

## СПЕЦИФИКА МЕТАФИЗИЧЕСКОГО ОСТРАНЕНИЯ В ПРОЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО

*В статье анализируется творчество писателя С. Кржижановского с помощью сюрреалистического кода. При рассмотрении элементов фантастического, чудесного, воображаемого, сновидческого в эстетической и художественной системе Кржижановского закономерно возникают ассоциации с магическим реализмом, с имажинизмом, отчасти с литературой абсурда. Сюрреалистическое же присутствует в творчестве Кржижановского практически всегда имплицитно. На внешних уровнях структуры самые очевидные приметы сюрреалистического письма (нелинейная архитектоника субъекта и мира, трансляция желания бессознательного, автоматизм, цепочки «ошеломляющих образов») либо имеют побочный характер, либо не обнаруживаются вовсе. Однако, как показано в статье, те значимые элементы, которые проявляются и почти одержимов повторяются в самом письме Кржижановского (метафизическое минимальное остранение, фреймирование, созерцание невидимого, метонимическое смещение), можно назвать минимальными жестами сюрреалистического. В статье анализируются основные особенности и специфика реализации метафизического остранения, одного из таких жестов. Это остранение реализуется через сложную работу с пространством и временем. Само метафизическое у Кржижановского находится не за гранью, но проступает в постостороннем, незаметно изменяя восприятие реальных объектов, саму атмосферу, втягивая субъекта в странную мизансцену небытия, которое не нарушает общей конкретности и имманентности пейзажа.*

**Ключевые слова:** остранение, сюрреалистический код, хронотоп, магический реализм, имманентность, Кржижановский, де Кирико.

**Информация об авторе:** Горелов Олег Сергеевич, ORCID 0000-0001-5718-6588, кандидат филологических наук, доцент, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия.

E-mail: og-gus@inbox.ru

**Дата поступления статьи:** 09.02.2020.

**Для цитирования:** Горелов О.С. Специфика метафизического остранения в прозе С. Кржижановского // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 2. С. 191–197. DOI 10.34216/1998-0817-2020-26-2-191-197.

Oleg S. Gorelov  
Ivanovo State University

## THE SPECIFICS OF METAPHYSICAL DEFAMILIARISATION IN SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY'S PROSE

*The article analyses the creative work of Sigizmund Krzhizhanovsky with the help of a surrealist code. Associations with magic realism, with imagism and partly with the literary nonsense naturally arise when considering the elements of the fantastic, the miraculous, the imaginary, the oneiric in Sigizmund Krzhizhanovsky's aesthetic and artistic system. The surrealist is present in the work of Sigizmund Krzhizhanovsky implicitly. At the external levels of the structure, the most obvious signs of surrealist writing (nonlinear architectonics of the subject and the world, the representation of the desire of the unconscious, automatism, chains of «stupéfiant images») either have a circumstantial nature or are not detected at all. However, as shown in the article, those significant elements that appear and are almost obsessively repeated in Sigizmund Krzhizhanovsky's writing (minimal metaphysic defamiliarisation, framing, contemplation of the invisible, metonymic parallax) can be called minimal surreal gestures. The article analyses the main features and specifics of the implementation of the metaphysic defamiliarisation, one of such gestures. This defamiliarisation is realised through complex work with space and time. The metaphysical is not beyond, but appears in this world, imperceptibly changing the perception of real objects, the atmosphere itself, drawing the subject into a strange mise-en-scène of nothingness, which does not violate the general specificity and immanence of the landscape.*

**Keywords:** defamiliarisation, surrealist code, chronotope, magic realism, immanence, Sigizmund Krzhizhanovsky, Giorgio de Chirico.

**Information about the author:** Oleg S. Gorelov, ORCID 0000-0001-5718-6588, Candidate of Philological Science, Associate Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia.

E-mail: og-rus@inbox.ru

**Article received:** February 09, 2020.

**For citation:** Gorelov O.S. The specifics of metaphysical defamiliarisation in Sigizmund Krzhizhanovsky's prose. Vestnik of Kostroma State University, 2020, vol. 26, № 2, pp. 191-197 (In Russ.). DOI 10.34216/1998-0817-2020-26-2-191-197.

В специальных исследованиях поэтики С. Кржижановского регулярно поднимается вопрос о стиле и методе автора. При этом традиционный вопрос об оригинальности и влияниях актуализируется особенно остро, поскольку индивидуальная узнаваемость манеры Кржижановского сочетается с реминисцентной насыщенностью письма. Поэтому в научном изучении художественной практики писателя нередко сочетаются идиографический и номотетический подходы.

При рассмотрении элементов фантастического, чудесного, воображаемого, сновидческого в эстетической и художественной системе С. Кржижановского закономерно возникают ассоциации с магическим реализмом, в частности документально-художественным методом Х.Л. Борхеса, с имажинизмом (его центральными позициями), отчасти с литературой абсурда. Наиболее верифицируемыми (хотя и наиболее поверхностными) стоит признать связи с имажинизмом, поскольку можно достаточно достоверно проанализировать технику производства образов. Понятие абсурда как эстетическая и концептуальная доминанта в приближении оказывается чуждым для Кржижановского. Но определение магического реализма, данное французским критиком Э. Жалу в 1931 г. в статье «L'Esprit des Livres», действительно можно считать соотносимым с установкой Кржижановского, при оговорке, что при всей рациональности, философичности своей прозы Кржижановский не является писателем-доктринером, который следует избранному методу, описанному в теории, вместо распространенного модернистского варианта сочетания теоретического манифеста с практикой у Кржижановского соединяются филологическое исследование и художественное письмо, что предвосхищает ситуацию уже второй половины XX века. Магический реализм, по Жалу, состоит в обнаружении в реальности «странного, лирического и даже фантастического – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям» [Шаршун 1932: 229]. При отмеченной выше релевантности этого определения, стоит подчеркнуть, что первичными по отношению к новому направлению здесь оказываются сюрреализм и символизм. Последний по принципу историзма может рассматриваться исключительно в рамках проблем наследования, литературной эволюции и борьбы, а также литературных поисков в постсимволистскую эпоху, но не в качестве сопрягаемого стиля. При развертывании этой цепи стилевых ассоциаций на глубинном уровне обнаруживается сюрреализм.

Сопоставление магического реализма и сюрреализма помогает прояснить еще два важных момента. Во-первых, оба эти стиля заняли обнару-

женную литературную нишу между романтизмом и реализмом и, что более принципиально, между каноническими (первичными, по Д.С. Лихачеву) и неканоническими (вторичными) стилями. Это позволяет в 1930-х гг. прояснить идентичность многим авторам, которые в начале литературной карьеры испытывают притяжение к дадаистскому или раннему сюрреалистическому движениям. Именно так, например, воспринимает появление магического реализма поэт и писатель русского зарубежья С. Шаршун, который успел поучаствовать в дадаистских инициативах, прежде чем в момент зарождения сюрреализма освободиться от групповой формы присутствия в литературе [Шаршун 2012: 40], и которому до этого момента, по его собственным словам, «сознавая внутреннюю неубедительность, приходилось считать себя нео-романтиком, мистиком» [Шаршун 1932: 229–230].

Во-вторых, более позднее по сравнению с сюрреализмом возникновение магического реализма делает заметной разницу в стратегии и формах их существования. Сюрреализм, сохраняя авангардный заряд и являясь при этом первичной реакцией на новую ситуацию реалистического рванша 1930-х гг., выбирает интермедийные эксперименты и поэзию, которая всегда впереди, всегда «*sera en avant*» [Rimbaud: 346]. Магический реализм в ситуации социальной стабилизации или стагнации (в латиноамериканских странах, в СССР) отходит от ревизионистского проекта, выбирая эпос, мифопоэтически пересобранный роман, притчевость, скрывающую сатирический посыл, а также фантастические формы повествования на национальном материале, которые существенно не противоречат реалистическому методу. Эту разницу почувствовал и Шаршун в статье «Магический реализм» 1932 г., причислив к магическому реализму Б. Поплавского и всю эмигрантскую поэзию целиком, чем окончательно размыл смысл этого понятия применительно к поэтической практике. Напротив, с гораздо большим энтузиазмом Шаршун предлагает новую интерпретацию истории русской прозы от Н. Гоголя до А. Ремизова, в которой теперь оказывается возможным расставить верные акценты и отказаться от слишком обширного понятия романтизма.

В связи с этим нужно сказать, что за спецификой прозы Кржижановского контекстуально стоит не только орнаментализм 1920-х, но и поэтический бэкграунд самого автора. Несмотря на осознанный практический выбор прозаического письма, Кржижановский продолжал писать стихи и стиховые фрагменты в записной тетради, уводя поэтическое на имплицитный уровень литературного производства («Настолько-то я поэт, чтобы не писать стихов» [Кржижановский, 5: 341]). Это позволяет говорить о том, что «сам Кржижановский хотя бы отчасти понимал свои

стихи как некоторый черновик, пролог, пробные записи» [Калмыкова]. Вместе с тем очевидно, что само взаимодействие поэтического и прозаического в случае Кржижановского приобретает более масштабный характер, распространяясь и на методологию письма («Кржижановский работает со словом в прозе – как в стихе» [Перельмутер]), и на сам статус автора («как всякий поэт, Кржижановский – номиналист» [Топоров: 492]).

Именно поэтический интертекст вскрывает напряженность между основными доминантами творчества Кржижановского: Город (В. Брюсов), Сатира (Саша Черный), Пространство и Воздух (О. Мандельштам), Символ (А. Белый) и др. Имя Андрея Белого имеет ключевое значение с точки зрения проявлений чудесного в творчестве писателя, «по причудливой ассоциации Белый для Кржижановского связан с немецкой мыслью и немецкой сказкой, мифом, братьями Гримм и Вагнером» [Калмыкова]. Тем не менее, как пишет А.В. Сеницкая, «сам Кржижановский, прекрасно помнивший о теургии Андрея Белого, о магической концепции слова, мог видеть, к чему приводит излишняя завороченность проективно-утопическими идеями» [Сеницкая: 95]. В этой же двойственной позиции находились и сюрреалисты, чья внутренняя драматургия была построена вокруг диалектических процессов утопического и нигилистского.

Центральная проблема Кржижановского – это субъект в переплетениях бытия и небытия, поэтому постоянно возникает метафизическая тема, но что более важно – метафизическое всегда оформляется, материализуется диегетически в специфическом хронотопе. В этом смысле Кржижановский совпадает, например, с художником Д. де Кирико в его, условно говоря, сюрреалистический период. Метафизическое находится не за гранью, но проступает в посюстороннем, незаметно изменяя восприятие реальных объектов, саму атмосферу, втягивая субъекта в странную мизансцену небытия, которое не нарушает общей конкретности и имманентности пейзажа. Довольно редкие для сюрреализма меланхолия и тревожность не сразу дают увидеть, что почти все подобные пейзажи залиты солнечным светом. Точно также и Кржижановский «избегает описывать среднее между... крайними состоянием, которое можно было бы считать нейтральным, нормой, свободной от уклонений в ту или другую сторону» [Топоров: 541], что соотносится с постимпрессионистской теорией цвета: однотонность цвета (в случае литературы – темы, концепта, образа, которые и вступают в отношения с другими элементами) сопутствует осуществлению сдвига через специфику взаимодействия между цветами и образами.

Условность городского пространства, символичность пейзажа или вещей, даже сама приставка *мета-* преобразуют метафизику в литературный

феномен, даже литературную технику. Как пишет Кржижановский в раннем эссе «Идея и Слово», «метафизик... изолированный Идею<sup>1</sup>, в свою очередь, берет с улицы слово и, высвободив его – путем “изолирующей... абстракции” – из путаницы ассоциационных нитей, отделяет его от жизни: правда, для этого необходимо у уличного слова оторвать две-три буквы или прикрепить к нему новый слог, одним словом, искалечить слово так, чтобы оно не могло уползти назад в жизнь» [Кржижановский, 5: 501]. Здесь Кржижановский описывает конкретную дискурсивную практику схоластической философии, при которой философские понятия создаются из бытовых, служебных слов («чтойность», «этовость», «само-бытие» и т. д.), однако это можно прочесть и как декларацию собственного писательского метода (с учетом активного использования неологизмов и особого отношения к проблеме языка). «Изолирующая абстракция», таким образом, не противоречит тяге к конкретности у французских сюрреалистов, а фонетика русского языка только усиливает материальность письма: «латинский язык, столько веков укрывавший метафизика, точно самой природой приспособлен для этого (монотонности истины, отстраненности. – О. Г.): в языке этом нет, например, звуков “ж”, “ш”, “щ”, “ч”, т. е. букв, переносящих на язык шумы и шорохи жизни» [Кржижановский, 5: 502].

Описанное *метафизическое минимальное остранение* реализуется через сложную работу с пространством и временем. Первым шагом становится *остановка времени* в художественном мире, создание ощущения вневременного измерения.

В повести «Странствующее “Странно”» некий ученик получает от учителя (мага, ученого) вещество, уменьшающее человеческое тело, и ученик оказывается внутри наручных часов своей возлюбленной: «Началось с того, что те самые крохотные по размерам бактерии длительностей, какие сейчас, при всем моем умалении, обитали внутри меня, под давлением общего настроения решили бойкотировать меня, и на некоторое время я остался *без времени*. Мне не сыскать слов, чтобы хотя мутно и путано передать испытанное мною тогда чувство обезвреженности... Скажу одно: мне пришлось вынести удар *не символа, а того, что им означено*, войти не в слово, а в суть» [Кржижановский, 1: 321]. Кульминацией в этой мизансцене становится встреча с «прозрачно-серым, кристаллической формы существом» [Кржижановский, 1: 323] на часовой стрелке – кварцевым человечком, песчинкой, которая до этого жила в песочных часах. Рассказ кварцевого человечка о своем прошлом дается с остранениями, поэтому ученик не сразу понимает, что именно песочными часами был «прекрасный, из двух сросшихся вершинами стеклянных конусов сотворенный мир», где все существа, как и кварцевый человечек, «толкаясь

гранями о грани, с веселым шуршанием проталкивались к узкому часовому устью», стараясь «скорей пролезть в это настоящее и прыгнуть, в обгон другим, в его узкую, схваченную стеклом дыру» [Кржижановский, 1: 323–324]. Этот ход помимо создания метафизического пейзажа с песком (очень сюрреалистская субстанция) вводит фрейдистскую импликацию. Однако она не так существенна в контексте творчества Кржижановского, в отличие от экспансии образного пространства метонимическими конструкциями, которая также осуществляется здесь через сам образ песочных часов: принципиально, что идея времени передается через пространство.

Именно в модернистской и постмодернистской литературе XX века в хронотопическом единстве актуализируется в основном не время, а пространство. Поэтому вновь повторяется ситуация остановки времени, и тогда, как отмечает О.Г. Ревзина, «сам текст своим устройством воплощает этот хронотоп без времени, в котором необратимое конкретное событие обретает иной временной статус благодаря мнемическому – метонимическому следу, которым оно прикрепляется к пространству» [Ревзина: 266]. Таким образом, тематически время всегда отстает от пространства, но диегетически все начинается именно с остановки времени, которая и открывает путь для топологических трансформаций. Из традиционных хронотопов этому описанию соответствует, по М.М. Бахтину, только один – хронотоп романов позднего средневековья, построенных по принципу видений (в частности, «Божественная комедия» Данте), в которых пространство в своей «потусторонней вертикали» [Бахтин: 306] подчиняет время. Кржижановский предлагает пространственную многослойную горизонталь с языковым метауровнем и парадоксальной имманентной метафизикой, при которой «нет иной реальности, кроме той, что происходит на земле, нет и иного пространства, кроме земного» [Ревзина: 266]. Эта конструкция и в дальнейшем будет использована многими авторами с филологическим мышлением (Ревзина демонстрирует пространство-центричный хронотоп на примере текстов Л. Цыпкина и М. Шишкина).

Архитектурной основой метафизического остранения и у Кржижановского, и у де Кирико является классическая итальянская эстетика. Де Кирико в пересказе своего сна, опубликованном в первом номере «Сюрреалистической революции», заявляет о ней манифестарно, демонстрируя переход реального объекта в условное, абстрагированное состояние: «Я нахожусь на *площади великой метафизической красоты*; это пьядца Кавур во Флоренции, наверное; или, может быть, одна из тех прекрасных площадей Турина, или, может быть, ни то ни другое; с одной стороны видны портики, над которыми возвышаются квартиры с за-

крытыми ставнями, торжественными балконами. *На горизонте* видны холмы с виллами; на площади небо очень светло, оно вымыто грозой, однако чувствуется, что заходит солнце, ибо *тени* домов и редкие прохожие на площади кажутся очень длинными» [Де Кирико: 135]. «Классическая протяженность» является очевидным положительным концептом в художественной реальности Кржижановского: «Чрезвычайно трудно не усомниться, что за этим крошечком из пространства есть где-то и настоящее, *за горизонт* перехлестывающее пространство, классическая протяженность, одним словом, мир» [Кржижановский, 1: 386] («Разговор двух разговоров»).

Р. Кревель очень точно характеризует трансцендентальный поворот, который производит эстетика де Кирико: «тень аркад, труб внушала нам *презрение к поверхностному, к феноменам* и делала нас более достойными *абсолютного сна*, где какой-нибудь Кант смог испытать подъем духа от ноуменального головокружения» [Кревель: 179]. В известной новелле «Катастрофа» Кржижановский не без иронии показывает такого Мудреца (в котором однозначно угадывается Кант), который стремится проникнуть *внутрь* каждой вещи, познав и отобрав тем самым ее смысл, что и приводит к катастрофическим хаотическим перестановкам феноменов в мире. Однако сам автор-повествователь занимает противоположную позицию, защищая права познаваемого: «Будьте всегда сострадательны к познаваемому, вундеркинды. Уважайте неприкосновенность чужого смысла. Прежде чем постигнуть какой-нибудь феномен, подумайте, приятно ли было бы вам, если б, вынув из вас вашу суть, отдали бы ее в другой, враждебный и чуждый вам мозг. Не трогайте, дети, феноменов: пусть живут, пусть себе являются, как являлись издревле нашим дедам и прадедам» [Кржижановский, 1: 124]. Такое экологическое отношение к феноменам гораздо ближе к собственно сюрреалистической, нежели «метафизической» (в значении де Кирико) концепции. Тем более допустимо такое прочтение новеллы, при котором все события произошли в голове самого Мудреца, во внутреннем пространстве. При всей катастрофической конкретности это грёзовое событие не оставило следа, автор-повествователь отмечает, что все феномены после смерти Мудреца, высвободившего «свое “я” из грёз и слов» [Кржижановский, 1: 131], находятся на своих местах.

Подобная архитекtonика отсылает к общему месту работ о Кржижановском (чему поспособствовали воспоминания о нем А. Бовшек<sup>2</sup>), согласно которому его сюжеты – экстерииоризированные ментальные события, его герои и образы – это мысли, «вторичные», метаязыковые конструкции. Как отмечает А.В. Синицкая [Синицкая: 86], это напоминает притчевую структуру, которая в XX веке функционирует деконструктивистски, работая на

двусмысленность, художественный эксперимент и прозрачность фикциональных и нарративных границ. Особенно это актуально для стилей и направлений, родственных сюрреализму, где подобное видение парадоксально соотносится уже скорее с не-притчевым мышлением. Так, применительно к обэриутовской поэтике С.З. Агранович и И.В. Саморукова указывают, что «допритчевая картина мира, в которой властвует объектный абсолют, с коим невозможно вступить в диалог, где субъект не так уж принципиально отличается от вещи, где он бессилен, слаб и жалок, прочно увязывается Хармсом с бытовым броуновским, бестолково-дискретным движением» [Агранович, Саморукова: 90]<sup>3</sup>.

Кржижановский нередко включал в свою прозу впечатления от собственных итальянских и австро-венгерских поездок в 1912–1913 гг. Самые ранние тексты писателя представляют собой прозаические миниатюры, жанрово варьирующиеся от стихотворения в прозе до путевой заметки, собранные под названием «Копилка образов» (в эту тетрадь входят и стихи, здесь не рассматриваемые). И само название, и общий настрой цикла, с одной стороны, способны напомнить о сюрреализме гораздо более непосредственно, чем это происходит в зрелом творчестве Кржижановского. С другой стороны, близость эта кажется слишком поверхностной, что увеличивает чуждые сюрреализму пафос (лейтмотивный образ голубого итальянского неба) и сентиментальность (в миниатюре «Ничего не случилось»). В мифологической миниатюре «Любовь», где Эрос спасает душу человека, за что Эроса изгоняют из сонма ангелов, подчеркивается идея незаметного уничтожения, прорастания смерти изнутри или со стороны чего-то близкого (и в пространственном, и в чувственном смыслах). Эта идея развивается в миниатюре «Соня», являющейся, возможно, вариацией на тему Эндимиона и Селены. Некий Божий Соня постоянно спит, и во сне к нему приходит возлюбленная – царевна Зарница, хотя люди вокруг (общество) пытаются его усовестить и вернуть к жизни. Это приводит к утомительной череде засыпаний и пробуждений, а такие интрасомнические сбои стирают саму границу сна, и его постоянство оказывается мнимым. В итоге сами сумерки, ночные тени и сообщают о конце жизни Сони, который фактически оказывается в ситуации пробуждения (значит, собственной смерти): «Царевна моя... – прошептал человек и умер... Пришли люди – зажгли свечи – прогнали тень» [Кржижановский, 5: 435]. Эта же конструкция повторяется в миниатюре «Лужица»: «Лужица была безмерно счастлива: она, маленькая мутная лужица, приняла в себя Солнце. И какое счастье: лужица не подозревала, что солнце скоро ее высушит» [Кржижановский, 5: 436].

Цикл «Из детства», включающий лаконичные сценки с первыми детскими открытиями в обла-

сти пола, эроса и свободы, демонстрирует особый черный юмор, построенный на внешнем доверии к эмпирике, которое, однако, сопрягается с философичностью мышления и недоверием собственным чувствам. В одной из миниатюр мальчик привязывает лягушку к столбу, приносит ей еду, но она все равно умирает. Он делает вывод, что «лягушка всегда умирает, потому что у нее нет свободы», после чего, однако, следует финальная фраза: «После я узнал, что это неверно» [Кржижановский, 5: 441]. Ироническое дистанцирование в контексте лирического потока выглядит сильным приемом, создающим сдвиг реальности, не разрешая противоречия. В очерке «Улица в Венеции» форестьер (иностранец в Италии) не может отделаться от туристического в Венеции: предложений, услуг, «коммерческой экзальтации» [Кржижановский, 5: 452] – пока не оказывается на одной узкой улочке. Абзацное членение в этом фрагменте текста становится частым, ритм повествования сближается с верлибрическим:

Нырью в переулоч (vicoletto): и вдруг – тишина. Сосредоточенная – холодная.

Лазурная вставка неба сверху.

Серые стены с боков.

Уличка сворачивает вправо, влево, бежит назад, точно сама она заблудилась в невообразимом лабиринте различных campo, gio, vico, calle, vicoletto и т. д.

Блеснул изумруд канала.

Тупик [Кржижановский, 5: 453].

Прорыв в нереальное тут же иронически комментируется (это очень типично для сюрреализма, всегда стремящегося в сторону пафоса, но одергивающего себя): в таком тупике, если задержаться, непременно можно встретить еще одного неопытного туриста, смущенного этой ситуацией.

В очерке «Миланский собор» еще более нарочитое использование композиционного контраста. Поэтическое вступление – «Мрамор влюбился в солнце. – И вот навстречу горячим, светящим струям его бросил он свои холодные, белые лучи!» [Кржижановский, 5: 454] – после отточия переходит в физиологический очерк: «На верхней площадке Миланского Собора построено изящное отхожее место. На поворотах лестницы, ведущей ввысь, – надписи с просьбой не выполнять естественных надобностей на ступенях» [Кржижановский, 5: 454]. Показательны и характеристики, которые Кржижановский дает неслучайно выбранному Миланскому собору – собору, который, «как в фокусе, собрал в себе всю лучеструйность, всю солнечность католичества. <...> Это не Святой Стефан, поднявшийся убеленными, очистившимися башнями над темным, грешным фасадом. – Это не трагическая, болезненная борьба мистической розы Notre-Dame'a со сладострастными, адскими масками химер! Химеры Миланского Собора – мертвая архитектурная мишура, приделанная людьми, не понявшими каменной воли мрамор-

ра» [Кржижановский, 5: 455]. На протяжении всего очерка неизменно повторяется это противоречивое сочетание химерической сделанности с бесконечным солнечным световым окружением.

Метафизическое остранение в контексте поэтики Кржижановского выполняет функцию минимального сюрреалистического жеста. В дальнейшем в текстах писателя более очевидно проявятся и другие жесты: фреймирование, созерцание невидимого и метонимическое смещение, – обеспечивая реализацию сюрреалистического на элементарном уровне.

### Примечания

<sup>1</sup> Чуть выше Кржижановский пишет, что не автор мыслит идею, а идея мыслит автора, отнимая его от мира.

<sup>2</sup> В частности: «Значительная часть рассказов Кржижановского носит проблемный характер. Это персонафицированные процессы мышления, осуществляемые действующими персонажами. Герои рассказов не наделены яркими, сложными характеристиками: они нужны автору как смысловые образы, ведущие игру» [Кржижановский, 6: 264–265].

<sup>3</sup> «Бытовое» у авторов работы используется в таком же оценочном, негативном ключе, как и «бестолково»-дискретное движение.

### Список литературы

Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония: Художественное сознание в зеркале притчи. М.: Международный институт семьи и собственности, 1997. 135 с.

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

Де Кирико Д. Сон // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 135–136.

Калмыкова В. Поэзия и «тайна личности»: случай Сигизмунда Кржижановского // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/kalmykova20.shtml> (дата обращения: 08.01.2020).

Кревель Р. Дух против разума // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 163–181.

Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: в 6 т. СПб.: Симпозиум; Б. С. Г.-Пресс, 2001–2013.

Перельмутер В. Проза как стихи. Опыт медленного чтения новеллы Кржижановского «Квадратурин» // Toronto Slavic Quarterly. № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/perelmutter20.shtml> (дата обращения: 12.01.2020).

Ревзина О.Г. Хронотоп в современном романе // Художественный текст как динамическая система: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 80-ле-

тию В.П. Григорьева (19–22 мая 2005 г.) / ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН. М., 2006. С. 265–280.

Синицкая А.В. Метафора как хронотоп: К вопросу о поэтике Сигизмунда Кржижановского // Вестник Самарского государственного университета. Литературоведение. 2003. № 1. С. 85–96.

Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс – Культура, 1995. С. 476–574.

Шариун С. Мое участие во французском дадаистическом движении // Шаршун С. Дадаизм. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2012. С. 31–40.

Шариун С. Магический реализм // Числа. 1932. № 6. С. 229–231.

Rimbaud A. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 2009. 1152 p.

### References

Agranovich S.Z., Samorukova I.V. *Garmoniia – tsel' – harmoniia: Khudozhestvennoe soznanie v zerkale pritchi* [Harmony - Aim - Harmony: Artistic Consciousness in the Mirror of the Parable]. Moscow, Mezhdunarodnyi institut sem'i i sobstvennosti Publ., 1997, 135 p. (In Russ.)

Bakhtin M.M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russ.)

De Kiriko D. *Son* [Dream]. *Antologiiia frantsuzskogo siurrealizma. 20-e gody* [Anthology of French Surrealism], comp. S.A. Isaev, E.D. Gal'tsova. Moscow, GITIS Publ., 1994, pp. 135–136. (In Russ.)

Kalmykova V. *Poeziia i «taina lichnosti»: sluchai Sigizmunda Krzhizhanovskogo* [Poetry and the “secret of personality”: the case of Sigismund Krzyzhanowsky]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2007, № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/kalmykova20.shtml> (access date: 08.01.2020). (In Russ.)

Krevell R. *Dukh protiv razuma* [Spirit versus mind]. *Antologiiia frantsuzskogo siurrealizma. 20-e gody* [Anthology of French Surrealism], comp. S.A. Isaev, E.D. Gal'tsova. Moscow, GITIS Publ., 1994, pp. 163–181. (In Russ.)

Krzhizhanovskii S.D. *Sobranie sochinenii* [Collected works]: in 6 vol. St. Petersburg, Simpozium; B. S. G.-Press Publ., 2001–2013. (In Russ.)

Perel'muter V. *Proza kak stikhi. Opyt medlennogo chteniia novelly Krzhizhanovskogo «Kvadraturin»* [Prose as poetry. The experience of slow reading novel Krzhizhanovsky “Quadraturin”]. *Toronto Slavic Quarterly*, № 20. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/20/perelmutter20.shtml> (access date: 12.01.2020). (In Russ.)

Revsina O.G. *Khronotop v sovremennom romane* [Chronotope in a modern novel]. *Khudozhestvennyi tekst kak dinamicheskaia sistema: materialy Mezhdunar. nauch. konf., posviashch. 80-letiiu V.P. Grigor'eva (19-22 maia 2005 g)* [Literary text as a dynamic system], IRIa im. V.V. Vinogradova RAN. Moscow, 2006, pp. 265–280. (In Russ.)

Sinitskaia A.V. *Metafora kak khronotop: K voprosu o poetike Sigizmunda Krzhizhanovskogo* [A metaphor as a chronotope: On the question of the poetics of Sigismund Krzhizhanovsky]. *Vestnik SamGU. Literaturovedenie* [Bulletin of Samara State University. Literary criticism], 2003, № 1, pp. 85–96. (In Russ.)

Toporov V.N. «Minus»-prostranstvo Sigizmunda Krzhizhanovskogo [“Minus”-space of Sigismund Krzhizhanovsky]. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Mythopoetic Studies: Favorites]. Moscow, Progress – Kul'tura Publ., 1995, pp. 476–574. (In Russ.)

Sharshun S. *Moe uchastie vo frantsuzskom dadaisticheskom dvizhenii* [My participation in the French dadaistic movement]. Sharshun S. *Dadaizm* [Dada], Salamandra P.V.V. Publ., 2012, pp. 31–40. (In Russ.)

Sharshun S. *Magicheskii realizm* [Magic realism]. *Chisla* [The numbers], 1932, № 6, pp. 229–231. (In Russ.)