а теперь мне для разговора с моими соседями приходилось задирать голову кверху <...>» [Кржижановский 2003, с. 83] («Моя партия с королем великанов»); «Всю ночь я пробродил по пустеющим улицам. Чувствовал: пустою и

сам» [Кржижановский 2001 б, с. 91] («Чуть-чуть»). То, что происходит извне, отражается во внутреннем мире нарратора: «...и был миг, когда звезды стали как глаза, а глаза как звезды» [там же, с. 93] («Квадрат Пегаса»). То же и при помощи образа лужи: «Звезде <...> было совершенно безразлично: отразиться в рефлекторе Гринвичской обсерватории, окунуть луч в лужу или <...>» [там же, с. 93]. Любопытно и такое совпадение: Гермес Трисмегист в античной иконографии изображался с собачьей головой; в новелле Кржижановского в художественном пространстве-парадигме вертикали, в частности низа и верха, возникает образ земного пса, смотрящего и лающего на созвездие Пса. В художественном мире Кржижановского указанный постулат Трисмегиста постоянно обыгрывается благодаря приемам отражения и переворачивания, что коррелирует с карнавализацией мира и его восприятием, не лишенном в текстах апокалипсических коннотаций: «<...> Мысль изнемогла и стала просить о смерти: съезжившееся небо ее, роняя звезду за звездой, облетая изумрудами лучей, обеззвездилось и зияло черною ямой вверху. И черной яме вверху жаждалось одного: скорее – в черную яму внизу [там же, с. 146] («Жизнеописание одной мысли»); «И вдруг – сосны в пни. Меж пней – вязкая, в радужные разводы лужа, но под грязной кожей лужи ворочается что-то огромное, сыплющее блестками и искрами, тщетно пытающееся подняться на тонких ломающихся лучах.

– Что там?

– Оброненное солнце, – говорит кто-то поэту.

И, глянув на небо, он видит: действительно, там, где было солнце, – сквозная черная круглая дыра» [там же, с. 181–182] («Поэтому»). Образ Весны в последней новелле также «перевернут» – лицо ее обронено небом.

Постулат Трисмегиста вводится в текст также прямым указанием на источник, которое можно встретить в «Сказках для вундеркиндов». Для примера обратимся к новелле «Грайи»: «Но у ветхого глаза и древнего мозга старух Грай не было уже силы опрокидывать миры (легко ли это!), ронять звездное небо, как свидетельствует Алмазная Грамота Трисмегистоса, долу лишь затем, чтобы опять возносить его горе»; «И на вопрос: где правда – в первом или во втором двусловии древнего трисмегистого

надписания “Небо вверху – небо внизу” – возможны четыре ответа: “Здесь”, “Там”, “И здесь, и там”, “Ни там, ни здесь”» [там же, с. 157, 160]. То же – в новелле «Якоби и “якобы”»: «<...> во мне, как в Алмазной Грамоте Трисмегистоса, нет ни единой мертвой, не мерцающей буквы» [там же, с. 112].

Писатель апеллирует к словам тайн и творчески переосмысливает во многих новеллах и циклах, что позволяет определить идею Гермеса Трисмегиста (у Кржижановского – Трисмегистоса) как гипертекст малой прозы Кржижановского.

2. Еще одной гипертекстуальной составляющей малой прозы Кржижановского видятся идеи основоположника немецкой классической философии, идеалиста И. Канта. Источниками знаний Кант считал чувства и рассудок, обнаруживающий в себе априорные формы для упорядочивания материала чувств – категории. Отсылки к Канту становятся первостепенными из огромного перечня идей великих философов, упомянутых в новеллах. Пример: «<...> отец мой – Кант; отчизна – глухое, редко посещаемое умами примечание в “Критике разума”» [там же, с. 108–109] («Якоби и “якобы”»). Несмотря на широкий спектр философских учений, включенных в разворачиваемый героями диалог, опора на философию Канта превалирует. Кстати, именно из кантовской цитаты оживает слово якобы. Тем самым формируется завязка, которая становится отправной точкой для последующего разворачивания сюжета. Особенно релевантен для Кржижановского знаменитый тезис Канта «звездное небо надо мной и моральный закон во мне». В новелле «Катастрофа» встречается эта несколько измененная цитата: «<...> звездное небо над нами – моральный закон в нас» [там же, с. 125]. Авторитетность Канта для Кржижановского подтверждает и смысловое содержание произведения, поскольку смерть Мудреца, прототипом которого выступает философ, оказывается эпохальной и символизирует катастрофу – смерть человеческого знания. Мудрецов больше не будет, и никто не станет перечитывать тяжелые от смыслов страницы его книги. В «Игроках» образный ряд звездного неба, сыпающегося созвездиями прямо в ладони игрока, и вообще мотив карточного состязания за Солнечную систему также отсылает к мысли Канта. В новелле «Страна нетов» Кант, по мысли В. Г. Перельмутера, становится прототипом расфилософствовавшегося нета, противопоставляющегося нарратору-естю: «Один

расфилософствовавшийся нет сказал: “Бытие не может не быть, не превращаясь в небытие, а небытие не может быть, не становясь от этого бытием”» [там же, с. 265]. Однако смеем предположить, что здесь также присутствует корреляция с античной философией Парменида. В соответствии с ней существует лишь неизменное и недвижимое бытие, а небытия нет, потому что даже думая о небытии, мы возводим его в ранг бытия – оно существует как предмет для мысли. В «Автобиографии трупа» мысли героя достигали пределов либо не дальше «я», либо не ближе космоса, делая прыжок в трансцендент, «иные миры», что ассоциируется с трансцендентальным идеализмом Канта. Кроме того, упоминается понятие «Dasein-Ersatz’ы». Это понятие в переводе с немецкого обозначает подмену (здесь имеется в виду подделка жизни смертью) и восходит также к Канту.

В философском плане ключевой новеллой видится «Жизнеописание одной мысли» (1922). Здесь продлевается формула Канта, встреченная в предыдущем тексте «Якоби и “якобы”». Она реализуется благодаря авторскому домысливанию: изображается привычка Канта класть носовой платок на край соседней скамьи садика в четырнадцать шагах от себя. На тринадцатом шагу по направлению к лоскутку возникла упомянутая великая мысль. Смоделированная ситуация выглядит вполне правдоподобной, поскольку известно, что философ прогуливался каждый день и жители Кенигсберга имели возможность даже сверять часы при встрече с ним. На паратекстуальном уровне возникает переключка между этой новеллой и новеллой «Якоби и “якобы”», где события начинают разворачиваться с переписывания цитаты Канта – Штумп использует ту же цитату в качестве эпиграфа к своей диссертации.

Возможность созерцать звездное небо, рождая в душе возвышенное, категорический императив Канта, к которому апеллирует Кржижановский и в большинстве других своих произведений, определяется нами как гипертекст малой прозы писателя. Кантовская философия обретает аксиологическое значение для писателя, так и не пошедшего на сделку с совестью: даже в крайне неудачно сложившихся обстоятельствах вследствие регулярных отказов издательств от публикации его произведений, автор поднимал в своей прозе лишь волнующие его самого темы. Например, взявшись за написание очерка о Шекспире по заданию для

радио, предложенному М. Ю. Левидовым, Кржижановский затронул творчество гения «не столько по заданию радио, сколько по внутренней потребности высказаться о том, что в Шекспире было интересно и дорого лично ему» [Кржижановский 2013, с. 268]. Так появились многочисленные шекспироведческие работы писателя.

С Кантом Кржижановского объединяет важная черта, замеченная А. Г. Бовшек – любовь к логике, мыслительному процессу, глубокому формированию мировоззрения [там же, с. 265]. Как известно, Канту удалось сделать т.н. «коперниканский переворот» в философии, поскольку именно он провозгласил, что познание и знание являются результатом человеческой активности, а не действия внешних факторов, как полагалось ранее. Авторитетность Канта неоднократно подчеркивается в новеллах самим писателем: он называет его «отцом» и считает величайшим из философов, после смерти которого уже ничего никем не может быть познано столь же глубоко.

**Итак**, проза Кржижановского представляет собой синкретический материал, соединяющий философское и литературное начала. Новеллы писателя обнаруживают отсылки к философии античности (Гераклит Эфесский, Парменид, Зенон, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель, Пиррон, Энезидем, Секст Эмпирик), Средневековья (Р. Бэкон), Возрождения (М. Монтень, Я. Беме, Ф. Бэкон, Т. Гоббс) и Нового времени (Р. Декарт, Б. Паскаль, Дж. Беркли, Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, М. Лацарус, С. С. Гогоцкий). Наиболее широкий комплекс философских претекстов демонстрирует новелла «Якоби и “якобы”» (Б. Спиноза, Д. Дидро, Ф. В. Шеллинг, Т. Кампанелла, И. Г. Фихте и др.), структурообразующим стержнем которой выступает философский диалог персонажей. Благодаря многочисленным отсылкам к идеям, постулатам сентенциям философов разных эпох, автор разворачивает вневременной философский полилог об извечных проблемах Бытия.

В художественных текстах Кржижановского встречаются как прямые отсылки к философии разных эпох (их большинство), так и не прямые (апелляция к идеям Юнга и Фрейда в новеллах «Мост через Стикс» и «Фантом»). Нередко герои сами являются самодостаточными философами и мудрецами («Четки» и др.), либо экс-философами («Бумага теряет терпение»).

Векторы апелляции к философским претекстам в прозе Кржижановского включают как авторское солидаризированное осмысление концепций мыслителей, так и напротив, полемику с ними. В большинстве случаев писатель переиначивает, пересматривает идеи известных философов, активизируя игру с читателем. Одним из способов введения философских претекстов в сюжетно-образную канву новелл становится использование прототипов известных мыслителей на эксплицитном и имплицитном уровнях для создания индивидуально-авторских образов (Якоби в «Якоби и “якобы”», Конфуций в «Фу Ги» и др.). Другим способом выступает описание книжных собраний героев, в значительной степени характеризующих их представления о мире (перевод Л. Фейербаха на книжной полке Двудюда в «Фантоме» и т.п.).

Гипертекстуальный уровень философского аспекта новелл Кржижановского формируют философские идеи Гермеса Трисмегиста («То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает вверху; и то, что пребывает вверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи») и Иммануила Канта («звездное небо надо мной и моральный закон во мне»).

## **2.6. Интермедиаальный материал**

Активное взаимопроникновение выразительных средств разных видов, тенденция к синтезу искусств происходит, как известно, в переходную культурную эпоху [Гусев 2007; Кривцун 1998; Мережинская 2001; Силантьева 2000; Хренов 2002 и др.]. На рубеже XIX и XX веков были совершены выдающиеся научные открытия (таблица Менделеева, теория относительности, атомная энергия и т.п.) и созданы важнейшие технические изобретения (радио, авиация, автомобиль и т.д.). Они существенно изменили представления человека о себе самом и об окружающей действительности. Оказалось, что реальность не соответствует устоявшимся к концу XIX века знаниям о мире, человеке и его возможностях. Сложившиеся нормы бытия стали стремительно разрушаться [Русская литература 2009, с. 2]. Происходит процесс «переоценки ценностей» (см. об этом подробнее: [Пахарева 2015, с. 4–13]); разновекторный поиск аксиологических и эстетических координат, а в искусстве



активизируются процессы межвидового синтеза (см. об этом подробнее: [Корецкая 2000]). Рассмотрение интертекстуальной поэтики Кржижановского, ярко отразившей особенности переходной эпохи, обуславливает необходимость изучения интермедиального материала в составе произведений писателя.

Напомним, что литературоведческое понятие интермедиальности (синестезии) было введено в 1812 г. представителем т. н. «Озерной школы» («Lake Poets») С. Т. Кольриджем, понимающим под термином «intermedium» нарративные функции аллегории [Исагулов 2011, с. 115–117]. В 1965 г. представитель течения «Флюксус» Д. Хиггинс трактовал этот термин как концепциональное слияние различных видов искусства, медиа-гибридность [там же]. В литературоведении теория интермедиальности сформировалась в конце XX–начале XXI вв. (см. об этом подробнее: [Исагулов 2001; Силантьева 2015, с. 25–28]).

В терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения это понятие нередко ставится в один ряд с понятием интертекстуальности. В 1983 г. Ханзен-Лёве предпринял попытку разграничения данных понятий в статье «Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна» [Hansen-Löve 1983]. В монографии 2006 г. «Интермедиальность в модернизме» интермедиальность определяется ученым как «перевод с одного языка на другой в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте» [Цит. по: Силантьева 2015, с. 25]. В данной диссертационной работе будем придерживаться понимания интермедиальности А. А. Манскова, который вписывает интермедиальность в широкое понимание интертекстуальности как проявление «транспозиции» одной семиотической системы в другую [Мансков 2007 а].

Рассмотрим интермедиальный аспект по частотности и релевантности реализации основных видов искусств в малой прозе Кржижановского. Преобладающим видом становится **музыка** (это особенно ярко выражено в цикле «Неукушенный локоть»). Герои многих новелл владеют навыками игры на разных музыкальных инструментах (пианисты в «Сбежавших пальцах» и «Немой

клавиатуре», виолончелист в «Смерти эльфа», играющий на кифаре Орфей в «Орфее в аду», безымянный музыкант в «Девяти воронах», усмотревший в положении птиц на телеграфной проволоке целую нотную комбинацию и др.). Ассоциацию с музыкальными навыками вызывают движения пальцев писателя в «Книжной закладке» – его фигуру поначалу не удастся рассмотреть сидящему рядом нарратору, были замечены лишь «ерзающие по отстегнутому борту пальто, как по грифу виолончели, выгибающиеся в ритм словам пальцы» [Кржижановский 2001 а, с. 572]. По окончании монолога пальцы писателя, «точно отыграв рассказ, сбежали по борту пальто вниз» [там же, с. 576]. Голос говорившего также отличается музыкальностью и с высокого фальцета переходит в низкий шепот. Бедный поэт в новелле «Гусь» пробегает пальцами глissандо по гусиному перу. Причем, если в случае новеллы «Сбежавшие пальцы» использование музыкальной терминологии объяснимо действиями героя-композитора («Пианист играл как-то по-иному: не было прежних ослепительных пассажей, молниевых *glissando* и подчеркнутости мелизма» [Кржижановский 2001 б, с. 82]), то в данных фрагментах о наличии музыкальных способностей у писателя и поэта автор умалчивает. Музыкальными навыками, кстати, метафорически наделяются и животные: движение лап паука по тонкой паутине напоминает писателю ход пальцев пианиста («Спиноза и паук»); стрекотание цикад объясняется звоном их изумрудных скрипок («История пророка»).

Кржижановский использует музыкальную ономастику – наделяя говорящей фамилией пианиста Дорна в новелле «Сбежавшие пальцы». А фамилия главного героя новеллы «Комната радости» Трынина напоминает русское прозвище Трыня, восходящее к глаголу «трынькать», т.е. брэнчать. И действительно, герой новеллы использует музыкальное обозначение гармонической тональности – вопреки эмоциональным убыткам в результате неправильного обращения с радостью, он видит необходимость в приподнятом настроении, в мажоре, а ожившее во сне Трынина кресло радости издает четырехтактный шаг.

В текстах Кржижановского эксплицитно либо имплицитно воплощаются шедевры музыкального творчества: как указывают А. Н. Шуберт и О. А. Корниенко, в ритмической структуре новеллы «Сбежавшие пальцы» закодирован не только

полный нотный ряд (октава), но и фрагмент 23-ей сонаты (Аппассионаты) Л. Бетховена [Шуберт, Корниенко 2010 а]. Посвященное весне стихотворение поэта в новелле «Поэтому» позволяет связать его с лирической миниатюрой Э. Грига «Последняя весна», упоминающейся в новелле «Чемпион дыхания», где выступление артиста происходит на фоне исполнения этой мелодии его супругой. Вторым произведением пианистка выбирает траурный марш Ф. Шопена. В «Книжной закладке» до неблагоприятного кота доносятся звуки «Сказки» Н. К. Метнера (учитывая наличие нескольких «сказок», определить подразумеваемое в данном случае музыкальное произведение довольно трудно). По другому предположению сочинителя истории о коте музыкальным сопровождением его пребывания на страшной высоте может стать хоральная прелюдия И. С. Баха (какая точно – также неизвестно, ведь композитор создал 46 произведений в этом жанре). Однако игра на пианино не может быть оценена по достоинству животным, которое предпочитает музыку «привязанной к хвосту сардиночной коробки» [Кржижановский 2001 а, с. 79]. Довольно часто реальные либо вымышленные авторские музыкальные претексты входят в программу концертов и выступлений главных героев. В новелле о заезжем пианисте «Немая клавиатура» сюжетом становится его беспрецедентная игра на беззвучном инструменте (играются пьесы с оксюморонными названиями «Мысли не вслух о Бетховене», «Глухонемой марш для безногих» и др.). Кроме основного действия, музыкальный аспект проявляется в сравнении гулкового зала с бесструнным рояльным ящиком. Пианист не только играет на концерте, но и движениями стучащих по столу пальцев во время встречи с рассказчиком наигрывает определенный мотив, рассказывая в это время о предыдущем музыкальном опыте – среди исполненных ранее произведений были мелодии Бетховена, Моцарта, Скрябина. В другой музыкальной новелле «Смерть эльфа» виолончель героя выступает в роли синекдохи, поскольку заменяет собой понятие музыки вообще: «Фридрих Флюэхтен таскал свою музыку под левым локтем. Музыка была запрятана в коричневый чехол и, когда Флюэхтен втискивался вместе с ней в набитый людьми трамвай, издавала жалобный четырехструнный стон» [Кржижановский 2003, с. 174]. Исполнение популярных песенок и приевшихся мелодий музыкантом в городском кафе не пользовалось

особой популярностью, но однажды, несмотря на грохот джаза и звон посуды несколько посетителей обратили внимание на преобразившееся звучание инструмента музыканта. Однако трагическая смерть волшебного существа, благодаря которому исполнителя неожиданно настигла популярность, а с ним и кончина музыки вообще, не позволила композитору долго наслаждаться славой. Столичные оперы и концертные залы посещают или упоминают герои «Одиночества» (повествователь вспоминает встречу с Джоном Джонсоном во время антракта оперы Дж. Верди «Аида» (1871)); «Книжной закладки» (один из друзей хозяина во вставном рассказе «Поминки» сетует на то, что отдал свой билет в оперу, променяв его на эту встречу); «Орфей в аду» отсылает к одноименной оперетте французского композитора Ж. Оффенбаха (1858): «Подземное царство похитило у Орфея его прекрасную Эвридику. Он отправился на поиски возлюбленной. В этом согласны и древнегреческие мифы, и французские оперетты» [там же, с. 243]; штилеты хозяина в «Гансе и Фрице» рассказывают туфлям его жены о том, как, следуя за владельцем, посетили квартиру певички из кабаре). В «Сонате “Death’s Door”» интермедальность проявляется уже на паратекстуальном уровне заглавия – указывается жанр инструментальной музыки. Главный герой Реджинальд Парснип музыку не любил, однако из-за своей ревности считал необходимым сопровождать жену на симфонические четверги в Кингс-Холл, где однажды услышал страшные ноты сонаты «Des dur» («Ре мажор»). Первая же низкая нота роковой, зловещей, «черной, как беззвездная ночь» [там же, с. 137] мелодии скрипача заставила скучающего старика раскрыть глаза. Лучи, отражающиеся в стеклянном куполе Кингс-Холла, тоже музыкально сопряжены – они озвучивают «лондонский ре минор» [там же, с. 134], а пальцы индуса, склонившегося к умирающему в конце новеллы подопечному Парснипу, пробежали по его телу «с проворством пальцев пианиста» [там же, с. 140].

Во многих текстах присутствуют отрывки из песен. В «Катастрофе», вероятно, подразумеваются строки из мелодии «Ты повинь, ветерок»: «Земля “как яблочко покати-и-лася” (La-mi-mi), задевая о планеты, подскакивая на выбоинах пути, мощенного звездами» [Кржижановский 2001 б, с. 126]. Только после того, как солдаты перед сном отпели молитвы и откричали песни, приступает к прочтению

дневниковых записей исследователя страха герой «Чудака». Напевы позволяют определить эмоциональное состояние исполнителя: «перепуганно громкие» песни поют перевозимые в поездах раненные. «Гаудеамусу» – студенческой песне на латинском языке, переводимой как «возрадуемся» – подпевает во время веселого времяпрепровождения в кабаках успешно сдавший экзамен герой новеллы «Фантом». В «Воздухе родины», видя состояние умирающего англичанина, герой понимает, что разговориться им не удастся, ведь «на волынке с прорванным мехом не сыграть песенки о Пикадилли» [Кржижановский 2003, с. 164]. Знаменитый на весь город березайский сапожник в одноименной новелле весело напевает строки: «Славный город Березайка, слышь, из грязи вылезай-ка; город славный Березай, все из грязи вылезай» [там же, с. 209]. Так же весело и красиво петь, несмотря на постоянное наличие сапожных гвоздей во рту, умеет и другой сапожник – Гассан («Левое ухо»). Именно за его голос красавица Зюлейка полюбила юношу.

Кроме того, довольно часто на страницах произведений встречаются музыкальные сравнения немusикальных реалий. Это могут быть мелодические трактовки пейзажных зарисовок. Например, fuga из звона ручьев и такт, задаваемый метрономом сидящего на сосне дятла в стихах поэта («Поэтому»), или отражающее звуки симфонии грозы эхо («Безработное эхо»). Возможно, образование метафоры связано с известной симфонией Бетховена No. 6 («Пасторальной»). Ее четвертая, наиболее эмоциональная часть получила название «Гроза. Буря». С другой стороны, инструментальными характеристиками наделяется городская структура: тесный город, лишаящий эхо работы, сравнивается с запрятанной в футляр скрипкой, на которой невозможно играть («Безработное эхо»); «гудящие струны города» [Кржижановский 2001 а, с. 590] привлекают внимание рассказчика «Книжной закладки». Музыка становится элементом, сопровождающим течение городской жизни: докучающее звучание голосов флейт смешивается с криками людей («Фу Ги»); скрежещущие звуки шарманки за окном превращаются в не слышимую другими нежную мелодию при воздействии волшебных помощников на сознание героя («Чуть-чуть»); не отличающегося талантом уличного музыканта награждают парой копеек герои «Книжной закладки»; местная лотерея, обещающая значительную

сумму в случае укуса своего локтя главным героем новеллы, открывается под звуки джазовой музыки («Неукушенный локоть») и т.д. Музыкальная инструментовка и характеристика распространяется на изображение городского обывателя и его домашнюю обстановку: для метафорических сравнений в «Квадратурине» в качестве музыкального инструмента используется орган – скрип половиц в огромной растянувшейся комнате жильца напоминает звуки органных труб. Человеческая злоба отличается специфическим тоном среди остальных черных клавиш клавиатуры чувств, по мнению рассказчика «Желтого угля». В «Сером фетре», напротив, изображаются белые клавиши: зубы Манко напоминают белую клавиатуру. Обстановка войны и человеческих страданий в новелле «Чудак» вызывает у героя-исследователя ассоциацию с целой музыкальной гаммой: «О, я изучил эту гамму черных клавиш: крик рваной меди, шаг пуль, синь ракет, чернь ям – как это разнообразит игру тысяч и тысяч лиц: оскал зубов, глаза из орбит; топоты ног, гонимых страхом туда и назад» [там же, с. 438]. С нотой здесь также сравнивается выстрел пули: «Снова протяжная тонкая пулевая нота» [там же, с. 446]; «Внутри орудийного рева возникала нота усталости <...>» [там же, с. 447]. Особенности динамики звучания городского окружения и телодвижений персонажей нередко определяются музыкальными терминами: Сутулин в «Квадратурине» просыпается от разговоров хозяйки, переходящих от *piano* (тихо) к *fff* (самое громкое); термином «стакатто» (отрывистое извлечение звука) определяется звук диктантной машинки в «Безработном эхе» и т.д.

Следующими по релевантности для творчества Кржижановского становятся произведения **живописи**. Они появляются в новеллах «Чуть-чуть» (король повелевает подчиненным взять на учет картины первого вассала по числу мазков); «Взбесившиеся брюки» (вернувшийся из отпуска герой видит свои разорванные в мелкий дрызг картины) и др. Упоминаются пейзажные полотна: единственным приемлемым суррогатом ненавидимой героем природы становится квадрат холста с ее изображением («Четки»); картина под названием «Раки» (если читать справа налево – «Икар») с изображением тонущего в сине-белом море корабля висит на стене над столиком собеседников («Автобиография трупа»). Также фигурирует портретный

жанр: на колоссальную разницу между прежним изображением эха в виде босоногой нимфы и современным, для которого следует добавить ракетку в руке, готовую отразить любой материал, указывает герой «Безработного эха»; за написание портрета натурщицы берется герой новеллы «Тюбики» (1937). Кроме того, присутствуют отсылки к религиозному виду живописи: иконописи. Так, в новелле «Пни» среди перечисляемых предметов интерьера хижины лесника упоминается икона с изображением святого Николая Чудотворца, и еще один визуально воспринимаемый объект – серо-зеленый план лесного участка. В новелле «Чудак», размышляя о странном сходстве окопных землянок и деревенских изб, изучающий страх герой полагает, что и бояться мужику особенно не приходится, ведь все так знакомо. Особенно иконы с изображением Страшного Суда. **Графика** представлена иллюстрациями, гравюрами, карикатурами. Внешний облик обитательницы тин напоминает Тинцу иллюстрацию Пиквика к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса, созданную английским рисовальщиком С. Робертом. Сама лягушка упоминает такой вид графического искусства, как гравюра, полагая, что гравюрные тона должна постепенно приобретать память стареющего человека, готовясь к отправлению в иной мир («Мост через Стикс»). Новелла «Книжная закладка» отличается яркой визуальностью предметов: сбежавшей Эйфелевой башне грезятся красные маки знамен, под пеструю обложку книги прячутся глаза соседа по скамейке. Журнальная карикатура из вставного рассказа новеллы изображает девочку, пытающуюся догнать дилижанс. Грустный конец таков: девочка ставит на ступень корзину, но не успевает забраться сама. Ловец тем сравнивает сюжет изображения в старом английском журнале с литературной ситуацией – поэту никак не угнаться за современной литературой. Элементы живописи появляются в новеллах «Мишени наступают» (плоские солдаты-мишени в некотором роде выступают заменителями полноценного произведения искусства, представляя собой сколоченные доски с намалеванными поверх них яркими красками) и «Смерть эльфа» (Флюэхтен играет музыкальные произведения, механически рисуя их смычком, а эльф суфлирует звучащие сны – музыканту снятся песни, что говорит о синкретизме визуального и аудиального искусств).

В текстах Кржижановского встречаются указания, а также сравнения с элементами **декоративно-прикладного искусства**. В «Книжной закладке» герой сравнивает глубокомысленные содержания своих книг с гербариями, а стены богача в «Кабинете миллиардера» украшены блеклыми гобеленами.

Следующим по частотности функционирования в текстах Кржижановского интермедийным элементом выступает **фотография**. Она включается в интерьер и выступает памятным артефактом героев «Квадрата Пегаса», «Квадратурина», «Книжной закладки». Также является подтверждением сенсационных материалов (американцы щелкают «Кодаками», фотографируя следы сбежавшей башни в «Книжной закладке; в газетах появляются фотоизображения первого в истории трамвайного вагона, передвигающегося за счет злобы его пассажиров в «Желтом угле»; отовсюду щелкают фотоаппараты на похоронах богача в «Чистой работе»; жужжат и щелкают фотоаппараты, окружившие знаменитого спортсмена после возвращения на ринг в «Раскулаченном боксере»). В восприятии персонажей фотоаппарат – прогрессивное изобретение, которое используется не только в эстетических или информационных целях, но и научных: в новелле «Бог умер» именно при помощи фотометра мистер Брудж изучает звездный свет в созвездии Скорпиона; в «Катастрофе» автор сетует на отсутствие точных фотометричных инструментов в эпоху жизни Канта, по причине чего невозможно выяснить разницу в мерцании звезд до и после существования великого философа. В новеллах Кржижановского фотографии используются для метафорического описания человеческих существ (разнообразие улыбок Травина напоминает смену пластинок в кассете фотографа («Комната радости»); сознание раненного лейтенанта Энде защелкивается, как объектив фотоаппарата («Мишени наступают»)).

Влияние **кинематографа** отражается в беседе гостей имьярека о последнем просмотренном фильме в «Книжной закладке». Одним из героев «Раскулаченного боксера» становится режиссер, который, следуя системе Станиславского, снимает в главной роли своей двухсерийной картины известного боксера. О кинематографичности прозы Кржижановского позволяют говорить новеллы «Мишени наступают» и «Бумага теряет терпение». Как представляется,



кинематографичность функционирует на уровне авторского приема при резкой смене планов изображения и повествования. При этом может обрываться фраза говорящего, и начинаться другая картина, или наступать пауза в диалоге, во время которой автор-повествователь предлагает читателю перенестись в другое место и узнать о действиях остальных персонажей. Например: «Наступила длительная пауза. Воспользуемся ею, чтобы перенестись на минуту на обведенный каменным забором двор сталелитейной фабрики» [Кржижановский 2003, с. 57]. Интересна с точки зрения искусства кино и новелла «Четки». При помощи скальпеля обладатель четок решает разжать нанизанный на нить глаз метафизика. Тот не разжимает зрачка, ожидая удара. Внезапно новый, неизвестный ранее мир входит в зрачки обронившего инструмент героя. Пойманный в стальные тиски глаз недоумевают. Данный фрагмент напоминает созданный позднее фильм Л. Бунюэля и С. Дали (1929), где в качестве инструмента для разреза глаза используется лезвие. Подобное сходство говорит о ранней кинематографичности и даже некоторой сюрреалистичности идей Кржижановского.

Как известно, Кржижановский писал сценарии для кинематографа, о чем часто упоминается в его биографических материалах. Немаловажным является тот факт, что среди многих других в «Литературной энциклопедии» под издательством Л. Д. Френкель встречается статья Кржижановского «Кино-сценарий» [Кржижановский 1925 б]. Интересно, что в 2001 г. по мотивам новеллы Кржижановского «Квадратурин» режиссером В. Воробьевым был снят фильм в жанре черной комедии «Исповедь покойника», получивший приз на фестивале «Литература и кино». В 2010 г. кинокомпанией «Рассвет» был создан мультфильм по мотивам рассказа Кржижановского «Квадратурин», а в разных городах Франции и России ставятся спектакли по мотивам прозы Кржижановского. Таким образом, произведения писателя, изначально не предполагавшие инсценировки, в настоящее время воплощаются в спектаклях, фильмах, мультфильмах.

**Театр** упоминается в новеллах «Неукушенный локоть» (популяризирующийся номер с локтекусом переносится из окраинного балагана в центральный театр города); «Серый фетр» (одним из возможных вариантов дальнейшего места жительства Зачемжитя становится раздевалка летнего театра, где легко можно

перепутать номерки и отправить недомысль в другую квартиру); «Желтый уголь» (городское пространство изображается как театр – за отъехавшим трамваем, как за отодвинувшимся занавесом, возникает сцена с обозленными друг на друга людьми); «Невозможно предвидеть» (беседа хозяина со столяром происходит перед открытой дверью, что заставляет их чувствовать себя актерами, репетирующими пьесу перед непрошеными зрителями).

**Танец** изображается в «Книжной закладке»: по замечанию В. Г. Перельмутера, мерещащиеся башне красные маки Знамен намекают на премьеру балета Р. Глиэра «Красный мак» в Большом театре (1927); в «Гансе и Фрице»: башмак, в который случайно пролили шампанское, танцует фокстрот, так же, как их владелец исполняет странную пляску на тротуарном асфальте. Пляска вообще часто упоминается в текстах писателя, и не только в исполнении человеческих существ, но и, например, алкогольных капель в мозгу потребителя («Дымчатый бокал»). Это отсылает к известной средневековой аллегории пляски смерти, или макабра.

К произведениям **скульптуры** относятся разыскиваемые героем «Дымчатого бокала» в антикварной лавке джайновские индийские статуэтки, а с искусством бездарного ваятеля в «Комнате радости» сравниваются неудачные попытки мокрого снега что-нибудь слепить.

Кроме того, заметим, что в прозе Кржижановского могут соединяться различные виды искусств, формируя своеобразный синтез – например, визуальное и аудиальное начала в звучащих снах Флюэхтена в «Смерти эльфа».

**Таким образом,** по частотности и релевантности реализации в малой прозе писателя преобладающим неизобразительным видом искусств является музыка. Она актуализируется благодаря: 1) владению многих героев навыками игры на разных музыкальных инструментах («Сбежавшие пальцы», «Немая клавиатура» и т.д.), а также музыкальной критике специалистов, выступающих антиподами талантливых героев («Немая клавиатура», «Орфей в аду»). Кроме того, метафорически музыкальными навыками наделяются животные (пианистическое движение лап паука в «Спинозе и пауке» и т.д.); 2) музыкальной ономастике (Дорн в «Сбежавших пальцах» и др.); 3) функционированию шедевров музыкального творчества на

страницах новелл как на уровне эксплицитном (траурный марш Ф. Шопена в «Чемпионе дыхания»), так и на имплицитном (лирическая миниатюра Э. Грига «Последняя весна» в «Поэтому»); 4) упоминаниям реальных (мелодии Л. Бетховена и др. композиторов в «Немой клавиатуре» и т.д.) либо выдуманных автором («Глухонемой марш для безногих» и др. в той же новелле) музыкальных претекстов, ставших программными произведениями концертов и выступлений персонажей; 5) посещению героями либо их упоминаниям столичных опер и концертных залов (прослушивание оперы Дж. Верди «Аида» в новелле «Одиночество» и др.); 6) функционированию отрывков из песен, существующих в памяти народа («Гаудеамус» в «Фантоме») либо вымышленных персонажами новелл (песня березайского сапожника в одноименной новелле); 7) использованию музыкальных сравнений для немзыкальных реалий (напоминающий звуки органных труб скрип половиц в «Квадратурине»). Среди других интермедийных элементов в произведениях Кржижановского представлена **живопись** в жанрах пейзажа (картина ненавидимой природы как ее суррогат в «Четках» и т.д.), портрета («Тюбики»), иконописи (икона Николая Чудотворца в «Пнях» и т.д.), а также **графика** в виде иллюстраций, гравюр, карикатур (иллюстрация к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Диккенса в новелле «Мост через Стикс») и проч. **Декоративно-прикладное искусство** представлено в виде гербария («Книжная закладка»), гобелена («Кабинет миллиардера»). **Фотография** включена в интерьер персонажей и выступает в качестве памятного артефакта («Квадрат Пегаса» и др.); прогрессивного средства для достижения эстетической, информационной, научной целей; подтверждения сенсационных материалов (фотографии сбежавшей башни в «Книжной закладке»); элемента метафорического описания человеческих существ (сознание как объектив фотоаппарата в новелле «Мишени наступают»). **Кинематограф** возникает в обсуждениях персонажей («Книжная закладка») либо фиксируется факт непосредственного участия героя в съемках («Раскулаченный боксер»). Кроме того, кинематографичность становится авторским приемом Кржижановского, выраженным в резкой смене планов («Мишени наступают» и т.д.) и проч., и позволяет усмотреть предвосхищение сюрреалистичного творчества

Л. Бунюэля и С. Дали («Четки»). О кинематографичности говорит и то, что произведения писателя, изначально не предполагавшие инсценировки, в настоящее время транспонируются в спектакли, фильмы, мультфильмы. Также в новеллах изображается **театральное** пространство, однако скорее в качестве места действия сюжета («Неукушенный локоть») либо метафоры постоянного присутствия наблюдающего за героем зрителя («Невозможно предвидеть» и др.), нежели в контексте самого искусства; **танец** (фокстрот в «Гансе и Фрице» и т.д.); **скульптура** (индийские статуэтки в «Дымчатом бокале» и т.д.).

Интермедиальность выступает неотъемлемой составляющей в структуре интертекста малой прозы Кржижановского. В своих литературных произведениях писатель использует не только упоминания и отсылки к другим видам искусств, но также задействует их различные средства, приемы и техники художественной выразительности.

### РАЗДЕЛ 3

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В НОВЕЛЛИСТИКЕ ПИСАТЕЛЯ

Миромоделирующим фактором прозы Кржижановского становится интертекстуальность, охватывающая не только пространство культуры, но также объективную историческую и современную писателю действительность. Исторические источники, как правило, служат опорой для создания собственных сюжетов, пересматривающих предшествующие события с точки зрения современности. Авторская эпоха с ее технократизацией и индустриализацией общества получает преимущественно негативное осмысление в прозе Кржижановского, выраженное при помощи отражения «текстов жизни».

Понятие «тексты жизни» осмыслено Г. В. Денисовой, терминологизировавшей это понятие как «цитаты из “языка жизни”» [Денисова 2003]), а также Н. В. Петровой и О. К. Кулаковой [Петрова, Кулакова 2011], которые в качестве альтернативных выдвинули понятия «готовых текстов», или «найденных вещей». Это тексты, включенные из исторических источников, средств массовой коммуникации, а также афиш, почтовых открыток, уличных лозунгов и т.д., т.е. все то, что в диссертационной работе рассматривается в составе информационного пространства. Основополагающей для изучения функционирования «текстов жизни» в малой прозе Кржижановского станет работа хорватской исследовательницы Д. Ораич-Толич [Ораич 1988], посвященная изучению теории цитатности в русском модернизме и авангарде. Предполагая существование двух типов ориентации художественного текста – транстекстуального (ориентирующегося на естественный язык и реальную действительность) и интертекстуального (обращающегося к чужому тексту и языку культуры) – литературовед выделяет среди прочих способов цитатности (автоцитатность, метацигатность и т.п.) цитатность внехудожественную. Источниками последней, транссемиотической модели могут служить нехудожественные «тексты жизни», которые рассматриваются использующим их автором с точки зрения искусства – например, биографические реалии, документальные источники и т.д.

### 3.1. Исторические источники

Проза Кржижановского продуцирует игру с читателем через указание на документальную, эмпирическую точность рассказа и категорическое отрицание вымышленности сюжета. При этом писатель нередко опирается на **исторические источники**. Так, инцидент о спасении города птицами, упоминаемый в «Гусе», дошел до нас благодаря труду об основании Рима римского историка Тита Ливия «История от основания города» («Ab urbe condita», ок. 27 г. до н.э.). Поскольку настоящее название фундаментального труда найдено не было, такое заглавие является условным. Исторический сюжет спасения человечества гусями дополняется в новелле мотивом использования гусиного пера для передачи информации человеком из поколения в поколение и фиксации его поэтической мысли. Как и в «Прикованном Прометеем», в новелле «Гусь» автор напоминает историю развития письменности. Герой как бы находится между эпохальными для развития общества и информатиологии событиями – изобретением стилоса и изобретением металлического пера. Поэт использует для написания стихов гусиное перо. Как известно, такое перо использовалось в качестве письменного инструмента со времен Средневековья до XIX в., когда было изобретено перо металлическое (в 1803 г. оно было запатентовано). Таким образом, учитывая факт применения подобного инструмента, можем предполагать, что действие новеллы происходит в этом временном промежутке. Новелла «Последний из атуров» является производной от фрагмента истории Александра Гумбольдта («Александр Гумбольдт точно сообщает, что стена гор Восточных Кордильер в конце XVIII века рухнула» [Кржижановский 2003, с. 258]), который А. Бахтиаровым и Э. Эггером описан следующим образом: «Ученый-путешественник Александр Гумбольдт <...> посетил берега реки Ориноко и отыскал там одно туземное племя атуров, на которое раньше было обращено внимание. “Они все уже перемерли, – сказал ему кто-то из соседнего племени. – Но тут есть попугай, знающий еще несколько слов их языка”» [Бахтиаров, Эггер 1882, с. 183–184].

**Указание точных дат, ставших эпохальными**, формирует временные рамки событий новелл и дает установку на биографическую достоверность: действие

«Якоби и “якобы”» происходит в ночь с 12 на 13 февраля 1811 г., когда немецкий философ Фридрих Генрих Якоби спешил закончить написание книги «О божественных вещах и их откровении», действительно вышедшей в том году. В «Катастрофе» уточняется дата смерти главного героя, Мудреца – 12 февраля 1804 года. Именно тогда умер прототип персонажа Кант. В авторском комментарии как бы между прочим упоминается празднование столетнего юбилея смерти Канта учеными в 1904 г., причем печальное событие иронично названо радостным. Фиксированием собственной цитаты похороненного сто лет назад мыслителя на его надгробном камне оканчивается новелла «Жизнеописание одной мысли», рассказывающая о том дне, когда философа (т.е. Канта) посетила знаменитая мысль «звездное небо надо мной – моральный закон во мне», впервые, как известно, выраженная в работе «Основы метафизики нравственности» (1785). С днем празднования другого столетнего юбилея – Шиллера – в 1905 г. связан сюжет новеллы «Кунц и Шиллер» об оживающем памятнике поэта.

Героями Кржижановского явно или тайно становятся **исторические прототипы**. В новелле «Поэтому» упоминается исторический персонаж – царь Израильского царства Ахав (873–852 до н.э.), жестокое правление которого описано в Третьей книге Царств (16-22): «<...> владельцы слов, обменявшие на слова свое, равное правам прочих людей, право на реальные вещи, поступают как Ахав: променивают первородство на... лавровый суп <...> [Кржижановский 2001 б, с. 185]. Главным лицом «Прикованного Прометеем» становится знаменитый Эсхил, а в новелле «Чемпион дыхания» действие происходит в берлинском музее восковых фигур в предвоенное время – 1912 году. Здесь автор-повествователь рассматривает восковых кайзеров в суконных мундирах, фигуру убившей якобинца Жана Поля Марата дворянки Шарлотты Корде, рассеченную инсталляцию головы предводителя народного восстания в Неаполе в 1647 г. – рыбака Мазаньелло, а также орудия инквизиции.

Другим приемом становится **ссылка на реальный либо вымышленный источник информации**. Эффекта правдивости в новелле «Проигранный игрок» писатель добивается указанием даты (13 октября 19.. г., 5 часов вечера) и места

происшествия (Гастингский Шахматный Клуб), форсируя его отсылкой к сообщению о случившемся в британской газете «Daily Telegraph» и некрологе в «Эдинбургском обозрении». В новелле «Итанесиэс» с целью убедить читателя в правдивости собственного замысла и реализации игры с реципиентом автор использует мнимую цитату из старинного справочника – «Азбуковника» XIV–XV вв.: «Последнее упоминание о стране Итанесиэс можно встретить в старинном “Азбуковнике”, относимом к XIV–XV векам. “Страна Итанесиэс, – отмечает “Азбуковник”, – за полунощным морем; заселена большеухими; малотелы, но уши их столь огромны, что могут жить, заворачиваясь в ухо, как в одежную ткань”».

Этим “Азбуковник” кончает» [там же, с. 203].

В новелле-эскизе «Бумага теряет терпение» бой бумаги с типографскими шрифтами и цифрами автор называет «сражением под Табула-Раза» [Кржижановский 2003, 149]. За основу берется латинское выражение «*tabula rasa*», в переводе с латинского – «чистая доска» или «с чистого листа». Авторство его принадлежит Аристотелю, сравнивающему чистоту детского сознания с табулой – покрытой воском дощечкой для письма, которая позволяет в любой момент стереть предыдущий текст и написать новый. Буквализируя значение выражения, Кржижановский создает название для места вымышленного исторического столкновения. Происходит трансформация латинского выражения в топоним, который пишется с заглавной буквы и обозначает место битвы. **Вымышленное событие уподобляется историческим фактам** при помощи авторского изобретения несуществующей географической точки посредством игры слов. Под правдивую действительность стилизуется также новелла «Две шелковинки» (?), где автор утверждает, что произошедшие два века тому назад события, хотя и похожи на вымысел, были реальны.

Интересно и **проецирование будущих исторических событий**. В новелле «Бог умер» автор пишет о религиозных войнах середины XX–нач. XXI вв. после смерти Всевышнего, полагая, что, если бы в феврале 2204 г. газетам сообщили о случившемся происшествии, ему бы не уделили и строки.



**Таким образом,** историческая парадигма в новеллах Кржижановского представлена апелляцией к историческим источникам («История от основания города» Тита Ливия в «Гусе»), указанием исторических дат, упоминанием письменных памятников, а также авторским прогнозированием будущих исторических событий («Бог умер»). По подобию исторического факта может строиться вымышленное автором событие (бой под Табула-Раза в новелле «Бумага теряет терпение»).

Автор использует сведения, содержащиеся как в существующих в объективной действительности источниках (история об атурах А. фон Гумбольдта в «Последнем из атуров»), так и в собственных вымышленных псевдоисточниках (мнимая цитата из «Азбуковника» XIV–XV вв. в «Итанесиэс»).

### **3.2. Артефакты информационного поля**

По вопросам становления и развития информационного общества известны работы П. Ф. Дракера, В. А. Ижболдина, М. Кастельса, Г. М. Маклюэна, Й. Масуды, И. С. Мелюхина, Н. Н. Моисеева, К. А. Панцерева, М. Пората, А. И. Ракитова, Т. Стоуньера, Д. Тапскотта, А. А. Чернова и др. Американские социологи Э. Тоффлер [Тоффлер 1999] и Д. Белл [Белл 1986; 2004] в историческом развитии цивилизации условно выделяют три основных этапа: аграрный (до XVIII в.), индустриальный (до 1950-х гг.) и постиндустриальный, или информационный (начиная с 1950-х гг.). Белл говорит о том, что информация и знания становятся центральными переменными постиндустриального общества, какими были труд и капитал для общества индустриального [там же, с. 330–342]. По мнению ученого, развитие коммуникационной инфраструктуры будет вести ко все более глубокой реорганизации способов коммуникации между людьми, к сокращению, если не ликвидации бумаги в качестве материального носителя информации. Белл считает, что в XIX и вплоть до середины XX века, т.е. в индустриальную эпоху, коммуникации существовали в двух различных формах. Первая – это почта, газеты, журналы и книги, т.е. средства, которые печатались на бумаге и распространялись методом физической транспортировки или хранились в библиотеках. Вторая – это телеграф,

телефон, радио и телевидение, здесь закодированные сообщения или речь передавались средствами радиосигналов или по кабельной связи от человека к человеку. Сейчас технологии, некогда существовавшие в разных областях применения, стирают эти различия, так что потребители информации получают в свое распоряжение множество альтернативных средств. В произведениях Кржижановского реализованы все элементы, выделяемые исследователем:

1. **Письма и телеграммы.** На письме возлюбленной поэта, текст которого трижды варьируется, достигая своего апогея при утере ключевого для сюжетной структуры новеллы слова «поэтому», строится сюжет «Поэтому». Сентиментальные письма юной поклонницы Брюк, визуально представляющие для них угрозу прыгающими экзальтированными строками и нервными заостренными буквами, приводят к ее увольнению адресатом в «Товарище Бруке». Различные письма представлены в «Автобиографии трупа» – работа журналиста Штамма называется «Письма из провинции»; письмо полужнакомой девушки, на конверте которого в качестве адресата значится имя из девяти букв (учитывая безымянность героя, предполагается автобиографический посыл – возможно, персонаж является в некотором роде одной из ипостасей автора). Интересно, что адресат обращает внимание на прыгающий почерк в письме, как и в «Товарище Бруке», вероятно, означающий любовную дивагацию. Другим адресатом в новелле становится журналист, поселившийся в комнате № 24 – бывшем жилище будущего трупа. Именно ему предназначается бандерольный пакет с рукописью умершего, оставленный у порога. Подобный сюжетный ход возникает в «Одиночестве» – письмо мертвеца было прислано рассказчику через две недели после кончины адресанта. Принципиальное прочтение текста реципиентом мучает героя: «Меня мучает мысль, что и это письмо, как большинство моих писем, будет не дочитано» [Кржижановский 2003, с. 36]. Упоминаний писем в прозе Кржижановского много и в большинстве случаев они служат одним из способов развития сюжета: письмо Дедлу от ЦК сердцистойской организации, главным участником которой был он сам в «Желтом угле»; отвергнутое умирающим героем предложение передать его последнее письмо в родной Лондон в «Воздухе родины»; письма и телеграммы с требованием к

отдыхающему герою прислать статью для печати в «Цыплятах»; телеграмма для юноши Манко с сообщением о смерти его дяди в «Сером фетре» и мн. др.

**2. Газеты, альманахи и журналы.** Данные элементы, в особенности газетный жанр, наиболее популярны в мире героев писателя. Благодаря им становятся **известны передовые новости, влияющие на развитие сюжета и поведение героев.** Именно из газетного объявления музыкант Генрих Дорн узнает о местонахождении своей пропажи («Сбежавшие пальцы»). Событие о концерте музыканта в «Немой клавиатуре» было отмечено четырьмя строчками куцей вечерней газеты, суггестивное влияние которой приводит к сновидениям чтецов о странном исполнении. Сама идея беззвучной игры посетила композитора после прочтения иронической статьи о себе как о пианисте «без полутонов» [там же, с. 172] – своеобразной реакции критика на случайную ошибку во время исполнения сонаты Бетховена. Фотографии впервые работающего за счет человеческой злобы трамвайного вагона были опубликованы многими газетными изданиями в «Желтом угле». Популяризирующие идею необходимой злобы, информационные источники фиксировали малейшие отклонения в социуме – например, случай с юным нахалом, возмущившим общественность своим предложением старухе занять его сидение. Вся пресса этой эпохи была желтой (как в переносном, так и прямом значении – обратим внимание на символику желтого цвета на протяжении всей новеллы), но функционировал и оппозиционный орган, протестующий против идеи желтого угля – «Сердце против печени». Лист висевшей возле брюковского кабинета стенгазеты, содержащий статью неизвестного наблюдателя о неподобающем кумовстве родственников тт. Брюков, привел к дальнейшей попытке самоубийства отчаявшегося героя («Товарищ Брук»).

**Смерть чаще всего становится знаменательным событием.** Сорок две нью-йоркские газеты в «Чистой работе» сообщают свежую новость о кончине богача Джемса Торнтон. Некролог становится отправной точкой сюжета, а похороны – сенсационным событием для всей Уолл-Стрит, особенно же репортеров. Владелец лавки в «Дымчатом бокале» начал чтение новости о бросившемся с моста Св. Стефана человеке (неузнанном накануне собственном покупателе) через два дня

после происшествия, однако был отвлечен новым посетителем. Живущее во времена войны население «Автобиографии трупа» делится на тех, кто узнавал о военных событиях из газет, зачастую предоставляющих лживую статистику, и тех, кто отправился воевать. Самым интересным для оставшегося в городе героя изданием становится «журнал смерти» – белые книжки с некрологами: списками убитых, раненых и без вести пропавших. Его можно сравнить с изображенным в «Желтом угле» «журналом огня», где офицеры фиксировали раны, нанесенные солдатами их противникам – ожившим мишеням для стрельбы.

Чтение газет становится **необходимостью для живущего в информационную эпоху человека**, откладывающего его лишь в исключительных случаях. В «Сером фетре» герой несколько изменил свой распорядок дня в честь именин, и газета осталась непрочитанной. В «Смерти эльфа» газеты в руках посетителей кафе означают несомненное отсутствие интереса к музыке виолончелиста, но, когда на помощь приходит волшебное существо – даже читатели прессы внезапно отвлеклись, что означает высшую похвалу современного герою вечно занятого и глухого к искусству общества. Газета, стенограмма и журнал в глазных окнах читающего завфила выступают заменой классического материала для работы живущего в индустриальных обстоятельствах эха в «Безработном эхе». Упования героя новеллы «Кунц и Шиллер» на мировую славу сопровождаются надеждой быть главным объектом сенсационных новостей в газетах и журналах. В восприятии современного городского жителя даже окружающее пространство принимает черты информационных изданий: зал, в который вошел рассказчик «Чемпиона дыхания», показался ему схожим на столбец газеты, так длинен и узок он был. Бунт букв, покинувших страну газет, журналов и книг, ушедших из меню кафе, оставивших пустой бумагу завещаний, трактатов и писем, приводит в замешательство ежедневно поглощающего множество различных информационных данных городского обитателя в новелле «Бумага теряет терпение».

Герои Кржижановского могут **не только находить важную информацию, но и создавать ее**. Обнаружив собственные напечатанные стихи, ех-поэт в новелле «Поэтому» становится антиподом самого себя, публикуя в журнале «Здравый Смысл»

сенсационную статью «Чернильные осадки», критикующую поверхностное поэтическое творчество. Одной из лучших возможностей наделенного пророческим даром ослика автор считает сочинение газетных передовиц как признак успешной деятельности («История пророка»). В «Одиночестве» изображается газетно-журнальное общество редакции, представителями которого становятся главный герой произведения Джон Джонсон, рассказчик и др. Их статьи, новеллы, очерки, воспоминания, предсказания и другие жанры газетной журналистики ежедневно читают любители прессы. Единственным конкретным указанием названия периодического издания становится ежедневная газета «Таймс», где однажды Джонсон прочел историю о пари, выигранном лордом Дерби. Сообщалось, что он притворился бедным и предлагал прохожим на перекрестке голодных улиц города пятидесятифунтовую ассигнацию всего за один пенс – никто не решился на покупку, как и предполагал экспериментатор.

Таблоид **может использоваться не по назначению**: газета служит оберткой для алмазных слезинок ребенка в «Проданных слезах», сложенного завтрака в новелле «Ранец и портфель» и замерзших ног поэта в новелле «Игроки».

Кроме газет, информационное пространство новелл представлено **альманахами**, в одном из которых не успел напечатать свой запоздавший шедевр поэт («Гусь»), и **журналами** – как полагает автор, если бы музыкальный критик Цербер жил в современном ему мире, он мог бы устраивать музыкальные дискуссии, занимающие любой музыкальный журнал («Орфей в аду»).

В качестве средств информации писатель использует как **реальные издания** («Таймс», «Daily Telegraph», «Edinburgh Review» и др.; правописание С. Кржижановского – *М. Е.-Ч.*), так и **вымышленные** («Еженедельное обозрение», «Ежемесячное обозрение» и т.п.). Например, среди действительных встречается «Газета для отшельников» – печатный орган кружка писателей, организованного в г. Гейдельберге в 1805–1809 гг. под названием «Гейдельбергские романтики» (его участниками были К. Brentano, А. фон Арним, Я. и В. Гриммы и др.). В ее отделе под названием «Нам пишут» отшельник из новеллы «Легенда», будучи подписчиком, прочел о страшной засухе на юге страны, и воззвал к дождю, а в отделе «Мы сами

себе пишем» нового номера прочел новость о сотворенном им же чуде. «Проигранный игрок» начинается ссылкой на источник новости – ежедневную британскую газету «Daily Telegraph», сообщавшую о кончине мистера Эдуарда Пемброка. Далее подается мнимая цитата из британского журнала «Эдинбургское обозрение» («Edinburgh Review») о том, как мистер Пемброк оставил перспективную политическую деятельность ради шахмат. В «Неукушенном локте» разосланная читателям «Еженедельного обозрения» анкета с вопросами о любимом писателе, недельном заработке и цели жизни, выявила беспрецедентный феномен – человека, целью жизни которого оказался укус собственного локтя. Интерес к чудаку привел к перепечатыванию случая журналами и популяризации учения о локте «копеечными газетками» [там же, с. 47], а полемизирующее с печатным источником «Ежемесячное обозрение» создало насмехающуюся над изданием заметку. Возникает указание на журналистский жанр информационного интервью, предпринятого одним из героев – репортером анкетизирующего органа.

3. **Вывески, афиши, плакаты.** Вывески становятся **вспомогательными элементами ориентации** для жителя, потерянного в информационном континууме мегаполиса. Потому исчезновение текста на вывесках и девизах (сейчас бы мы назвали их слоганами) ввело в неловкое положение кухарок, закупающих продукты для хозяев («Бумага теряет терпение»). На площади Кюстринерпляц вывеска сообщает о наличии похоронного бюро. Под его дверью, однако, находится вводящая читателя в состояние когнитивного диссонанса дощечка с надписью: «Закрито по случаю смерти» («Ганс и Фриц») [там же, с. 14]. Такие противоречивые по своему содержанию указания танатологического характера возникают во многих других текстах – ср. «Московские вывески» (1925):

«От порога налево:

“ИЗГОТОВЛЕНИЕ ГРОБОВ”,

направо:

“СТОЛОВАЯ “ВЕНЕРА”.

Рассеянным лучше не ходить» [Кржижановский 2001 б, с. 573]. В конце новеллы «Дымчатый бокал» хозяин лавки древностей, где герой приобрел сосуд с

вином, указывает изменившемуся до неузнаваемости посетителю на дверь. Полагая, что это лишь какой-то бедняк, продавец сообщает, что тот ошибся дверью, вероятно, не заметив, что название вывески «Antiquité» («Антиквариат») ясно указывает на недешевое содержание магазина. Стоящие на фоне памятника цветные вывески в новелле «Кунц и Шиллер» репрезентуют стык эпох: монумент великого писателя XVIII в. рассматривает вот уже пятнадцать лет эти неотъемлемые элементы новой эпохи, самой примечательной среди которых становится вывеска овощной лавки юной фрау Бальц.

**Исходя из визуального и текстового содержания вывесок, герои определяются в выборе заведения:** инвалиды в «Гансе и Фрице» посещают здание с вывеской «Паттенкофер»; в помещение с зелено-желтой вывеской заходят герои «Автобиографии трупа»; внимание исследующего музей восковых фигур рассказчика привлекает вывеска о чемпионе дыхания, мотивирующая посетить представление («Чемпион дыхания»).

Афиши служат **средствами сообщения грядущих событий**, чаще всего культурных. В «Немой клавиатуре» бумажный прямоугольник в синей рамке среди остальных пестрых оповещений на афишной доске сообщал о концерте заезжего пианиста, играющего на немой клавиатуре. Нарастающая популярность артиста в «Смерти эльфа» позволила его имени фигурировать не только под меню ресторана наряду с именами других участников ансамбля заведения, но и «красным и черным по белому – останавливало шаги и глаза прохожих на центральных улицах и площадях города» [Кржижановский 2003, с. 180]. Однако вскоре поверх этих афиш появились наклейки, обещающие возврат денег зрителям, купившим билеты, поскольку ненароком убивший своего музыкального эльфа Флюэхтен больше не давал концертов. В новелле «Раскулаченный боксер» афиши сообщают о выходе нового фильма и первом выступлении после перерыва чемпиона по боксу.

Тексты перечисленных информационных элементов **прочно входят в память кричащими и насилующими сознание буквами**, преследуя разум героев. Персонажу новеллы «Четки» удалось вспомнить хозяйку прелестного голоса, спрятанного в стеклянном пузырьке, благодаря возникшим в памяти буквам афиш о

концерте певицы Клары Рид. В «Неукушенном локте» огромные красные буквы афиш кричат о цирковом номере схваток человека с локтем. В «Сером фетре» буквы, вращающиеся на афишных осях, кажутся бессмысленными для преследуемого вопросом о смысле жизни героя. На перекрестках антиутопического города в «Желтом угле» возникают пропагандирующие плакаты с лозунгом «Кто не злится, пусть постится», актуальность которых косвенно подтверждают счетчики. Последние прикреплены к телам людей и указывают количество излученной ими злобы, а также плату за нее. Губернатор в новелле «Мишени наступают» пытается успокоить бегущую в панике толпу, поясняя, что «бежать от мишеней столь же нелепо, как “от этих вывесок, развешанных над нашими головами”» [там же, с. 55].

**4. Надписи, подписи, указатели, объявления.** Надписи **сообщают важную для персонажа и читателя информацию.** В «Товарище Бруке» функционирует надпись на кабинете работника, гласившая, что угрожающее тов. Брюку рукопожатие отменяется, причем на последнем слове был сделан акцент в виде прописных букв, демонстрирующий категорически императивный характер заявления. Подобное действие могло бы закончиться раскрытием вестиментарного персонажа. В «Березайском сапожнике» представлены надписи станционные, «Торговля Скрипами» на шалаше сапожника и «Первая Березайская сапожная артель» на будущей каменной лавке, ставшей в Березайке первой в своем роде. В предместье города опечаленный герой-сочинитель «Поэтому» видит прибитое к зеленому ставню одноэтажного дома объявление, красные буквы которого символически сообщали: «“Чиню сердца. Работаю аккуратно, без причинения боли. Ход направо, со двора”» [Кржижановский 2001 б, с. 180]. Внимание к надписи играет ключевую роль в развитии сюжета: поэт отправляется на операцию. Героиню «Доброго дерева» обещания подгородных дач, парков и лесов на проезжающих мимо трамваях заставили, наконец, покинуть город. **Надписи могут реализовывать игру с читателем:** после смерти души героя его ангел-хранитель посещает небесную канцелярию, где недовольный голос напомнил, что звездным по тьме (авторский аналог выражения «черным по белому») было ясно написано – оставлять калоши и крылья нужно в преддверье. **Насилие информационного пространства**



окружающего мира над человеком обнаруживается во всей малой прозе Кржижановского. Но оказывается, насилие проявляет не только сам город, но и собственные мысли личности: «Под веки, как в магазинные двери в момент, когда за ними хочет прочернуть “Закрыто”, протискиваются запоздавшие мысли. Они настойчивы и злы, стучатся в стекло ли, в зрачки ли, тыча реснитчатые стрелки часов и не соглашаясь на завтра. И под тяжелеющими веками Тинца продолжался впуск и отпуск» («Мост через Стикс») [Кржижановский 2001 а, с. 496].

Подпись также выступает информационным элементом, сообщающим под портретом современного представителя профессии эха, что он готов на «всякость», а объявление на скале поясняет туристам зелеными порослями мха, что у эха сегодня выходной («Безработное эхо»). Объявления на синих бумажных прямоугольниках, наклеенных на стены домов, о призыве в армию в связи с военным положением возникают в «Автобиографии трупа». В «Гансе и Фрице» написанная над тиром гарантия попадания в цель и уплаты суммы в пять марок в случае промаха оказалась страшной ошибкой для обанкротившегося в итоге предпринимателя.

**6. Пометы, визитки, прејскуранты, реклама.** Пометы оставляет рука героя на документах и личных вещах, **подчеркивая значительность материала для владельца.** Помета «секретно» на пакете с документом, расследующим возможность происхождения сотрудника от мистика Рейсбрюка, оказалась фатальной для карьеры героя в «Товарище Бруке». В «Квадрате Пегаса» Иван Иванович, пересматривая ворох бумаг в своем кабинете, находит стопку пронумерованных «Дел» в зеленых обложках, и в такой же папке с обложкой «Дело» что-то подчеркивает посетивший кафетерий герой новеллы «Единогласно» (1937). **Наличие документа маркирует служебное положение этих персонажей.** Дополняет сюжетный поворот женитьбы героя на предлетней поре красующаяся на тетради поэта помета, озаглавливающая стихи: «Сонеты Весне» («Поэтому»). Подчеркивает смертоносные намерения персонажа помета на полях рукописи героя «Автобиографии трупа» «Из вопросов некоего Кирика к еп. новг. Нифонту», предшествующая цитируемому отрывку из текста «Вопрошания Кирикова» о погребении мертвых после заката солнца.

**Визитная карточка становится рекламным ходом** деятелей, предлагающих услуги. Она используется в «Чистой работе». Из целой колоды Томас Торнтон обращает внимание на карточку с прямым четким шрифтом, знакомящую с представителем фирмы «Посмертный массаж лица» Джоном Этлом и сопровождаемую преёскурантом оказываемых услуг. Другим рекламным методом выступает бесплатное предложение. Для привлечения клиентов сви́товский врач в новелле «Гулливер ищет работы» вывесил невдалеке от дома гигантскую визитную карточку, гласящую: «Д-р Гулливер, хирург, прием от 1 до 4 час. Бедным – бесплатно» [Кржижановский 2003, с. 95]. Незванный гость бесплатно наделяет Сутулина рекламируемым «Квадратурином» в одноименной новелле. Уникальным способом становится провокация наглого незнакомца на причинение ему физического ущерба (удар кулаком в зубы) старейшиной заведения. Таким образом, рекламируется качественная работа зуботехнической лаборатории «Дженкинс энд компани» – все зубы хама остались целы и невредимы. При этом пострадавший герой достает из кармана пачку преёскурантов фирмы, что усиливает оказанный на окружающих эффект маркетингового хода.

7. **Телефон, телеграф, радио.** Наиболее частотен в циклах новелл образ черного телефонного уха и самого аппарата, использующегося, как и радио, для **передачи новостей и необходимых распоряжений**. Радиоорганизации включают новую звезду в свои программы передач в «Немой клавиатуре». Сенсация заполняет телефонные провода и радиораструбы («Желтый уголь»); телефон используется индусом с магическими способностями для организации операции по переселению души, а радио передает наигрываемую скрипачом страшную мелодию, оказавшую последнее, роковое действие на Парснипа («Соната “Death’s Door”»). Раздающийся в проводах телеграфа смех воссоздается услышавшими эхами («Безработное эхо»), а телеграфная проволока в новелле «Девять ворон» получает новую трактовку и рассматривается композитором как нотный стан, на котором расположились изображающие мелодию вороны.

В большинстве случаев телефон представлен **персонифицированной синекдохой** – он прерывает размышления владельца и вызывает его гнев и

**агрессию.** Телефон вторгается в мысль рассказчика «Одиночества» и сообщает о смерти его должника Джонсона; неустанно трезвонит и раздражает героя новеллы «Мишени наступают» («Дьявол, уймите этот телефон!» [там же, с. 58]); нервирует героя «Желтого угля» («Не буду подходить, ну их к дьяволу!» [там же, с. 76]); бесконечно поздравляет композитора с успехом, но после резкого изменения звучания инструмента безжалостно выдергивается из источника питания героем «Смерти эльфа». **Аппарат наделяется человеческими эмоциями** («Желтый уголь»: «Трубка гневно одернула крючок» [там же, с. 76]), а его **владелец, напротив, становится подобным предмету** – мысли висящего на телефонном проводе человека также весь день висят на ассоциативных нитях («Серый фетр»).

Кроме того, наличие устройства в кабинете работника **свидетельствует о его успехе и высоком социальном статусе.** Ставшему востребованным сотрудником, повзрослевшему герою «Ранца и портфеля» не чуждо высокомерие – во время беседы он брезгливо отдергивает телефонный шнур трубки. Чем обеспеченнее персонажи, тем бóльшим количеством средств связи они обладают. По четыре телефона имеют богач в «Кабинете миллиардера» и сын погибшего олигарха в «Чистой работе».

**8. Остальные средства передачи информации.** Кржижановский не ограничивается известными информационному обществу средствами. Альтернативой становятся, к примеру, утренние ветры, которые вместо утренних газет сообщают вести природе, которая в авторском сознании противопоставлена цивилизации («Утренняя прогулка леса»). В некоторых новеллах («Тридцать сребреников») Кржижановский также указывает на использование неких справочников.

Кроме рассмотренных артефактов информационного поля «тексты жизни» функционируют также в виде следующих элементов, названия которых содержат определенный информационный блок:

**1. Гастрические предпочтения.** Блюда и напитки героев значительно дополняют их образы, намеренно не детализированные автором вплоть до полной аннигиляции описания. Например, рецепт пудинга из поваренной книги вспоминает мистический герой «Сонаты “Death’s Door», сухари приносит старой бабушке

девочка в новелле «Хлеб наш насушенный», хлеб с отрубями и соломой едят герои вставного рассказа в «Книжной закладке». Типология вкушаемых героями гастрономических блюд значительно уступает многообразию алкогольных напитков, в первую очередь по причине военных и послевоенных обстоятельств, в частности голода. Так, герои предпочитают пиво (пивной перегар гостей в честь юбилея Шиллера в новелле «Кунц и Шиллер»); шесть пустых пивных бутылок под столом хозяина в новелле «Невозможно предвидеть»; пиво в ресторане выпивают герои новеллы «Автобиография трупа») и вино (красное вино с привкусом змеиного укуса доводит до алкоголизма героя «Дымчатого бокала; Андрей Андреевич избавился от алкогольной зависимости благодаря собаке с говорящей кличкой Джин, что заставляет его отказаться и от рюмки сухого красного вина в новелле «Джин»; герой новеллы «Гулливер ищет работы» в один день заглатывал такое количество вина и пищи, что хватило бы на треть страны; любовник героини «Серого фетра» радостно вспоминает о ветчине и бутылке белого вина, ожидающих дома, а фетр, согласно одному из предложенных автором вариантов окончания новеллы, попадает в руки пропойцы, превратившего свое существование в сплошную зачемжизнь; сладкое белое игристое вино – *Asti Spumante* – употребляет критик во время общения с музыкантом, который, в свою очередь, предпочитает деми-сек (полусухое вино) в новелле «Немая клавиатура»). Употребляется и шампанское. В «Сонате “Death’s Door”» ироническое отношение к мнению о том, что алкоголь развязывает язык, выражено следующим сюжетным ходом: Бен-Намир переселил мысли хозяйки званого вечера в бокал с шампанским и предложил мистру Эдживену выпить суждения супруги. Это привело к разводу. В «Немой клавиатуре» по завершению концерта музыкант отправляется в ресторан выпить бутылку шампанского, и затем к нему присоединяется критик. Встречается и коньяк (завтрак наследника умершего Торнтон включается в себя рюмку с коньяком («Чистая работа»)). Иногда сама природа напитка не имеет значения (контуженный врач Склифский поначалу выпивал разбавленный спирт, но в особо тяжелое время и вовсе перестал разводить («Фантом»)), спиртной перегар монарха ощущает Гулливер («Моя партия с королем

великанов»). В стилизованной под англоязычную литературу новелле «Воздух родины» используется британский по происхождению напиток эль.

**2. Ольфакторные элементы.** Образы женских персонажей могут дополняться характерным ароматом духов. Например, письмо возлюбленной молодого человека в новелле «Бумага теряет терпение» обладает легким запахом резеды – символом скромности, доброты, исцеления. К слову, в повести «Странствующее “Странно”» парфюм становится основным элементом характеристики избранницы героя, чьи движения оставляют шлейф с «легким, но дразнящим» [Кржижановский 2001 б, с. 289] запахом «Шипра» – популярных при жизни автора духов в различных вариациях, впервые созданных в 1917 г. французским парфюмером Франсуа Коти. Аромат «заграничного “Шипра”» [Кржижановский 2001 а, с. 394] ощущает и герой «Воспоминаний о будущем».

**3. Учебники, задачки, атласы.** Красный с золотой надписью задачник по арифметике принадлежит еще юному герою новеллы «Некто»; в учебнике логики в новелле «Страна нетов» герой читает утверждение о том, что все люди смертны, следовательно, и Кай, раз он человек; арифметика Евтушевского, грамматика Кирпичникова и катехизис представляют содержание сумки героя в «Ранце и портфеле» и т.д.

**4. Этикетки, инструкции, пометки, эпитафии.** Тюбиком с этикеткой и прилегающей инструкцией («СПОСОБ УПОТРЕБЛЕНИЯ»), написанной прописными буквами, чтобы привлечь внимание профана, одарил героя неожиданный гость («Квадратурин»). «Лейпцигский всеобщий календарь», назидательные жестяные доски у аллея общественных садов с пометками «цветов не рвать», «травы не топтать», а также прописная эпитафия на могиле мудреца «ЗВЕЗДНОЕ НЕБО НАДО МНОЮ – МОРАЛЬНЫЙ ЗАКОН ВО МНЕ» возникают в новелле «Жизнеописание одной мысли». Плоский деревянный ящик для хранения волшебных слез, называемый отцом Неты «Слезником», используется в «Проданных слезах». Баночка с FCN (ядом), в которую окунул перо поэт и умер, проколов им кожу, изображается в новелле «Бог умер».

5. **Гостиницы, отели.** В гостинице «Синяя черепаха» недалеко от Парижа работает спасительница отправляющегося в рай героя «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку»; в отеле «Keiser Hotel» празднуется юбилей поэта в «Кунце и Шиллере».

6. **Школы, университеты, академии.** Профессором вымышленной кафедры «Истории религиозных предрассудков» Лондонской Высшей Школы является доктор Грэхем, а Нейбургская школа нейропсихологии (вероятно, выбранная в качестве научного учреждения на номинативном уровне ассоциативных языковых связей) отрицает научное открытие о паразите человека, деятельностью которого можно объяснить веру в Бога («Бог умер»); званием доктора награждают Кунца в его грезах Боннский университет и различные немецкие кафедры («Кунц и Шиллер»); экономические показания Гарвардского университета не предвидели столь скорого мирового кризиса в «Желтом угле»; Высшая Академия Империи оставила печать на дипломе юного героя новеллы в тексте «Фу Ги»; Институт востоковедения РАН (основан в Москве в 1818 г.), где герой пишет диссертацию на тему «О букве “Т” в тюркских языках», а также физико-математический факультет по отделу чистой математики, вероятно, в МГУ, куда при переезде в Москву поступает герой, упоминаются в новелле «Автобиография трупа».

7. **Остальные городские здания.** В новеллах писателя представлены реально существующая в Великобритании Гринвичская Обсерватория, где работал мистер Брудж («Бог умер»); Гастингский Шахматный Клуб (Гастингс – город Великобритании), в котором умер Пемброк («Проигранный игрок»); универсальный магазин «Тиц», где знакомятся герои («Ганц и Фриц»); зуботехническая лаборатория «Дженкинс энд компании», рекламируемая героем «Одиночества» и др.

8. **Прочие объекты действительности.** Это и название немецкого производителя канцелярских товаров Faber-Castell в «Ранце и портфеле», и литературное объединение «парнасцев», существующее во второй половине XIX в. во Франции, которое получило название по аналогии с публикуемым в то время альманахом «Современный Парнас». Основными представителями группы являлись Шарль-Мари Леконт де Лиль, Теофиль Готье, Хозе-Мари Эредиа, Теодор де Банвиль, ненадолго примыкали Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме,

Ф. Коппе. Литературное объединение послужило второй, после мифологической, основой для создания образа Парнаса в новелле «Грайи».

**Таким образом,** очевидна основательность подхода Кржижановского к информатиологии. Информационное поле циклов новелл, за исключением лишенных его восточных сказок, представлено письмами, телеграммами, газетами, альманахами, журналами, вывесками, афишами, плакатами, надписями, подписями, указателями, объявлениями, пометами, визитками, прейскурантами, рекламой, а также вымышленными средствами информации (ветер как источник сведений, выдуманная газетная периодика и т.д.). Особенно популярны в мире героев писателя газеты, альманахи и журналы, наиболее всего – газетный жанр. Благодаря им становятся известны передовые новости, влияющие на развитие сюжета и поведение героев, причем в большинстве случаев встречается некролог. Чтение газет становится необходимостью для живущего в информационную эпоху человека, откладывающего его лишь в исключительных случаях. В качестве средств информации используются как существующие в реальности издания («Таймс», «Daily Telegraph», «Edinburgh Review» и др.), так и издания вымышленные («Еженедельное обозрение», «Ежемесячное обозрение» и т.п.).

Помимо печатных форм передачи информации, упоминаются такие средства связи, как телефон, телеграф, радио. Наиболее частотен образ черного телефонного уха и самого аппарата, использующегося для передачи сенсационных новостей и необходимых распоряжений. Он часто изображается при помощи персонифицированной синекдохи – как правило, телефонный звонок прерывает размышления владельца и вызывает его гнев, агрессию, раздражение. Сам аппарат наделяется человеческими эмоциями, а его владелец перенимает черты предмета. Наличие устройства в кабинете работника свидетельствует о его успехе и высоком социальном статусе. Соответственно, чем обеспеченнее персонажи, тем бóльшим количеством средств связи они обладают.

Кроме того, в состав информационного пространства входят «тексты жизни», представленные также: гастическими предпочтениями героев; ольфакторными элементами; учебниками, задачками, атласами; этикетками, инструкциями,

пометками, эпитафиями; гостиницами, отелями; школами, университетами, академиями; остальными городскими зданиями; прочими объектами действительности.

### 3.3. Художественное пространство новелл: топосы и локусы

Исследование интертекстуальной парадигмы прозы Кржижановского показало, что информационное поле современной автору действительности тесно связано с городским дискурсом. Последнее продуцирует необходимость рассмотрения художественного пространства новелл, а именно – его топосов и локусов, т.е. воплощению реальных (а в случае Кржижановского – и вымышленных) географических координат, отраженных текстах писателя следующим образом:

1. **Указание на реально существующие пространственные объекты, выступающие местом действия произведений.** В первую очередь, это **Россия**. Основной локацией ориентированных на русскоговорящего читателя, способного воспринять глубокий подтекстовый смысл новелл и авторской игры с языковым материалом (за исключением цикла «Неукушенный локоть», о котором будет сказано ниже) становится столица. Она изображается в новеллах «Путешествие тени»; «Полспасиба»; «Товарищ Брук», «Цыплята». За несколько лет до революции в одном из тесных переулков Москвы происходит действие новеллы «Последние минуты скупца», а уже спустя шесть лет – действие «Автобиографии трупа». Второстепенное значение среди российских реалий обретает Ленинград, Гусь-Хрустальный и Верея, где живет теща героя «Комнаты радости»; Сочи, куда отправился на курорт укушенный собакой в день отъезда герой («Взбесившиеся брюки») и др. Отдельные указания отсылают к территории современной **Украины**, во время действия новеллы «Книжная закладка» находящейся под советской властью. Это Арабатская стрела (или стрелка) – длинная коса на северо-востоке Крымского полуострова, с названием которой герой-прозаист ассоциирует московский Арбат, а также село Алексеевка и город Геническ в Херсонской области. В **Германии**, в городе Мюнхен в ночь с 12-ого на 13-е февраля произошла встреча завершающего свой трактат философа Якоби и ожившего слова «якобы» из цитаты Канта. Вероятно, действие происходит в 1811 г.,



когда работа была издана в Лейпциге, за 8 лет до смерти мыслителя («Якоби и «Якобы»»). Воды реки Прегель, упоминающейся в новелле «Катастрофа», подтверждают догадки читателя незадолго до авторского указания о том, что безымянным героем новеллы является великий немецкий философ Кант. Прегель – река в Восточной Пруссии, протекающая в Калининградской области, где находится «город Канта» (Кенигсберг). Новелла «Кунц и Шиллер» также актуализирует географию Германии: действие происходит в немецком городке, название которого автор якобы забыл – памятник великому поэту расположен на базарной площади (Markplatz), откуда тот проделывает путь к дому Кунца. Подобных памятников на родине Шиллера множество – например, на площади Берлина, перед зданием Берлинского драматического театра, где фигура мыслителя расположена в профиль к Французскому собору (в тексте – боком к ратуше). Упоминаются названия улиц (Schillerstrasse, Karls- и Friedrichstrasse, Kaisergasse), однако они оказываются одними из наиболее популярных в немецком государстве, что лишает возможности уточнить место действия и вызывает диссонанс с утверждением повествователя о забывчивости. В Берлине разворачиваются события новелл «Ганс и Фриц», «Желтый уголь», «Чемпион дыхания». Кроме того, в актуализирующие германский топос тексты внедряются немецкие слова (камрад, мозельвейн, фрейнд и т.п.), позволяя читателю глубже окунуться в новый континуум. Выступление на берегу Гаронны в одном из южных городов **Франции** вспоминает музыкант в новелле «Немая клавиатура», а композитор в «Смерти эльфа» уезжает на Северный вокзал, чтобы покинуть Париж. Среди топосов **Италии** в новеллах упоминаются Рим («Одиночество», «Тридцать сребреников», «Гусь») и пригород Венеции Мурано («Дымчатый бокал»). Преимущественное большинство новелл цикла «Неукушенный локоть» адаптировано под атмосферу жизни **Великобритании**. В южном городе Гастингсе скончался главный герой «Проигранного игрока» Эдуард Пемброк. Действие «Одиночества» происходит в Лондоне. Упоминается история английской золотой монеты гиней, бывшей в обращении в XVII–начале XIX вв., и некоторые локусы – река Темза, Чельсийское кладбище. При этом, как утверждает В. Г. Перельмутер, в старом лондонском районе Челси никакого кладбища на самом

деле нет [Кржижановский 2003, с. 607]. Сюжет «Сонаты “Death’s Door”» также разворачивается на улицах главного английского города. Упомянуты – зал и фойе Кингс-Холла, где исполняется концерт. Затем события перемещаются в прилондонское поместье умирающего героя, причем вспоминаемый здесь магом рецепт традиционного английского десерта – пудинга – становится своеобразным маркером изображения привычного британского обихода, как и упоминание иностранной валюты в других новеллах. Речевая характеристика героя-мореплавателя из «Воздуха родины» уже в начале новеллы помогает определить его британское происхождение («хаф-энд-хаф» в переводе с английского означает «пополам», заказываемый напиток эль – английский по происхождению вида пива). Образ Лондона возникает и в «Смерти эльфа», а также в «Моей партии с королем великанов», где упоминается один из главных символов Великобритании – Лондонский Тауэр – и Сент-Джеймский лондонский дворец. Со взглядом на его шпиль герой сравнивает необходимость в поднятии головы при разговоре с рослыми собеседниками. Как известно, свифтовский герой был родом из Англии, учился в Кембридже, жил в Лондоне, и предками его были представители Оксфордского графства, и Кржижановский использует прием рефлексивного воспоминания героя о столичном дворце. При помощи множества авторских деталей, на первый взгляд, не несущих особой ценности, достигается эффект глубокого погружения читателя в мир стилизованного на английский манер текста. Во многих новеллах речь идет о таких городах **Америки**, как Нью-Йорк («Одиночество», «Чистая работа», «Серый фетр»), Кембридж («Желтый уголь») и др. Упоминаются и топосы Дальнего Востока: новелла «Фу Ги» ориентируется на восточную традицию, поскольку образ главного героя отсылает к мифическому императору **Древнего Китая**. Полноценная картина создается благодаря текстовой россыпи подробностей – отец героя продавал сверчков и кузнечиков в обмен на китайские монеты – кэши (английское название древней китайской монеты цянь) и кандарины, философ родился в убогой хижине под ветвями восточного дерева манго. Если сравним этот текст с воплощающей мифопоэтический хронотоп **Древней Греции** новеллой «Орфей в аду», то в последней обнаружим иной флористический образ – песня Орфея напоминает «шуршание капель дождя,

смывающих пыль с листьев оливы» [там же, с. 243]. Олива в мировой культуре является мощным символом еще со времен античности. Растение выступает аллегорией мира, чистоты, бессмертия и победы. Манго же в силу природно-климатических условий – тропическое плодовое дерево, считается национальным растением востока. В своем символическом значении оно сопряжено с семантикой любви. Таким образом, любое авторское уточнение обретает концептуальное значение для перцептивного воздействия на реципиента. Основой для новеллы «Комната радости» послужила традиция в **Индии** отводить для радости особое помещение – в случае прочитавшего о ней героя, пришлось ограничиться креслом. В трынинском рассказе гостям об этом предмете даже возникает окказионализм «переиндусить». Топосы Индии изображаются в новеллах «Желтый уголь», «Соната “Death’s Door”», «Украденный колокол». Три последних новеллы цикла «Неукушенный локоть» также ориентируются на восточную топонимику. В «Двух шелковинках» изображен **узбекский** топос. Герои **персидской** новеллы «Левое ухо» помещены в Тегеран, в противовес классическому центру сборника «Тысяча и одна ночь» Багдаду. В большинстве случаев формируется **контаминация** различных топосов.

Среди единичных случаев встречаются города **Бельгии** и **Польши** (в новелле «Ганс и Фриц»), **Австрии** («Дымчатый бокал»), **Греции** («Прикованный Прометеем»), а также **Иерусалим** («Тридцать сребреников») и др.

## 2. Создание геопоэтических точек на основе авторского вымысла.

Преимущественно изображаются фантастические страны: это и утопическая страна Итанесиэс на севере, которую отчаянно ищет ушастый народ в попытке избежать невыносимого южного шума (здесь вспомним и мифическую Гиперборею, и Землю обетованную (Ханаан)) («Итанесиэс»); и вымышленная Кинь-Сгинь на юге, куда осенью отправляются перелетные птицы, но не удастся добраться мельнице («Ветряная мельница»); и страна Еле-Елей, покоренная народом чуть-чутей, и «бумажная страна синих лотосов» [Кржижановский 2001 б, с. 85], изображенных на обоях («Чуть-чути»); и ущелье Семи Склонов, житель которого первым держал речь на собрании эх в глубокой котловине («Безработное эхо»); и фиктивный

провинциальный городок Здесевск, где в чахлам палисаднике на углу Дворянской и Дегтярного переулка (ранее часто встречающегося названия локусов во многих городах России и Украины) наблюдала за ночными звездами влюбленная пара главных героев, а затем невдалеке от него, на пустыре Мушьи Стяжки, приобрела участок («Квадрат Пегаса»); и Страна нетов в одноименной новелле, преподносимая автором как безоговорочная реальность, в которой ему удалось побывать. Необходимость еще более глубоких исследований небытия толкает рассказчика «Страны нетов» на дальнейший путь: он попадает в Мертвую Страну, «<...> где нет ни солнц, ни вещей, – лишь вечное кружение и молчаливый полз теней» [там же, с. 276]. С описанием этой страны коррелирует новелла «Мост через Стикс», открывая мир страны смерти, «Стиксового придонья», откуда главная героиня лягушка переместилась в т.н. «застиксье» – мир человеческий. Между двумя данными пространственными точками путешественница желает соорудить мост, пользуясь чертежом Тинца. Новелла «Смерть эльфа» умалчивает о корнях происхождения волшебного существа и указывает лишь на исход его борьбы с антагонистами-антиэльфами, заставившей беднягу эмигрировать из «царства прозрачнокрылых существ» [Кржижановский 2003, с. 174] в человеческий город.

Автор задействует и **литературные претекстуальные геопоэтические образы** – например, произведения Кржижановского 1933 г. «Моя партия с королем великанов» и «Гулливер ищет работы» возвращают к топосам свифтовского романа 1726 г.: действие первого происходит в стране великанов, действие второго, по контрасту – в стране лилипутов, где в четырех лиликилометрах от столицы расположена Человек-гора.

Созданию необъективной действительности способствует использование **мифопоэтического и библейского топосов**. Например, изображается гора Парнас в новелле «Грайи», где обитал, согласно древнегреческим источникам, крылатый конь вдохновения. У Кржижановского парнасская высь покрыта лугом из слов и строк. Люди устремляются туда, нещадно рвут, стригут и косят строки и строфы, чтобы продать их внизу за медную монету. Они безжалостно уничтожают парнасский луг, «жадность овладела всеми» [Кржижановский 2001 б, с. 151]. Тогда организовывается

комиссия по благоустройству Парнаса, на всех скалах и тропах вывешиваются правила, запрещающие доступ на вершины без удостоверения с печатью Коллегии Большого Пера. Затем создается Общество правильной пегасиной охоты и мифологический персонаж попадает в стойло – с этих пор любой может прокатиться на коне за небольшие деньги. Таким образом, мифологические образы переосмысливаются Кржижановским и задействуются в изображении современной писателю литературной ситуации, в авторском осмыслении проблемы мнимого искусства.

Особенно широко мифопоэтическое пространство представлено в легендарно-сказочной обстановке цикла «Мал мала меньше»: греческий миф о затонувшем острове Атлантида, разрушенном пожаром при завоевании Александра Македонского в IV в. до н.э., а также древнеперсидский Персеполис (или Персеполь) и легенда о русском граде Китеже, скрывшегося в озере Светлояре при появлении войска врагов, возникают в «Березайском сапожнике»; в подземное царство Аида спускается персонаж «Орфея в аду»; нити с недожитыми концами жизни в корзинку из тростника, сорванного у берегов мифической реки Леты, бросает Атропос – одна из мойр новеллы «Три сестры». Новеллы эксплицируют и библейское пространство: в новелле «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» возникает образ рая, куда стремится попасть покровительствуемый пятью святыми погибший кавалер, а начало сюжета новеллы «Бог умер» происходит «в ангельских сонмах» [Кржижановский 2001 б, с. 255], где обсуждается всеобщее предчувствие смерти Всевышнего. Здесь появляется также вымышленный «Остров Третьего Завета», куда отправляют остатки верующих людей. Вероятно, название позаимствовано из концепции Третьего Завета, положенной в основу философии Д. Мережковского, А. Шмидт и др. мыслителей. Во всех приведенных примерах мифологические и библейские топосы творчески переосмысливаются Кржижановским, демонстрируют изображение современного писателю мира и авторскую постановку философско-нравственных проблем.

Перейдем к более подробному рассмотрению особенностей изображения писателем городского пространства, реализация которого в русской литературе

неоднократно становилась предметом исследований: известны труды Т. И. Володиной [Володина 2013], Л. К. Долгополова [Долгополов 1985], М. С. Кагана [Каган 2006], Ю. М. Лотмана [Лотман 2000], В. Н. Топорова [Топоров 2003] и др.

Анализ геопоэтики позволил выявить основные **константы городского пространства** в прозе Кржижановского:

1. **Улицы, перекрестки, переулки, тупики.** Отличаются спутанностью и потому часто уподобляются паутине (паутина спутанных улочек в «Проигранном игроке», паутины улиц в тексте «Мишени наступают»). Как правило, они шумны, грязны, тесны и переполнены суетою толпящихся людей. Часто их изображения обладают геометрическими маркерами: линии улиц прямые, ломанные, извивающиеся и даже зигзагообразные. Проекциями улиц могут становиться перекрестки (они – «скрещения улиц» [Кржижановский 2001 б, с. 88] («Чуть-чуть»)), узкие, тесные, кривые, косые переулки (к примеру, в новелле «Последние минуты скупца» действие происходит в одном из тесных переулков Москвы) и их крайние точки – тупики.

2. **Миллионные груды домов** (в «Игроках» дома сравниваются с гробами) с пестрыми крышами, **комнаты, окна, двери, ставни, подъезды, подвалы, почтовые ящики, автомобильные гаражи.** Теснота пространства выражается как в экстерьере, так и интерьере. Чаще всего жилье героев тесно и узко, представляет дискомфорт для хозяина («Квадратурин» и др.). Однако если даже такой характеристики нет, образ домашнего очага внезапно может оказаться неудобным и испорченным – во «Взбесившихся брюках» приехавшего из отпуска героя встречает полная разруха. Распахнутая дверь шкафа, разорванные картины, разбившиеся вазы с цветами, разбросанные книги и даже лампа под абажуром – вспоминаем один из центральных образов дома булгаковской «Белой гвардии» – утратила свою функцию и превратилась в держатель для штанов. Городское пространство в малой прозе Кржижановского характеризуется и огромным скоплением **городских зданий** – это: учреждения и их кабинеты; канцелярии, конторы, секретариаты министерств; тресты, концерны, банки; здание магистрата («Мишени наступают», «Бумага теряет

терпение»); машинописное бюро («Товарищ Брук») и типографии («Бумага теряет терпение»); гимназия («Ранец и портфель») и университеты; театры (фойе театра в «Одиночестве», центральный театр города в «Неукушенном локте», летний театр в «Сером фетре») и цирки; концертные залы («Сбежавшие пальцы», «Немая клавиатура», «Смерть эльфа») и зал филармонии («Смерть эльфа»); гостиницы; госпиталь («Воздух родины»); музеи; церкви, храмы, монастыри, соборы, мечети, худжира («Две шелковинки»); монетный двор («Украденный колокол»); **рестораны** («Мишени наступают», «Смерть эльфа»), кафетерии («Единогласно»), харчевни, кабаки, трактиры («Воздух родины»), вагоны-рестораны («Взбесившиеся брюки»); **магазины:** книжные («Некто», «Бумага теряет терпение»), ювелирные («Проданные слезы»), мебельные («Кресло радости»), модные магазины одежды («Товарищ Брук», «Неукушенный локоть»), универсальные магазины («Ганс и Фриц»).

3. **Остальные элементы:** парки, сады, бульвары, набережная («Дымчатый бокал»); скамьи и лавочки; фонтаны; фонари (например, красив образ огней большого города в «Смерти эльфа»); кладбища, колумбарии («Серый фетр»), гробницы («Моя партия с королем великанов»), усыпальницы («Чистая работа»), родовые склепы («Соната “Death’s Door”»), пустыри, безлюдные и тихие окраины города; мусорные ящики; ограды, заборы, шлагбаумы; мосты и мостики; ворота; аккумулирующиеся под целостный городской образ узкие, изломанные, зигзагообразные лестницы; рынки, базары, лавки (к примеру, лавки сапожников в «Левом ухе» и «Березайском сапожнике»), прилавки, склады; витрины, манекены (упоминание последних можно найти в «Сером фетре») и т.д.

Специфика их изображения писателем позволила выделить ключевые характеристики городского пространства в творчестве Кржижановского. Учитывая их подробный анализ на примере очеркового жанра писателя в другой работе (см. об этом подробнее: [Еремина-Чащина 2016]), внесем лишь некоторые дополнения на материале рассматриваемого в диссертационной работе новеллистического жанра. Итак, **основными чертами городского пространства** в корпусе новелл Кржижановского являются:

1. **Дискретность, дробность,** нецелостность, гетерогенность. Причем не только самого города, но и его жителей («раздробь» торопящихся человеческих шагов в «Сером фетре» и т.д.). Изображается разъединение людей, разъятие общества. В новелле «Автобиография трупа» содержится цитата С. Герберштейна о происхождении названия Россия от арамейского слова, означающего «разбрызганная по каплям», что повлияло на качество жизни народа: общественность расщеплена и представители ее похожи на разлученные капли, оторвыши. Современные городские обитатели настолько отстранены друг от друга, что «умеют, сидя рядом, плечом в плечо, находиться на расстоянии тысячи верст друг от друга» [Кржижановский 2001 а, с. 484].

2. **Многолюдность, страшная теснота,** узость, замкнутость, запертость, герметичность как самого города-гиганта («Желтый уголь»: «Дедл шагнул к окну и стал вглядываться в жизнь улицы: панель была, как всегда, черна от людей; они ссыпались в толпы, лезли из всех дверей и ворот» [Кржижановский 2003, с. 76]), так и мышления его жителей («Штемпель: Москва»: «Оттого внутри московских мышлений такая страшная теснота <...>» [Кржижановский 2001 б, с. 526]).

Тесны обиталища героев Кржижановского, будь то комната, дом или дача (нищая, заклопленная, похожая на шахматную клетку комната героя «Неукушенного локтя»; крохотная, как собачья будка, дачка героя из новеллы «Невозможно предвидеть» и т.д.). Этим пугают героя его знакомые, уже посетившие Москву, в «Автобиографии трупа» – людьми здесь битком набиты дома по самые крыши, и ночуют они, где придется – и на черных лестницах, и на скамейках, и даже в мусорных ящиках. То же и со средствами их перемещения (набитый людьми, как жестянка с икрой, вагон трамвая в «Контролере»; злоба и толкотня людей, похожих на оскаливающихся хищников в трамвае в новелле «Желтый уголь» и т.д.).

3. **Сложность,** беспорядочность, хаотичность, беспрестанное движение по кругу.

4. **Спутанность,** сплетенность кривых, ломанных линий улиц, перекрестков и переулков.



5. **Навязчивость, назойливость** города. Подчас город становится едва ли не полноценным героем произведения, обретает антропоморфные черты: улицы «отираются» о зрачки прохожего («Желтый уголь»), а перекрестки – спутывают его шаги.

6. **Виртуальность, перенасыщенность** городского пространства информационными элементами визуального восприятия, в частности – вывесками, объявлениями, рекламой и т.п.

7. **Механистичность жизни** городских жителей, их безразличие, безбожность, агрессивность, злобность и непрекращающаяся спешка. Например, «Книжная закладка»: «Ловец тем расправил длинные ноги и скользнул глазами по оконечинам крестов:

– Д-да. Если вы пришли к занятому человечеству, делайте свою жизнь и уходите» [Кржижановский 2001 а, с. 597]; «Комната радости»: «Люди, разводимые изломами лестниц по разным этажам и комнатам, проходившие обычно лишь мимо друг друга, постепенно научились не столь легкому искусству: пройти мимо мимо» [там же, с. 472–473].

8. **Взаимосвязь города и людей** – городских и провинциальных жителей, чиновников (портфель и локти – их основные маркеры), бизнесменов и т.д. К примеру, если улицы города пусты – пустеет и сам герой («Чуть-чуть»).

Городское пространство может отражаться как во внешнем описании человека – в вестиментарном коде (пальто историко-музейного фасона в новелле «Бумага теряет терпение»), так и во внутреннем, ментальном мире. Мозговые извилины сравниваются с линиями переулков и возникают термины «мозгогород, прикрытый черепной макушкой» [Кржижановский 2003, с. 124] («Серый фетр»), «фабрики мнений» и «биржи идей» [там же, с. 153] («Бумага теряет терпение»).

Соответственно, для мышления провинциальных жителей характерна простота и примитивность («Серый фетр»: «Как деревня тянет череду своих изб вдоль одной улицы, так и мысли парня тянулись одноулично» [там же, с. 131]). Характеристика склада ума героев сопряжена с городским и деревенским пространством. Вечно активный ум с многочисленными пересекающимися извилинами напоминает автору

перекрестки нью-йоркских авеню, а тихие, но трудолюбивые и терпеливые умы похожи на рыбацкую деревню (здесь же).

**9. Корреляция города и мира, Вселенной.** К примеру, в «Квадрате Пегаса» сказано: «<...> вы думаете, мы в городке, среди освещенных лампами домиков? Нет, мы среди звезд. Вот там кто-то идет по мосткам. Остановить его, спросить: где ты? Скажет: в Здесевске. И не знает, подлец, что не в Здесевске он, а во вселенной. Ведь вот, подумать только: все звезды, сколько ни есть, смотрят на нас, а мы когда-когда глянем на них?» [Кржижановский 2001 б, с. 93]. Та же идея и в «Игроках» – весь мир от звезд до пылинок принадлежит всему человечеству, что позволяет двум героям ставить на кон Вселенную.

#### **10. Оппозиция города и природы.**

Изображаемые в новеллах события происходят преимущественно в городе. На границе с городом находятся деревни (рыбацкая деревня в «Сером фетре»), сторожки («Пни»), предместья («Мишени наступают»). В некоторых новеллах («Легенда», «Старик и море» и др.) события происходят в природных условиях, однако даже в этом случае чаще всего возникает оппозиция город – природа («Поэтому», «Цыплята», «Серый фетр», «Безработное эхо» и др.). К примеру, герой «Четок» предпочитает прямые линии ограниченных городских улиц кружениям полевого поселка, огромность и простор природы внушает ему страх. Персонаж покидает пределы города лишь затем, чтобы прочувствовать свою малость и затерянность.

Несмотря на противопоставление двух начал города и деревни, автор находит точки их соприкосновения. Ветвистый сад за окном напоминает Пемброку фантастический город («Проигранный игрок»), извивающиеся и путанные лесные тропы полевого поселка («Пни») напоминают сложные и многообразные улицы, окопы на фронте – путанные, узкие, зигзагообразные кротовые ходы («Чудак»).

Город предстает несокрушимым и сильным по сравнению с природой. Например, в новелле «Пни»: где стоял раньше город и пригород – там и стоит по сей день. А вот где был лес – остались одни пни, все деревья растасканы и поломаны, и лишь лесная сторожка стоит на своем месте. В новелле «Чудак» природа погибает и птицы с омерзением покидают искалеченные остатки лесов.

Контрастируют и запахи, и звуки. Городской вони и миазмам («Серый фетр»), запаху бензина противостоит аромат трав и цветов («Доброе дерево», «Смерть эльфа»), а его кошмарным звукам – пение, щебет, свисты птиц, звон ручьев («Смерть эльфа»), шум падающих шишек и треск коры («Итанесиэс») и т.п., но и они не по нраву чувствительному народу итанесийцев.

Константами для изображения природы становятся: земля, поля (в «Четках» получают характеристику «немых», что говорит об их отличии от шумного города), огороды, роса, сено; леса, пни, различные растения и травы, мхи, папоротники, цветы (колокольчики и др.), листья и деревья (сосны, дубы, березы, ели, и надо сказать, что на улицах города деревья, как и растения вообще, практически не встречаются и для проявления в городском пейзаже им приходится прикладывать усилия, как, например, траве протискиваться меж булыжин в «Книжной закладке»), грибы, лесные ягоды («Утренняя прогулка леса»), проселки, тропы; горы, холмы («Утренняя прогулка леса»), пещеры и пустыни («Легенда»); берег, море, реки, ручьи, озера, паруса шаланд и рыбацьи лодки («Цыплята»); небо, облака, тучи, ветер, дождь, снег, грязь, болото («Орфей в аду»); птицы (в городе это скорее будут чучела – «Кабинет миллиардера»).

Природа под пером автора оживает, получает антропоморфные черты. Ветер снисходительно листает стихи поэта, меценатски вздыхает и уходит легкой походкой, сосны и дубы изо всех сил пытаются прочесть рукопись, деревья будто бы презрительно тычут ветвями в бедно одетого юношу, рассвет и герой хмуро смотрят друг на друга в новелле «Поэтому». И напротив, человеческий персонаж наделяется чертами природы. Например, в «Моей партии с королем великанов» противник Гулливера описывается так: лоб его похож на поле, борода на рыжее сено, а пальцы – на вилы.

**11. Для города индустриальной эпохи характерна какофония звуков:** лязгов, грохота, скрежетов, гудков, цокотов, шума, гула и криков толпы, звонов («Безработное эхо»), шума утренних рожков («Смерть эльфа»). В произведениях встречаются такие эпитеты и метафоры, как немолкнущий грохот улиц, гудящие струны города, мутные шорохи и шумы («Книжная закладка»). Автор определяет современную ситуацию музыкальным термином «многоголосие» [Кржижановский

2001 а, с. 482], полифония звуков. Интересно, что разные геопоэтические топосы в новеллах демонстрируют постоянство авторского подхода к пониманию городского образа жизни: подразумевается не только российская реальность глазами ее представителя, но и мира в целом. Так, в индийской новелле «Украденный колокол» от смены звуковых носителей (рынок Бенареса окружен кричащими продавцами, ревущими ослами, звонами монет и проч.) ощущение какофонии не меняется.

Кржижановский вводит в текст и звуки, издаваемые городским транспортом: шум, грохот колес («Смерть эльфа»). В новеллах встречаются поезда, дребезжащие и охающие трамваи («Книжная закладка»), жужжащие и ухающие автомобили («Книжная закладка») и их сирены («Доброе дерево»), автобусы с резиновыми голосами («Бумага теряет терпение»), троллейбусы («Полувежливость»), а также лошади с цокающими подковами («Книжная закладка»), стук и лязги телег («Квадрат Пегаса», «Четки», «Поэтому», «Автобиография трупа»), дилижансов («Книжная закладка»), двуколок («Чудак», «Четки») и троек («Березайский сапожник»), скрипящие полозья («Голова с поклоном») и т.д.

Образ города не покидает его жителя даже при смене обстановки. Заснувшей в лесу швее снится множество звенящих трамваев, мчащихся мимо настолько быстро, что ей никак не успеть в них забраться («Доброе дерево»). Теснота и переполненность транспорта лишает творца самого главного – возможности зафиксировать внезапно возникшую идею («Контролер»).

Автор формирует образ «лязгающей и грохочущей машины города» [Кржижановский 2001 б, с. 560]. Такое видение урбанистического пространства свойственно русским писателям и поэтам того времени (вспомним тексты В. Я. Брюсова, В. В. Маяковского и др.).

В произведениях возникают образы фабрик-гигантов («Чистая работа» и др.), заводов (бумагодельный завод в новелле «Бумага теряет терпение»), промышленных концернов и цехов (там же). Появление машинописи и изображения печатных машинок с их стальными зажимами ежечасно осмысляются в различных новеллах. Индустриализация негативно осмысляется Кржижановским, поскольку порождает механизацию и автоматизацию человеческого существования.

**Таким образом,** Кржижановский в своих текстах использует реальные и вымышленные географические координаты, превалирует изображение городского пространства.

Среди реальных географических координат, формирующих топосы современных территорий России, Украины, Германии, Франции, Италии, Великобритании, Америки, Индии, Узбекистана и др., наличествует также использование древнегреческой, древнекитайской и персидской топонимики. Первостепенное значение имеет изображение русских и немецких мегаполисов.

Авторский вымысел способствует созданию несуществующих в действительности фантастических стран (Итанесиэс в одноименной новелле и др.) и городов (Здесевск в «Квадрате Пегаса»). Функционируют топосы литературные (например, сви́фтовские в новеллах «Моя партия с королем великанов» и «Гулливвер ищет работы»); мифопоэтические (подземное царство Аида в «Орфее в аду»); библейские («Остров Третьего Завета» в «Бог умер») и др.

В прозе Кржижановского константы городского пространства составляют: улицы, перекрестки, переулки, тупики; миллионные груды домов, комнаты, окна, двери, ставни, подъезды, подвалы, почтовые ящики, автомобильные гаражи; городские здания (учреждения, канцелярии, конторы и многие другие); рестораны; магазины; остальные элементы (тротуары, площади и т.д.). Специфика их изображения в малой прозе писателя выявляет такие ключевые характеристики городского пространства, как дискретность, хаотичность и мн. др.

Кроме того, обратим внимание на пересечение, совпадения топосов и локусов в разных новеллах Кржижановского. Джонсон из новеллы «Одиночество» узнал о смерти своего отца, которая наступила в австралийском городе Мельбурне. Здесь же умрет и юный герой новеллы «Воздух родины». В «Одиночестве» герои представлены в лондонском клубе на улице «Бойсуотеррод», где, по указанию В. Г. Перельмутера – Бейсвотер-род, жил Мюнхгаузен в тексте Кржижановского «Возвращение Мюнхгаузена». Обнаруживается сходство комнатного пространства, в котором обитают персонажи. Помимо замкнутости, узости, теснот и т.п. жилищ, присутствует и своеобразная переключка деталей: обои в синих лотосах в новелле

«Чуть-чуть», обои с синими розанами в «Автобиографии трупа» и т.д. Подобные пересечения нередки для писателя и позволяют сделать вывод о «метапространстве» его прозы, что подтверждается и совпадением дат в разных новеллах. Например, день смерти Канта в «Катастрофе» (12 февраля 1804) и спустя 7 лет, 12 февраля 1811 г. разворачиваются события в «Якоби и “якобы”». Наличие указанных пересечений и совпадений в новеллистике писателя проблематизирует метатекстуальный аспект прозы Кржижановского.

## РАЗДЕЛ 4

### ПРОЗА АВТОРА КАК МЕТАТЕКСТ

Метатекстуальный аспект прозы Кржижановского рассматривается в работах Н. Ю. Буровцевой, И. Б. Делекторской, С. А. Голубкова, В. В. Калмыковой, Е. В. Ливской, А. А. Манскова, А. В. Сеницкой и других ученых. Диссертационная работа не предполагает подробное рассмотрение метатекстуальности писателя, что должно стать предметом отдельного исследования, однако представляется необходимым выявление ее основных особенностей в силу рекурсивности прозы Кржижановского, его апелляции к собственному творчеству, что позволяет обнаружить автоинтертекст в прозе писателя. Анализ метатекстуальной структуры текстов Кржижановского позволил выделить следующую **систему формирующих ее элементов**:

1. **Метаобразы.** Среди повторяющихся образов в прозе Кржижановского встречаются, к примеру, зооморфные (червь, муха и проч.), бестиарные, смешанные. Например, «авдруг» в «Автобиографии трупа». Он коррелирует с «а вдругом» в «Пнях», где герой слышит рев ветра и вспоминает о перевороте в городе: «И когда, с первым светом (старик еще спал глазами в стенку), я, втолкнув ноги в сапоги, взялся за ручку двери, “а вдруг”, как и давеча, уцепилось за пальцы» [там же, с. 209]. То же касается авосей и небосей. В «Чудаке» под «небосем» с «авосевой» техникой подразумевается произведение искусства, а в новелле «Когда рак свистнет» из цикла «Рассказы 1920-1940-х годов» эти образы становятся полноценными персонажами. Повторяется образ Некто – в одноименной новелле это  $2\frac{2}{3}$  человека из задачника по арифметике, а в «Автобиографии трупа» – 0,6 человека из учебника по географии, «примысл». Данный неологизм отсылает к слову «предмысль», формирующему образ серого вползния в «Сером фетре». Перекликается описание внешности героев. К примеру, узкий, как прорезь кошелька, рот героя «Последних минут скупца», напоминающие щель копилки губы Торнтонна в «Чистой работе» и похожий на отверстие копилки рот бритта в «Тридцати сребрениках». Некоторые фрагменты вестиментарного кода также могут быть рассмотрены с точки зрения метатекстуальности. Это, например, сапоги, калоши, башмаки и их стандартные либо

волшебные варианты («Игроки», «Березайский сапожник», «Поэтому», «Ганс и Фриц» и др.). Возникает параллель между линией сапожника Гассана, по ошибке пошившего обувь маленького размера для красавицы Зюлейки вместо размера обуви ее отца («Левое ухо»), и сапожника Фомы, подарившего сапожки красавице Марье («Березайский сапожник»). Элементы вестиментарного кода могут становиться орудиями убийства – шляпа-хранитель смертоносной мысли в «Сером фетре», одеяло-вместилище души задушившего своего конкурента Парснипа («Соната “Death’s Door”»).

Метатекстуальны образы пути и дополняющих его грязи, снега и особенно лужи (последняя выражает гипертекстуальный модус); слезы, гостя, тени, сна, часов, четок, игры, лестницы, порога, звезды. Последний образ вступает в корреляцию с образом глаза и связан как с гипертекстуальным звездным небом Канта, так и с притягивающим взгляд обитателей небесным телом («Поэтому» и др.). Глаза, пальцы и локти становятся наиболее выразительными частями тела персонажей, изображение которых принципиально значимо, крайне минималистично, точно и метко. Описание внешности непременно включает в себя телесный и вестиментарный коды, речевую характеристику, цветосимволику, спектр интересов и проч.

2. **Метаприемы.** Метатекстуальны некоторые ономастические приемы Кржижановского – например, восходящее к гоголевской традиции удвоение имени героя, которое несет подтекстовое значение либо противоположного сущности героя характера, либо соответствующее ей. Например, Аким Акимыч в «Проданных слезах», Иван Иванович в «Квадрате Пегаса» и Андрей Андреевич в «Джине». Иван с древнееврейского означает «помилованный Богом», и герой имеет собственного ангела-хранителя души. Имя Андрей переводится с древнегреческого как «мужественный» и, как видим, герой не побоялся укуса собаки – столь сильным было его желание спастись от алкоголизма. Интересно, что имя маленькой героини Неты в новелле «Проданные слезы» отсылает к новелле «Страна нетов»: «Любовь – это когда нет влечется к нете, не зная, что неты нету» [там же, с. 266], а также имеет биографическое начало – этим именем писатель называл свою жену Анну Бовшек: «Милая моя Неточка! Письма наши гоняются друг за другом и не могут догнать»



[Кржижановский 2013, с. 48]. Биографический посыл также возникает в новелле «Невозможно предвидеть», где говорится о посещении рассказчика приятельницей Н. Вероятно, прототипом является близкая писателю женщина, художница Н. Семпер.

Среди повторяющихся приемов Кржижановского выделяется гротескность образов и синекдоха в духе Гоголя. Это и покинувшие владельца пальцы («Сбежавшие пальцы»), и огромные уши итанесийцев («Итанесиэс»), и замена человека элементом вестиментарного кода («Фантом», «Ганс и Фриц» и др.). Устойчива в художественном мире писателя персонификация. Ожившие слова, буквы, рисунки, различные неодушевленные предметы и абстрактные единицы («Старик и море», «Бумага теряет терпение», «Чуть-чутьи», «Автобиография трупа», а также «Рисунок пером» и мн. др.) нередко выступают в качестве самостоятельных персонажей новелл.

Кржижановскому свойственно собственное додумывание сюжетов прецедентных текстов – будь то библейские фрагменты (смерть Валаамовой Ослицы в «Истории пророка»), философские феномены (смерть Буриданова осла в «Истории пророка»), литературные претексты (превращение Гулливера в гору в «Гулливер ищет работы») и проч. Авторское домысливание может развиваться в танатологическом ключе. Например, помимо известной смерти Иуды (как указано в Евангелии от Матфея, он удавился), погибает, размозжив голову о стенку, трактирщик, а также и добрый мытарь, который решил осудить себя сам и бросился в колодец с камнем на шее («Тридцать сребреников»). Особо частотен прием смены масштабов, восходящий к Свифту. Прием этот виден и в способностях огромного сына Океана прятаться в створках крохотной раковины или меж лепестков цветка, и в «Квадратурине», и в «Чуть-чутьях», и особенно в основанной на данном элементе повести «Странствующее “Странно”». Еще одним устойчивым средством поэтики Кржижановского становится принцип нанизывания, структурообразующий для новеллы «Серый фетр» и повести «Салыр-гюль». Он восходит к восточной традиции «Тысячи и одной ночи», главная героиня которой – Шахерезада – каждую ночь рассказывала царю одну за другой сказки. Многоуровневая повествовательная

система некоторых новелл моделируется внедрением эпистолярных фрагментов – письмо уже покойного Джонсона попадает к повествователю новеллы «Одиночество», а рукопись повесившегося героя в «Автобиографии трупа» – к преемнику его комнаты Штамму.

Нередко моделируется преднамеренная недосказанность, загадка для читателя. В конце новеллы «Поэтому» изображается таинственное слово на бумажке, оставленное поэтом в одной из калош, которое никто не смог прочесть, даже сам рассказчик. В «Дымчатом бокале» ни герой, ни читатели так и не узнают, что за слово написано на дне таинственного сосуда. Вставной рассказ о Федосе Шпыне в «Книжной закладке» неожиданно обрывается, оставляя открытым финал – неизвестно, удалось ли вору обокрасть мертвеца. Подобная структура формирует игру с читателем, предоставляя последнему возможность собственного домысливания событий, тем самым наделяя его максимальной творческой свободой.

Авторская игра реализуется в «Сказках для вундеркиндов» обращением к адресату, вынесенным в заглавие цикла, в «Грайях» – в приглашении последовать за повествователем к сокровенному завершению мифа о сестрах, в «Катастрофе» – в просьбе к читателю быть сострадательными к познаваемому, а в «Фантоме» – в просьбе покинуть поля его тех, кто ожидает найти сюжет о бредовых и сонных иллюзиях вместо медицинского фантома, что, конечно же, оказывает противоположное на читателя действие.

3. **Метаидеи.** В текстах писателя сопряжены такие идеи, как выпрашивание человеческих негодований в качестве единственного источника человеческого тепла по отношению к герою («Одиночество») и генерирование человеческой злобы как ключа к электроэнергии («Желтый уголь»); закон ассоциации идей и образов как гарантия прочтения рукописи адресатом в «Автобиографии трупа», поскольку уже после просмотра первых строк вся комната будет напоминать о ее прошлом жильце, и как источник позитивных эмоций при условии быстрой передачи впечатлений креслу («Кресло радости»); преддверие скорой смерти героя в виде замкнутого, как гроб, предмета: деревянного конверта, которому никогда не быть распечатанным («Одиночество»), портфеля («Чуть-чуть») и т.п. В различных текстах повторяется

мысль Кржижановского о том, что искусство находится на переломе и требует обновления («старые темы не те темы, потому что не те мы» [там же, с. 31]). Прimitивно же мыслящие, бездарные творцы лишены всякой оригинальности, пишут на одни и те же темы, утверждая, что наступил период бестемья. Порожняками зовутся последние литературные годы, когда поэты не способны на свежий взгляд, в отличие от героя-писателя в «Книжной закладке». Для него весь окружающий мир, напротив, становится темой. Другой герой следует за интересующей его темой – страхом – даже в эпицентр военных событий («Чудак»).

Принцип озаглавливания текста как емкого сжатого элемента, обеспечивающего интерес читателя к произведению, крайне важен для Кржижановского. Кстати, он написал статью «Заглавие», опубликованную в «Литературной энциклопедии» под изд. Л. Френкель [Кржижановский 1925 а]. В «Поэтике заглавий» (1931) дается следующее определение понятия «заглавие» самим Кржижановским: «Книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [Кржижановский 2006, с. 7]. Книга, по указанию писателя, «должна рассчитывать не столько на книгохранилища, сколько на емкость своего заглавия: лишь мнемонически сделанное, крепко сработанное заглавие обеспечивает книге и ее смыслу некоторую сохранность» [там же, с. 6]. Не отступает от подобного понимания и герой Кржижановского, писатель А. в новелле «Автобиография трупа»: «А раз есть правильно построенное заглавие, то с него, как с крюка шубу, и весь текст. Ведь заглавие – для меня это первые слова, которые должны вести за собой последующие, а там и последние» [Кржижановский 2001 а, с. 583]. Концепцию озаглавливания Кржижановского демонстрируют его собственные названия произведений, как правило, максимально емкие и состоящие из одного-трех слов. Однако центральной во всем творчестве писателя видится метаидея универсума и человеческой жизни, базирующаяся на антиномии Быт-Бытие-Бы, философски подытоженной писателем в работе «Философема о театре» [Кржижановский 2006].

4. **Метасюжеты.** Воплощаются мифологически-сказочный сюжет о трех сыновьях (Океан и его три сына в «Стране нетов»), задача Некто об отце и трех

сыновьях в «Некто»); фантастические сюжеты о сбежавшей архитектурной конструкции (Эйфелева башня в «Книжной закладке», дома и здания в «Катастрофе», собор Св. Павла в «Возвращении Мюнхгаузена»); фольклорный сюжет о скупом хозяине, который пытается провести работника («Полспасиба», «Одна копейка»); сюжеты о бешеной собаке («Взбесившиеся брюки», «Джин»), оживших брюках («Взбесившиеся брюки», «Товарищ Брук» – в обоих случаях одежда обнаруживается на люстре), шахматной игре и ее основном законе «тронуто-пойдено» («Проигранный игрок», «Моя партия с королем великанов»), утраченном таланте («Смерть эльфа», «Сбежавшие пальцы» – в обоих случаях акцентируется глухота слушателей, не заметивших, за исключением специалистов, резкого изменения в качестве игры), разочаровании публики при попытке реванша («Раскулаченный боксер», «Сбежавшие пальцы»), крайней необходимости зафиксировать творческую мысль («Контролер», «Гусь», «Поэтому»).

Метатекстуален сюжет о самоубийстве. Последнее предпринимают как нечеловеческие персонажи, так и люди. Сбрасывается с альпийских гор в воду Эйфелева башня («Книжная закладка»), умирают от холода не изменившие древнему дару тонкого слуха и отказавшиеся использовать уши в качестве согревающего полотна гордые итанесийцы («Итанесизэс»), убивает себя слезами Огонь («Прикованный Прометеем»), неудачную попытку самоубийства через повешение совершают брюки («Товарищ Брук» и, возможно, «Взбесившиеся брюки»); серию самоубийств под влиянием убийцы Зачемжитя совершают персонажи новеллы «Серый фетр», городское самоубийство возникает в качестве одной из тем героя в «Книжной закладке», совершается повешенье автора рукописи в «Автобиографии трупа», изображается прыжок с моста отчаявшегося героя «Дымчатый бокал» и т.д. Метатекстуален и сюжет о женской измене, последовательно воплощающийся в «Сером фетре»: «Жена типично изменяла с типичным любовником» [Кржижановский 2003, с. 125]; «Сонате “Death’s Door”»: даже у постели умирающего супруга хладнокровная мисс Гвендолен думает лишь о любовнике Эдуарде; «Чемпионе дыхания»: пока лежащий в гробу экспериментатор демонстрирует умение не дышать, его супруга находится в коридорных объятиях любовника. В первых двух

случаях нечестивца ждет смерть – косвенное отношение к кончине любовника, надевшего его шляпу-убийцу, имеет муж, и прямое – Парснип, из ревности задушивший новую пару жены (ср. убийство конкурента главным героем «Странствующего “Странно”»).

Все перечисленные метасюжеты включены в создание драматичной и катастрофичной модели мира.

**Таким образом,** метатекстуальную систему малой прозы Кржижановского формируют: метаобразы (пути, слезы и т.д.); метаприемы (прием смены масштабов и др.); метаидеи (идея антонимичной сути универсума и человеческой жизни и др.); метасюжеты (сюжеты о самоубийстве, женской измене и т.д.). Переkreщивающиеся автоапелляции автора к собственному творчеству реализуют метатекстуальную функцию интертекста.

## ВЫВОДЫ

В ходе исследования были сформированы следующие выводы.

Одной из важных составляющих научного дискурса второй половины XX–нач. XXI вв. становится проблема интертекстуальности. В силу многообразия существующих в современном литературоведении подходов к ее решению, над которым продолжает работать большое количество исследователей, определение единой универсальной дефиниции понятия «интертекстуальность» не представляется возможным. Оптимальной с точки зрения автора диссертационной работы представляется интерпретация Ж. Женетта, ставшая опорой большинства разработок теории интертекста в современном научном мире, которая и взята за основу интертекстуального анализа произведений С. Д. Кржижановского.

Обширный корпус исследований Н. Ю. Буровцевой, М. Л. Гаспарова, В. В. Горошниковой, А. Г. Гребенщиковой, И. Б. Делекторской, О. А. Корниенко, А. А. Манскова, Е. В. Моисеевой, В. Г. Перельмутера, Л. В. Подиной, А. В. Синицкой, В. Н. Топорова, А. Н. Шуберт и других ученых выявляет доминантные жанровые, стилистические, поэтикальные особенности творчества Кржижановского. Систематизация основных черт прозы писателя в современной научной рецепции являет: философичность; интеллектуальность; фантазмагоричность, фантастичность; установка на абсурд, алогизм, хаотичность; специфичность представления пространственно-временной организации; странность слова и прозы, инакомыслие и инословие; оригинальность художественного тезауруса; орнаментализм, монтажность, коллажность, лейтмотивизация; сложность образной системы; установка на ироническое начало; прием игры масштабами; игровая экспериментальная поэтика; несвоевременность и неординарность творчества; сложность жанровой природы; интермедийность; интертекстуальность и др. Одной из доминантных особенностей творчества Кржижановского выступает интертекстуальность, которая осмысливается исследователями как в контексте сближения с типологическими особенностями поэтики модернизма (А. А. Мансков), «предпостмодернизма» (А. Ю. Мережинская, А. Н. Шуберт), постмодернизма (Е. И. Воробьева) и других художественных парадигм, так и интерпретации

произведений писателя с точки зрения интертекстуальности как одной из основных особенностей индивидуальной творческой манеры автора.

Так или иначе, проза писателя является интертекстуальной по своей природе. Ее **генезисно-типологическая структура** представлена литературными, фольклорными, легендарно-теистическими, мифопоэтическими, философскими, интермедийными претекстами, а кроме того – парадигмой исторической и современной автору действительности.

**Литературные претексты** представлены как зарубежными, так и русскими протоисточниками. Были обнаружены эксплицитные и имплицитные отсылки и переклички с зарубежной литературой античности (Эзоп, Эсхил, Еврипид, Аристофан, Ювенал), XVI в. (Ф. Рабле, С. Герберштейн), XVII в. (М. де Сервантес, Ж. Б. Мольер, Ш. Перро), XVIII в. (Д. Свифт, Й. В. Гете, Ф. Шиллер), XIX в. (Э. Т. А. Гофман, Г. Майринк, В. и Я. Гримм, Г. Х. Андерсен, М. Шелли, Э. А. По, Т. М. Рид, Л. Кэрролл) и XX в. (Г. Уэллс, Ф. Кафка, О. Хаксли). Реализуется также апелляция к восточной традиции как аллюзивным обращением к протоисточникам (древнеиндийской «Махабхарате» и др.), так и стилизацией под протоисточник собственных текстов (новеллы-сказки «Украденный колокол», «Левое ухо» и др.). По частотности и разнообразию форм апелляции среди зарубежных авторов знаковым для прозы писателя становится Свифт, творчество которого видится гипертекстуальным для прозы Кржижановского.

Анализ интертекста позволил выявить, что писатель обращается к творчеству русских предшественников и современников если не в большей, то в такой же степени, как к западноевропейской традиции, выступая ее последователем, творчески продолжая и переосмысливая литературный опыт с позиций современности. Среди русских протоисточников художественных текстов Кржижановского обнаружены произведения Средневековья («Китежский летописец», «Вопрошания Кирикова»), Просвещения (Г. Р. Державин, П. И. Челищев), XIX в. (А. А. Бестужев-Марлинский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский, Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь, И. С. Тургенев, М. Е. Салтыков-Щедрин, Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, А. П. Чехов) и XX в. с его многообразными стилевыми парадигмами символизма,

экспрессионизма, футуризма и др. (А. И. Куприн, Л. Андреев, А. Р. Беляев, М. А. Булгаков, Ф. К. Сологуб, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, А. А. Блок, А. Белый, В. В. Набоков, В. В. Маяковский, С. А. Есенин, Д. Хармс, А. И. Введенский).

Знаковой фигурой для писателя становится Н. В. Гоголь, поскольку в циклах новелл скрытые и явные отсылки именно к его произведениям отличаются наибольшей частотностью, что позволяет рассматривать гоголевское творчество, как и свифтовское, в качестве гипертекстуального для всей прозы Кржижановского. Высокая частотность апелляции в текстах писателя XX в. именно к произведениям Гоголя обусловлена творческим продлением и переосмыслением Кржижановским гоголевского наследия. Переплавляя гоголевскую традицию соединения фантастики и реальности, гротескности изображения, всепроникающей авторской иронии, писатель творчески продлевает ее в собственной индивидуально-авторской художественной модели. Однако Кржижановский, в отличие от Гоголя, доводит эти черты до предельного проявления и создает модель абсурдного дисгармоничного мира, который, как правило, приводит героев к катастрофе.

Кржижановский задействует обширный спектр зарубежных и русских претекстов, формируя многогранную агрегацию творческих явлений разных исторических эпох и стилевых парадигм при помощи сюжетных и образных отсылок и переключек с литературными произведениями, среди которых доминируют прямые, скрытые и перевернутые цитаты (возникают даже квазицитаты), аллюзии, реминисценции и др. элементы. Доминирующими принципами апелляции к претекстам, помимо продления и контаминации, становятся трансформации, нередко обыгрывание с противоположным знаком (яркий пример – цикл новелл «Чем люди мертвы» как антитеза толстовской притче «Чем люди живы»). Таким образом реализуются апеллятивная, фатическая, конативная и другие функции интертекста, наиболее частой из которых становится лудическая.

Анализ **фольклорных элементов**, функционирующих в малой прозе Кржижановского, позволил выделить следующие: пословицы («перемелется – мука будет»), поговорки («Федот, да не тот»); выражения («тысяча извинений»), идиомы («чудеса в решете»), фразеологизмы («душа уходит в пятки»); крылатые фразы



(«молчание – знак согласия»), афоризмы («нет пророка в своем отечестве»), сентенции («In vino veritas»); былины («Отчего перевелись богатыри на Святой Руси»), былички (быличка о злыднях); народные песни («Дубинушка»); сказочно-фольклорные мотивы (мотив невыпиваемой чаши) и образы (неразменные червонцы). Выяснено, что в малой прозе Кржижановского наличествуют фольклорные единицы преимущественно славянского, в меньшей степени – общемирового происхождения. Большинство фольклорных элементов встречается в трансформированном виде (в основном с целью демонстрации изъянов современного автору общества), причем вновь переиначенное выражение возникает впоследствии в других текстах писателя. Как правило, они наделяются кардинально противоположным значением, иногда реализуясь уже на уровне заглавия (вместо известного крылатого выражения «бумага все стерпит» новелла Кржижановского озаглавлена «Бумага теряет терпение»). В первоначальном, не модифицированном виде фольклорные элементы применяются в малой прозе Кржижановского в значительно меньшей степени.

С одной стороны, фольклорные элементы ориентированы на читательское узнавание, а с другой стороны, их авторские вариации способствуют усилению игрового модуса, актуализирующего референциальное значение.

Обнаружена опора прозы Кржижановского на **легендарно-теистический** материал различного происхождения – древнекитайского (легенда о жемчуге), древнегреческого (о жемчужных слезах нимфы), древнеримского (о спасении Рима гусями), еврейского (о Големе), прибалтийского (о богине моря Юрате), славянского (о граде Китеже) и другого происхождения. Кроме того, на архитектуральном уровне некоторые произведения ориентируются на жанр легенды очевидным способом стилизации («Легенда»), либо, напротив, посредством авторской игры с читателем через отрицание подобного хода и утверждение действительной эмпирической основы сюжета («Тридцать сребреников»). Игровую функцию воплощают индивидуально-авторские легендарные сюжеты, которые генерируют, интерпретируют и обыгрывают прецедентные тексты (рассказ о сыне Океана Каине подается в качестве оригинала библейской истории о братоубийце Каине в «Стране

нетов») и в конечном итоге, благодаря кардинальным модификациям и трансформациям, презентуют создание оригинальных произведений писателя.

Теистический основой индивидуальных сюжетов Кржижановского выступают фрагменты библейского текста, представленные ассоциациями (с двенадцатью апостолами в новелле «Цыплятах» и т.д.), намеками (иронические намеки на церковную литературу в тексте «Гулливер ищет работы» и т.д.), аллюзиями (просьба о чуде любви к ближнему в новелле «Желтый уголь» как аллюзия на разговор Иисуса с фарисеями и т.д.), а также прямыми указаниями на протоисточник (эпиграф из Евангелия от Матфея в новелле «Тридцать сребреников» и т.д.), ономастикой персонажей (библейское происхождение имен героев «Квадрата Пегаса» и т.д.) и символическими значениями образов (образ птицы в «Цыплятах» как символ воскрешения Христа и т.д.). В интертекстуальном поле произведений Кржижановского, несмотря на первостепенность христианской традиции, происходит симбиоз разных религиозных основ – христианства, мусульманства, буддизма, индуизма.

В большинстве случаев теистический материал трансформируется и дополняется оригинальным сюжетным ходом автора (продуцирование возможного танатологического исхода Валаамовой ослицы в «Истории пророка»).

**Мифопоэтическая составляющая** рассмотрена с точки зрения функционирования в прозе Кржижановского не только мифологических образов и сюжетов (и их индивидуально-авторских моделей), но и бестиарного кода. В большинстве текстов обнаружена рецепция мифологического материала разного происхождения: древнеегипетского (корреляция с мифом об Осирисе как вариантом аграрного мифа об умирающем и воскресающем боге в новелле «Поэтому»), древнегреческого (миф об Орфее и Эвридике в «Орфее в аду») и древнеримского (миф о Парках), ближне- и дальневосточного (гурии, Кришна в «Левом ухе»), восточнославянского (полевой дух в новелле «Четки»). Преобладает апелляция к древнегреческим мифам.

Мифологические компоненты встречаются в прозе Кржижановского не в первоначальном их виде, а в трансформированном, модифицированном и

переосмысленном с точки зрения современности (новеллы «Грайи», «Орфей в аду» и др.). Прослеживается авторская стратегия контаминации мифологических образов разных культурных ареалов (древнегреческий миф о Грайях, Пегасе и Парнас синтезируется с мифом о Парках в новелле «Грайи»). Использование традиционных мифологических сюжетов и образов во многом мотивировано реакцией писателя на современную ему действительность, ее события и процессы. Формируются различные варианты преобразования протоисточников, актуализируется неомифологическое мышление и автор совершает попытку осмысления современного ему мира, человека и извечных проблем Бытия, создавая индивидуально-авторский миф. Например, авторский вариант космогонического мифа в «Стране нетов» и «Баскской сказке» и противопоставляемого ему мифа эсхатологического, состоящего, в авторском представлении, в тотальной энтропии мироздания, переворачивании реальности вверх дном.

Ключевой составляющей мифопоэтики Кржижановского выступает **бестиарный код**, который представлен существами как вымышленного происхождения, так и реального. Бестиарий писателя включает: 1) мифические, 2) индивидуально-авторские, 3) зоо-антропоморфные создания различного этносового происхождения. Первый тип репрезентует обращение автора к античным (Стиксовы лягушки в новелле «Орфей в аду»), германо-скандинавским (кобольды в новелле «Поэтому») и западноевропейским (фея в новелле «Мухослон»), восточным (джинн) и восточнославянским (о злыднях) мифам. Второй тип представлен сингулярными образами, которые формируются при помощи создания индивидуально-авторских неологизмов (чуть-чути, итанесийцы, ести, неты и проч.), буквализации абстрактных понятий, чудесного оживления материальных предметов и реалий повседневной жизни. Третий тип персонажей с зоо-антропоморфными чертами (эхо в новелле «Безработное эхо») создается Кржижановским при помощи приема «остранения», терминологизированного В. Шкловским.

Бестиарный код в прозе Кржижановского функционирует вместе с зооморфным, среди представителей которого фигурируют метаобразы червя, змеи, паука (и паутины), пса (реже – кота), лошади, осла и многих других представителей,

в том числе инсектного (муравьи, мухи гуси и др.) и орнитологического (дятлы, воробьи, канарейки, гуси и др.) и других кодов. Тесное переплетение и взаимодополнение анималистического и бестиарного кодов становится отличительной чертой поэтики писателя, так же, как и модификация традиционных образов inferнальных животноподобных существ, которая становится сюжетообразующей основой для создания индивидуально-авторского мифа и пародийного изображения действительности (особенно в новелле «Грайи»).

Важную составляющую в интертекстуальном поле произведений писателя занимают **философские компоненты**. По собственному признанию Кржижановского, ему не просто было сделать выбор между философией и литературой, что привело к их постоянному синкретизму.

Философская интертекстуальность произведений Кржижановского представлена массой прямых и опосредованных отсылок к философии античности (Гераклит Эфесский, Парменид, Зенон, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель, Пиррон, Энезидем, Секст Эмпирик), Средневековья (Р. Бэкон), Возрождения (М. Монтень, Я. Беме, Ф. Бэкон, Т. Гоббс) и Нового времени (Р. Декарт, Б. Паскаль, Дж. Беркли, Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, М. Лацарус, С. С. Гогоцкий). Наиболее широкий комплекс философских претекстов являет новелла «Якоби и “якобы”» (Б. Спиноза, Д. Дидро, Ф. В. Шеллинг, Т. Кампанелла, И. Г. Фихте и др.). Нередко герои сами становятся самодостаточными философами и мудрецами («Четки» и др.), либо экс-философами («Бумага теряет терпение»).

Философская гипертекстуальная линия творчества писателя представлена постулатами Гермеса Трисмегиста («То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает вверху; и то, что пребывает вверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи») и Иммануила Канта («звездное небо надо мной и моральный закон во мне»). Оба протоисточника, а также образ Канта обнаруживаются во многих новеллах циклов и имеют первостепенную важность для понимания философской основы творчества Кржижановского.

Автор нередко дополняет собственными рассуждениями известные тезисы, выступая их последователем, либо, напротив, полемизируя с ними (так возникает

философский диалог Якоби, оппонентом которого становится ожившее слово «якобы», которое не уступает собеседнику осведомленностью в прецедентных текстах). Зачастую философские взгляды представителей разных эпох и школ контаминируются, одновременно и дополняя друг друга, и противопоставляясь. Обнаруживаются также косвенные, непрямые отсылки к концепциям философов в контексте интеллектуальной игры с читателем (скрытая связь с философией Новейшего времени в лице К. Г. Юнга и З. Фрейда в новеллах «Мост через Стикс» и «Фантом»).

Среди различных способов авторского «философствования» наиболее частотными предстают переосмысление, творческое продолжение каких-либо идей, тезисов, постулатов. Обыгрывая мнения мыслителей разных эпох и течений, писатель актуализирует философские проблемы и заставляет читателя посмотреть на нерешенные философские вопросы свежим взглядом, тем самым вовлекая реципиента в напряженный философский полилог, поиск ответов на извечные проблемы Бытия.

**Интермедиаальный материал** обширно представлен в интертекстуальном творчестве Кржижановского, активизирующем характерную для переходных эпох тенденцию к синтезу искусств. По частотности и релевантности реализации в малой прозе писателя в качестве основных выделяются сближение литературы и таких видов искусств: музыка (траурный марш Ф. Шопена в «Чемпионе дыхания»); живопись (картина ненавидимой природы как ее суррогат в «Четках»); декоративно-прикладное искусство (гербарий в «Книжной закладке», гобелен в «Кабинете миллиардера»); фотография (фотографии функционирующего за счет человеческой злобы трамвая в «Желтом угле»); кинематограф (фильм с главным героем «Раскулаченного боксера»), театр (выступление локтекуса в «Неукушенном локте»), танец (фокстрот в «Гансе и Фрице»); скульптура (индийские статуэтки в «Дымчатом бокале»). Различные виды искусств в прозе Кржижановского могут соединяться, формируя синестезию (визуальное и аудиальное начала в звучащих снах Флюэхтена в «Смерти эльфа»).

Чаще всего текстам присуща конгломерация нескольких видов искусств, что подтверждает культурную эрудицию и энциклопедизм мышления писателя и презентует одну из особенностей его поэтики, созвучной эстетическим поискам переходной эпохи.

**Интертекстуальная парадигма исторической и современной действительности** в новеллистике писателя рассматривается в составе интертекстуальности как миромоделирующего фактора прозы Кржижановского в одном ряду с пространством культуры. **Исторические источники** («История от основания города» Тита Ливия в «Гусе»), как правило, служат опорой для создания собственных сюжетов, пересматривающих предшествующие события с точки зрения современности. Чтобы убедить читателя в объективной действительности происходящего, писатель ссылается на реальные (история об атурах А. фон Гумбольдта в «Последнем из атуров») либо вымышленные источники (мнимая цитата из «Азбуковника» XIV-XV вв. в «Итанесиэс»).

Проза Кржижановского презентует авторскую игру с читателем благодаря указаниям в тексте на документальную, эмпирическую точность рассказа и категорическое отрицание вымышленности сюжета. Установка на правдивость изображаемого моделирует его временную рамку, которая нередко представляет собой дату известного события (дата смерти Канта в «Катастрофе» – 12 февраля 1804 г.). Персонажами произведений явно или скрыто оказываются культурные деятели прошлого, ставшие историческими прототипами героев (Эсхил в «Прикованном Прометеем»). Помимо этого, автор может прогнозировать будущие исторические события (см. новеллу «Бог умер»).

**Информационное поле** прозы писателя представлено «текстами жизни», в частности печатной формой артефактов – всевозможными письмами, телеграммами, газетами, альманахами, журналами, вывесками, афишами, плакатами, надписями, подписями, указателями, объявлениями, пометами, визитками, прејскурантами, рекламой и др., а также средствами связи – телефоном, телеграфом, радио. Однако автор не ограничивается известными средствами и может изобретать вымышленные

(ветер как источник информации в «Утренней прогулке леса», выдуманная газетная периодика в «Неукушенном локте»).

Элементы информационного пространства служат для передачи важных новостей, влияющих на дальнейший ход сюжета, ориентации погруженных в информационную эпоху героев, сообщения будущих событий. Эти «тексты жизни» с их огромным объемом информации имманентны повседневной жизни мегаполисов.

Часто человек не в состоянии их осмыслить, однако их исчезновение вызывает у городских жителей панику («Бумага теряет терпение»). Чаще всего агрессивные информационные тексты с их кричащими буквами проникают в сознание прохожего против его воли и ведут к состоянию фрустрации. Идея наполненности города и человеческого сознания чрезмерным количеством информации, которая преимущественно реализована не в индустриальном, а в постиндустриальном (информационном) пространстве, воплощается в прозе писателя (особенно в его очерках «Штемпель: Москва», «Московские вывески» и др.) и выполняет характерологическую и прогностическую функции.

Кроме того, в составе информационного пространства были рассмотрены «тексты жизни», представленные также следующими элементами, названия которых содержат определенный информационный блок: гостическими предпочтениями героев (описание гастрономических блюд в новеллистике писателя значительно уступает многообразию алкогольных напитков – пива, вина и мн. др.); ольфакторными элементами (женские персонажи могут отличаться ароматом определенных духов с запахом резеды («Бумага теряет терпение») или шипра («Странствующее “Странно”»)); учебниками, задачками, атласами; этикетками, инструкциями, пометками, эпитафиями; гостиницами, отелями; школами, университетами, академиями; остальными городскими зданиями; прочими объектами действительности.

Информационное поле современной автору действительности оказалось тесно связанным с городским дискурсом. Рассмотрение **поэтики художественного пространства новелл, а именно топосов и локусов**, в прозе Кржижановского, включило в себя анализ воплощения реальных и вымышленных географических

координат художественных текстов, городского пространства, его констант и основных особенностей, а также художественных презентаций.

Указания на реально существующие объекты, выступающие местом действия произведений, актуализировали хронотоп современных территорий России, Украины, Германии, Франции, Италии, Великобритании, Америки, Индии, Узбекистана и др., а также древнегреческую, древнекитайскую и персидскую топонимику. Преимущественно встречается контаминированная топонимика. Анализ многосоставного художественного пространства произведений, строящегося на координатах реальности и вымысла, показал, что первостепенное значение для пространственной структуры новелл обретает изображение русских мегаполисов, особенно насыщенное, с точки зрения Кржижановского, отрицательными чертами индустриального мира, что связано, в первую очередь, с впечатлениями автора, переехавшего из Киева в суетливую многолюдную Москву.

Значительное место в структуре художественного пространства новелл занимают созданные воображением автора образы фантастических стран (Итанесиэс в одноименной новелле и др.) и городов (Здесевск в «Квадрате Пегаса»). Они формируются благодаря использованию литературных претекстуальных образов (свифтовские топосы в новеллах «Моя партия с королем великанов» и «Гулливер ищет работы»), актуализации мифопоэтического (подземное царство Аида в «Орфее в аду») и библейского («Остров Третьего Завета» в «Боге умер») хронотопов.

Заметим, что цикл «Сказки для вундеркиндов» отличается контаминацией различных реальных и вымышленных топосов, «Чем люди мертвы» – их преимущественным отсутствием (место действия уходит на второй план и первостепенное значение обретает время – обстановка войны, на фоне которой происходит действие), «Неукушенный локоть» – насыщенностью разнообразной топонимики, «Мал мала меньше» – минимальной геопоэтической картиной с преимущественно открытой пространственной структурой новелл.

Рассмотрение особенностей изображения писателем городского пространства выявило такие его константы: улицы, перекрестки, переулки, тупики; большое число зданий, среди которых: официальные строения (учреждения, канцелярии, конторы и



т.д.), жилые помещения (комнаты, подвалы и т.д.), а также магазины, рестораны, автомобильные гаражи и проч.

Специфика изображения локусов в творчестве писателя позволила выделить ключевые характеристики городского пространства: дискретность, дробность, нецелостность, гетерогенность; многолюдность, страшная теснота, узость, замкнутость, запертость, герметичность; сложность, беспорядочность, хаотичность, беспрестанное движение по кругу; спутанность, сплетенность кривых, ломанных линий улиц, перекрестков и переулков; навязчивость, назойливость; виртуальность, перенасыщенность городского пространства информационными элементами визуального восприятия; механистичность жизни городских жителей, их безразличие, безбожность, агрессивность, злобность и непрекращающаяся спешка; взаимосвязь города и людей; корреляция города и мира; оппозиция города и природы; изображение индустриальных звуков. Принципиальное значение обретают оппозиция города и природы; взаимосвязь города и людей; корреляция города и мира.

Проза Сигизмунда Кржижановского вписывается в контекст литературы XX века и воплощает специфические черты урбанистического мира. Городское начало, в понимании автора, несет разрушительную семантику и противопоставляется природному. В позиции писателя относительно негативных последствий различных современных технологий, технократических, урбанистических тенденций в развитии общества и осмыслении человека как жертвы своего стремительно развивающегося разума обнаруживается предвосхищение позиций футурологов XX века (Э. Тоффлера и др.).

С точки зрения рекурсивности были рассмотрены основные особенности прозы Кржижановского как единого **метатекста**. Структуру метатекстуальности Кржижановского формируют: метаобразы (пути, слезы и т.д.); метаприемы (прием смены масштабов и т.д.); метаидеи (антиномия Бытия-Быта-Бы как структуры универсума и человеческой жизни); метасюжеты (перевоплощения, потери, женской измены и т.д.).

Метатекстуальная функция интертекста реализуется благодаря постоянному обращению писателя к прецедентным текстам и использованию переkreщивающихся

автоапелляций. Таким образом, усиливается единство и целостность художественного мира Кржижановского и проявляется авторская интенция, направленная на интеграцию с общемировым культурным пространством.

В новеллистике Кржижановского происходит переосмысление и модификация предшествующих культурных достижений разных времен и народов. Это четко прослеживается, например, на принципе ремифологизации. Он активизируется благодаря наличию определенной системы мифологических претекстов, яркой составляющей которой представляются бестиарные создания разного культурного происхождения. Кржижановский создает и изображает собственный вымышленный бестиарный код в составе индивидуально-авторского мифа и модели мира.

Стратегия творческой трансформации, которая реализуется в использовании и модификации элементов претекстов, играет важную роль в воплощении авторских идей и интенций. Это способствует активизации интенсивного мыслительного процесса реципиентов и побуждает последователей на новые литературные поиски.

Контаминация, пересечение и творчества трансформация многих мировых традиций выступает яркой стилевой чертой интеллектуально прозы писателя, что позволяет определить интертекстуальность как миромоделирующий фактор прозы художественного мира Кржижановского.

Поиск и систематизация интертекстуальных протоисточников прозы писателя видится перспективой дальнейших научных исследований.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность/науч. ред. П. Е. Бухаркин. Изд. 2-е. Москва, 2010. 443 с.
2. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. Изд. 4-е, доп. Москва, 1988. 528 с.
3. Баевский В. С. История русской литературы XX века: Компендиум. Москва, 1999. 408 с.
4. Бальзак О. Собрание сочинений в 24 т./ред. тома И. А. Лилеева; ил. худож. П. Н. Пинкисевича; оформ. худож. А. А. Васина. Москва, 1960. Т. 18. 605 с.
5. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений в 7 т./вступ. ст. В. Макарова. Москва, 2010. Т. 1.: Полное собрание стихов 1909-1914.: Кн. 1-3. 504 с.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика/пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва, 1989. 616 с.
7. Барт Р. Мифологии/пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. Москва, 1996. 312 с.
8. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества*/сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. Москва, 1979. 424 с.
9. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования/пер. с англ. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва, 2004. 788 с.
10. Белл Д., Иноземцев В. Л. Эпоха разобщенности: Размышления о мире XXI века. Москва, 2007. 304 с.
11. Белл Д. Социальные рамки информационного общества. *Новая технократическая волна на Западе*. Москва, 1986. С. 330-342.
12. Белобровцева И. З. Услышанный мир: о «фоносфере» Сигизмунда Кржижановского. *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2005. № 14. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/belobrovceva14.shtml> (дата обращения: 13.03.2017).
13. Белый А. Собрание сочинений/общ. ред. и сост. В. М. Пискунова. М., 1997. Т. 6. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. 543 с.
14. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва, 1983. 1372 с.

15. Бирюков С. Е., Бубнов А. В., Федин С. Н. Verблюд – Человек Слова. *Новое литературное обозрение*. Москва, 1999. №35. С. 281-282.
16. Бирюков С. Е. Наималы Сигизмунда Кржижановского (пунктирно). *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2007. № 22. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/biryukov21.shtml> (дата обращения: 13.03.2017).
17. Бирюкова Е. Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920-1930-х годов: П. Романов и С. Кржижановский: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Самара, 2006. 20 с.
18. Біловус Л. І. Теорія інтертекстуальності: Становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль, 2003. 36 с.
19. Блок А. А. Безвременье. Собрание сочинений в 6 т. Москва, 1971. Т. 5. 560 с.
20. Богdevич Е. Ч. Слово как способ построения мира художественного произведения в повести С. Д. Кржижановского «Странствующее “Странно”». *ФилоLogos-2013: сб. науч. работ*/отв. ред. И. С. Лисовская. Гродно, 2013. URL: <http://ebooks.grsu.by/philologos/bogdevich-e-ch-slovo-kak-sposob-postroeniya-mira-khudozhestvennogo-proizvedeniya-v-povesti-s-d-krzhizhanovskogo-stranstvuyushchee-stranno.htm> (дата обращения: 17.01.2017).
21. Борисова И. Е. Возвращение С. Д. Кржижановского: барон Мюнхгаузен и другие. «Странная» поэзия и «странная» проза: филол. сб., посвящен. 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого: *Новейшие исследования русской культуры*/науч. ред.: Е. А. Яблоков, И. Е. Лоцилов. Москва, 2003. Вып. 3. С. 259-274.
22. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. Москва, 1999. 632 с.
23. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 10 т. Москва, 1995. Т. 3. Собачье сердце. 464 с.
24. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 10 т. Москва, 1997. Т. 4. Белая гвардия. Дни Турбиных. Роман, пьесы. 672 с.
25. Булгаков М. А. Собрание сочинений в 10 т. Москва, 1999. Т. 9. Мастер и Маргарита. 608 с.
26. Булыко А. Н. Большой словарь иностранных слов. 35 тысяч слов. Москва, 2006. 704 с.
27. Буровцева Н. Ю. Проза С. Д. Кржижановского: Проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 01. Москва, 1998. 178 с.

28. Бирюкова Е. Е. Поэтика хронологического парадокса в русской прозе 1920-1930-х годов: П. Романов и С. Кржижановский : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Самара, 2006. 20 с.
29. Буслаев Ф. И. Народный эпос и мифология. Москва, 2003. 400 с.
30. Бышук О. П. Типы и функции новообразований в творчестве С. Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Ярославль, 2008. 22 с.
31. Васюченко И. Н. Арлекин против Кощея. *Новый мир: ежемес. журн. лит. и общественной мысли*. Москва, 1990. № 6. С. 264-266.
32. Воеводина Л. Н. Мифология и культура: учеб. пособие. Москва, 2001. 356 с.
33. Володина Т. И. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе первых десятилетий XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Москва, 2013. 34 с.
34. Воробьева Е. И. Жанровое своеобразие творчества С. Д. Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2002. 211 с.
35. Воробьева Е. И. Сигизмунд Кржижановский в контексте русского символизма. *Русская литература XX века: итоги столетия: сб. тр. междунар. конф. молодых учен. /науч. ред. А. А. Кобринский*. Санкт-Петербург, 2001. С. 10-16.
36. Ганзя Ю. Е. Многоликость слова (образы и принципы их построения в прозе С. Д. Кржижановского). *Русский язык в школе: науч.-метод. журн.* Москва, 1998. № 1. С. 69-76.
37. Гаспаров М. Л. Мир Сигизмунда Кржижановского. *Октябрь: независим. лит.-худож. журн.* Москва, 1990. № 3. С. 201-203.
38. Гедройц С. Юрий Буйда. Город Палачей. Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в 5 т. *Звезда: лит.-худож. и общественно-политический независимый журн.* Санкт-Петербург, 2003. Т. 3. № 6. С. 231-234. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/6/ged.html> (дата обращения: 15.12.2016).
39. Герберштейн С. Записки о Московии. Санкт-Петербург, 1866. 256 с.
40. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада/сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. М., 2001. 624 с.
41. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 17 т./сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. Москва, 2009 а. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки; Т. 2: Миргород. 664 с.

42. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 17 т./сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М., 2009 б. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. 688 с.
43. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 17 т./сост., подгот. текстов и коммент. И. А. Виноградова, В. А. Воропаева. М., 2009 в. Т. 6: Выбранные места из переписки с друзьями. 744 с.
44. Голубков С. А. Инословие Сигизмунда Кржижановского. *Культура и текст: науч. электрон. журн.* Барнаул, 2013. № 2. С. 149-158.
45. Голубков С. А. Поэтика парадокса в прозе Сигизмунда Кржижановского. *STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA*. Poznań, 2012. Vol. XXXVII. P. 45-54.
46. Голубков С. А. Фантастические миры Сигизмунда Кржижановского. *Вторые Лемовские чтения: сб. материалов Всероссийской науч. конф. с междунар. участием памяти Станислава Лема*/отв. ред. А. Ю. Нестеров. Самара, 2014. С. 17-23.
47. Горошников В. В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2006. 178 с.: ил.
48. Грановская Л. М. Словарь имен и крылатых выражений из Библии. М., 2003. 288 с.
49. Гребенщикова А. Г. «Оптические машины» Сигизмунда Кржижановского. *Наукові записки Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство*. Харків, 2012. Вип. 2(2). С. 15-23.
50. Гребенщикова А. Г. Созерцание страха (идейно-художественная концепция новеллы С. Кржижановского «Чудак»). *Русская филология: науч. журн.* Харьков, 2011. № 1-2. С. 63-69.
51. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности: монография. Днепропетровск, 2007. 276 с.
52. Делекторская И. Б. Мотивы памятника и карнавала в прозе С. Д. Кржижановского. *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* Москва, 2009 а. Т. 68. № 1. С. 28-37.
53. Делекторская И. Б. «Неукушенный локоть»: заметки о заглавиях. *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2007 а. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/index19.shtml> (дата обращения: 21.04.2016).
54. Делекторская И. Б. «Причина неизвест ...», или После символизма. *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. – 2009 б. № 27. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/index27.shtml> (дата обращения: 21.04.2016).

55. Делекторская И. Б. Теория карнавала в повести С. Д. Кржижановского «Клуб убийц букв»: к постановке проблемы. *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2007 б. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/index20.shtml> (дата обращения: 21.04.2016).
56. Делекторская И. Б. Ф. Шиллер на русской почве: случай С. Кржижановского («Кунц и Шиллер», 1922). *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2007 в. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/index19.shtml> (дата обращения: 21.04.2016).
57. Делекторская И. Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского (от шекспироведения до философии искусства): дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 01. Москва, 2000. 159 с.
58. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва, 2003. 298 с.
59. Долгополов Л. К. Миф о Петербурге и его преобразование в начале века. *На рубеже веков. О русской литературе конца XIX-начала XX века*. Ленинград, 1985. С. 150-194.
60. Дракер П. Посткапиталистическое общество. *Социология: хрестоматия для высшей школы*/А. И. Кравченко. Москва, 2004. С. 135-167.
61. Еремина-Чащина М. В. Бестиарный код в прозе С. Д. Кржижановского. *Південний архів: Філологічні науки: зб. наук. пр.* Херсон, 2017. № 67. С. 58-61.
62. Еремина-Чащина М. В. Специфика городского пространства в очерках Сигизмунда Кржижановского. *Мова і культура: наук. журн.* Київ, 2016. Вип. 18. Т. 5. С. 264-270.
63. Есенин С. А. Собрание сочинений в 3 т. Москва, 1970. Т. 2. 447 с.
64. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т./пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Галыдовой, Е. Гречаной и др.; под ред. С. Зенкина. Москва, 1998. Т. 2. 472 с.
65. Жолковский А. К. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. Москва, 1992. 430 с.
66. Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты. Москва, 2005. 652 с.
67. Записи о Чехове в дневниках Б. А. Лазаревского/предисл. и публ. Н. И. Гитович. *Литературное наследство. Из истории русской литературной и общественной мысли 1860-1890-х годов*. Москва, 1977. Т. 87. С. 319-356.
68. Зиновьева-Аннибал Л. Д. Тридцать три уroda/сост., вступ. ст., коммент. М. В. Михайловой. Москва, 1999. 496 с.

69. Злыднева Н. Инсектный код русской культуры XX века. *Абсурд и вокруг: сб. ст.* Москва, 2004. С. 241-259.
70. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах. *Типологические исследования по фольклору: сб. ст. памяти В. Я. Проппа (1895-1970)*. Москва, 1975. С. 44-76.
71. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция/пер. Г. Дашевского. Москва, 2000. 529 с.
72. Ижболдин В. А. Генезис концепции информационного общества (философский анализ): автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09. 00. 11. Москва, 2012. 18 с.
73. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа/науч. ред. А. Е. Махов, худож. Л. Е. Каирский. Москва, 1998. 256 с.
74. Исагулов Н. Интермедиаальность в литературе: к определению понятия. *Матеріали Всеукраїнської наук. студентської конф. «Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур» (22-23 березня 2011 року)/ред. колегія В. Д. Каліущенко (відп. ред.), М. Г. Сенів, В. Є. Приседська, А. О. Иванов. Донецьк, 2011. Т.1. С. 115-117.*
75. Каган М. С. Град Петров в истории русской культуры. Изд. 2-е, перераб. и доп. Санкт-Петербург, 2006. 480 с.
76. Калмыкова В. В. Архаика Сигизмунда Кржижановского: «поперёк времени». *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2007 а. № 19. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/index19.shtml> (дата обращения: 12.02.2017).
77. Калмыкова В. В. «Быт» и «бытие» у Сигизмунда Кржижановского: социологическая эстетика. Эстетическая социология. *Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies*. 2007 б. № 21. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/21/index21.shtml> (дата обращения: 12.02.2017).
78. Калмыкова В. В. Эстетика Сигизмунда Кржижановского. *Вопросы философии*. Москва, 2008. № 6. С. 122-138.
79. Камянов В. И. Красный ферзь под боем. *Новый мир: ежемес. журн. лит. и общественной мысли*. Москва, 1992. № 8. С. 239-243.
80. Кант И. Критика чистого разума. Минск, 1998. 906 с.
81. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. Москва, 2000. 608 с.
82. Кисляк А. И. Концептосфера С. Д. Кржижановского. *Русская литература. Исследования: сб. науч. тр.* Киев, 2010 а. Вып. 14. С. 165-173.



83. Кисляк А. И. Поэтика С. Д. Кржижановского: функции стилизации (на примере новелл сборника «Сказки для вундеркиндов»). *Літературознавчі студії: зб. наук. пр.* Київ, 2010 б. Вип. 26. С. 257–261.
84. Кисляк А. И. Эмблематичность образов в новеллах Сигизмунда Кржижановского. *Літературознавчі студії: зб. наук. пр.* Київ, 2012. Вип. 35. С. 283-291.
85. Клецкина О. М. Игра в малой прозе С. Д. Кржижановского: философия, эстетика, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 01. Иркутск, 2007. 216 с.: ил.
86. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения: учеб. пособие. Донецк, 1999. 28 с.
87. Корецкая И. В. Литература в кругу искусств. *Русская литература рубежа веков (1890-1920-х годов)*. Москва, 2000. Кн. 1. С. 131–190.
88. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х гг. XX в.: Векторы эстетического поиска в литературе митрополии и зарубежья. Киев, 2006. 332 с.
89. Кржижановский С. Заглавие. *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов в 2 т./под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского.* Москва; Ленинград, 1925 а. Т. 1. А–П. 576 стб. Стб. 245-249.
90. Кржижановский С. Кино-сценарий. *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов в 2 т./под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского.* Москва, Ленинград, 1925 б. Т. 1. А–П. 576 стб. Стб. 348-355.
91. Кржижановский С. Д. Клуб убийц букв. *Собрание сочинений/сост. и комм. В. Перельмутера.* Санкт-Петербург, 2001 а. Т. 2. 701 с.
92. Кржижановский С. Д. Неукушенный локоть. *Собрание сочинений/сост. и комм. В. Перельмутера.* Санкт-Петербург, 2003. Т. 3. 673 с.
93. Кржижановский С. Д. *Собрание сочинений: в VI т./сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера.* Москва, Санкт-Петербург, 2010. Т. 5. 638 с.
94. Кржижановский С. Д. *Собрание сочинений: в VI т./сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера.* Москва, Санкт-Петербург, 2013. Т. 6. 688 с.
95. Кржижановский С. Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. *Собрание сочинений/сост. и комм. В. Перельмутера.* Санкт-Петербург, 2006. Т. 4. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре.

96. Кржижановский С. Д. Чужая тема. Собрание сочинений/сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. Санкт-Петербург, 2001 б. Т. 1. 687 с.
97. Кривцун О. Эстетика: учебник. Москва, 1998. 430 с.
98. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман/пер. Г. К. Косикова. *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. Витебск, 1993. № 4. С. 5-24.
99. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики/пер. с фр. Москва, 2004. 656 с.
100. Крылов И. А. Гуси. *Чтение в Беседе любителей русского слова*. Санкт-Петербург, 1811. Ч. 1. С. 53-54.
101. Кубасов А. В. Дискурс смерти в рассказе С. Д. Кржижановского «Дымчатый бокал». *Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков. Направления и течения*. Екатеринбург, 2012. № 1. С. 52-61.
102. Кубасов А. В. Проблемы смерти и тождества личности в рассказе С. Кржижановского «Жан-Мари-Филибер-Блэз-Луи де Ку». *Классика и современность: проблемы изучения и обучения: сб. материалов/сост. О. Ю. Багдасарян*. Екатеринбург, 2009. С. 182-189.
103. Кузнецов П. В. Горе от ума: Сигизмунд Кржижановский и русская литература. *Звезда: лит.-худож. и общественно-политический независимый журн*. Санкт-Петербург., 2003. № 2. С. 229-232.
104. Кузьмина Е. О. Евангельский сюжет в поэтике творчества С. Кржижановского. *Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева*. Тольятти, 2010. № 6. С. 31-40.
105. Кузьмина Е. О. Поэтика парадокса и абсурда в «музыкальных» новеллах С. Кржижановского. *Молодой ученый: науч. журн*. Чита, 2010. № 12. Т.1. С. 177-185.
106. Кузьмина Е. О. Поэтика фольклорных сюжетов в литературной сказке С. Кржижановского. *Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева*. Тольятти, 2012. № 1. С. 20-27.
107. Кузьмина Е. О. Текстовые аллюзии и языковая игра в новелле-иероглифе С. Кржижановского «Легенда». *Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева*. Тольятти, 2009. № 1. С. 32-49.
108. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография. Екатеринбург, Омск, 1999. 268 с.
109. Куприн А. И. Повести и рассказы. Москва, 1986. 351 с.

110. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой/пер. с англ. А. П. Хомик. Киев, Москва, 1997. 384 с.
111. Лавлинский С. П. Взгляд небытия: рецептивно-визуальные аспекты смерти в рассказе Сигизмунда Кржижановского «Четки». *Феномен смерти в художественном изображении: сб. науч. ст./под ред. Л. Ю. Фуксона, Ю. В. Подковырина*. Кемерово, 2012. С. 11-21.
112. Леви-Стросс К. Структурная антропология/пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. Москва, 2001. 512 с.
113. Лейдерман Н. Л. Поэтика «мыслеобразов» (К характеристике стиля Сигизмунда Кржижановского). *Лицо и стиль: сб. науч. ст., посвящ. юбилею проф. В. В. Эйдиновой/отв. ред.: Л. П. Быков, В. А. Гудов*. Екатеринбург, 2009. С. 175-182.
114. Ливская Е. В. Трансформация жанра «мениппова сатира» в прозе С. Д. Кржижановского. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, 2012. № 7. Ч. 2. С. 102-105.
115. Ливская Е. В. Фаустовский сюжет искушения познанием в прозе С. Д. Кржижановского. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. Москва, 2013. Вып. 8. С. 175-177.
116. Ливская Е. В. Философско-эстетические искания в прозе С. Д. Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Калуга, 2009. 22 с.
117. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): монография. Екатеринбург, 1997. 317 с.
118. Литературные сказки зарубежных писателей/сост. Е. Н. Катасоновой; предисл. Ю. Нагибина; коммент. Н. Мавлевич; рис. Н. Гольц. М., 1982. 656 с.
119. Лихина Н. Е. Бестиарный мотив в русской литературе. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Калининград, 2011. № 8. С. 149-154.
120. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва, 2001. 558 с.
121. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Литература и мифология. *Уч. зап. Тартуского гос. ун-та*. Тарту, 1981. Вып. 546. Труды по знаковым системам. XIII. С. 35-55.
122. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *Семиосфера*. Санкт-Петербург, 2000. С. 320-335.
123. Лотман Ю. М., Успенский Б. М. Миф – имя – культура. *Избранные статьи: в 3 т.* Таллин, 1992. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 58-75.

124. Лунина И. В. Книга новелл С. Д. Кржижановского «Мал мала меньше»: особенности поэтики. *Пушкинские чтения-2007: материалы науч. конф.* Санкт-Петербург, 2007. С. 299-302.
125. Лунина И. В. Книга новелл С. Д. Кржижановского «Чем люди мертвы» и рассказ Л. Н. Толстого «Чем люди живы»: традиции и новаторство. *Русская литература XX века: проблемы изучения и обучения: XII Всероссийская науч.-практич. конф. словесников.* Екатеринбург, 2006. Ч. 2. Секционные доклады. С. 13-15.
126. Лунина И. В. Пустота и тень как элементы структуры художественного пространства новелл С. Д. Кржижановского. *Культура и текст-2005: сб. науч. тр. междунар. конф. в 3 т.* Санкт-Петербург; Самара; Барнаул, 2005. Т. 2. С. 75-79.
127. Лунина И. В. Феминный код в новеллах С. Д. Кржижановского. *Интерпретация и авангард: сб. науч. тр./под ред. И. Е. Лоцилова.* Новосибирск, 2008. С. 200-203.
128. Лунина И. В. Художественный мир новелл С. Д. Кржижановского: человек, пространство, коммуникация: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Барнаул, 2009. – 166 с.: ил.
129. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека/пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. Москва; Жуковский, 2003. 464 с.
130. Малиновский Б. К. Магия, наука и религия. Москва, 1998. 304 с.
131. Мансков А. А. Аллюзии на «Божественную комедию» Данте Алигьери в новелле С. Д. Кржижановского «Итанесиэс». *Вестник Брянского госуниверситета.* Брянск, 2016. № 3. С. 91-95.
132. Мансков А. А. Дефекты зрения в художественном мире С. Д. Кржижановского. *Филология и человек.* Барнаул, 2010. № 2. С. 79-99.
133. Мансков А. А. Интертекстуальность прозы С. Д. Кржижановского: монография. Барнаул, 2013. 225 с.
134. Мансков А. А. Модернистские тенденции в прозе С. Д. Кржижановского. *Мир науки, культуры, образования.* Горно-Алтайск, 2009. Вып. 7-1. С. 78-80.
135. Мансков А. А. Музыка в новеллах С. Д. Кржижановского. *Культура и текст/под ред. Г. П. Козубовская.* Барнаул, 2005 а. Т. 3. С. 112-119.
136. Мансков А. А. Поэтика «Музыкальных новелл» С. Д. Кржижановского: интертекстуальный аспект: дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 01. Барнаул, 2007 а. 203 с.: ил.

137. Мансков А. А. Романтический код в новелле С. Д. Кржижановского «Чужая тема». *Филология и культура*/под ред. Л. М. Дмитриевой, А. И. Куляпина. Барнаул, 2005 б. Вып. 2. С. 131-138.
138. Мансков А. А. Топос легкого дыхания в новелле С. Д. Кржижановского «Соната “Deaths Door”». *Филологический анализ текста*/под ред. В. И. Габдуллина. Барнаул, 2007 б. Вып. 6. С. 43-51.
139. Мекш Э. Б. Традиции имажинизма в новелле Сигизмунда Кржижановского «Квадрат Пегаса». *Русский имажинизм: история, теория, практика*/под ред. В. А. Дроздова. Москва, 2005. С. 338-348.
140. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век. *Избранные статьи. Воспоминания*. Москва, 1998. С. 419-429.
141. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва, 2001. 168 с.
142. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. 252 с.
143. Мельников-Печерский П. И. В лесах (в двух книгах). Саранск, 1993. Т. 1. С. 6-7.
144. Мелюхин И. С. Информационное общество и баланс интересов государства и личности. *Информационное общество*. Москва, 1997. № 4-6. С. 3-26.
145. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература: учебник для студ. вузов. Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко. Киев, 2007. 335 с.
146. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: монография. Киев, 2001. 433 с.
147. Мильдон В. И. Тринадцатая категория рассудка (Из наблюдений над образами смерти в русской литературе 20-30-х годов XX века). *Вопросы литературы*. Москва, 1997. № 3. С. 128-140.
148. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т./гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 1992 а. Т. 1. А-К. 671 с. с ил.
149. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т./гл. ред. С. А. Токарев. Москва, 1992 б. Т. 2. К-Я. 719 с. с ил.
150. Михельсон М. И. Русская мысль и речь: свое и чужое. *Сборник образных слов и иносказаний*. Санкт-Петербург, 1912. 1161 с.
151. Можейко М. А. Интертекстуальность. *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск, 2001. 1040 с.
152. Моисеева Е. В. Художественный мир прозы С. Кржижановского: дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 01. Екатеринбург, 2002. 184 с.: ил.

153. Мокиенко В. М., Сидоренко К. П. Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина». *Слово. Фраза. Текст. Сб. науч. ст. к 60-летию М. А. Алексеенко*. Москва, 2002. С. 316-324.
154. Молева Н. М. Даже на самого маленького она смотрела как на равного себе. *Великое культурное противостояние: Книга об Анне Гавриловне Бовшек*. Москва, 2009. 144 с.
155. Мольер. Полное собрание сочинений в 3 т. Москва, 1986. Т. 2. 461 с.
156. Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. Изд. 2-е. Москва, 2013. 168 с.
157. Московская Д. С. В поисках Слова: «Странная» проза 20-30-х годов. *Вопросы литературы*. Москва, 1999. № 6. С. 31-66.
158. Московская Д. С. Поставангард в русской прозе 1920-1930-х годов (генезис и проблемы поэтики): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 1993. 19 с.: ил.
159. Набоков В. В. Стихотворения/подг. текста, сост., вступ. ст. и примеч. М. Э. Маликовой. Санкт-Петербург, 2002. 655 с.
160. Непомнящий Н. Н. Самые невероятные случаи. М., 2003. URL: <http://bibliotekar.ru/encZag/55.htm> (дата обращения: 13.03.2017).
161. Новая философская энциклопедия/науч.-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов. Москва, 2000. Т. 1-4. 2659 с.
162. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература: Теоретические аспекты функционирования. Черновцы, 2007. 520 с.
163. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. 176 с.
164. Ораич Д. Цитатность. *Russian Literature*. Amsterdam, 1988. XXIII. P. 113-132.
165. Панцеров К. А. Информационное общество: эволюция концепции в исторической перспективе. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Санкт-Петербург, 2010. Серия 6, № 1. С. 65-72.
166. Пахарева Т. А. Русская литература рубежа XIX–XX веков. Курс лекций. Киев, 2015. 160 с.
167. Петров В. В. Платон и его диалоги в текстах Сигизмунда Кржижановского. *ПЛАТОНІКА ЗНТНМАТА. Исследования по истории платонизма/под общ. ред. В. В. Петрова*. Москва, 2013. С. 674-720.

168. Петров В. В. Реальность как переживание в философской прозе С. Д. Кржижановского. *Мера вещей: Человек в истории европейской мысли*/под общ. ред. Г. В. Вдовиной. Москва, 2015. С. 249-271.
169. Петрова Н. В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа: монография. Иркутский государственный лингвистический университет. Иркутск, 2004. 243 с.
170. Петрова Н. В., Кулакова О. К. Различные подходы к определению интертекстуальности. *Вестник ИГЛУ. Серия: Филология*. Иркутск, 2011. № 2. – С. 131-136.
171. Подина Л. В. Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Самара, 2002. 25 с.
172. Подина Л. В. Теория сюрреализма в прозе писателя-сатирика С. Д. Кржижановского. *Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы: материалы II междунар. науч.-практич. конф. 20-21 сентября 2011 года*. Пенза; Москва; Минск, 2012. С. 39-42.
173. Подина Л. В. Филолог и писатель Сигизмунд Кржижановский: учеб. пособие по русской литературе XX века (лекция). Пенза, 2001. 49 с.
174. Потапов А. В. Время умирать. Загадки смерти известных людей. Санкт-Петербург, 2006. 288 с.
175. Попов А. В. Поэтика «Узбекистанских импресси» Сигизмунда Кржижановского: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. Ташкент, 2009. 25 с.
176. Попов А. В. «Салыр-гюль (узбекистанские импресии)» Сигизмунда Кржижановского в контексте русской ориентальной прозы 20-30-х годов XX века. *Вестник Ульяновского государственного технического университета*. Ульяновск, 2008. №3. С. 10-13.
177. Попова Т. В., Промах Л. В. Словотворчество С. Д. Кржижановского: лексикографический аспект. *Вестник нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. Нижний Новгород, 2012. № 5. С. 97-101.
178. Промах Л. В. Лексические новообразования как репрезентанты художественного мира (на материале произведений С. Д. Кржижановского). *Вестник Российского университета дружбы народов*. Москва, 2009. № 4. С. 57-64.
179. Прохорова Л. П. Интертекстуальность в жанре литературной сказки (на материале английских литературных сказок): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Иркутск, 2003. 18 с.

180. Птолемей Клавдий. Альмагест: Математическое сочинение в тринадцати книгах. Москва, 1998. 672 с.
181. Пушкин А. С. Избранные сочинения в 2-х т. Москва, 1978. Т. 1. 751 с.
182. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва, 2008. 240 с.
183. Рахматуллин Р. Э. Опыты. *Новый мир: ежемес. журн. лит. и общественной мысли*. Москва, 2000. № 1. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/1/rahmat.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/1/rahmat.html) (дата обращения: 24.01.2017).
184. Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Санкт-Петербург, 1880. Т. 6. 682 с.
185. Русская литература XX–начала XXI вв.: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 2 т./под ред. Л. П. Кременцова. М., 2009. Т. 1: 1917-1940-е годы. 528 с.
186. Свифт Дж. Путешествия Гулливера. Сказка бочки. Дневник для Стеллы. Письма. Памфлеты. Стихи на смерть доктора Свифта. Москва, 2003. 848 с.
187. Семенов А. Н. Пространство прозы Сигизмунда Кржижановского. *Гуманитарные науки Югории: сб. науч. тр.* Ханты-Мансийск, 2004. Вып. 3. С. 83-102.
188. Серов В. В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Москва, 2005. URL: <http://bibliotekar.ru/encSlov/2/39.htm> (дата обращения: 01.11.2016).
189. Силантьева В. И. Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса, 2015. 336 с.
190. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени: Литература и живопись. Одесса, 2000. 352 с.
191. Сеницкая А. В. Пространственность и метафорический сюжет (на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова): дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 08. Самара, 2004. 202 с.
192. Сеницкая А. В. Эмблематический принцип и пространственные формы в тексте. *Вестник СамГУ*. 2003. № 3. С. 135-149. URL: <http://vestnik-samgu.samsu.ru/gum/2003web3/litr/200330602.html> (дата обращения: 21.12.2016).
193. Сказки. Легенды. Предания: Антология семейного чтения/авт.-сост. Е. И. Фадеева; худож. С. А. Стулов. Москва, 1991. 416 с.
194. Смирнов И. П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (О стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой»). *Миф. Фольклор. Литература*. Ленинград, 1978. С. 186-192.



195. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Изд. 2-е, испр. и доп. Санкт-Петербург, 1995. 193 с.
196. Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т./сост., примеч. Т. Ф. Прокопова; вступ. ст. С. Л. Соложенкиной. Москва, 2000 а. Т. 1. Тяжелые сны. Роман. Рассказы. 664 с.
197. Сологуб Ф. Собрание сочинений в 6 т./сост., примеч. Т. Ф. Прокопова. Москва, 2000 б. Т. 2. Мелкий бес. Роман. Рассказы. Сказки. Статьи. 624 с.
198. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9 т./ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский, комм. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. Москва, 1989. Т. 2. Работа актера над собой. 511 с.
199. Строфы века. Антология русской поэзии/сост. Е. А. Евтушенко. Минск; Москва, 1995. 1056 с.
200. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу/пер. с фр. Б. Нарумова. Москва, 1999. 144 с.
201. Тодрина И. Международная научная конференция «С. Кржижановскому – 120» (Латвия, Даугавпилсский университет, 7-8 декабря 2007 г.). *НЛО: независимый филологический журн.* Москва, 2008. № 90. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/to35.html> (дата обращения: 19.12.2016).
202. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 т./примеч. Л. Д. Опульской, оформл. худож. И. Жихарева. Москва, 1973. Т. 4. Война и мир. Т. I. 376 с.
203. Толстой. Л. Н. Собрание сочинений в 12 т./примеч. С. А. Розановой, оформл. худож. И. Жихарева. Москва, 1975. Т. 10. Повести и рассказы (1872-1903). 432 с.
204. Томашевский Б. В. Пушкин – читатель французских поэтов. *Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова*. Москва; Петроград, 1923. С. 210–228.
205. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное*. Москва, 1995. С. 476–575.
206. Топоров В. Н. О ритуале: Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва, 1988. С. 7–61.
207. Топоров В. Н. О числовых моделях в архаичных текстах. *Структура текста*. Москва, 1980. 285 с.
208. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. Санкт-Петербург, 2003. 614 с.

209. Тороп П. Х. Проблема интекста. *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1981. Вып. 567. Вып. XIV. С. 33-44.
210. Тоффлер Э. Третья волна/пер. с англ. П. Гуревича. Москва, 1999. 764 с.
211. Тресиддер Д. Словарь символов. Москва, 1999. URL: [http://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder\\_d/slovar\\_sim/](http://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/) (дата обращения: 14.03.2017).
212. Трубецкова Е. Г. Мир как «дочка зрения»: опыты «остранения» Сигизмунда Кржижановского. *Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика*. Саратов, 2013. Вып. 4. С. 61-66.
213. Трубецкова Е. Г. Эстетика зрения в прозе Сигизмунда Кржижановского. *Культура в фокусе знака: сб. науч. тр./под ред. В. Ю. Лебедева, А. Г. Степанова*. Твер. гос. ун-т, каф. теории лит. Тверь, 2010. С. 231-243.
214. Тургенев И. С. Накануне; Отцы и дети; Романы. Степной король Лир: Повесть. Ленинград, 1985. 368 с.
215. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. 152 с.
216. Уланов А. М. Сигизмунд Кржижановский. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1. *Знамя: лит.-худож. и общественно-политический журн*. Москва, 2002. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/ulan.html> (дата обращения: 13.03.2017).
217. Уолтерс Раймонд Дж. Л. Все о драгоценных камнях/пер. с англ. Москва, 1999. 160 с.
218. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва, 2000. 280 с.
219. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия РАН. Серия литературы и языка*. Москва, 1998. Т. 57. № 5. С. 25-38.
220. Федоров Ф. П. Кржижановский и западный романтизм. *Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского*. Санкт-Петербург, 2001. С. 240-245.
221. Фельдман Д. М. Канонада по канонам (Рассказы С. Д. Кржижановского). *Встречи с прошлым: сб. материалов*. Москва, 1990. Вып. 7. С. 67-88.
222. Фуфлыгин А. В. «Не вовремя» Сигизмунда Кржижановского. Пермь, 1999. URL: [http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij\\_s\\_d/text\\_0390.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/text_0390.shtml) (дата обращения: 13.03.2017).

223. Химич В. В. Квадратурин Сигизмунда Кржижановского. *Русская литература XX-XXI веков: направления и течения*. Екатеринбург, 2011. Вып. 12. С. 140-150.
224. Химич В. В. «Мал мала меньше» Сигизмунда Кржижановского: стратегия и тактика жанра. *Дергачевские чтения, 2008 г.: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф.* Екатеринбург, 2009 а. Т. 2. С. 281-287.
225. Химич В. В. Оригинальность стиля нетипичного лица. *Лицо и стиль: сб. науч. ст., посв. юбилею проф. В. В. Эйдиновой*. Екатеринбург, 2009 б. С. 164-174.
226. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва, 2002. 448 с.
227. Цивьян Т. В. «Состязание певцов» С. Кржижановского: возникновение ритуала в звуковом пейзаже. *Голос и ритуал: материалы конф., май 1995 г.* Москва, 1995. С. 171-172.
228. Челищев П. И. Путешествие по Северу России в 1791 году. Санкт-Петербург, 1886. 315 с.
229. Чернов А. А. Становление глобального информационного общества: проблемы и перспективы. Москва, 2003. 232 с.
230. Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва, 1929. 265 с.
231. Шуберт А. Н. Концепция художника в новеллистике С. Кржижановского и Т. Манна. *Русская литература. Исследования: сб. науч. тр.* Киев, 2008 а. Вып. 12. С. 209-221.
232. Шуберт А. Н., Корниенко О. А. Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского: Статья вторая. *Русская литература. Исследования: сб. науч. тр.* Киев, 2010 а. Вып. 14. С.155-165.
233. Шуберт А. Н. Поэтика С. Д. Кржижановского: особенности переходного художественного мышления: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. Киев, 2010 б. 209 с.
234. Шуберт А. Н. Функционирование телесного кода в новеллистике С. Кржижановского. *Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. Харків, 2008 б. Вип. 54. С. 290-294.
235. Эггер Э., Бахтиаров А. История книги от ее появления до наших дней. История книги на Руси. Санкт-Петербург, 1882. 251 с.
236. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна: сб. обзоров и рефератов. *Философия эпохи постмодерна/под ред. А. Р. Усмановой*. Минск, 1996. С. 48-73.
237. Элиаде М. Аспекты мифа/пер. с фр. Москва, 1996. 240 с.

238. Энциклопедия магии, заговоров и гаданий. URL: <http://www.mageia.ru/content/view/257/10> (дата обращения: 10.11.2016).
239. Энциклопедия сверхъестественных существ. Москва; Санкт-Петербург, 2005. 720 с.: ил.
240. Ювенал. Сатиры. Санкт-Петербург, 1994. 221 с.
241. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов/пер. с англ. Киев, 1996. 384 с.
242. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. Москва, 2000. 288 с.
243. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва, 1993. 464 с.
244. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris, 1982. 468 p.
245. Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst: Am Beispiel der russischen Moderne. *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach*. Wien, 1983. Sonderband 11. 291-360 S.
246. Lachmann R. Gedachtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Mein, 1990. 350 S.
247. Masuda Y. The information society as post industrial society. *Institute for the Information Society*. Tokio, 1980. 178 p.