

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ПРОЗЕ С. Д. КРЖИЖАНОВСКОГО
(новеллы цикла «Сказки для вундеркиндов»;
повесть «Странствующее “Странно”»)**

В статье осуществляется интертекстуальный анализ новелл «Сбежавшие пальцы», «Чуть-чуть», вошедших в цикл «Сказки для вундеркиндов» (1919 – 1927), а также повести «Странствующее “Странно”», вошедшей в одноименный цикл (1924) С. Д. Кржижановского, по типологии интертекстуальности Ж. Женетта.

Ключевые слова: интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, автометатекстуальность, архитектурность, гипертекстуальность, миф.

Сигизмунд Доминикович Кржижановский (1887 – 1950) – один из ярчайших писателей русской литературы начала XX века – века кризисов, потрясений и ускоренного развития литературы.

Исследование творчества С. Д. Кржижановского вызывает некоторые трудности и было начато в последнее двадцатилетие, вместе с изданием его произведений. Так, наиболее известными являются труды таких исследователей, как В. Н. Топоров, И. Б. Делекторская, В. Г. Перельмутер, М. Л. Гаспаров, Л. В. Подина, А. В. Сеницкая, Е. В. Моисеева, Е. А. Евтушенко, Н. Ю. Буровцева, И. З. Белобровцева, З. С. Паперный, В. В. Горошников, И. Н. Васюченко, Д. М. Фельдман, В. И. Камянов, Ю. Е. Ганзя, А. В. Фуфлыгин, Р. Э. Рахматуллин, О. М. Клецкина, В. В. Калмыкова, А. И. Кисляк, А. Н. Шуберт. Соглашаясь с учеными, мы полагаем, что наличие интертекстуальных элементов в произведениях С. Д. Кржижановского является одной из главных особенностей его поэтики.

Проведение интертекстуального анализа произведений С. Д. Кржижановского является **целью** нашего исследования. Учитывая тот факт, что в XX столетии интертекстуальность становится концептуальной чертой, данный анализ представляется продуктивной перспективой.

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 французской исследовательницей Ю. Кристевой в докладе о творчестве М. М. Бахтина, опубликованном в 1967

г. (статья «Бахтин, слово, диалог и роман»), где она определяет интертекстуальность как наличие связи между текстами (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»* [9; 225].

Р. Барт характеризует текст как воплощение множества других текстов, *«переплетение множества голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных»* [1; 459]; утверждает, что *«любой текст – это интертекст»* [1; 418]. Таким образом, текст *«существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности»* [1; 428].

По И. П. Смирнову, интертекстуальность – это *«слагаемое широкого родового понятия, имеющего ввиду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается в творчестве того же автора, в смежном искусстве, в смежном дискурсе или в предшествующей литературе»* [12; 11].

В качестве рабочей схемы интертекстуального анализа мы опираемся на определение и типологию интертекстуальности Ж. Женетта (по определению Женетта – транстекстуальности: *«На данный момент текст интересуется 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...»*) [4; 342], не учитывающую реакцию реципиента.

Данная работа является попыткой соединения интертекстуального (Ж. Женетт) и мифопоэтического (Е. М. Мелетинский) методов. При этом, 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. Миф – первичная модель всякой идеологии и, как только что было сказано, синкретическая колыбель не только литературы, искусства, религии, но, в известной мере, философии и даже науки»* [10; 5].

В качестве репрезентативных служат тексты новелл «Сбежавшие пальцы», «Чуть-чуть» цикла «Сказки для вундеркиндов» (1919 – 1927), а также повесть «Странствующее “Странно”», вошедшая в одноименный цикл (1924), поскольку в них в полной мере отражены особенности интертекстуальности писателя.

В новелле «Сбежавшие пальцы» (1922), вошедшей в цикл «Сказки для вундеркиндов» (1919 – 1927), повествуется о приключениях сбежавших пальцев знаменитого пианиста Генриха Дорна. Во время его концерта пальцы пианиста «выдернулись вместе с кистью из-под манжеты пианиста» [8; 74] и бросились к выходу из зала.

Пианист, по прочтении объявления о найденных пальцах, наконец вернул их, переживших множество приключений.

Спустя две недели состоялся первый, по возобновлении, концерт Генриха, однако играл пианист совсем иначе: «специалисты один за другим – на цыпочках – покидали зал» [8; 82].

В результате интертекстуального анализа новеллы «Сбежавшие пальцы» С. Д. Кржижановского, интертекстуальные элементы произведения можно классифицировать по типологии Ж. Женетта следующим образом:

1) **Интертекстуальность:**

1) «Нос» Н. В. Гоголя. Между новеллой и повестью наблюдается сюжетное сходство, поскольку, как мы знаем, в произведении Гоголя повествуется о «сбежавшей» части человеческого тела – носе майора Ковалева. Кроме того, можно посчитать аллюзией такую цитату из новеллы: «Тупой огромной нос чьего-то ботинка загородил было путь» [8; 74]. Таким образом, гротеск с его контрастным сочетанием реального и фантастического, алогизмом, присущий, в первую очередь, таким писателям, как Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин и мн. др., можно определить как характерный и для творчества Кржижановского;

2) «Петербург» А. Белого. Новелла имеет схожее название с одной из подглав романа – «Холодные пальцы» [2; 60]. Кроме того, просматривается схожесть изображения движений пальцев в романе: «Пальцы всунулись в пальцы; и пальцы отдернулись» [2; 132];

3) «Голова Медузы» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Автор данной работы усматривает схожесть между цитатой из рассказа писательницы: «Пальцы лгут. Вот так пробегут, и все изменится» [5; 198] и названием новеллы С. Д. Кржижановского;

4) «Синяя птица» М. Метерлинка. Одним из героев феерии М. Метерлинка является Сон. В новелле С. Д. Кржижановского Сон также является одним из героев;

5) «Музыкальные новеллы» Э. Т. А. Гофмана. Новеллу «Сбежавшие пальцы», как утверждает В. Перельмутер, можно охарактеризовать как первый опыт «музыкальной гофманианы» [8; 594]. «Потерянная и возвращенная музыка – как бы камертон всей книги» [8; 594]. Музыкальность новеллы проявляется в первую очередь в том, что героями новеллы являются сбежав-

шие пальцы **пианиста**. Кроме того, по указанию А. Н. Шуберт, на протяжении всего произведения зашифрованы ноты Сонаты № 23, «Аппассионаты» Л. ван Бетховена [14; 162];

6) «Сказка о руках Господа Бога» Р. М. Рильке, в которой рассказывается о том, как Бог велел Своим рукам лепить из глины человека, дабы не отвлекаться от происходящего на земле. Руки не смогли удержать человека, сильно порывавшегося жить, и с тех пор Бог сердит на них. В новелле проявляется сюжетное сходство с данной сказкой, с той существенной разницей, что здесь человек не может удержать руки;

7) тексты жизни: надпись «На храм» на кружке, со скоса которой столкнула пальцы старуха [8; 76]; текст объявления о найденных пальцах:

«Найдены пять пальцев

Неизвестно чьей правой руки.

Справляться: *Дессингштрассе, 7, кв. 54.*

Телеф. 3. 45,

Бецирк 1 – 9» [8; 80];

2. **Паратекстуальность:**

1) имя автора. Важно, что сам Кржижановский в своей работе «Поэтика заглавий» отмечал: *«В большинстве случаев из понятия “заглавие” только искусственно можно исключить имя автора»*; *«Обжившись среди заглавий, имя как бы получает от них озаглавливающую силу и особый предикативный смысл»* [8; 4];

2) заглавие («Сбежавшие пальцы»). На наш взгляд, очень важным здесь является определение понятия «заглавие» самого Кржижановского: *«Книга и есть – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга»* [8; 3]. Книга, по указанию писателя, *«должна рассчитывать не столько на книгохранилища, сколько на емкость своего заглавия: лишь mnemonicически сделанное, крепко сработанное заглавие обеспечивает книге и ее смыслу некоторую сохранность»* [8; 6]. Как мы видим, заглавия произведений Кржижановского, как правило, состоят из одного-трех слов;

3) дата написания – 1922 г. Кржижановский утверждал: *«Даже пометы о годе и месте издания часто как бы вырастают в заглавие, делаясь неотделимыми от него»* [8; 4];

4) разделение текста на пять глав, что, на наш взгляд, можно соотнести количеством сбежавших пальцев руки пианиста;

5) подпись автора;

3. **Метатекстуальность:** по ряду реализующихся в новелле тем, мотивов, концептов, ее можно соотнести с множеством других произведений писателя (так, например, мотив пути, тема разлада, тема «музыкальности»,

концепт ушной раковины, лужи, дождя, звезды, глаза, зрачка, пса реализуются едва ли не в каждом произведении Кржижановского), что свидетельствует об автоматическосте произведения. Кроме того, новелла отчасти автобиографична (писатель работал в Киевской консерватории, сотрудничал с музыкальными театрами и т.д.);

4. Архитектурность:

1) жанр новеллы. Так, мы видим в произведении такие характерные для этого жанра черты, как наличие немногих действующих лиц; одна сюжетная линия (вообще в данном жанре их может быть несколько); свойственная новеллам одного автора циклизация (в данном случае это цикл новелл «Сказки для вундеркиндов»); наличие завязки, кульминации, развязки в структуре произведения; наличие поворотного пункта; избегание психологизма;

2) романа, предполагающего развернутое повествование о жизни и развитии личности главного героя (героев), его эволюцию в кризисный, нестандартный период его (их) жизни. Так, герой произведения Кржижановского меняется – он больше не может играть так хорошо, как раньше, поскольку сильно изменились пальцы одной его руки – из белых, точеных пальцев они превратились в *коричнево-серые, заскорузлые, оттянутые грубой истертой кожей* [8; 81]. Кроме того, жанр романа реализуется в произведении также через роман-путешествие, роман-антиутопию «Путешествия Гулливера» Д. Свифта и роман «Петербург» А. Белого;

3) рассказа как произведения, содержащего развернутое и законченное повествование о каком-либо отдельном событии, случае, житейском эпизоде. Таким событием в новелле является побег пальцев пианиста. Также мы видим его через функционирование рассказа «Голова Медузы» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал;

4) повести, как жанра, вбирающего в себя события, виданные, слышанные или пережитые рассказчиком («Нос» Гоголя);

5) феерии с ее использованием волшебных элементов для раскрытия полноты сюжета и основной идеи произведения. Сами по себе сбежавшие пальцы уже являются волшебным элементом. Таковым же является и герой Сон: *«В узкую прорезь ящичка глянул, шуря свои изумрудные глазки, Сон»* [8; 76]. Жанр феерии реализуется здесь и через «Синюю птицу» М. Метерлинка;

6) волшебной литературной сказки, имеющей такие же особенности, как и народная, однако принадлежащей конкретному автору и не бытовавшей до публикации в устной форме («Сказка о руках Господа Бога» Рильке);

5. Гипертекстуальность:

1) слова тайн Гермеса Трисмегиста – латинские афоризмы, высеченные на зеленой изумрудной табличке, найденной, по преданию, Аполлоном Ти-

анским (3 г. до н.э. – 97 г. н.э.) на могиле Гермеса вместе с книгой «Тайна сотворения и знания о причинах вещей».

Одним из так называемых «слов тайн Гермеса Трисмегиста» на изумрудной скрижали были следующие: *«То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает сверху; и то, что пребывает сверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи»* [3; 314]. В данной новелле можно привести такой пример функционирования этого утверждения: *«Внизу – мерцание луж, сверху – полз луж»* [8; 77].

Писатель апеллирует к словам тайн и творчески переосмысливает их на протяжении всего своего творчества, что позволяет определить слова тайн Гермеса Трисмегиста как гипертекст не только данной новеллы, но и всего творчества Кржижановского;

2) философская мысль И. Канта «Звездное небо надо мной и моральный закон во мне», соотносимая со словами Гермеса Трисмегиста. Например: *«Замученные оторвыши не могли идти дальше: прижавшись к холодному камню панели, они собрались в щепоть и легли под тихие леты белых звезд»* [8; 80]. Возможность созерцать звездное небо, рождая в душе возвышенное, категорический императив Канта, к которому апеллирует Кржижановский и большинстве других своих произведений, также определяется нами как гипертекст всего творчества писателя;

3) «Путешествия Гулливера» Д. Свифта. В. Перельмутер указывает, что Сигизмунд Кржижановский был очень близок содержательно Д. Свифту [8; 594]. Сюжеты большинства его произведений часто действительно свифтовские, т. к. изображают путь героев, насыщенный большим количеством приключений. Например, в данной новелле мы видим приключения сбежавших пальцев (старуха столкнула их со скаса кружки с надписью *«На храм»*; погоня двоих мальчуганов; угроза дворового пса и др.).

В новелле **«Чуть-чуть»** (1922) главный герой во время графического анализа очередной подписи обнаруживает при помощи лупы крошечных созданий чуть-чутей. Король этого народа, покоритель страны еле-елей, согласился взять Его Огромность (главного героя) в подданство. Чуть-чуты принялись за работу: они поселились на ресницах мужчины, на обоях и во всем окружающем его пространстве, и на чуть-чуть, на еле-мысль все ожило, сонмы неприметностей выступили наружу, стоило только сощурить глаза. И вот знакомая автору женщина, ничем не приметная дурнушка, появилась на пороге комнаты Первого Чутя. И чуты сделали свое дело – сердцебиение ускорилось, губы слились в поцелуй. Но слеза, скатившаяся с глаза первого вассала, утопила короля чуть-чутей. *«Месть этого народа была страшной – они покинули главного героя: «В комнате тихо и пусто: да, когда чуть-чуты*

хотят отомстить, они лишь покидают осужденного. Этого достаточно: тому, кто был хоть миги с ними, как быть без них?» [8; 92].

В данной новелле выделены такие интертекстуальные элементы:

1. Интертекстуальность:

1) *«Шинель» Н. В. Гоголя*. Кржижановский умышленно лишает героя своего произведения имени. По мнению автора данного исследования, писатель делает этим намек на трансформацию маленького человека – такого, каким был герой повести Н. В. Гоголя «Шинель». Акакий Акакиевич Башмачкин, заикленный на приобретении новой шинели, является переписчиком, а герой новеллы Кржижановского – экспертом графического анализа. *«Работа требует тицания и извостренности глаза»* [9; 83] – утверждает герой-повествователь новеллы. Того же требует и работа Акакия Акакиевича, который с любовью вырисовывает каждую букву. Представители обеих этих профессий предстают перед читателем узко мыслящими, сконцентрированными лишь на своем деле личностями. Автор показывает, что воспринимать мир нужно не сквозь призму формальностей, а с более поэтической точки зрения, и делает намек на то, что люди утрачивают свои возможности делать это – убивают собственных чуть-чутей;

2) *«Маленькие человечки» братьев Гримм*. Сюжетное сходство просматривается в том, что маленькие человечки помогают бедному сапожнику, которому не хватает кожи для пошива сапог, делая обувь за него. Так и чуть-чуты – помогают герою новеллы, но в ином аспекте. Образное сходство просматривается в том, что герои и сказки, и новеллы, очень малы в своих размерах;

2. **Паратекстуальность**, о значении составляющих которой для Кржижановского было сказано ранее: имя автора; заглавие («Чуть-чуты»); дата написания (1922); разделение текста на 2 главы, что соотносится с тем, что название главных героев состоит из двух слов; подпись автора;

3. **Метатекстуальность**: здесь, так же, как и в других произведениях, реализуется автоматетекстуальность (мотив пути, тема разлада, тема «музыкальности», концепт ушной раковины, лужи, дождя, звезды, глаза, зрачка, пса и др.);

4. **Архитекстуальность** (об особенностях данных жанров было сказано выше):

1) жанр романа («Путешествия Гулливера» Д. Свифта);

2) повести («Шинель» Гоголя);

3) волшебной литературной сказки («Маленькие человечки» братьев Гримм);

5. Гипертекстуальность:

1) *слова тайн Гермеса Трисмегиста*. То, что происходит извне, отражается во внутреннем мире нарратора: *«Всю ночь я пробродил по пустеющим улицам. Чувствовал: пустою и сам»* [9; 91];

2) философская мысль И. Канта «Звездное небо надо мной и моральный закон во мне». Например: *«Изумленный, поднял я голову; оглядел стены, пол, потолок: ничего будто и не изменилось, и все было преображенным и новым...»*;

3) *«Путешествия Гулливера»* Д. Свифта. Герои данной новеллы уменьшены до невероятных размеров, вызывая ассоциацию с лилипутами из романа, и путешествуют по микромиру. Чуть-чуть являются антиподами злых лилипутов – они помогают главному герою смотреть поэтически на мир и видеть все прекрасное, а сам король чуть-чуть делает это настолько самоотверженно, что следствием его помощи является гибель.

В повести *«Странствующее “Странно”»* (1924), вошедшей в одноименный цикл, выделяется крайне большое количество интертекстуальных элементов. В качестве репрезентативных укажем следующие:

1. Интертекстуальность:

1) *«Ромео и Джульетта»* У. Шекспира (1592). Усматривается скрытая цитата из трагедии: *«Нет повести печальнее на свете, // чем повесть о Ромео и Джульетте»* [13; 135]. Скрытая цитата Шекспира содержится в повести, как мы полагаем, в реплике карточного короля червей: *«Нет умаления горче моего, – проговорили бумажные губы, – и как бы ни была печальная история, принесенная вами, история, которую вы несете отсюда, будет еще печальнее»* [8; 293]. Кроме того, известны труды Кржижановского о творчестве Шекспира, написание которых не могло не повлиять на творчество писателя;

2) *«Божественная комедия»* Данте Алигьери (1321). Ассоциация с поэмой возникает, поскольку и в «Божественной комедии», и в «Странствующем “Странно”» у главных героев появляется спутник, причем непременно римлянин: в «Божественной комедии» – это древнеримский поэт Вергилий, в повести – это *«древнеримский друг»* (кварцевый человечек) [8; 327].

3) *Миф о Немезиде (Немесиде)*. Немезида (Немесиде), в греческой мифологии богиня, дочь Никты (ночи). Немезида наблюдает за распределением благ среди людей и обрушивает свой гнев на тех, кто преступает закон; Немезида – богиня мести. Она немедленно запоминает любую человеческую несправедливость [11; 209]. Данный миф реализуется в произведении С. Д. Кржижановского в диалоге между автором-повествователем и королем червей, в реплике рассказчика, и проявляет отношение писателя к правительству: *«Говорят, недалеко то время, когда королям из европейской колоды, привыкшим к забавной игре в люди», придется превратиться из тех, которые играют, в тех, которыми играют. Я не язычник, но верю в Немезиду»* [11; 297];

4) *Быличка о злыднях*. В «Энциклопедии сверхъестественных существ» дано такое определение злыдней: *«Злыдни – в восточнославянской мифо-*

логии 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» [15; 151]. В повести Кржижановский несколько переосмысливает миф и делает акцент не на бедности и несчастье семьи, в доме у которой завелись злыдни, а на изображении общения их между собой, и на бедствиях, которым подвергается автор-повествователь вследствие действия злыдней (так, например, именно один из злыдней толкнул рассказчика в спиртовой термометр);

5) *«Железная тишина» Н. Н. Ляшко (1922)*. Рассказ упоминается автором в тексте: *«Медленно, цепляясь глазом за рубинные блики, я подымался среди той особой “железной тишины”, на которую впоследствии, кажется, покусалось перо одного из ваших писателей»* [8; 328];

6) *Библейская легенда о Давиде и Голиафе*, содержащаяся в Ветхом завете. В легенде изображается битва между филистимлянским воином огромного роста Голиафом и пастухом Давидом, будущим царем Иудеи и Израиля. Юный Давид, единственным оружием которого была праща, побеждает сильнейшего Голиафа, имевшего огромное копье и большой меч, а затем отрубает его голову. Аллюзию на притчу Кржижановский осуществляет во время пребывания своего героя в организме мужчины, к которому небезразлична его жена. Автор-повествователь осознает, что ему не удастся искалечить мозг мужчины одному, но затем воодушевляется, вспоминая библейскую притчу о Давиде и Голиафе: *«Да, пылинка захотела опрокинуть гору, столкнуть ее в ничто, и если Давид жалкой пращей свалил великана, то почему моя месть, думал я, не может посягнуть на великана в тысячи крат большего. Правда, на стороне библейского борца было, по сравнению со мной, некоторое преимущество в росте, но на моей стороне было преимущество в позиции»* [8; 334];

7) *«Оле-Лукойе» Г. Х. Андерсена (1849)*. Кржижановский посредством реминисценции отсылает читателя к сказке Г. Х. Андерсена, главный герой которой – Оле-Лукойе – показывает при помощи двух своих зонтиков сны детям: *«Сознание, перед тем как погаснуть, вспыхивало причудливыми грезами и фантазиями: самый запах спирта преобразался в тонкое благоухание «Шипра», и по мерцающему стеклу прозрачной темницы, как в сказке Андерсена, ползали скользкие и пестрые сны»* [8; 311].

Обнаруживается и множество других интертекстуальных элементов, как, например, «Гамлет, принц Датский» У. Шекспира; «Макбет» У. Шекспира; «Приключения барона Мюнхгаузена» Р. Э. Распэ; «Мальчик-с-пальчик» Ш. Перро; каноническая книга Ветхого Завета «Песнь Песней»; «Дон Жун, или Каменный Гость» Мольера и др.

2. Паратекстуальность:

- 1) имя автора;
- 2) заглавие («Странствующее “Странно”», из которого следует, что слово «Странно» выступает здесь субстантивированным и является героем повести);
- 3) трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» (поскольку реплика из трагедии является эпиграфом к повести);
- 4) дата написания повести (1924);
- 5) разделение текста на две главы, что, на наш взгляд, можно соотнести с двухчастной структурой названия произведения;
- 6) подпись автора;

3. Метатекстуальность: в повести просматривается множество автометатекстуальных элементов, перечисленных ранее. Мы пришли к выводу об отсылках в повести писателя к иным его произведениям («В зрачке», «Мухомослон», «Сбежавшие пальцы», «Чуть-чутьи», «Якоби и «Якобы» и др.);

4. Архитекстуальность:

- 1) жанр повести, поскольку здесь нарратор повествует о происшедших с ним сорок с лишним лет тому назад событиях;
- 2) романа. Нарратор – старый маг – рассказывает пережитых приключениях, событиях и в конце произведения мы видим, как он эволюционировал – в начале он был обычным человеком, а в конце он сам определяет себя иным: *«может быть, я только так... странствующее “Странно”»*. [8; 343]. Кроме того, жанр романа функционирует в повести через «Путешествия Гулливера» Д. Свифта и другие произведения;
- 3) волшебной литературной сказки, авантюрной по своей установке («Приключения Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла, «Мальчик-с-пальчик Ш. Перро, «Стойкий оловянный солдатик» и «Оле-Лукойе» Андерсена и др.);
- 4) трагедии с ее особым характером драматического конфликта. Трагедия имеет своей основой не всякую борьбу личности с препятствиями, но лишь глубокий идейный конфликт, столкновение мировоззрений (У. Шекспир «Гамлет, принц Датский», «Ромео и Джульетта»);
- 6) рассказа, поскольку здесь содержится развернутое и законченное повествование об определенном событии. Таким событием является путешествие

нарратора – самое длительное и самое трудное, однако передвинувшее его в пространстве всего лишь на семьдесят с половиной футов. Также встречается в тексте рассказ кварцевого человечка и Злыдня и др. Кроме того, данный жанр реализуется в повести через рассказ «Железная тишина» Н. Н. Ляшко;

7) библейской легенды (библейская легенда про Давида и Голиафа);

8) видения. Сюжет его излагается от имени лица, которому он якобы открылся в сновидении, галлюцинации или летаргическом сне. Здесь этот жанр реализуется через «Божественную комедию» Данте;

9) былички как рассказа героя о встрече с «нечистой силой» (быличка о злыднях) и др.

5. Гипертекстуальность:

1) Надпись на башенных часах: «*Omnia vulnerat, ultima necat*» [9; 322], что в переводе с латыни означает «Все ранят, последняя убивает». Данную сентенцию изрекает кварцевый человечек во время пытки стрелой, указующей часы (в часах возлюбленной автора-повествователя). Эти слова сильно повлияли на нарратора: «*Но слова сочувствия, оброненные незнакомцем, придали мне силы – бороться и жить*» [8; 323]. Тема времени очень важна для данного произведения. Она реализуется на протяжении всего произведения. Так, начало повести: «– *На циферблате шесть. Ваш поезд в девять? – В девять тридцать*». Конец повести: «– *Не пройдет и получаса, как... ваш поезд отойдет. И чего доброго, без вас. Взгляните на циферблат: пять минут десятого*» [8; 344];

2) слова тайн Гермеса Трисмегиста. Например, история короля червей о том, что они имел два сердца: большое (любящее маленькую женщину) и малое (любящее народ). Пришло время оперировать и удалять лишнее. Король определил лишним малое сердце, любившее народ: «*Малое в большом я предпочитаю большому в малом*». Однако после операции королю червей уже никогда не удалось подняться кверху, «*потому что самое кверху оказалось ампутированным вместе с сердцем*» [8; 295]. Как видим, писатель апеллирует к словам тайн и в рассмотренных выше новеллах. Например, в новелле «Сбежавшие пальцы»: «*Внизу – мерцание луж, вверху – полз луж*» [8; 77]. В новелле «Чуть-чутьи»: «*Измученный, поднял я голову; оглядел стены, пол, потолок: ничего будто и не изменилось, и все было преображенным и новым...*» [8; 83]. Мы можем определить слова тайн Гермеса Трисмегиста как гипертекст не только данной новеллы, но и всего творчества Кржижановского;

3) философская мысль И. Канта «Звездное небо надо мной и моральный закон во мне», также определяемая нами как гипертекст и других произведений писателя;

4) «Путешествия Гулливера» Д. Свифта. Автор-повествователь рассказывает о своем чрезвычайно насыщенном, самом длительном и трудном путешествии, передвинувшем его всего на 71, 5 футов и произошедшем сорок с лишним лет тому назад. Также мотив свифтианы обнаруживается в том, что собеседник автора-повествователя ждет поезд, на котором отправится путешествовать. Кроме того, в тексте Кржижановским даны явные отсылки к произведению Д. Свифта: *«Гулливер, начавший странствия с Лилипутии, принужден был закончить его в стране Великанов. Правила нашего магического стажера – поскольку они хотят сделать нас большими среди меньших, великанами среди лилипутов, – естественно, стягивают линии наших учебных маршрутов, вводя нас в магию, то есть в возвеличение, лишь путем трудной и длительной техники умаления»* [8; 282].

Таким образом, была предпринята попытка проведения интертекстуального анализа произведений С. Д. Кржижановского, относящихся к двум различным циклам, по рабочей схеме Ж. Женетта. В каждом произведении Кржижановского были обнаружены элементы, относящиеся ко всем пяти пунктам типологии Женетта, что позволяет определить интертекстуальность как одну из главных особенностей творчества Кржижановского.

Интертекстуальный анализ произведений способствует верному пониманию и изучению художественной структуры произведений. Мы пришли к выводу о том, что наличие автометатекстуальных элементов является одной из особенностей творчества писателя, поскольку в каждом своем произведении автор апеллирует к другим своим произведениям. Также мы обнаружили, что слова тайн Гермеса Трисмегиста, философская мысль И. Канта «Звездное небо надо мной и моральный закон во мне» и «Путешествия Гулливера» Д. Свифта являются наиболее частыми гипертекстуальными элементами повести «Странствующее “Странно”» и новелл цикла «Сказки для вундеркиндов», что позволяет определить их как гипертекст всего творчества Кржижановского.

С. Д. Кржижановский переосмысливает современную ему действительность и извечные проблемы Бытия и программирует читателя посредством интертекстуальных элементов – поведение читателя регулируется самим текстом. Читатель не может верно понять и интерпретировать произведения Кржижановского, не понимая значения интертекстуальных элементов. Реализуется определяемая самим Женеттом лудическая (игровая) функция – автор призывает читателя к интеллектуальной игре. Так, уже само название выполняет эту функцию. Все это позволяет сделать вывод о возможности применения рабочей схемы Ж. Женетта, не учитывающего реакцию реципиента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр.; [ред. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с. 2. *Белый, А.* Петербург / А. Белый. – К.: Дніпро, 1990. – 599 с. 3. *Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада*; сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. – К.: Ирис; М.: Алетея, 2001. – 624 с. 4. *Женетт, Жерар.* Фигуры. В 2 т. Т. 2. / Жерар, Женетт.; пер. с фр.; – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с. 5. *Зиновьева-Аннибал, Л. Д.* Тридцать три урода / Л. Д. Зиновьева-Аннибал. – М.: 1999. – 496 с. 6. *Йейтс, Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция / Ф. Йейтс. – М.: НЛО, 2000. – 528 с. 7. *Кржижановский, С. Д.* Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – М., 1931. – 31 с. 8. *Кржижановский, С. Д.* Чужая тема. Собрание сочинений. Т.1 / С. Д. Кржижановский. – СПб.: «Симпозиум», 2001. – 697 с. 9. *Кристева, Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман. / Ю. Кристева // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – № 4. – Витебск, 1993. 10. *Мелетинский, Е. М.* От мифа к литературе / Ю. М. Мелетинский. – М.: РГТУ, 2001. – 169 с. 11. *Мифы народов мира.* В 2 т. Т. 1. А – К. – М.: Сов. Энциклопедия, 1992. 671 с. 12. *Смирнов, И. П.* Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб.: «СПбГУ», 1995. – 193 с. 13. *Шекспир, У.* Ромео и Джульетта / У. Шекспир; пер. Т. Щепкиной-Куперник: «Искусство», 1958. – 145 с. 14. *Шуберт, А. Н., Корниенко, О. А.* Ритм в новеллистике Сигизмунда Кржижановского: Статья вторая / А. Н. Шуберт, О. А. Корниенко // Русская литература. Исследования: сб. науч. трудов. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Ин-т лит-ры им. Т. Г. Шевченко. – К., 2010. – Вып. 14. – 299 с. 15. *Энциклопедия сверхъестественных существ.* – М.: Эксмо: СПб.: Миргорд, 2006. – 720 с. 16. *Genette, G.* Palimpsestes: La littérature au second degré. – Paris : Seuil, 1982. – 467 p.

Срьоміна М. В., студ.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В ПРОЗІ С. Д. КРЖИЖАНОВСЬКОГО (НОВЕЛИ ЦИКЛУ «КАЗКИ ДЛЯ ВУНДЕРКИНДІВ»; ПОВІСТЬ «МАНДРІВНЕ “ДИВНО”»)

У статті здійснюється інтертекстуальний аналіз новел «Пальці-віткачі», «Чуть-чуті», що увійшли до циклу «Казки для вундеркиндів» (1919 – 1927), а також повісті «Мандрівне “Дивно”», що увійшла до однойменного циклу (1924), за типологією Ж. Женетта.

Ключові слова: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, автометатекстуальність, архітекстуальність, гіпертекстуальність, міф.

INTERTEXTUALITY IN PROSA OF S. KRZHIZHANOVSKY (SHORT STORIES OF THE CYCLE «TALES FOR INFANT PRODIGIES»; STORY «THE WANDERING “STRANGELY”»)

The article is devoted to the intertextual analyses of the short stories “Runaway fingers”, “Chut-chuti”, that are included in the cycle of the short stories “Tales for infant prodigies” (1919 – 1927), and to the intertextual analyses of the story «The wandering “Strangely”», that is included in the cycle with the same name of S. Krzhizhanovskiy (1924), by the typology of Gerard Genette.

Key words: *intertextuality, paratextuality, metatextuality, autotextuality, hypertextuality, myth.*

УДК 81'42 811.111

Єфименко В.А., к.філол.н., док.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

**ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ**

У статті розглядаються особливості художнього простору постмодерністської літературної казки. Виявлено характерні риси таких складових художнього простору, як простір наративу, простір наратора, дискурсивний та іконічний простори.

Ключові слова: *художній простір, постмодерністська літературна казка, наратив, актант, топос, фікціональність.*

Будь-який художній твір асоціюється з низкою різноманітних просторів. По-перше, текст займає певний матеріальний простір – простір текстуальності, тобто охоплює певну кількість сторінок, заповнених реченнями, які, в свою чергу, складаються зі слів, розташованих відповідно до граматичних вимог. По-друге, існує образний простір, який актуалізується читачем в процесі декодування тексту. Нарешті, коли читач намагається заповнити прогалини художнього твору, виникає інтерпретативний простір, в конструюванні якого основна роль належить уяві читача.

С.Малмгрен виражає простір художнього твору формулою

$$Sf = Sw + Ss + Sr$$