

Правительство Российской Федерации
Федеральное Государственное бюджетное учреждение
высшего профессионального образования
Санкт-Петербургский Государственный Университет
Факультет Свободных искусств и наук

ПАНЬКИНА Анастасия Сергеевна
**Структура художественного пространства в сборнике новелл С.Д. Кржижановского
"Чужая тема"**

Выпускная квалификационная работа по программе подготовки
035300 "Искусства и гуманитарные науки"

Программа концентрации: Литература

Научный руководитель:

Двинятин Фёдор Никитич
кандидат филологический наук, доцент

(подпись, дата)

Рецензенты:

Юлия Мелисовна Валиева
кандидат филологически наук
доцент кафедры истории русской литературы СПбГУ

(подпись, дата)

Санкт-Петербург
2016

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические аспекты изучения категории пространства в художественном произведении	
1.1 Пространство как категория текста.....	6
1.2 Свойства художественного пространства.....	16
1.3 Художественные концепты как элементы пространства.....	24
Глава 2. Анализ художественного пространства сборника новелл С.Кржижановского "Чужая тема"	27
2.1 Концепт "Улица". Фантазм как особое измерение концепта.....	30
2.2 Концепт "Окно". Чувство как пространственная категория.....	41
2.3 Концепт "Щель". Разрыв как принцип организации повествования.....	46
Заключение.....	50
Список литературы.....	52

Введение

Данная исследовательская работа посвящена анализу художественного пространства и пространственных образов в авторском сборнике новелл Сигизмунда Кржижановского "Чужая тема". Впервые анализ использования языковых средств для построения образов в прозе Кржижановского был проведен в конце 90-х годов литературоведом Ю.Ганзя, который в статье "Многоликость слова: Образы и принципы их построения в прозе С. Кржижановского"¹ отмечает высокую степень уникальности и самобытности творческого метода автора, что приводит к возникновению уникального языка, построенного на парадоксальной игре слов: "Именно посредством образов, метафор и других выразительных средств повествование у Кржижановского переходит в сферу собственно "философской проблематики"². С момента появления этой статьи за Кржижановским закрепился авторитет "философско-ориентированного" писателя, что оказало влияние на проблематику исследований, посвященных его творчеству. Довольно часто большое место в анализах отводится изучению философского аспекта его произведений, в то время как собственно филологические и литературоведческие вопросы до сих пор остаются не раскрытыми до конца.

Одним из таких открытых вопросов является и тема нашего исследования, выбор которой продиктован наблюдением о принципиальном значении пространственной организации текста для сюжетного построения прозы Кржижановского. Кроме того, очевидно, что художественное пространство, возникающее, например, в исследуемом нами здесь авторском сборнике "Чужая тема", отражает существенные черты картины мира как автора, так и персонажей, а также выступает как самостоятельный герой новелл.

¹Ганзя Ю.Е. Многоликость слова: Образы и принципы их построения в прозе С. Кржижановского // Русский язык в школе. - 1998. №1

²Ганзя Ю.Е. Многоликость слова...

Традиционно проблематика пространства рассматривается в рамках двух исследовательских парадигм: первая оперирует понятием хронотопа и предполагает обязательное упоминание в разговоре о пространстве временной перспективы; вторая, на позициях которой мы стоим в нашем исследовании, исходит из возможности рассмотрения пространства как автономной категории текста. На наш взгляд очевидно, что только такой подход во-первых, позволит выявить специфику непосредственно пространственных характеристик текста новелл, а во-вторых, предложит другую оптику на исследуемый материал, которая позволит выявить некоторые, по каким-то причинам до сих пор не освещенные, элементы поэтики Кржижановского.

В первой главе нашей работы мы сосредоточим внимание на теоретических аспектах изучения категории пространства в художественном произведении, для чего нам необходимо будет определить пространство как категорию текста и обнаружить свойства художественного пространства. Так как в методологию нашего исследования, в целом укладывающуюся в рамки структурно-семиотического подхода, попали элементы концептуального анализа, одну из частей первой главы мы также посвятим проблематике художественного концепта и пониманию его как пространственного элемента.

Вторая глава будет посвящена конкретному анализу авторского сборника новелл С.Кржижановского "Чужая тема", к сожалению, так и не опубликованного. Исходя из определений концепта и художественного пространства, сформулированных в первой главе, мы приступим к анализу ключевых пространственных образов сборника. В стремлении избежать "общих мест" в исследованиях категории пространства в текстах этого автора в рамках этого исследования мы предложим три концепта, до сих пор недостаточно проблематизированных в исследовательской литературе. Так, в качестве трех основных точек нашего соприкосновения с художественным

миром сборника мы предлагаем обратить внимание на концепт "улицы", "окна" и "щели", каждой из которых при анализе художественных текстов, предполагает обращение к вспомогательным сюжетам. Касаясь в своем исследовании работ, посвященным сквозным мотивам и постоянным образам, мы не будем отдельно останавливаться на них, ограничиваясь ссылками на существующие работы, предлагающие, на наш взгляд, исчерпывающий анализ концептов художественного пространства прозы Кржижановского.

Глава I. Теоретические аспекты изучения категории пространства в художественном произведении.

1.1 Пространство как категория текста.

Проблема изучения пространства и его функций в художественном произведении с давних пор привлекает внимание многих исследователей. Пространство - не только ключевая категория для научного знания, теории искусства и философии, но и ключевое понятие человеческой жизни. Одна из первых попыток анализа эволюции понятия "художественное пространство", к более подробному рассмотрению которого мы приступим чуть позже, принадлежит Ортеге-и-Гассету, который указывает, что многие радикальные трансформации, происходящие в искусстве, — это прежде всего трансформации его художественного пространства. В основе его изменений лежат "глубинные изменения в культуре эпохи, определяющей адекватное ей искусство и необходимое для него художественное пространство"³. Однако, постоянное переосмысление этой категории провоцируется не только развитием человеческой культуры, философских и эстетических взглядов. На протяжении развития литературы внимание к тому, каким образом определяется "пространство произведения", споры о том, в каком смысле автор или читатель говорят о пространстве, способы работы с категорией пространства, — все говорит о том, что попытка определить пространственные характеристики текста всегда присутствует в читательском опыте. Пространство, которое мы в данной работе рассматриваем как текстовую категорию, структурирует не только само произведение, но и, благодаря своей фундаментальной роли для человеческого сознания, запускает механизм интерпретации и соучастия со стороны реципиента. Пространственная составляющая текста становится одним из мест наиболее интенсивного смыслообразования и проводником читателя в художественный

³Жилина Т. Семантика художественного пространства в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности». Электронный ресурс. [URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/semantika-hudozhestvennogo-prostranstva2.htm>]

мир конкретного произведения, поэтому любые манипуляции, проделываемые с ним — искажение, фрагментация, расслоение, растягивание, — непременно оборачиваются трансформацией всей текстовой структуры.

Для дальнейшего разговора необходимо обратить внимание на понятие "художественное пространство", которое вошло в обиход литературоведов в 70-х годах XX века и сразу активизировало внимание многих исследователей, что впоследствии повлекло за собой широкое распространение термина — теперь для прояснения того, что имеется в виду под "художественным пространством" необходимо не столько сослаться на определенную традицию, сколько откеститься от множества определений, возникших на стыке литературоведения и других дисциплин (философии, психологии, культурологии). Так, например, разговор о художественном пространстве неизбежно затрагивает проблему авторской стилистики, его особых оптики и ракурса. Анализ художественного пространства позволяет исследователю не только вплотную приблизиться к обнажению общих структур текста, но и обнаружить точку фокализации - откуда ведется авторское наблюдение. Мы имеем в виду некое подобие ракурсной съемки в кинематографе, не столько несущей информативную функцию, сколько представляя собой эмотивную составляющую текста, место экспрессивности и самоутверждения текста.

Понимание пространства просто как "места свершения событий"⁴ в какой-то момент потеряло свой статус, находясь в тени более масштабных теорий. Так, в наиболее разработанной традиции теория художественного пространства неразрывно связана с теорией другой "вечной" категории текста - временем. Начиная с времен мифологического мышления, когда время мыслилось неразделимым с пространством, эти понятия следуют рука об руку. Литературоведение, разумеется, активно и достаточно основательно

⁴Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов и моделей в русской литературе XIX - нач. XXI века. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Электронный ресурс. [URL: <http://dissovet.rudn.ru/web-local/prep/rj/dis/download.php?file=e686d96bd2869d2a6f2317a954bd889b554>]

исследует эту проблему. Оставив за пределами этого текста аналитику и историю понятий пространства и времени, которые потребовали бы от нас обращения к еще античным источникам и всей истории философии и литературоведения, и сославшись на отсутствие необходимости в подобного рода анализе, обратимся к наиболее значимым на наш взгляд теориям, хотя нами и не разделяемым, но бесспорно продуктивно осмыслявшим проблематику пространства, времени и их взаимосвязи.

Впервые детальный анализ временных и пространственных отношений в художественном тексте был предложен М.Бахтиным в работе "Формы времени и хронотопа". Под хронотопом Бахтин понимает "существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе"⁵. Заимствуя термин, изначально существующий в пространстве естественных наук, Бахтин привносит в него значение не просто "временипространства", но "временипространства" "художественно освоенного литературой", то есть, в первую очередь, понятого в своей неразрывности и целостности, а также - явления специфического для литературного текста, чертой которого становится наделение плотью, конкретным воплощением абстрактных понятий: "Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем"⁶. Описывая различные устойчивые пространственно-временные модели, характеризующие жанр романа на ранних этапах его развития (греческий роман, рыцарский роман...), Бахтин приходит к выводу о влиянии хронотопа на жанровую разновидность произведения. В литературном хронотопе время делает пространство более осмысленным и измеримым, соответственно, однако, несмотря на заявление

⁵Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. Электронный ресурс. [URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>]

⁶Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе...

о слитности пространства и времени, на деле Бахтин отказывает пространству в автономии. Время в его концепции, хотя и названо "четвертым измерением", является скорее первым, ключевым и определяющим все остальное. Такой подход оказался необычайно продуктивным для самого Бахтина и его последователей, однако для изучения собственно художественного пространства нам он не представляется эффективным, вследствие чего обратимся к другим теориям, осмыслявшим ту же проблематику.

Работы Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова, Успенского Б.А. и пр. по исследованию проблемы взаимоотношения пространственных и временных характеристик текста дают основания для рассмотрения художественного пространства как самостоятельной категории, не нуждающейся в обязательной апелляции к категории времени. В работе "О метаязыке типологических описаний культуры" Лотман, исследуя проблемы метатекста, "текста культуры", воплощающего структуру образа или картины мира какой-то определенной группы людей, пишет: "Одной из универсальных особенностей человеческой культуры, возможно связанной с антропологическими свойствами сознания человека, является то, что картина мира неизбежно получает признаки пространственной характеристики. Сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие ее уровни"⁷. Эта пространственная структура, являясь уровнем содержания универсальной культурной модели, становится планом выражения для других. На основании этого тезиса Лотман выстраивает свое рассуждение, указывая на разные типы описаний пространств (такие как описание внутренней организации текста как статичной и стабильной системы или описание динамической системы и движения индивида, обеспечивающего сюжетность, внутри среды).

⁷Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. - Таллин: Александра, 1993. Электронный ресурс. [URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/metalang.htm>]

Разворачивая последовательно несколько оппозиций, Лотман приходит к важнейшим выводам. Во-первых, он обращает наше внимание на важность для осмысления проблематики пространства понятия границы, во-вторых, он указывает, что "отношение к пространству является важнейшим условием идентификации разных элементов повествования в персонаж как единую парадигму"⁸, что означает, что персонажи, находящиеся в синхронном срезе структуры, суть один персонаж; наконец, он размышляет о разнице картин мира в разное время, в понимании которой вновь настаивает на принципиальной роли пространства, не связанного со временем.

В другой работе — "Художественное пространство в прозе Гоголя", — руководствуясь той же логикой автономности категории художественного пространства, Лотман обращается к сюжетам конкретных повествовательных литературных произведений, например, "Мертвым душам" Гоголя, и наблюдает, что художественное пространство не сводимо к воспроизведению ландшафта местности, в которой происходит действие. Пространство в литературном произведении "моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п."⁹. Для нас это значит, что категория пространства может сливаться с понятиями другого порядка, становясь не просто характеристикой, например, территориально-географической, но и становится семантическим ядром конкретной сцены, целого произведения или даже художественного мира конкретного автора. Как пишет Лотман, "в художественной модели мира "пространство" подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира"¹⁰. Мы видим, что в рамках этого подхода пространство становится способом, языком для выражения более общей системы представлений автора, "при этом, как часто бывает и в других

⁸Лотман Ю.М. О метаязыке...

⁹Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. - Таллин: Александра, 1993. Электронный ресурс. [URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>]

¹⁰Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.

вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, - чем его индивидуальная модель мира"¹¹. Лотман указывает на то, что этот язык - иерархичен, структурирован особым образом и обладает определенной властью. Ссылаясь на статью С.Ю.Неклюдова "К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине", он демонстрирует, что "места, в которых происходит эпическое действие, обладают не столько локальной, сколько сюжетной (ситуативной) конкретностью. Иными словами, в былине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти "места" являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию, свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя"¹². Важным в данном контексте является то, что Неклюдов, исследуя русскую былину, имеет дело с фольклорной традицией, основанной на формуле, связывающей сюжет и локус, а Лотман делает дальнейший вывод об их взаимосвязи и за пределами фольклорной традиции.

По ходу текста Лотман вводит четыре вида пространства: точечное, линейное, плоскостное и объемное, однако основная ценность этой работы для нашего исследования заключается не в приведении классификации, а в указании на сам ход исследователя: в оптике Лотмана пространственные отношения становятся не только полноценным и важнейшим способом художественного моделирования, активным компонентом языка произведения (эту позицию автор противопоставляет пониманию

¹¹Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.

¹²Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16-26 августа 1966. - Тарту, 1966

пространства как "пассивного вместилища героев и сюжетных эпизодов"¹³), но и приобретает значение семантического сгустка, места смыслообразования и возможного возникновения читательской активности. Таким образом, "структура пространства текста становится моделью структуры вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста — языком пространственного моделирования"¹⁴. Для нас принципиальны описанный Лотманом свойства пространства постольку, поскольку они предоставляют возможность рассматривать художественное пространство отдельно от художественного времени.

Другая работа, немного иначе, но, тем не менее, отстаивающая тот же тезис — работа Топорова "Пространство и текст", которая начинается с указания на два полюса возможных взаимоотношений двух "вечных категорий": с одной стороны, текст "пространствен" (т. е. он обладает признаком пространственности, размещается в "реальном" пространстве...)¹⁵, с другой - пространство само по себе может быть понято как сообщение ("пространство есть текст"¹⁶). То есть пространство, будучи текстом, входит в множество (наряду с другими текстами), которое в свою очередь также понимается как текст. В этой работе он предлагает сравнительный анализ понимания пространства Ньютоном и Лейбницем. Из этого анализа Топоров делает вывод, что пространство для Ньютона - объективировано, это "нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися"¹⁷, ньютоновское пространство не может принадлежать гуманитарным наукам и обыденному человеческому сознанию. Эту функцию выполняет концепция Лейбница, которое "одушевляется" человеческим

¹³ Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства...

¹⁴ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М. : Искусство, 1970. Электронный ресурс. [URL: <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/sht/>]

¹⁵ Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. - М, 1983. Электронный ресурс. [URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html]

¹⁶ Топоров В.Н. Пространство и текст.

¹⁷ Топоров В.Н. Пространство и текст.

присутствием, оно трактуется, прочитывается человеком"¹⁸. В своем анализе Топоров придерживается взглядов, присущих исследователям мифологии, обрядов, фольклора: "пространство неразрывно связано и находится в отношении взаимовлияния с его вещественным наполнением, другими словами, всем тем, что "организует" пространство, сплачивает его и укореняет в одном центре (Творец, люди, животные, растения, элементы сакральной топографии и пр.)"¹⁹. Можно сказать, что мифопоэтическое пространство не существует вне вещей, оно не предшествует появлению вещи, а наоборот — существует только тогда, когда вещь присутствует. Как отмечает ..., "вещи выступают как места, а пространство — как их распространение. Эта мысль продолжается через указание на три аспекта: во-первых, что в мифопоэтической модели мира пространство обретает себя в вещи, во-вторых, что свойство "быть вещью" — это функция пространства, и в-третьих, — что вещь собственно первична (она создает пространство)"²⁰. В каком-то смысле пространство в работах Топорова приобретает значение только посредством его "семантического обживания", предоставляя место для сакральных объектов. Именно поэтому большое значение для ученого имеют процессы отделения, выделения, отграничения.

Основными категориями пространственной модели произведения по Топорову являются внутреннее, внешнее пространство и граница. В основе этого лежит простейшая оппозиция "замкнутого", "своего", "близкого" и "открытого", "чужого", "далекого". Что касается важности понятия границы, то, как мы указывали выше, особое внимание ей уделял Лотман, обращаясь к ней при анализе точечного пространства. Большое значение пространственным границам придавал и Бахтин, например, в работе "Проблемы поэтики Достоевского". В частности, он указывал, что место границы, прохода, перехода (порог, дверь, лестничные пролеты, подъезды)

18[□]Жилина Т. Семантика художественного пространства...

19[□]Жилина Т. Семантика художественного пространства...

20[□]Жилина Т. Семантика художественного пространства...

часто являются ключевыми для разворачивания сюжета. Бахтин высоко оценивал значение "диалогов на пороге", и даже упоминал "литературу небесных врат" как особый жанр времен Реформации"²¹. Граница представляет собой, опять же, не просто географическую характеристику пространства, но специфический способ героя располагать себя по отношению к миру, выпадая из привычных общественных и культурных отношений, на время исключаясь из систем иерархий и порядка. Как указывает ..., "здесь невозможное становится возможным, невероятное — необходимым"²², а время предстает перед читателем "как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени"²³, а "миг приравнивается к годам, десятилетиям"²⁴. В целом, подход Топорова и Лотмана определяет пространство как структурирующееся путем разделения, разграничения, поэтому особое значение приобретает понятие границы. Как пишет: "Не вещь, а само пространство здесь выступает в роли "сильного" начала". Простейшее деление пространства — это его разграничение на две зоны: внутреннюю, замкнутую, "близкую", "свою", и внешнюю, "далекую", "чужую". Внутреннее и внешнее пространства становятся главными категориями этой модели"²⁵. Важным выводом является также то, что художественный текст представляет собой "возможный мир", структура которого в большей или меньшей степени повторяет структуру реального. Также, пространство проявляется в тексте в виде лексико-семантических дихотомий: в структуре можно выделить набор смысловых оппозиций. Авторская картина мира является продуктом анализа и интерпретации мира реального, представляя собой синтез комплекса взглядов конкретного художника и их последующих вторичных переосмыслений. Таким образом, пространство художественного текста предстаёт в виде

21[□]Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Электронный ресурс. [URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/]

22[□]Жилина Т. Семантика художественного пространства...

23[□]Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе.

24[□]Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.

25[□]Жилина Т. Семантика художественного пространства...

метафорических и метонимических образов, фреймов и гештальтов.

Опираясь на их выводы и методологию структурно-семиотической научной школы, в дальнейшей работе мы постараемся наглядно показать, как именно функционирует художественное пространство и за счет чего оно приобретает свойства одновременно и физического, и семиотического пространств.

1.2 Свойства художественного пространства

Отсутствие единого подхода к проблеме и анализу пространства художественного текста можно объяснить разными причинами. Как указывает Пыхтина Ю.Г., "Полифонизм в обозначении предмета анализа в литературоведческих работах, на наш взгляд, можно объяснить прежде всего многогранностью образов пространства в русской литературе, их многофункциональностью в структуре художественного текста, а также конкретными исследовательскими задачами"²⁶. Каждый раз, рассматривая определенные пространственные категории, ученые по-новому обосновывают как методологию своих исследований, так и использование многообразных конкретных терминов и понятий, в литературоведческой среде до сих пор единообразно не семантизированных. Такая ситуация вынуждает нас также уточнить значение некоторых из них, к чему мы перейдем чуть позже. В рамках данного исследования для выделения свойств и характеристик художественного пространства мы решили воспользоваться классификацией, разработанной польским славистом Е. Фарыно в его научном труде "Введение в литературоведение", так как критерии,

²⁶Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов...

выделяемые учёным для характеристики пространства литературного текста, представляются нам наиболее объективными и подробными. Тем не менее, мы взяли на себя смелость корректировать некоторые утверждения Фарыно, немного трансформируя его теорию с учетом специфики рассматриваемого нами материала.

Самым очевидным и привычным свойством пространства определяется через оппозицию "открытость"- "замкнутость", уже упомянутую нами выше. Лотман в работе "Структура художественного текста" указывает, что данная оппозиция, как и ряд других ("высокий"- "низкий", "близкий"- "далекий", "дискретный"- "непрерывный"), становится путем к построению культурных моделей оценок ("хороший"- "плохой", "свой"- "чужой"), то есть, утрачивает свое пространственное значение в силу реализации некой "модели мира"²⁷, которая, какая бы она ни была, неизменно оказывается наделенной пространственными характеристиками. Замкнутость может выражаться с помощью обозначения границ пространственных (стена, забор, горный хребет, река/море/океан, небо/земля, пол/потолок) или семантических (непространственные границы между оппозициями холод/тепло, свобода/рабство и пр.), за пределы которых не может выйти ни один элемент изображённого мира. Согласно Ю.М. Лотману, замкнутое, внутреннее пространство связывается с домом и ассоциируется с безопасностью и гармонией. Исследуя элемент границы в статье "О метаязыке типологических описаний культуры", учёный приводит в пример плач Ярославны ("Ярославна рано плачет в путивле на забрале"), отмечая, что за забралом Ярославны находится неизвестный мир стихий, от которых зависит жизнь её мужа. Он также обращает внимание на то, что реальность русского географического пространства в тексте "Слова" при пересечении границ сменяется сказочно-мифической географией: на "своей" территории реки Дон, Днепр, Донец и Стугну невозможно перепутать, это конкретные топонимы, имеющие определенную географическую привязку. Совсем другое

²⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста.

дело — Каяла, протекающая на половецкой, "внешней" земле, которая предстает как пространство мифологизированное и абстрактное²⁸.

Открытость пространства, в свою очередь, может быть сплошной или односторонней, а также направленной и ненаправленной. Сплошная открытость обладает свойством безграничности во всех направлениях, тогда как пространство, характеризующееся односторонностью подобно вектору и чаще всего символизирует путь.

Фарыно также разделяет пространство на "однородное", все элементы которого имеют один и тот же ценностный статус, и "неоднородное", которое, в отличие от однородного, характеризуется смешиванием характеристик и элементов различных пространств (в рамках дома это могут быть жилые и нежилые помещения, в черте города - широкие улицы и тёмные закоулки). Важно, что эти разнородные пространства внутри одного отличны друг от друга не только оформлением и организацией, но и предполагаемыми и закреплёнными за ними социальными рамками и моделями поведения, которые, например, требуются от персонажей. К категории неоднородности как характеристике пространства обращалась и философская традиция. Так, Флоренский в своей работе "Обратная перспектива" говорит: "Пространство, которое было бы действительно строго всеобщим и действительно лишенным своеобразия своей организации, оно оказалось бы чистым ничто, и в модели действительности, как не несущее на себе никакой объяснительной функции, было бы бесполезно"²⁹. Как мы помним, эта мысль созвучна мысли Топорова, проводящего анализ архаической модели мира. Принципиальность этой оппозиции для анализа художественного пространства очевидна постольку, поскольку связывает пространство с его вещественным наполнением.

²⁸ Фарыно Е. Введение в литературоведение. - СПб: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2004. Электронный ресурс.

[URL:http://www.imli.ru/upload/elibr/teoriya/Farino_E._Vvedenie_v_literaturovedenie._2004.pdf]

²⁹ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский, П.А. Соч.: В 4 т. Т.3. - М.: Мысль, 1999

Возможно также разделение пространства по принципу "заполненности"- "пустоты", при котором первое выражается в перегруженности пространства предметами, а второе, соответственно, в отсутствии таковых. Переизбыток предметов сюжетно чаще всего сигнализирует о дискомфорте, испытываемом персонажем. Фарыно приводит в пример героев Достоевского, которых в маленьких захламлённых комнатах лезут в голову преступные идеи, преследует чувство наваждения. В рамках этой оппозиции простор связывается, наоборот, со свободой и лёгкостью. Впрочем, как справедливо отмечает в своей работе В.Н. Топоров, чрезмерная "опустошённость" в пространстве вселяет столько же тревоги, сколько и чрезмерная наполненность³⁰. Всепоглощающая пустота давит не меньше огромного антикварного шкафа, загромоздившего проход. Особенно ужас перед большими пространствами проявляется у авторов XX века (Ф.Кафка, Т.Манн, В.Высоцкий и пр.), в том числе, как мы покажем дальше, и у С.Д.Кржижановского в рассказе "Квадратури́н", герой которого пропадает в растянувшемся до бесконечности пространстве.

До этого мы говорили о том, каким образом могут воплощаться в произведении физические свойства пространства: замкнутость, протяженность, наполненность и др. Однако можно говорить и об оппозициях другого рода, также структурирующих художественное пространство. Например, неоднородное в семиотическом смысле пространство разделяется на "организованное" (имеется в виду то, что находящиеся в конкретном пространстве отдельные участки, объекты или свойства, состояния, пропорции и т. п. предъявляются как упорядоченные) и "неорганизованное" (в которых упорядоченность отсутствует). По мнению Фарыно, организованное пространство имеет несколько составляющих, то есть делится на вертикальное и горизонтальное, центральное и периферийное,

³⁰Топоров В.Н. Минус-пространство С. Кржижановского // Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.,1995. Электронный ресурс. [URL: http://imli.ru/upload/elibr/folklor/Toporov_V.N._Mif._Ritual._Obraz._Simvol._1995.pdf]

правое и левое, переднее и заднее, по сторонам света и так далее. Одновременно с пространственной дифференциацией, возможна и семантическая: деление на конфликтное и неконфликтное, нравственное и безнравственное, ценностное и антиценностное, устойчивое и неустойчивое, статуйное и динамическое, интимное и публичное, эгоистическое и общественное пространство и т.д.

Другой ключевой оппозицией, конечно, является "достоверность"- "недостоверность", которой мы касались, говоря о Лотмане. Абсолютно естественно желание читателя отделить пространства реальные от пространств нереальных. Первые будут характеризоваться достоверностью, или по крайней мере иллюзией достоверности, привязанной к реально существующим географическим или историческим местам. Вторые, соответственно, находятся в области мифологий, сновидений, сказок, галлюцинаций волшебного мира. Законы, по которым действуют достоверное и недостоверное пространства, разумеется, отличны. Например, реальное пространство традиционно определяется как плоскостное, линейное, и в целом на него наложено большее количество ограничений в направленности, расстоянии и пр. Но на протяжении развития литературы, особенно в XX веке две эти модели сблизилась, перетекая и питая одна другую. Понимая это, мы тем не менее уверены в необходимости этой оппозиции для нашего исследования творчества Кржижановского.

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что на данном этапе мы определили ключевую систему оппозиций, структурирующую разговор о художественном пространстве. Художественное пространство реализуется одновременно как физическое, топологическое пространство, а также как семантическая категория. Таким образом, оппозиции, выделенные нами, разделяются на два типа: собственно-пространственные ("открытость"- "замкнутость", "однородность"- "неоднородность", "пустота"- "заполненность") и отвечающие за моделирование

художественного мира ("организованность"- "неорганизованность", "достоверность"- "недостоверность").

Помимо классификации Фарыно в своем исследовании мы будем опираться на элементы работ других исследователей, посвященных изучению свойств и характеристик художественного пространства текста. Так, например, очень важным нам кажется предметное разделение художественных образов, предпринятое М.Н.Эпштейном³¹. Определяя образ как способ освоения и преобразования действительности, учёный отмечает принадлежность понятия к сферам реальной действительности и процессу мышления. Таким образом, с одной стороны, образу присуща предметная законченность и самодостаточность, с другой, принадлежность к "иллюзорному" миру воображения. Эта амбивалентность сказалась и на способах функционирования образа в художественном произведении. Эпштейн разделяет художественные образы по предметности (детали, пейзаж, портрет, интерьерность) и по смысловой обобщённости (индивидуальные, характерные, типические, мотивные, топосы, архетипы). Опустив полное описание концепции Эпштейна, сосредоточимся на наиболее интересующих нас в рамках исследования категориях, которыми являются топосы и архетипы (в оппозицию которым некоторые исследователи ставят локусы и мифологемы).

"Локус" и "топос" - пара терминов, пришедших в филологию из естественных наук. В своей статье "Художественное пространство в прозе Гоголя" Лотман, опираясь на работу С.Ю. Неклюдова "К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине", говорит об определённых "местах" в сюжетах былин, которые выполняют не столько локальные, сколько сюжетные функции, превращаясь в функциональные поля, попадание в которые эквивалентно попаданию в

³¹ Эпштейн М.Н. Образ // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. - М.: Сов. Энциклопедия, 1987

определённую конфликтную ситуацию. При этом Лотман использует слово "локус", однако на наш взгляд, употребление этого понятия в данном контексте в целом противоречит наследуемой нами традиции его употребления. Для Лотмана "локус" - это место фольклорной формулы, тогда как современное литературоведение все чаще сводится на том, что локусами можно считать те включённые автором в художественный текст участки пространства, которые имеют границы, соотносимые с конкретными пространственными образами, отсылающими к действительности и способными возбуждать чувственно-мыслительные представления. Локусы представляют собой "единицы ассоциативного отражения действительности"³², "реализующиеся с помощью тропов и обладающие психологической реальностью"³³.

Если понятие "локус" применяется в большинстве случаев при анализе закрытых фрагментов пространства и является неким пространственным маркером, маяком, ориентиром, то термин "топос" характеризуется более общими смысловыми границами. Прокофьева В.Ю., обобщая существующую дискуссию вокруг этого понятия, говорит о двух возможных способах говорить о "топосе": во-первых, топос является значимым для художественного текста "местом разворачивания смыслов"³⁴, которое часто оказывается соотносимым с элементами реальных открытых пространств. Тогда мы говорим о "топосе Петербурга", "топосе деревни". Во-вторых, топос представляет собой "набор устойчивых речевых формул, а также общих проблем и сюжетов, характерных для национальной литературы"³⁵, в этом случае понятие топоса актуализируется в контексте "топоса смерти", "агиографического топоса". То есть, топос, в отличие от локуса, универсален,

32 Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского университета, 2005. No 11. Электронный ресурс. [URL: http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf]

33 Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении.

34 Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении.

35 Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном преломлении.

он представляет собой общее место - "клишированное и стереотипное"³⁶, и именно это позволяет Курциусу сближать между собой понятия топоса и архетипа. Пыхтина Ю.Г. отмечает, что категории топоса и локуса могут применяться к одному и тому же пространственному образу, исходя из того, какие смыслы вкладываются автором в конкретный троп, образ, символ.

Вопрос о соотносимости понятий "архетип" и "мифологема" не имеет чёткого ответа, и всё же большинство исследователей склонны относить архетипические модели к бессознательно наследуемым у предыдущих поколений, тогда как мифологемы характеризуются осмысленностью использования. И всё же, проводить подобное чёткое разделение между понятиями представляется слишком смелым решением. Архетипы по К. Юнгу есть схемы образов, тогда как мифологемы чаще предстают в образе чувственном³⁷. При этом, по замечанию М. Телегина³⁸, не стоит синонимизировать пару "архетип" - "мифологема" и "сознательное" - "бессознательное", справедливее будет связывать пару с принадлежностью к психологии или мифологии. Поскольку архетипы суть "не сами образы, а схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность"³⁹, а процесс мифотворчества и литературного творчества "есть не что иное как трансформация архетипов в образы"⁴⁰ мы будем считать употребление понятия "пространственная мифологема" наиболее корректным в данном исследовании. Гораздо сложнее дело обстоит с понятием художественного концепта, определением которого мы займемся дальше.

1.3 Художественные концепты как элементы пространства

³⁶ Махов А.Е. Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. - М.: НПК «Интелвак», 2001

³⁷ Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Архетип и символ. — М., Ренессанс, 1991

³⁸ Телегин С.М. Термин «мифологема» в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции 9г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.) / под ред. Г.Г. Исаева. - Астрахань: Изд. дом «Астраханский университет», 2010. Электронный ресурс. [URL: <http://asu.edu.ru/images/File/Izdatelstvo/mat-ly%20Isaev%20GG.pdf>]

³⁹ Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. - М., 1980. - Т. 1

⁴⁰ Аверинцев С.С. Архетипы.

Осмысление категории концепта в литературе началось еще в XIV столетии в рамках спора о соотношении имен, идей и вещей между номиналистами и реалистами. В русскую традицию гуманитарного знания слово "концепт" вернул С.А.Аскольдов, который, занимаясь проблемами познания, выдвигает предположение о главной черте концепта: "Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода"⁴¹. То есть, для Аскольдова концепт выполняет заместительную функцию, являясь более общим и абстрактным способом представления множества объектов, не становясь тем не менее его отражением. Как замечают исследователи, "концепт открывается как "обозначенная возможность", предваряющая символическая проекция, символ, знак, потенциально и динамически направленный на замещаемую им сферу"⁴². Концепт, следовательно, совмещает в себе динамику и символизм. Аскольдов называет два вида концептов — познавательные и художественные, правда, оговариваясь, что разграничение это довольно зыбкое и "концепты познавательного характера только на первый взгляд лишены поэзии"⁴³. Не вдаваясь в типологию, укажем на главный тезис текста Аскольдова — концепт символичен, динамичен, потенциален и, главное, коммуникативен. В ходе коммуникации создатель и потребитель концепта меняются местами, а сами концепты искажаются и развиваются. Из этого исследователями делается вывод о многослойности и многоаспектности концептов: "концепт имеет "слоистое" строение и разные слои являются результатом, "осадком" культурно жизни разных эпох"⁴⁴. То есть, можно отметить две перспективы разворачивания концептом

41[□]Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: Антология / под ред. В. П. Нерознака. - М., 1997

42[□]Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. - М.: Флинта, Наука, 2011

43[□]Неретина С.С. Тропы и концепты. - М.: ИФ РАН, 1999. Электронный ресурс. [URL: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/1999/Neretina_Tropy_1.pdf]

44[□]Степанов Ю.С. Концепт // Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. - М.: Академический проект, 2004. Электронный ресурс. [URL: <http://ec-dejavu.ru/c/Concept.html>]

собственного смысла - синхроническое (в рамках одного текста) и диахроническое (в исторической перспективе).

В монографии Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарина, посвященной лингвистическому анализу художественного текста, отмечена общая значимость концептосферы для любого развитого национального языка, а также постоянное присутствие концептов в культурном сознании⁴⁵. Взаимодействие концептосфер языка культуры позволяет Ю.С. Степанову, посвятившему изучению концепта несколько своих работ, определять концепт как "...сгусток культуры в сознании человека ... то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека"⁴⁶. То есть, культура, пронизывающая обыденные практики человека, делает это не как "воздух, пронизывающий все поры нашего тела"⁴⁷, а только посредством концептов - ментальных образований.

Другой важной характеристикой концепта является его универсальность и способность концепта формировать вокруг себя ассоциативное поле. Это, однако, не мешает каждому конкретному художественному произведению воплощать индивидуальную авторскую картину мира. Как указывают Бабенко и Казарян, "в этой системе наряду с универсальными общечеловеческими знаниями существуют уникальные, самобытные, порой парадоксальные представления автора"⁴⁸. Это сближает концептуальный анализ с психолингвистическими исследованиями и исследованиями стилистики, действуя, однако, немного иначе. Художественный концепт, который появляется из союза лексического значения слова с личным опытом автора, выражаясь в конкретном слове или словосочетании, может быть прояснен только в комплексном анализе текста.

⁴⁵ Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Учебник; Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2004. Электронный ресурс. [URL: <http://www.twirpx.com/file/1271537/>]

⁴⁶ Степанов Ю.С. Концепт.

⁴⁷ Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения.

⁴⁸ Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста.

Только тогда изучение концептосферы может открыть путь к образной структуре текста. В данном подходе нас привлекает сближение концептуального и семантического пространств: множество смыслов, существующих в произведении, является благоприятной почвой для вырастания концептов, которые, в свою очередь, формируют концептосферу текста. Кроме того, как, ссылаясь на Топорова, отмечает Пыхтина Ю.Г.: "в "сильных" текстах художественное пространство предстает как структурная модель, отражающая фундаментальные параметры мировидения писателя"⁴⁹, а значит, допускает использование элементов концептуального анализа. Делая вывод о способности категории концепта быть примененной в анализе художественного пространства, перейдем к тому, что предполагает использование этой категории и как именно может действовать исследователь, разделяющий этот подход.

В нашем исследовании нас будут интересовать анализ символических пространств не только с точки зрения их "географических" свойств, но и с точки зрения концептов, которые, по нашему мнению, отражают пространственные характеристики текста. Для реализации этой задачи необходимо, во-первых, выявление ключевых слов, мотивов, образов текста, во-вторых, определение базового концепта (концептов) этого пространства, и, наконец, описание концептуального пространства конкретного художественного произведения или, как в нашем случае, авторского сборника. Во второй главе нашего исследования мы обратим внимание на сборник Сигизмунда Крижановского "Чужая Тема", выделим и проанализируем сквозные пространственные концепты.

Глава 2. Анализ художественного пространства сборника новелл С.Крижановского "Чужая тема"

В 1989 году, спустя почти 40 лет после смерти автора, была выпущена первая книга Сигизмунда Крижановского "Воспоминания о будущем". С тех

⁴⁹Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология пространственных образов...

пор его повести и новеллы были переведены на многие европейские языки, но имя Кржижановского до сих пор неизвестно широкому читателю. Исследовательских работ, посвящённых творчеству автора, с момента первой публикации выпущено сравнительно немного. Наиболее объёмные характеристики и комментарии к творчеству писателя вышли из под пера Вадима Перельмутера, который кругу почитателей автора известен, в первую очередь, как издатель шеститомного собрания сочинений Кржижановского и главный идеолог возвращения его имени в литературу и литературоведение. Первым серьёзным исследование творчества писателя стала работа В.Н. Топорова "Минус-пространство Сигизмунда Кржижановского", в которой исследователь рассматривает "уникальное индивидуальное пространство, которое впервые в русской литературе было найдено и обозначено именно Кржижановским"⁵⁰. В начале 2000-х годов возросший интерес к писателю привёл к возникновению большого количества диссертаций, посвящённых тем или иным аспектам творчества автора. Самыми известными диссертационными исследованиями творчества С.Д. Кржижановского являются работа Н.Ю.Буровцевой "Проза С.Д. Кржижановского: проблемы поэтики"⁵¹ и работа И.Б. Делекторской "Эстетические воззрения С. Кржижановского (от шекспироведения к философии искусства)"⁵². Наиболее интересными нам кажутся работы Делекторской, исследования "Жанровое своеобразие творчества С.Д. Кржижановского" Е.И. Воробьёвой⁵³, "Игра в малой прозе С.Д. Кржижановского: философия, эстетика, поэтика" О.М. Клецкиной⁵⁴. Можно также отметить как особенно важные работы А.В.Синицкой "Пространственность и метафорический сюжет (на материале

⁵⁰Топоров В.Н. Минус-пространство С. Кржижановского.

⁵¹Буровцева Н.Ю. Проза С.Д.Кржижановского: проблемы поэтики. Дис.канд.филол.наук. - М., 1998

⁵²Делекторская И.Б. Эстетические воззрения С. Кржижановского (от шекспироведения к философии искусства). Дис.канд.филол.наук. - М., 2000

⁵³Воробьева Е.И. Жанровое своеобразие творчества С. Д. Кржижановского. Дис. канд.филол.наук. - М., 2002

⁵⁴Клецкина О.М. Игра в малой прозе С.Д. Кржижановского: философия, эстетика, поэтика. Дис.канд.филол.наук. - Иркутск, 2007

произведений С. Кржижановского и К. Вагинова)"⁵⁵ и Е.Е. Бирюковой "Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920-1930 годов"⁵⁶. Исследователи обратили внимание на общих для двух писателей начала века художественных приемах и предприняли попытку обозначения типичных для данной эпохи черт поэтики.

Некоторое количество диссертаций посвящено проблеме пространства в художественном мире Кржижановского, одна из них — работа А.Н.Семенова "Пространство прозы С.Д. Кржижановского"⁵⁷, в которой автор вступает в полемику с Топоровым. Однако, большинство этих работ сфокусированы на проблеме пространства в рамках подхода, который мы обсуждали в первой главе: пространство мыслится неразрывно связанным с временем, в то время как наше исследование предполагает сосредоточение на изучении пространства как такового.

Выбранный нами для рассмотрения сборник привлекает внимание в первую очередь тем, что был составлен самим автором, хоть никогда и не опубликован. Тексты, вошедшие в сборник "Чужая Тема" были написаны в 1920-х -1930-х годах в Москве. Новеллы эти не были для автора первой пробой пера, поэтому изучение их может дать представление о поэтике Кржижановского как сформировавшегося автора со своим уникальным взглядом. Исследование этого сборника было проведено в работе Горошникова Виталия Владимировича "Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского"⁵⁸. Заслугой диссертации является попытка воссоздания авторской концептосферы и поиск ключевых для творчества Кржижановского концептов, а также реконструкция хронотопа

⁵⁵Синицкая А.В. Пространственность и метафорический сюжет (на материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова. Дис.кан.филол.наук. - Самара, 2004

⁵⁶Бирюкова Е.Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920-1930 годов. Дис.канд.филол.наук. - Самара, 2006

⁵⁷Семенов А.Н. Пространство прозы С.Д.Кржижановского / Гуманитарные науки Югории: сб.науч.тр. - Ханты-Мансийск: Издательство Югорского Университета, 2004. - Вып.3

⁵⁸Горошников В.В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского. Дис.канд.фил.наук. - Ярославль, 2005. Электронный ресурс. [URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/221443.html>]

мира произведений Кржижановского. Однако, несмотря на то, что работа, безусловно, вызывает интерес, упор на поиск философских оснований и аналогий (в большой степени в философии Мартина Хайдеггера) смещает фокус автора с литературоведческой проблематики в сторону вопросов культуры и философии искусства.

Необходимым замечанием для нашей дальнейшей работы будет также то, что сборник новелл представляется единым и цельным циклом и рассматривается нами как метатекст. Такой подход во многом инспирирован исследованием Делекторской, в которой теоретические изыскания и художественные тексты автора рассмотрены как единое целое. Анализируя весь корпус текстов, исследователь реконструирует художественную картину мира писателя, посредством обозначения сквозных мотивов. В нашем исследовании мы сосредоточимся на другом способе и предмете анализа, но идея рассмотрения отдельных текстов в качестве единого метатекста нам импонирует.

Далее мы перейдем к анализу наиболее важных концептов, структурирующих концептосферу сборника "Чужая тема".

2.1 Концепт "город". Фантазм как особое измерение концепта

Материал, избранный нами для исследования, представляет собой интересный пример трансформации базовых и традиционных оппозиций, структурирующих художественный текст. Это можно продемонстрировать, обратившись к анализу образа города, возникающего в авторском сборнике рассказов "Чужая тема".

Из шести новелл сборника местом действия трёх является Москва 20-30-х годов, действие еще трех разворачивается за её пределами, однако

художественное пространство как "московских", так и "загородных" новелл подчинено одной тематической доминанте. Кржижановский фактически пытается ответить на вопрос: как можно стать своим там, где может оказаться каждый, но задержаться не может ни один? Внимание к топосу Москвы преследует Кржижановского на протяжении всего его творчества: обживанию, проживанию пространства столицы посвящены такие его тексты, как "Штемпель: Москва (13 писем в провинцию)", очерки "Московские вывески", "Коллекция секунд", "2000 (К вопросу о переименовании улиц)". Совершенно очевидно, что Москва (как и любая другая пространственная координата) имеет здесь ценность не географически-топонимическую, но концептуальную. В. Н.Топоров в работе "Минус" – пространство Сигизмунда Кржижановского" обращает внимание на важность Москвы для писателя: говоря о столице "я живу внутри её", Кржижановский пытался создать общую "философему" Москвы⁵⁹.

Городские и загородные новеллы в композиции сборника чередуются, но, так как в нашу задачу не входит анализ внутренних композиционных связей данного сборника, мы проигнорируем порядок появления их в сборнике и начнем с изучения поэтики московских новелл и выявления в нем образа города.

В рамках такого анализа особое место занимает аналитика персонажей, населяющих пространство. В прозе Кржижановского персонаж представляет собой не столько носителя индивидуальной психологии и судьбы, сколько "продукт концептосферы"⁶⁰: герой существует во-первых, для демонстрации тезиса и антитезиса, для проблематизации оппозиции. Он как чуткий приемник реагирует на любые изменения окружающих его сред и становится проводником возникающих в метатексте Кржижановского концептов. Во-вторых, персонаж позволяет Кржижановскому "выговорить" интересующую

59 Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

60 Горошников В.В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского.

его философскую идею или вопрос. И если для наших целей вторая функция персонажа вторична (именно ей в основном посвящена диссертация Горошникова), то первая, несомненно, принципиальна. Стоит также отметить, что персонаж, являясь как бы "предлогом" для разворачивания концептосферы, тем не менее, не теряет своего значения, становясь в тексте не только важной, но важнейшей фигурой, репрезентирующей наложение концептов и смыслов.

Главные герои "Чужой темы", "Швов" и "Собирателя щелей" имеют много общих черт: во-первых, необычные имена (Савл Влоб ("Чужая тема"), Готфрид Лёвеникс ("Собиратель щелей")). "Швы" представлены в дневниковой форме, поэтому главный герой остаётся без имени, однако манера повествования не оставляет сомнений в его необычности. Во-вторых, принадлежность к интеллигенции (Влоб и Лёвеникс - философы, безымянный автор "Швов" - писатель). В-третьих, периодическая бездомность, исключенность из общества. Попрошенные из домов, выброшенные на улицы, они находят утешение лишь в ярких вспышках минутной духовной близости с редкими заинтересованными прохожими, а когда-то обиваемые ими пороги становятся непреодолимым препятствием на пути к отдыху и спокойствию. При описании своих героев-маргиналов, помещенных в центр оживленной толпы или любого участка форсированного уличного движения, Кржижановский совершает парадоксальный поэтический ход, говоря об изоляции и исключенности героев из жизни путем демонстрации их наиболее интенсивного взаимодействия со средой: "Город не знает разлук, это нерасходящаяся толпа, музыка без пауз, люди в нём слишком близко друг от друга, чтобы быть друг другу ближними"⁶¹. Традиционно городское пространство: улицы, площади, переулки, — представляется как пространство открытое, свободное, пространство беспрепятственного пути и перемещения героев в границах локуса. Описание

⁶¹ Кржижановский С. Чужая тема // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

же пространства, появляющееся в рассказе "Чужая тема", формирует образ города как душного, тесного, многолюдного и закрытого. Особое значение имеет метафора "музыки без пауз" как проявление "физиологичности" прозы Кржижановского. Город — не просто среда, в которой действуют герои, он тактильно ощутим, он давит и прессует героев своими прикосновениями, проникает в уши, в рот и в нос в качестве вкусов, запахов и звуков. В другом рассказе - "Швы" - появляется такое описание: "Скученность городских вещей и людей мучает меня. Тесная обступь их - непереносна⁶²". Как мы видим, в этом случае город вновь становится одновременно и площадкой для реализации сюжетного пути героя, и ограничивающим его фактором. Для нас это означает, что одной из основных характеристик города, представленного в рассказах Кржижановского, является то, что он содержит в себе элементы как открытого, так и замкнутого пространства. Москва "Чужой темы" индифферентна, если не враждебна, по отношению к живущим в ней персонажам Кржижановского. Постоянным мотивом становится невозможность выхода за ее рамки, традиционно характеризует пространства открытые. Однако, "открытость" этого города ставится под сомнение трансформациями, затрагивающими оппозицию "город" - "дом".

Части оппозиции "город" - "дом" в этом сборнике Кржижановского не находятся в конфликте друг с другом, напротив, дома, буквально выбрасывая персонажей за пороги, тем не менее, настойчиво стремятся остаться с ними как можно дольше и не оставляют их без стен и потолков. Домашнее пространство в восприятии героев Кржижановского предстаёт в качестве неприступной цитадели: "шагнув к тёмному подъезду"⁶³, "под захлопнувшимся окном"⁶⁴, "голова...захлопнулась дверью"⁶⁵, "у высоких

62 Кржижановский С. Швы // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

63 Кржижановский С. Чужая тема.

64 Кржижановский С. Чужая тема.

65 Кржижановский С. Чужая тема.

глухих белых стен"⁶⁶, "за этими сомкнутыми кирпичами"⁶⁷, "многое множество всяких кто-то включают и выключают свет за окнами, задёргивают и вздёргивают шторы"⁶⁸, "исчезла за гранеными стёклами двери"⁶⁹, "многооконной каменно громады дома"⁷⁰ и пр. цитаты из текста указывают на то, что обитателей "наружности" замкнутое, безопасное пространство дома не приглашает в свою закрытость. Можно заметить, что жилые дома переносят на себя качества живых людей, в то время как люди, живущие внутри, предстают перед читателем автоматами, машинами, выполняющими однотипные механистичные действия (например, открывая и закрывая шторы). "Граненые стекла", неизбежно вызывающее тактильные ассоциации, "сомкнутые кирпичи", "вздернутые шторы" — все указывает на то, что, во-первых, пространство дома показывается как противопоставленное и наружности, и герою, а во-вторых, одушевлено. Это значит, что агрессия, направленная на персонажей, это не агрессия холодного бездушного камня. За активными метафорами Кржижановского видно настойчивое желание продемонстрировать отталкивающую, изгоняющую героев интенцию тех пространств, которые традиционно считаются "обжитыми", "жилыми", "домашними".

Встречной интенцией со стороны персонажей становится желание пленить, завоевать Москву, что осуществимо только "на территории противника", а потому герои, как бы они ни пытались забаррикадироваться от Москвы в высоких многоэтажных домах, обречены возвращаться на ее улицы в поисках принятия. Одним из свойств открытого пространства является хотя бы подразумеваемая возможность свободного сообщения с миром, но часто герои оказываются этого лишены. Город Москва предстаёт ограниченным

66 Кржижановский С. Швы.

67 Кржижановский С. Швы.

68 Кржижановский С. Швы.

69 Кржижановский С. Швы.

70 Кржижановский С. Собиратель щелей // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

пространством, неспособным сообщаться с другими компонентами мира художественного произведения. Так, герой новеллы "Швы" никогда не входит в двери продуктовых магазинов, предпочитая покупать еду в уличных лотках; литература показана ему "из-за" стекла, читает он лишь случайные обрывки газет и раскрытые книги отдыхающих на бульварах горожан; по вечерам наблюдает за окнами жилых домов; и от предоставленной возможности переступить порог отказывается. Называя себя единственным жителем "минус-Москвы", он отгораживает себя от города и его обитателей, то есть, сам запрещает себе проникновение за "высокие глухие белые стены". В этом случае мы видим ту же схему отчуждения традиционно соотносимых с уютом и безопасностью вещей в чужое, "застекленное", потустороннее пространство. Между героем и городом - одновременно между героем и жилыми домами - все время существует преграда.

Переворачивание оппозиции "город"- "дом" приводит к тому, что герои Кржижановского, будучи замкнутыми в открытом пространстве, изменяют правила игры. Поменяв характеристики двух локусов, они строят вокруг себя городское метапространство. Тем интереснее рассмотреть отношение к городу тех персонажей, которым на некоторое время удалось вырваться за его границы. Новелла "Разговор двух разговоров", местом для действия которой служит неназванный приморский город, начинается по аналогии со своей "городской" предшественницей. Сравним:

1. "...спины, согнувшиеся над тарелками, никелевый звон ложечек на прилавке, даже те росчерки инея на окне и от времени до времени шорох дверной пружины, впускающей клубы морозного пара и посетителей."⁷¹
2. "На небе белые паруса облаков. Над морем ни всплеска. Вдоль широко распахнувшегося в безволньи пляжа - пёстрые грибы зонтиков, кое-где по

⁷¹ Кржижановский С. Чужая тема.

раскалу камешков - простыня и сотни и сотни голых пяток, уставившихся в море".⁷²

При сравнении двух приведенных цитат мы сталкиваемся сразу с рядом противопоставлений и сопоставлений, появляющихся в этих двух текстах. Концепт города становится местом притяжения означающих "иней", "никелевый звон", "дверная пружина", "морозный пар", тематически связанных с понятиями холода и зимы. В то же время загородное пространство описывается как место спокойствия, благодати и согласия. На аудиальном уровне противопоставляются звуки бьющего железа, шорохи и летняя тишина природы; Другой яркой оппозицией становятся скорчившиеся над столами люди в городе и расслабленные отдыхающие тела на берегу. Таким образом, Кржижановский, еще не проговаривая эту идею устами персонажа, уже путем описания пространства заявляет о своем тезисе: "Москва - несвободна, загород - свободен". Позже в тексте "Разговоров" появляется такой пассаж: "... там, в Москве, пространство, так сказать, по карточкам; вместо неба - потолок, даль отрезана стеной и вообще всё изрублено стенами и перегородками... Чрезвычайно трудно не усомниться, что за этим крошечком из пространства есть где-то и настоящее, за горизонт перехлёстывающее пространство, классическая протяжённость, одним словом, мир"⁷³. Мы снова видим как место для жизни за своими пределами трансформируется в место для существования, выживания, выставленное за черту мира также, как и философствующие обитатели московских улиц за пороги домов. То есть, можно сказать, что Москва по отношению ко всем "не-Москвам", не-московским пространствам есть то же самое, что и герои новелл Кржижановского по отношению к жилым пространствам и атрибутам обжитого мира.

⁷² Кржижановский С. Разговор двух разговоров // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

⁷³ Кржижановский С. Разговор двух разговоров.

Персонаж закрывающей сборник новеллы "Боковая ветка" с причудливым именем Квантин, путешествуя из Москвы в Петербург на поезде, параллельно заезжает в город, в котором идёт тяжёлая работа по подмене действительности на сновидения. Новый город подозрительно напоминает лабиринт: "...Квантин шёл, натываясь на выступы и углы домов"⁷⁴, "втиснувшись меж двух домов"⁷⁵, "переулки поуже"⁷⁶, "навстречу - развилке двух тесных улиц"⁷⁷, "тесно составленные скамьи"⁷⁸ и пр. Город из сна Квантина подозрительно напоминает Москву, само существование в которой, по ёмкому замечанию одного из собеседников в новелле "Разговор двух разговоров", напоминает "жизнь, заставленную отовсюду стенками"⁷⁹. Давящая среда не только убивает в человеке чувство пространства, но и пригибает к земле, блокируя любое развитие мысли, также как в городе из сновидческого путешествия Квантина рабочие заменяют растущие мысли на "давящие сверху на мозг кошмары"⁸⁰. Мотив кошмара, жуткого сновидения, фантазма как разных измерений фантастического в творчестве Кржижановского проявляется довольно часто. Описание ирреального измерения его текстов потребовало бы отдельного исследования, которое не входит в наши задачи, однако, позволим себе сделать небольшое отступление в сторону понятия фантазма с целью показать еще один способ, которым Кржижановский говорит об улице и городе.

Фантастическое в сборнике не только в виде невероятных сюжетов или посредством переноса действия в область сказки, но и в виде возникновения в текстах новелл так называемых "фантазмов" или фантазматических образов. Кржижановский любил использовать слово "фантазм" как в своих

74 Кржижановский С. Боковая ветка // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

75 Кржижановский С. Боковая ветка.

76 Кржижановский С. Боковая ветка.

77 Кржижановский С. Боковая ветка.

78 Кржижановский С. Боковая ветка.

79 Кржижановский С. Разговор двух разговоров.

80 Кржижановский С. Боковая ветка.

художественных текстах (за пределами "Чужой темы" в т.ч.), так и в личных письмах ("Штемпель: Москва (13 писем в провинцию)"). История понятия фантазм восходит к исследованиям памяти и сознания и в психологии определяется как разновидность парамнезии, нарушения и расстройства памяти, при котором выдуманные события кажутся произошедшими на самом деле. Термин был введён Теодором Циэном в 1906 г., однако впоследствии, как это часто бывает, переключался в общегуманитарный дискурс (во многом благодаря развитию психоаналитической теории, которая трактовала фантазм как бессознательный результат психической деятельности, связанный с проблематикой желания), и теперь употребляется в тех случаях, когда речь идет об иллюзорном видении, носящем странный, фантастический характер. Фантастическое в значении фантазматического в качестве эстетической категории связывается с фантазмагорией, игрой реального и нереального, трансформирующей видение субъекта, отныне наделяющего реальность ирреальным статусом или статусом сновидения, грезы.

В новелле "Чужая тема" Кржижановский называет Савла Влоба "дьятелем философских систем, афоризмов, формул, фантазмов, раздатчиком идей"⁸¹, ставя фантазм в непривычный ему синонимический ряд. То же самое мы наблюдаем в "Швах": "Когда люди покидают человека, на место их приходят (очень просто) не-люди. Я хочу сказать: когда человек исключен из фактов, он включается в фантазмы."⁸² Герой "Швов" прекрасно осознаёт физическую нереальность доктора Шротта (которого он относит к области фантазмов). Готфрида Лёвеникса он называет "...человеком, перечеркнувшим фантазм", завершая новеллу: "Они [цифры] требуют отдать им всё до последнего фантазма. Нет, вчера я бросил щелиное наследие - в огонь. Вымыслы и домыслы - сочлись. Фантазм - отмщён."⁸³ Можно предположить

81 Кржижановский С. Чужая тема.

82 Кржижановский С. Швы.

83 Кржижановский С. Собиратель щелей.

как то, что речь идёт о фантазме-событии, так и, исходя из контекста новеллы, что автор употребляет это слово в качестве синонима слова "фантазия". В этом промежуточном положении — для фантазии фантазм производит слишком сильное, иногда даже катастрофическое воздействие на персонажей, а для идеи и события Кржижановскому явно не хватает концептуализации — фантазм представляется нам особым измерением концептов художественного мира сборника.

Новеллы Кржижановского, находясь на периферии фантастического и реального, в пространственном соотношении вбирают в себя равные доли как одних, так и других характеристик. На самом деле, куда бы ни переносил автор место действия, в зрачок ли или на Пречистенский бульвар, принципиального значения это не имеет. Уже обсуждаемый нами образ Москвы, представимый в качестве философемы или архетипа, и зрачок как конкретный локус предельно реальнопространственен. Во многом это, разумеется, связано с общей тенденцией развития литературы двадцатых и тридцатых годов. Экспрессионизм и иные авангардные течения в искусстве стер границы между различными характеристиками пространств: отныне переход между внешним и внутренним, зафиксированным и блуждающим становился все более и более зыбким. Трансформация образа города, который из пассивного наблюдателя в начале двадцатого века превратился в смыслообразующего полноценного персонажа произведения, служила почвой, на которой прямо посреди городского текста хаотично вырастало сказочное пространство Кржижановского, однако, мы видим в этом не только исторические предпосылки.

На наш взгляд, в таком обращении с модальностями реальности прослеживаются элементы персонального видения автора и следы развития его авторской поэтики. В воспоминаниях Кржижановского можно найти такое воспоминание о годах, проведенных в Москве: "Вначале я сопротивлялся. Потом перестал: впустил город в себя". Так пишет он, уже в

"Первом письме" радостно осознавая, как "линии и мысли, исчертившие город, совпадают с его собственными линиями и мыслями"⁸⁴. Персонаж новеллы "В зрачке" также стремится попасть извне внутрь, но цель его — не дом или город, а сердце другого человека. За размышлениями о природе любви не сложно заметить описание природы пространства. Место, в котором хранятся все тени когда-то нами любимых также обладает ярко выраженными характеристиками замкнутого пространства: оно, согласно Кржижановскому, напоминает "сомкнутое стенами ... жилище"⁸⁵. Примечательно, что попасть в него можно (также как и выйти) только через зрачок, также как и в дом - через дверь. Обращаясь к новелле "В зрачке", необходимо сделать переход к следующему интересующему нас концепту, вернувшись к новелле чуть позже.

⁸⁴Перельмутер В. Комментарии.

⁸⁵Кржижановский С. В зрачке // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.

2.2 Концепт "Окно". Чувство как пространственная категория.

У окна, раскрытого настежь, началась любовная история персонажей новеллы "В зрачке", у порога двери с стеклянным отражением умерла надежда на взаимность главного героя "Швов". Двери и окна как единственные несовершенства непреступных каменных стен домов, привлекают внимание персонажей и читателей Кржижановского.

Однако, принципиальной остается невозможность пересечения границы между домом и улицей (разве что в качестве временной меры). До Савла Влоба из "Чужой темы" сквозь распахнутые окна доносятся звуки сонат Бетховена, и это все, что остается героям Кржижановского - долетающие изнутри образы. Новелла "Швы" от остальных в представленном сборнике отличается, в первую очередь, дневниковой формой, которая позволяет читателю ближе познакомиться с внутренними переживаниями героя. "Выключен из всех глаз; из всех памятей; скоро даже стёкла и лужи перестанут отражать меня: я не нужен и им. Меня нет настолько, что никто даже не сказал и не скажет обо мне: нет,"⁸⁶ — описывает себя персонаж. Здесь мы снова сталкиваемся с постоянной метафорой Кржижановского дома как глаза, однако, принципиально другое: "я не вхожу в зеркальные двери магазинов"⁸⁷, — говорит герой. Даже еду он предпочитает покупать там, где для этого не придётся переступить порог: "в ряд протянулись лотки, я разжимаю свой зажатый в кулак мутно

86 Кржижановский С. Швы.

87 Кржижановский С. Швы.

поблескивающий диск, и через минуту он уже обменен на бутерброд"⁸⁸. Нежелание контактировать с границами комнат, домов, прилавков противопоставлено поведению обитателей "жилищ": Готфрид Лёвеникс, появление которого в квартире сопровождалось смущением, занимает своё место "в углу, у порога"⁸⁹, а по окончанию чтений "поворачивается к двери и исчезает за порогом"⁹⁰, только чтобы подкараулить рассказчика на улице, на бульваре, где тот чувствует себя наиболее "своим". Готфрид Лёвеникс формально не является бездомным, у него есть своя обитель, в которой он "прячется от улиц за стенами и дверью комнаты"⁹¹, и где смерть. Уютное нахождение внутри ил снаружи — невозможно, вход в пределы здания запрещен. Так происходит и в метафорическом городе сновидений Квантина: все входы для него закрыты, незаконное проникновение приравнивается к шпионажу, поскольку героям "извне" — не место под потолками. Однако, порой проход все же возможен. Одна из формул такого перехода проговаривается Кржижановским в новелле "В зрачке" и реализуется в форме любовного переживания. Связь любви и окна - любви как попытки преодоления преграды (неудачные) для поэтики Кржижановского очень принципиальна, так, например, покинутая Лёвениксом, кончает жизнь самоубийством, выбрасываясь именно из окна, будто навстречу своему возлюбленному.

Новелла рассказывает о маленьком человечке, которому, возможно, единственному в истории, удалось проделать путь внутрь зрачка и обратно. Этот "маленький человечек" представляет собой отражение рассказчика, зафиксированное непосредственно в физическом облике его любимой женщины. Очевидно, что образы глаза, взгляда, которые в тексте Кржижановского приобретает значение пространственных образов, являются поэтическим инвариантом концепта окна (подтверждением чего может

88 Кржижановский С. Швы.

89 Кржижановский С. Собиратель щелей.

90 Кржижановский С. Собиратель щелей.

91 Кржижановский С. Собиратель щелей.

служить самое начало "Швов": "Всем дано забыть. Одному не дано — забытому. Знаю: исключен из всех глаз; из всех памятей; скоро далее стекла и лужи перестанут отражать меня: я им не нужен"⁹² — глаза, стекла, лужи являются означающими одного порядка). В свою очередь, история о человечке, пытающемся пробраться в зрачок любимой женщины становится развитием истории о попытке пробраться в жилой дом, чтобы обрести покой.

"Рассказывать о моём зрачковом новоселии не к чему. Мы оба всё это хорошо знаем и помним. Мне нравилось моё новое помещение: полное стеклистых отсветов, с окном в круглой радужной раме, оно казалось мне уютным и весёлым; выпуклые стёкла аккуратно промывало слезой, по ночам опускались самодвижущиеся шторы - одним словом, квартира с удобствами"⁹³ - аналогия зрачка с жильём более чем очевидна. Затем, волею судьбы, а точнее, волею предыдущих жильцов зрачка, герою приходится променять уютный дом на сосуд, в котором обитали исключенные из памяти. "Женский зрачок, как и всякое помещение: сначала вселяют - потом выселяют: и все - сюда"⁹⁴. Там забытые влечат довольно жалкое существование, в основном, делятся воспоминаниями о былом с хозяйкой зрачка и переманивают к колодцу цвета жёлтой мути любого, кто смотрит на солнце через её зрачок. Не желая прощаться с настоящим, которое может быть "отнято...навсегда и безвозвратно..."⁹⁵, маленький человечек решает выбраться из области забытого и найти себя. "Пространство громадно, а вы... заблудитесь и погибните,"⁹⁶ — предупреждает товарищ по забытию, отмечая, что все, кто пытался покинуть сосуд до него, всегда возвращались. Женский зрачок - проницаем, но не дает уюта, тепла и безопасности, любое попадание внутрь обрекает тебя либо на существование "за" зрачком, либо на обязательную дорогу обратно. Топоров, анализируя пространство прозы

92 Кржижановский С. Швы.

93 Кржижановский С. Швы.

94 Кржижановский С. Швы.

95 Кржижановский С. Швы.

96 Кржижановский С. В зрачке.

Кржижановского, обращает внимание на важность символа окна для творчества Кржижановского. Он тонко подмечает, что окно - как символ границы, одновременно и перехода, и преграды — не существует для тех, кто живет "внутри дома", то есть, благополучных жителей квартир, чувствующих себя в безопасности. Вместе с тем оно не интересует и полноценных обитателей улицы. Окно и связанные с ним мотивы становятся маркером повествования о неблагополучии, проблематизации границ, надежде на избавление от мук (чаще всего - беспочвенной и быстро угасающей). Топоров пишет: "Человек окна"... "внутри" томится теснотой, узостью, страхом, тоской, и устремляется к окну в надежде найти простор, широту, свободу, но, увидев из окна этот открывающийся навстречу его взгляду простор, он не может усвоить его себе реально, жизненно: для этого нужно, по меньшей мере, выйти наружу, то есть, изменить свой пространственный локус, и, следовательно, стать человеком "снаружи", "вовне", а это внешнее пространство несет человеку свои, иные, новые тяготы, И он снова, уже извне, ищет взглядом окно"⁹⁷. Так и маленький человечек, обречен смотреть из-за зрачка на "настоящее" — здесь снова возникают мотивы преграды, остановки, невозможности преодоления порога — одновременно представляя собой и персонажа из "Швов", который читает книги через витрины, и саму эту книгу, обреченную находиться за стеклом. В противном случае ему необходимо пуститься в обратный путь, реализуя формулу, описанную Топоровым: "И он снова, уже извне, ищет взглядом окно"⁹⁸.

Маленький человечек далеко не первый в мире сборника новелл, кто пытается выбраться за пределы забытья: неудачную попытку предпринимает и сам герой из "Швов" и тоже - через зрачок. "Крутой поворот головы - и я снова наткнулся глазами на глаза..."⁹⁹, здесь мы имеем дело с удвоением глаз, а значит, удвоением преград. Не будучи способным достичь девушки,

⁹⁷Топоров В.Н. Минус-пространство С. Кржижановского.

⁹⁸Топоров В.Н. Минус-пространство С. Кржижановского.

⁹⁹Кржижановский С. Швы.

спрятанной за "толстыми плитами стекла... [за которыми]...белел мраморный лестничный марш."¹⁰⁰, безымянный пускается в судорожное путешествие по пространству взгляда, ещё более увлекательное, чем психологическое преодоление маленького человечка в фантастическом "В зрачке".

Кржижановский буквально расставляет по территории взгляда координаты и ориентиры, размечая пространство, вновь используя риторику, связанную с телом и физиологичностью, Следующая встреча разыгрывается как настоящая хореография взгляда. Он - приоткрыв следит за неё, она - пристально и строго, "изредка отводя глаза", он - смотрит на неё, она - сквозь него и так до тех пор пока она не уходит, не оборачиваясь, а он - надвигает на глаза шляпу. Невозможность встречи двух взглядов становится здесь манифестом идеи о непересечении границ персонажами Кржижановского и является случаем все того же поведения "человека окна". Любовь¹⁰¹ по Кржижановскому - это тоже пространственная категория, серия входов, самый важный из которых - глаза: "Пока тела влюблённых, по сравнению с их глазами неповоротливые и огромные, прячутся друг от друга за тканью одежд, пока даже слова как-то ёжатся и переминаются на губах, боясь спрыгнуть в воздух, глаза - в обгон всему - уже отдаются друг другу"¹⁰².

2.3. Концепт "Щель". Разрыв как принцип организации повествования

Принципиально важным для поэтики текстов Кржижановского сквозным пространственным образом в сборнике представляются щели,

¹⁰⁰Кржижановский С. Швы.

¹⁰¹Анализу концепта любви у Кржижановского посвящено исследование Луниной И.В. «Художественный мир новелл С.Д. Кржижановского : человек, пространство, коммуникация», однако, несмотря на заявленный интерес к теме любви, и тем более тематизации ее в качестве концепта, анализ Луниной, на наш взгляд, не отличается особенной зоркостью и важностью для нашего исследования.

¹⁰²Кржижановский С. В зрачке.

разрывающие, с одной стороны, пространство, с другой — персонажей новелл. Практически весь предметный мир "Чужой темы" излинован тонкими полосками, арапинами, штрихами и трещинами. Центральной в этом контексте новеллой, разумеется, оказывается текст, в котором мотив щели оказывается вынесенным в название, а именно — "Собиратель щелей".

Смыслы начинают разворачиваться вокруг сказки с одноимённым названием, в которой благостный Старец в награду за все свои чудеса просит у Господа лишь "...власть над всеми, большими и малыми щелями, вщелёнными в вещи..."¹⁰³. Получив награду, Отшельник, собрав все щели мира вокруг, проповедует: "Худо быть Божьему миру не целу. Вы, щели, раскол вщелили в вещи"¹⁰⁴. Старец, видя в существовании щелей лишь деструктивное, разобщающее начало, пытается залатать мир, вновь внести в него целостность и гармонию, но, не рассчитав времени и собственных сил, перепутал их местами, нарушив мировой порядок: "...иные, не доползши до своих пределов, стали вщеляться кто куда и как попало: горная расщелина лезла в скрипичную деку, дековая щелина пряталась в черепную кость прохожему ... люди, кони, телегу с разбегу и расскоку срывались в ямы..."¹⁰⁵. К гармонической целостности стремится Старец, но не понимает, что несовершенство мира не исправить, выбросив из неё важнейший и структурообразующий элемент, коим и является щель, трещина, раскол. В рамках нашего исследования нас интересует то, каким образом идея, высказанная в этой сказке, живет и трансформируется в художественном пространстве сборника "Чужая тема".

Готфрид Лёвеникс, главный участник разговора о щелях, впервые появляется перед рассказчиком и читателем, сам явившись в качестве щели: "...вдруг со скамьи слева прочернул чей-то длинный и тонкий силуэт..."¹⁰⁶.

103 Кржижановский С. Собиратель щелей.

104 Кржижановский С. Собиратель щелей.

105 Кржижановский С. Собиратель щелей.

106 Кржижановский С. Собиратель щелей.

Сами изыскания Лёвеникса связаны скорее не с пространственным расщеплением, но с временным — в своей лаборатории он проводит опыты по прерывистости восприятия, но однажды невольно становится жертвой расщепления сам. Казалось бы, временное расщепление ускользает из поля нашего разговора по той причине, что мы рассматриваем пространство как автономную категорию текста, однако в самой новелле пространственный образ щели, перешедший в интерпретации Лёвеникса в образ временной, во время расщепления персонажа возвращается в область пространства. Кроме того, он оказывается связанным с другим пространственным образом: тенью. "До тени десять-пять-три шага: я наступил на неё, и вдруг произошло нечто чудовищное: тень, будто разбуженная ударом подошвы, качнулась, мгновенно густясь в чёрный ком, и поползла, разворачиваясь с невероятной быстротой - вверх, вперёд, вправо, влево, вниз"¹⁰⁷. Из чёрной щели Лёвеникс вышел с одной потерей: способностью к чувству. "... оторванное от сердца ... оно не нашло пути назад"¹⁰⁸. Погрузившись в метафизику, Лёвеникс стал мечтать только о том, чтобы стать "ушельцем в щель"¹⁰⁹, что ему в итоге и удается. Выведенный в этой новелле образ щели как места разрушения, деструкции, потери представляет её в роли такой чёрной дыры, только, в отличие от последней, щель не забирает персонажа полностью, а пускает внутрь свои разрушительные корни. Вывод Готфрида мрачен: в тенях, отбрасываемых предметами царит ночь, готовая в любой момент настичь и отобрать часть человеческого естества. Ночь в сознании Готфрида Лёвеникса выступает в роли злодейки, запросто разрывающей любого, кто вторгнется в её владения. Математик Лёвеникс, изменённый тенью, решает изменить и своему чувству: на свидание, по пути куда он и подвергся расщеплению щелью, Готфрид не явился. Шестой из новеллы "В зрачке" (также учёный) тоже рассуждает о неконтролируемой гибели чувств, неподвластной формулам: "...вспомнить образ ушедшей возможно, но вспомнить чувство, раз оно ушло, совершенно

107^{Кржижановский С. Собиратель щелей.}

108^{Кржижановский С. Собиратель щелей.}

109^{Кржижановский С. Собиратель щелей.}

невозможно: *ящерица, так сказать, убежала, оставив в руке хвост*"¹¹⁰.

Образ ящерицы семантически связан с образом трещины, укромного уголка, пещеры. Таким образом, перед читателем вновь возникает образ разверзнутой бездны: чувство вновь опространствливается, реализуясь как часть, которую можно отколоть. Шестого мучает вопрос, почему "...нельзя наблюдать миг, когда "люблю" переходит в..."¹¹¹, он не знает, что его коллега математик посвятил тринадцать лет расщеплению миггов, но Лёвеникс допустил важную ошибку, веря в то, что из теней люди выходят неполноценными, химик Шестой пришёл к выводу: не неполноценными, а изменёнными: "...чтобы угнаться за непрерывно перекристаллизовывающимся существом, нужно непрерывно же перестраивать образ, то есть перенаправлять эмоцию с представления на представление..."¹¹².

Есть среди персонажей "Чужой темы" и такой, который застрял в щели, точнее в шве. "Мне позволены только тени от вещей; вещи вне моих касаний."¹¹³ Бездомный писатель из "Швов", своим существованием не только доказывает обратный Лёвениксовому тезис о разрушительной природе теней, но и выносит на обсуждение несколько своих. В противовес Готфриду, который сам - щель, Писатель, всё-таки, отождествляется со швом - разрывом более, чем щель, мягким. Ему, свободно сшившему куски пространства, возможно удалось то, что для Старца из сказки обернулось катастрофой: он не рискует соединять щели - насилие над природой щелей равно нарушению законов художественного мира, но, встав между щелями, Писатель стал их повелителем: "Пусть меня оборонило внутрь уличного шва, пусть мне придётся жить и умирать в минусовом, выключенном и отверженном мире, я

110 Кржижановский С. В зрачке.

111 Кржижановский С. В зрачке.

112 Кржижановский С. В зрачке.

113 Кржижановский С. Швы.

принимаю его: и я пройду по извивам всех его швов, куда бы они ни привели"¹¹⁴.

Таким образом, можно заметить, что пространство щели, расщепления, трещины становится не просто пространственным образом, но концептом, элементом картины мира. Даже город писатель называет "соединяющим соединяющихся", то есть, швом. Щель становится результатом или причиной неудачного и невозможного перехода из одного пространства в другой, приобретая значение не столько раны и раскола, сколько образом, способным быть концептуализированным как означающее для неустроенности, невозможности преодолеть фундаментальный онтологический разрыв, лежащий в основе исследуемого нами художественного мира. В каком-то смысле, щель становится альтернативой окну — и тот, и другой концепт отвечают за невозможность осуществить контакт с другой стороной.

114 Кржижановский С. Швы.

Заключение

Подводя итог нашего исследования, посвященного анализу структуры художественного пространства в авторском сборнике новелл С.Кржижановского «Чужая тема», можно заключить, что задачи, поставленные перед нами, а именно: проанализировать существующие подходы к изучению поэтики Кржижановского, выявить специфику непосредственно пространственных характеристик текста новелл, попутно освоив альтернативную традиционной оптику на исследуемый материал.

В первой главе нашей работы мы провели анализ существующей традиции осмысления теоретических аспектов изучения категории пространства в художественном произведении. Для этого мы ввели категории и понятия художественного пространства, пространственного образа, концепта. Во второй главе мы продемонстрировали анализ трех концептов художественного мира Кржижановского, обойденных вниманием исследователей в описанных нами источниках. Авторский сборник новелл «Чужая тема» оказался пересечением трех основных концептов: улицы, окна и щели.

Первым концептом, на который мы обращаем внимание, стал концепт улицы, а также понятие фантазма и фантастического, принципиальных для его полного освещения. Художественное пространство улиц Кржижановского, во-первых, реализуется посредством переворачивания оппозиции «город»-«дом», во-вторых, совмещает в себе признаки открытых и закрытых пространств. Также важными, отмечаемыми нами составляющими этого концепта, являются его интенциональность, враждебность и непроницаемость. Ключевое значение получает понятие границы. Также в рамках этого фрагмента нашего размышления мы делаем вывод о возможности для художественного пространства сборника быть прочитанным в модальности фантастического, поскольку фантазм в поэтике Кржижановского функционирует не столько как событие или стилистическая

фигура, сколько действительно становится одним из измерений возможного разговора о художественном пространстве.

Концепт окна анализируется нами на основании рассказов «В зрачке» и «Швы», которые предлагают для этого наиболее насыщенный текстовый материал. Концепт окна становится манифестацией идеи границы и преграды, проницаемой только в исключительном случае, а именно - во время любовного переживания. За счет подобной метафоризации чувства, эмоции, чувственность также становятся пространственными категориями, способными, следовательно, быть проанализированными в качестве элементов художественного пространства.

В свою очередь, концепт щели, возникающий в текстах новелл сборника, открывает перспективу осмысления текстов Кржижановского как текстов, организованных по принципу разрыва, что отражается в них на разных уровнях: лексическом, пунктуационном, концептуальном. Концепт щели (трещины, разрыва) обнажает онтологическую неустроенность как главных персонажей, так и всего художественного пространства.

В качестве перспектив для развития и использования материалов нашего исследования можно предложить, во-первых, дальше продолжать исследование концептосферы как отдельных художественных текстов, сборников, так и всего метатекста Кржижановского, во-вторых, сосредоточив внимание на творчестве автора, сделать выводы о более общих процессах и чертах эволюции всего художественного сознания XX века.

Список литературы

- 1 Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. - М., 1980. - Т. 1
- 2 Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность: Антология / под ред. В. П. Нерознака. - М., 1997
- 3 Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. Учебник; Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2004. Электронный ресурс. [URL: <http://www.twirpx.com/file/1271537/>]
- 4 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Электронный ресурс. [URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Baht_PrPoet/]
- 5 Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. Электронный ресурс. [URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>]
- 6 Бирюкова Е.Е. Поэтика хронотопического парадокса в русской прозе 1920-1930 годов. Дис.канд.филол.наук. - Самара, 2006
- 7 Буровцева Н.Ю. Проза С.Д.Кржижановского: проблемы поэтики. Кис.канд.филол.наук. - М., 1998
- 8 Воробьева Е.И. Жанровое своеобразие творчества С. Д. Кржижановского. Дис. канд.филол.наук. - М., 2002
- 9 Ганзя Ю.Е. Многоликость слова: Образы и принципы их построения в прозе С. Кржижановского // Русский язык в школе. - 1998. №1
- 10 Горошников В.В. Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского. Дис.канд.фил.наук. - Ярославль, 2005. Электронный ресурс. [URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/221443.html>]
- 11 Делекторская И.Б. Эстетические воззрения С. Кржижановского (от шекспироведения к философии искусства). Дис.канд.филол.наук. - М., 2000

- 12 Жилина Т. Семантика художественного пространства в романе Дж. Джойса "Портрет художника в юности". Электронный ресурс. [URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/semantika-hudozhestvennogo-prostranstva2.htm>]
- 13 Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. - М.: Флинта, Наука, 2011
- 14 Клецкина О.М. Игра в малой прозе С.Д. Кржижановского: философия, эстетика, поэтика. Дис.канд.филол.наук. - Иркутск, 2007
- 15 Кржижановский С. Боковая ветка // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.
- 16 Кржижановский С. В зрачке // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.
- 17 Кржижановский С. Разговор двух разговоров // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.
- 18 Кржижановский С. Собиратель щелей // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.
- 19 Кржижановский С. Чужая тема // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.
- 20 Кржижановский С. Швы // Кржижановский С. Собрание сочинений в 5 томах – СПб., 2001. –Т. 1.
- 21 Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллин: Александра, 1993. Электронный ресурс. [URL: Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллин: Александра, 1993. Электронный ресурс. [URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/metalang.htm>]]
- 22 Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллин: Александра, 1993. Электронный ресурс. [URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>]

- 23 Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970.
Электронный ресурс. [URL: <http://www.ruthenia.ru/lotman/papers/sht/>]
- 24 Махов А.Е. Топос // Литературная энциклопедия терминов и понятий /
Под ред. А.Н. Николюкина. - М.: НПК "Интелвак", 2001
- 25 Неклюдов С.Ю. К вопросу о связи пространственно-временных
отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы
докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим
системам, 16-26 августа 1966. Тарту, 1966
- 26 Неретина С.С. Тропы и концепты. - М.: ИФ РАН, 1999. Электронный
ресурс. [URL:
http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/1999/Neretina_Tropy_1.pdf]
- 27 Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Собр. соч.: в 5 т. –
СПб., 2001. – Т. 1
- 28 Прокофьева В.Ю. Категория пространства в художественном
преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского
университета, 2005. - No 11. Электронный ресурс. [URL:
http://vestnik.osu.ru/2005_11/12.pdf]
- 29 Пыхтина Ю.Г. Функционально-семантическая типология
пространственных образов и моделей в русской литературе XIX - нач.
XXI века. Диссертация на соискание ученой степени доктора
филологических наук. Электронный ресурс. [URL:
[http://dissovet.rudn.ru/web-local/prep/rj/dis/download.php?
file=e686d96bd2869d2a6f2317a954bd889b554](http://dissovet.rudn.ru/web-local/prep/rj/dis/download.php?file=e686d96bd2869d2a6f2317a954bd889b554)]
- 30 Семенов А.Н. Пространство прозы С.Д.Кржижановского /
Гуманитарные науки Югории: сб.науч.тр. - Ханты-Мансийск:
Издательство Югорского Университета, 2004. - Вып.3
- 31 Сеницкая А.В. Пространственность и метафорический сюжет (на
материале произведений С. Кржижановского и К. Вагинова.
Дис.кан.филол.наук. - Самара, 2004

- 32 Степанов Ю.С. Концепт // Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. - М.: Академический проект, 2004. Электронный ресурс. [URL: <http://ec-dejavu.ru/c/Concept.html>]
- 33 Телегин С.М. Термин "мифологема" в современном российском литературоведении // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя: материалы Международной заочной научной конференции 9г. Астрахань, 19-24 апреля 2010 г.) / под ред. Г.Г. Исаева. - Астрахань: Изд. дом "Астраханский университет", 2010. Электронный ресурс. [URL: <http://asu.edu.ru/images/File/Izdatelstvo/mat-ly%20Isaev%20GG.pdf>]
- 34 Топоров В.Н. Минус-пространство С. Кржижановского // Топоров В.Н. Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.,1995. Электронный ресурс. [URL: http://imli.ru/upload/elibr/folklor/Toporov_V.N._Mif._Ritual._Obraz._Simvol._1995..pdf]
- 35 Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: ... , 1983. Электронный ресурс. [URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Toporov_Space.html]
- 36 Фарыно Е. Введение в литературоведение. СПб: Издательство РГПУ им. А.И.Герцена, 2004. Электронный ресурс. [URL:http://www.imli.ru/upload/elibr/teoriya/Farino_E._Vvedenie_v_literaturovedenie._2004.pdf]
- 37 Флоренский, П.А. Обратная перспектива // Флоренский, П.А. Соч.: В 4 т. Т.3. - М.: Мысль, 1999
- 38 Эпштейн М.Н. Образ // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. - М.: Сов. Энциклопедия, 1987
- 39 Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Архетип и символ. — М., Ренессанс, 1991

