

Т.А. Гридина, А.В. Кубасов

ИГРОВОЙ НЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС И ПРОБЛЕМА ДИАГНОСТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРИЗИСА ПИСАТЕЛЯ

***Аннотация.** Работа является продолжением нашей предыдущей публикации «Игровой текст как форма авторского художественного миромоделирования» и посвящена анализу неологического дискурса, который выступает в качестве инструмента для диагностирования художественного кризиса в творчестве писателя. Данная проблема рассматривается на материале творчества С.Д. Кржижановского, идиостиль которого отличается экспериментальным началом, выражаемым разными векторами языковой игры.*

Ключевые слова: неологический дискурс, языковая игра, художественный кризис, С.Д. Кржижановский.

В нашей предыдущей статье «Игровой текст как форма авторского художественного миромоделирования» были проанализированы параметры игрового текста в свете стратегий авторского художественного миромоделирования на материале творчества С.Д. Кржижановского. В этой работе анализируется один из последних рассказов писателя, в котором особенно отчетливо отразилась его саморефлексия по поводу осознаваемого писателем художественного кризиса.

Зададимся вопросом: существуют ли хотя бы относительные критерии, позволяющие определять взлеты и падения творчества того или иного писателя? Следует отметить, в первую очередь, позицию самого оценивающего. Он должен иметь возможность охватить все творчество писателя, завершеного к моменту оценивания. Кроме того, должна наличествовать дистанция между временем создания произведений и временем их оценки. Она дает основания как для объективации рассматриваемого явления, так и для объективности исследователя. Например, В.М. Живов считал даже произведения XIX в. находящимися на слишком близком

расстоянии от исследователя и потому попадающими «в зону риска» необъективной оценки [1]. Важен и выбор исследовательской точки отсчета. Ею может стать как творчество одного автора, так и ряда писателей. Ситуация «подъема–кризиса» проецируется как собственно на творчество конкретного писателя, так и на творчество его современников, предшественников или последователей.

Кризис в известной степени – оборотная сторона взлета. Если не было одного, то не может быть и другого. Следовательно, кризис опознается только через взлет, через подъем, поскольку в противном случае писателю неоткуда и некуда «падать». Однако и в периоды творческого подъема, и в кризисные моменты творчества сохраняются сущностные черты авторской самопрезентации, его приверженность определенному эстетическому канону, идиостилевые доминанты, мировоззренческие ориентиры.

Рассказ С.Д. Кржижановского «В очереди» впервые был опубликован в третьем томе собрания сочинений писателя. В.Г. Перельмутер, комментатор издания, пишет о нем: «Судя по дате – одно из последних новеллистических сочинений Кржижановского; не столько “фельетон”, сколько рассказ о том, как *не пишется* (курсив цитируемого автора. – Т.Г., А.К.). И рассказ, несомненно, “автобиографичный”. В нем – своего рода “эхо” конца 1920-х – начала 1930-х гг., т.е. поры наибольшей творческой активности Кржижановского, когда иронически описанная ситуация была для него практически постоянно. Даже если судить по письмам, обилие замыслов поражает, и мысль о том, чтобы выстроить их “в очередь” (уже ставшую не только приметой, но и символом “нового быта”), если и посещала его, то не находила приюта: как правило, писатель работал одновременно (либо с едва уловимыми паузами) над несколькими, подчас разножанровыми сочинениями, легко переключаясь и не испытывая тех медленных и мучительных раздумий, в которые здесь вклинивается оживленный диалог “ненаписанного” (кое-что из него явственно перекликается с прежде “написанным”)» [2. Т. 3. С. 640].

Продолжая разговор о творческом кризисе, отметим, что в данном случае точкой отсчета для осмысления этого феномена долж-

но стать раннее творчество самого писателя. При этом, конечно, ниже определенного уровня «художественности» талантливый писатель не может опуститься ни при каких условиях, даже испытывая творческий кризис.

Рассказ «В очереди» должен был войти в сборник, составленный из произведений 1920–1940-х гг. Как и другим замыслам писателя, этой книге не суждено было увидеть свет. Многолетнее отсутствие контакта с читателем – один из факторов нарастающей депрессии С.Д. Кржижановского и его неудовлетворенности жизнью.

Следует, безусловно, согласиться с мнением В.Г. Перельмутера, что по своему содержанию «В очереди» трудно признать фельетоном. Эта жанровая дефиниция вряд ли прикладывалась бы исследователями к этому тексту, если бы не творческая воля самого автора. Думается, что сделано это неспроста. Писатель в данном случае, видимо, следовал примеру таких великих предшественников, как Гоголь, который назвал «Мертвые души» поэмой, или Чехов, для которого «Чайка» была «комедией». Фельетон С.Д. Кржижановского лишен обращенности к современной социально-политической проблематике, в нем нет лобовой критики. По сути, это все тот же излюбленный писателем образец малой интеллектуальной прозы. Жанровое определение «фельетон» в данном случае обретает характер самообъективации, направленности интенции автора не вовне, а на себя самого. В слове «фельетон» имплицитно содержится писательская самоирония по поводу своей незадачливой судьбы, которая всегда поворачивалась к нему спиной. Непосредственно в сюжете произведения эта горькая самоирония звучит «под сурдинку». Показательно, что слово «фельетон» материализуется и становится одним из специфических героев рассказа «В очереди». На вопрос *«художественной истории российской интеллигенции»* (тоже героини, «сделанной» из понятия) следует ответ: *«Мы фельетоны, смех для всех»* [2. Т. 3. С. 314]. Вот этого *«смеха для всех»* как раз и нет в рассказе.

Главный герой «В очереди» – писатель, образ которого формирует рамочную конструкцию произведения: его начало и финал. В рассказе «Квадратури» герой раздвигает пространство, в рас-

сказе «В очереди» автор раздвигает мгновение: *«Писатель развязал шнурки тесных ботинок, надел на ноги просторные мягкие туфли и подошел к столу. Здесь его давно уже ждала чернильница. Он откинул ей крышку, придвинул стопку бумажных листов и обмакнул в черный чернильный раздумчивый омут кончик пера»* [2. Т. 3. С. 313]. Такова завязка рассказа. Финалом становится фраза одной из тем (другой специфической героини рассказа): *«Тсс. Замолчите. Он обмакнул перо. Соблюдайте очередь. Сейчас он начнет писать»* [Там же. С. 323]. Заголовочное слово «очередь» эхом откликается в конце рассказа. Таким образом, время в нем – раздвинутое, длящееся мгновение. Ретардация времени, изменение его привычного масштаба и течения позволяют смоделировать фантастическую действительность. Для писателя жанры, сюжеты, темы, замыслы не есть нечто абстрактное, условное и неживое, а вполне субъектное, безусловное и одушевленное, что находится в плену его сознания и что жаждет своего освобождения и воплощения. Замыслы и сюжеты жаждут чернил так же, как люди, испытывающие жажду, мечтают о воде. Как только писатель обмакнул кончик своего пера «в чернильный раздумчивый омут», так тут же к нему, говоря словами Пушкина, «идет незримый рой гостей»: *«И в то же мгновенье от правого угла доски стола к чернильнице выстроилась незримая очередь. Это была очередь тем, давно дожидającychся, чтобы глотнуть хотя бы каплю чернил. Человек был погружен в мысль: с чего бы начать? Поэтому он не слышал и не видел сутолоки и споров среди своих замыслов»* [Там же].

Кржижановский-парадоксалист мечтал написать исследовательскую работу, которая должна была называться «История не-написанной литературы», и даже в 1936 г. составил ее план-проспект [2. Т. 5. С. 271–276]. Очевидно, что рассказ «В очереди» прямо соотносится с замыслом этой работы, только реализован он с помощью художественного, а не научного дискурса.

Содержание рассказа представляет собой разговор множества разных сюжетов, тем и замыслов, жанров. В работе «Философия и стилистика» С.Д. Кржижановский хотел представить *«мышление как разговор двух разговоров»* [Там же. С. 282]. Здесь и типичная

игра, связанная с переключением субъектно-объектных ролей одного слова (*разговор* как процесс и как персонаж), и соположение разнородного, но внутренне близкого. В рассказе «В очереди» темы и сюжеты тоже персонифицируются, все они наделяются своим норовом, возрастом, речевой манерой и т.д. Прием «оживотворения» абстрактного был издавна в арсенале художественных средств С.Д. Кржижановского, однако в тексте 1940 г. он выглядит не столь оригинально и не так изобретательно, как это было в рассказах двадцатью годами ранее.

Начинается фантастическая часть произведения с разговора двух сюжетов, молодого и старого. Тот, что молодой, вполне подходит под определение фельетона. Но перед читателем он престаёт не как жанр, а как персона со своим голосом:

– *Послушайте, вы, гражданин сюжет, не толкайтесь, я уже десять лет жду, а вы...*

– *За десятилетнюю давность подлежите исключению. Я, вот, только что возник, у меня десять секунд жизни, но я злободневен, зол, меня ждут типографская краска и ротационная машина – и я не позволю себе наступить ни на единую букву. Отсейтесь.*

– *Ну, нет. У вас, молодой сюжетец, на губах чернила еще не обсохли, а вы нагло лезете вперед. А меня наши хозяин пять раз набрасывал. Я набросочная тема и шутить с собой не позволю. А ты куда лезешь? В очередь! Концовкой в завязку* [2. Т. 3. С. 313–314].

Неологический дискурс проявляется в наложении и интерференции двух кодов письма: собственно филологического и бытового, повседневного. В свойственной ему иронической манере С.Д. Кржижановский изображает знаковые реалии советской эпохи. Здесь и типовые бытовые интонации людей, стоящих в очереди, и укрепившееся в быту официальное обращение к незнакомому человеку как к *гражданину*, и возможность исключения из очереди по любому поводу (как за давность, так и за кратковременность нахождения в ней). *Гражданин сюжет* может толкаться, при этом у него обнаруживается возраст, он – *молодой сюжетец*. Молодость не уважает старости. При этом старый сюжет критикует сюжет молодой, у которого *на губах чернила не обсохли*. Очевидно,

что языковая игра в данном отрывке легко считываема. Выражение «молоко на губах не обсохло» является стереотипной уничижительной характеристикой молодости в устах представителя старшего поколения.

Далее в тексте рассказа реализуется выражение «в очередь» как цепочка споров, иногда склок между различными темами и сюжетами. Подобного рода цепочная композиция не нова для С.Д. Кржижановского, но в таких ранних его рассказах, как, например, «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку» она компенсировалась оригинальностью событий, неумностью фантазии автора, непрерывно переключающего читателя с одного эпизода на другой. Перечислительная интонация на уровне сюжета в анализируемом рассказе проще, назойливее. Не пропорциональными и отчасти чужеродными вставками выглядят два больших эпизода: первый посвящен разговору писателя с явившейся ему во сне Совестью, а второй – описанию истории Шахразеды и ее сестры Дуньязады.

Последовательно вступают в диалог следующие жанры, точнее граждане замыслы: старый сюжет, молодой сюжетец, брюхан – толстый роман, фельетоны, художественная история, статья – обзор литературы истекшего года, шуплый рассказ, лирическая миниатюра, скетч, дискуссионная статья, пьеса, сказка «Тысяча вторая ночь Шахразеды». Разговор сюжетов неожиданно обрывается звонком телефона, и писатель уходит из дома, оставляя свои замыслы до следующего раза: «Темы молча расходились» [2. Т. 3. С. 324].

После беседы двух сюжетов диалог подхватывают роман и критическая статья. Внезапно появляется *шуплый рассказ*, у которого есть не название, а «имя» – «Последняя встреча». Олицетворенный персонаж повествует о том, как писатель прощается со своей Совестью. Эта непривычная героиня не абстрактна, а предметна и даже, скорее, телесна: «...в женственном очертании ее лица, в горькой складке у рта что-то бесконечно милое, близкое, но за далью и далью. “Как же так, – говорит человек, – жить без тебя – это как без себя. Останься...” Но Совесть листает страницы его последней рукописи», а писатель просит ее: «Не надо, прошу тебя, не надо» [2. Т. 3. С. 317]. Очевидно, обращенная к Совести

просьба – имплицитное выражение того, что писателю стыдно за написанное им. Однако следует сказать со всей определенностью, что у С.Д. Кржижановского нет произведений, за которые писателю могло бы быть стыдно. Высший суд над творчеством писателя вершит все-таки время, а оно вынесло свой вердикт: в современном литературоведении автора «сказок для вундеркиндов» характеризуют как «прозванного гения».

Совость вспоминает совместную работу с писателем *«над повестью о человеке, большом чуде, который огорчил самую правду, обвинив ее во лжи»*. Оксюморон (правда, обвиненная во лжи) предстает как примета времени, как уступка, на которую идет писатель, проявляя свою слабость. Но даже и компромисс не помогает *большому чуду*: повесть постигает та же участь, что и произведения самого биографического автора: она оказывается *«под итемпелем “не печатать”*». Этот фрагмент, вполне вероятно, имеет автобиографическую подоплеку. Правда жизни, которая была для С.Д. Кржижановского всегда очевидна, вступала в противоречие с предлагаемыми обстоятельствами современной ему социальной действительности.

Вообще проблема правды в искусстве является одной из ключевых в позднем творчестве писателя. Звучит она и в проанализированном (в первой статье) рассказе «Бумага теряет терпение». Думается, что одна из причин постоянного обращения С.Д. Кржижановского к данной проблеме заключается в том, что вера в «примат правды» – один из главных постулатов философии его творчества. Именно это помогало писателю переносить постоянную «невезетину», связанную с непубликуемостью его произведений, удерживаться от участия в конъюнктурных литературных мероприятиях, суливших успех и благополучие. Итог размышлений С.Д. Кржижановского над проблемой правды в искусстве отольется в созданном им афоризме: «Бог не в стиле, а в правде» [2. Т. 5. С. 408]. За счет соотнесения этого парадокса с известной фразой, приписываемой Александру Невскому («Не в силе Бог, а в правде»), по принципу выводимости рождается имплицитное утверждение «стиль – это сила». А силы у писателя ко времени написа-

ния «В очереди» у Кржижановского явно меньше, чем было прежде, и, как следствие, это отражается на его стиле.

Возвратимся к сюжету анализируемого фельетона. Следом за *щуплым рассказом* свою историю излагает *лирическая-с миниатюра*, которая представляется тоже как бы по имени-названию — «Порожняком». Вероятно, в прежние годы С.Д. Кржижановский искусно замаскировал бы интертекстуальную связь пересказываемой миниатюры с философским стихотворением А.С. Пушкина «Телега жизни» (1823), оставив читателю лишь сигналы связи с ним, заставив его самого прийти к нужному выводу. В анализируемом рассказе оставлен минимум пространства для домысливания. Объяснен и раскрыт не только собственный замысел, но и достаточно ясный подтекст пушкинского стихотворения: *«Начало написано Пушкиным: “Телега жизни”. Телега колесит проезжей жизненной дорогой сквозь утро, полдень и сумерки. Вот и знаменитый пушкинский “ночлег”. Жизнь обрывается чрезвычайно быстро, на четвертой строфе. И тут вступаю в движение образы я: путь окончен, тот, кого везли по колеям и ухабам, уснул навсегда, а телега жизни, порожняком, сквозь тьму, продолжает свой путь. Подчеркиваю: порожняком»* [2. Т. 3. С. 317–318]. Этот замысел коррелирует с сюжетами произведений эсхатологического характера с мортальной символикой, такими, например, как «Серый ферт» или «Дымчатый бокал» [3. С. 289–334]. Пожалуй, одним из тонких полифункциональных знаков, напоминающих прежнего блестящего Кржижановского, является употребление словоерса — *лирическая-с*. Он передает и авторскую иронию, и подтекстное обращение к прошлому времени.

Мрачную *лирическую-с миниатюру* прогоняет *завсегдатая клубных сцен, весельчак, смех в одном акте*, т.е. скетч. Он пересказывает свой сюжет, который строится на обыгрывании шахматной метафоры: вместо фигур выступают бокалы, фужеры и рюмки разной конфигурации, наполненные белым и красным вином. Проигранная фигура выпивается противником. В описании *капельно-жидких шахмат* фантазия автора разыгрывается, как в прежние годы, и даже приближается к ситуации «художественного

фола»: *«Ощущается надобность в закуске. Но кому за ней идти: каждому грозит цейтнот. Шахматная доска постепенно пустеет. Белые хотят выпить черного короля, но...»*. Самокритичность С.Д. Кржижановскому и здесь не изменяет. Один из граждан замыслов бросает скетчу: *«Вероятно, и вы были придуманы в выходной день таланта нашего хозяина. Посторонитесь»* [2. Т. 3. С. 319]. И на авансцену выходит дискуссионная статья. Используя прием псевдообъективной мотивировки, писатель иронически декларирует, что она, *«как всякая солидная дискуссионная статья, ни о чем»*. Далее это иллюстрируется с помощью равно допустимых утверждений: *Лев Толстой – гений и Лев Толстой не гений*.

В этом фрагменте, как во всем предыдущем тексте, языковая игра легко считывается, не требуя от читателя особых интеллектуальных усилий. *«Кое-как скетчую, за медные копейки...»*, – говорит о себе скетч. Или чуть более изощренная сентенция *высокоученой статьи*, которая, не слушая скетча, резюмирует: *«Итак, литература есть нечто, состоящее из литер, итер, по-латыни “путь”, и т.д.»* [Там же. С. 320]. Показательно в этой фразе идущее от автора *«и т.д.»*, свидетельствующее либо о том, что текст не до конца им обдуман, либо о преднамеренной недосказанности.

С.Д. Кржижановский, как и любимый им А.П. Чехов, вел записные книжки, куда заносил наброски тем, сюжетов, яркие образы, отточенные фразы, микродиалоги. Вероятно, исходным материалом для следующего фрагмента рассказа была запись *«Розенкранц учится играть на флейте»*. Писатель как бы продолжает чужие сюжетные линии, фантазирует на тему о том, что могло бы быть дальше с тем или иным чужим литературным героем, или как могли бы развиваться те или иные события. Пьеса с *афишным именем «Розенкранц учится играть на флейте»*, поощряемая репликой одного из собеседников-замыслов, рассказывает свою историю: *«Я из Гамлетовой щели, меж двух сцен четвертого акта пробую протиснуться в бытие»*. Образ щели является одним из лейтмотивов всего творчества писателя. Щель и ее смысловые дериваты связаны с созданием пороговой, лиминальной ситуации, с осознанием того, что можно сохранить себя, только забившись в щель. *Щель* как уз-

кое пространство между двумя реалиями, предметами, феноменами у С.Д. Кржижановского – явление философского порядка (см. новеллу 1922 г. «Собиратель щелей»). Самые важные в смысловом отношении фразы писатель варьирует и обыгрывает на протяжении длительного времени. «Щель меж двух сцен четвертого акта», о которой говорится в анализируемом рассказе, есть нечто нематериальное, отсутствующее, которое наполняет смыслом писатель. Это то, что В.Н. Топоров называл «минус»-пространством [4. С. 476–574]. В созидании смысла из ничего, в расширении жизненного пространства за счет превращения небытия в бытие («из щели <...> протиснуться в бытие») видит свою миссию писатель.

Следующее звено в цепочке диалогов начинается с обыгрывания известных прецедентных выражений:

– *Постойте. Не дают послушать. Вы куда лезете? Вам тысячу раз говорили...*

– *Ну а я говорю в тысяча второй. Меня зовут «Тысяча вторая ночь Шахразады».*

– *Это что же, по По или по..? [2. Т. 3. С. 321].*

Явно игровая фраза «*Это что же, по По или по..?*», в основе которой лежит омонимическое созвучие предлога и имени известного американского писателя, далее не получает никакого развития. Она оказывается самоценной, еще одним писательским кунштюком, тогда как в рассказе «Поэтому» из сборника «Сказки для вундеркиндов» на основе похожей игровой фразы выстроена глубокая смысловая перспектива. Органика повествования в данном рассказе выдерживается непоследовательно. Глубокое содержание, прикрывающееся легкой игрой, осталось в прошлом. Показательно признание писателя, которое он оставил в своих бумагах и которое можно отнести только к позднему периоду его творчества: «Я стал элементарен от сложности» [2. Т. 5. С. 423]. Это выражение можно истолковать так, что сложность становится для Кржижановского как бы самоценной, она вырождается вследствие ее формализации.

История Шахразады, по меркам С.Д. Кржижановского, занимает в рассказе большое место (более полутора страниц), становясь самостоятельной вставной новеллой. С.А. Голубков отметил ха-

ракторный для писателя «принцип матрешки» [5], который используется в рассказе «Собираатель щелей». Если прибегнуть к языку терминов, то можно сказать, что С.Д. Кржижановский мастерски владел искусством создания рамочных конструкций. Сюжет про Шахразаду не только несоразмерен остальным историям сюжетов, он еще и по языку выпадает из явно игрового текста, как и последний сюжет про Гассана. Он передается преимущественно с помощью простых фраз: *«Мое содержание можно рассказать так. Турция. Богатый купец и бедный сапожник. У богача красавица дочь. Сапожник любит ее, но не смеет мечтать о гордой красавице»* [2. Т. 3. С. 323]. Если, по Кржижановскому, сила – в стиле, то здесь ее совсем немного.

Обобщая сказанное о языковой игре и связанном с нею неологическом дискурсе, избранными нами в качестве диагностирующего инструмента творческого кризиса, отметим, что миромоделирующая функция этой игры в рассказе «В очереди» значительно ослаблена. Парадоксальность сюжетостроения и содержательность языковой игры уступают место простому острословию. Композиция рассказа строится по принципу паратаксиса: перечислительная конструкция для писателя уровня Кржижановского слишком проста и незатейлива. Писатель апеллирует и к тому, что он действительно *пять раз набрасывал*, т.е. темам философским и проблемам серьезным, которые занимали его длительное время. Однако при имманентном анализе рассказа, вне учета контекста всего творчества писателя, эти игровые детали оказываются просто «темными местами». Таков, например, логический парадокс о том, что *«не дважды два четыре, а что четыре, если подумать углубленно, это почти что дважды два»* [2. Т. 3. С. 314]. Парадокс, развернутый в сюжет, на тему «дважды два может быть и не четыре» содержится в набросках к роману «Тот Третий». Вне связи этих двух произведений фрагмент фельетона «В очереди» остается неясным. Есть в рассказе и реминисценции из ранних вещей. Так, жанр-персонаж *художественная история российской интеллигенции* имеет имя-заглавие – *«Поле, оханьем перейденное»*. Это отсылка к уже бывшему ранее («Чужая тема», «Мухослон»).

Вместе с тем подчеркнем, что и в позднем творчестве писателя сохраняется смысловой потенциал некоторых создаваемых им окказиональных игрем (термин Т.А. Гридиной). В тематической заявке на книгу «Философия и стилистика» С.Д. Кржижановский сформулировал функцию игровых неологизмов следующим образом: *«Неологизмы, возникающие в моменты необходимости расширить словарь до пределов сознания»* [2. Т. 5. С. 282]. Иначе говоря, для писателя сознание и его когнитивная функция следуют всегда впереди словарного запаса, который отстает от мысли. Потребность означить осмысленное, но еще не названное, требующее художественно-эстетического воплощения не лобовым способом – вот пружина игрового неологического дискурса С.Д. Кржижановского. Поэтому ассоциативное наполнение его игрового слова позволяет выявить, в какой мере писатель оставался в конце творчества мыслителем, художником-философом.

Й. Хёйзинга в своей классической работе заметил: «Подлинная культура не может существовать без некоего игрового содержания, ибо культура предполагает определенное самоограничение и самообуздание, определенную способность не воспринимать свои собственные устремления как нечто предельное и наивысшее, не видеть себя отгороженным некоторыми добровольно принятыми границами. Культура все еще хочет, чтобы ее в некотором смысле играли – по взаимному соглашению относительно определенных правил» [6. С. 200]. В этом высказывании для нас важны две мысли: о «самоограничении и самообуздании» культуры, т.е. в какой-то мере и ее ответственности за состояние мира, и вторая мысль – об игровой природе культуры, конвенциональном характере ее игровой компоненты. Стертая форма творческого кризиса, отраженная в поздних произведениях С.Д. Кржижановского, обусловлена во многом попыткой компромисса художника с самим собой, его внутренним отказом от жесткого «самоограничения и самообуздания». Сюжетная и языковая игра была художественной доминантой всего творчества писателя. Она выполняла миромоделирующую, онтологическую, гносеологическую, фатическую и ряд других функций. В конце его творческого пути они в той или иной

мере редуцировались, игра стала все более приобретать самоценный характер, остроумие уступило место острословию. Тщательность «огранки» текста была уже не на прежнем уровне, целостность произведения ослабла, стали видны «швы» между композиционными частями, заметнее выступила «сделанность» произведений.

Причисление всех произведений даже очень талантливого писателя к исключительно образцовым, не подлежащим критическому разбору, имеет свои уязвимые стороны. «Хрестоматийный глянец», который невольно в таких случаях наводит на писателя исследователь, не возвышает, а принижает творца, превращает живого человека с его противоречиями, проблемами, недостатками в некое подобие гипсового бюста, неживого, неизменного, а, в конечном счете, неинтересного.

Кризис в случае С.Д. Кржижановского – оборотная сторона его творческого взлета, в период которого формируется его уникальный авторский почерк, в том числе стилистика игровых импликатур. Глубоко чуждый официозу, он проявляет свою творческую индивидуальность в игре словесной, нацеленной на контакт с потенциально равным себе читателем. Но, по сути, в своих философских исканиях истины и адекватного ей слова С.Д. Кржижановский остается непонятым, непризнанным при жизни. Его талант не сходит на нет, но становится все более подверженным безысходности жизненных обстоятельств, лишаящих художника энергии: используемые по инерции коды языковой игры оказываются не способны скрыть опустошенность душевную.

Подводя в записных книжках неутешительный итог своей писательской судьбы, С.Д. Кржижановский пишет: «Моя жизнь – сорокалетнее странствование в пустыне. Земля обетованная мне будет предложена с заступов могильщиков» [2. Т. 5. С. 381]. Очевидны здесь ветхозаветные аллюзии. Но главное – это осознание писателем собственного одиночества, невостребованности читателем своего времени. Самым острым, беспощадным и принципиальным критиком Кржижановского был сам Сигизмунд Доминикович. Только мужественный человек мог написать о себе в конце жизни: «Я отвергнут самим собой» [Там же. С. 373].

Литература

1. Живов В.М. О Евангелии в советских хрестоматиях, неопитстве и симпатичных 90-х. URL: <http://www.pravmir.ru/viktor-zhivov-o-literaturnyx-biografiyax-evangelii-v-sovetskix-xrestomatiyax-i-simpatichnyx-90-x-foto-video/>
2. Кржижановский С.Д. Собр. соч. : в 6 т. / сост., подгот. текста и коммент. В. Перельмутера. М. : Б.С.Г.-Пресс ; СПб. : Симпозиум, 2001–2013.
3. Кубасов А.В. Креативные стратегии литературы русского экспрессионизма: случай С. Д. Кржижановского // Лингвистика креатива-2. Екатеринбург, 2012. С. 289–334. URL: <http://ontolingva.ru/kreativa2.pdf>
4. Топоров В.Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. 624 с.
5. Голубков С.А. Поэтика новеллы Сигизмунда Кржижановского «Собиратель щелей». URL: http://www.zygmuntkrzyzanowski.edu.pl/recenzje_ru.html#Golubkov
6. Хёйзинга Й. Homo Ludens. М. : Прогресс-Традиция, 1977. 416 с.

GAME NEOLOGICAL DISCOURSE AND THE PROBLEM OF THE WRITER'S CRISIS DIAGNOSTICS

Tekst. Kniga. Knigoizdanie – Text. Book. Publishing, 2017, 15, pp. 26–40

DOI: 10.17223/23062061/15/2

Tatyana A. Gridina, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: tatyana_gridina@mail.ru

Aleksandr V. Kubasov, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg, Russian Federation). E-mail: kubas2002@mail.ru

Key words: neological discourse, language game, artistic crisis, S.D. Krzhizhanovsky.

The work continues the authors' previous publication "Game Text as a Form of Author's Artistic World Modeling", and analyses neological discourse, which is a tool for diagnosing the artistic crisis in the writer's work. This problem is considered on the material of Sigizmund Krzhizhanovsky's works, whose idiosyncrasy is experimental and expresses itself in different vectors of the language game. The artistic crisis is treated as the reverse side of a rise: one can not exist without the other. The starting point for understanding the artistic crisis is Krzhizhanovsky's early works. For the analysis, one of the writer's latest stories, "V ocheredi" [In a Queue], was selected, in which his self-reflection about the impossibility and inability to write as before (easily, elegantly, wittily) was particularly clearly reflected. Krzhizhanovsky defines the story as a feuilleton, despite the fact that it does not contain an appeal to the social and political problems contemporary to the writer. The genre definition acquires the character of self-objectification; the author's intention is directed towards himself and implicitly conveys his self-irony and critical self-esteem. The protagonist of the story is a writer whose image forms the framework of the work. The content of the story is a conversation of many plots, themes, ideas and genres that are personified and humanised characters.

The following characters enter into the dialogue: the old plot, the young plot, the thick novel, feuilletons, the artistic story, the article, the puny story, the lyrical miniature, the sketch, the play, the fairy tale. Neological discourse manifests itself in the imposition and interference of two codes of writing: artistic-philological and ordinary, colloquial. With the help of the iconic realities of the Soviet era, Krzhizhanovsky describes, first of all, the beginning of the creative process: the period of the birth of the idea and the moment of its readiness to become a text. Summarising what has been said about the language game and the neologic discourse associated with it, the authors of the article note that the world-modelling function of this game in the story “V ocheredi” is significantly weakened. Its semantic potential has changed. The paradoxicality of the plot construction and the richness of wit give way to simple wittiness, the game in many respects acquires a self-worth character. The thoroughness of the text processing is not the same, the integrity of the work is weakened, the “seams” between compositional parts are visible, the “made” nature of the work is more pronounced. The subtle form of the creative crisis, reflected in the later works of Krzhizhanovsky, is due to the writer’s attempt to compromise with himself, with the dramatic conditions of his life, with the lack of contact with the reader.

References

1. Zhivov, V.M. (2013) *O Evangelii v sovetskikh khrestomatiyakh, neofitstve i simpaticznykh 90-kh* [About the Gospel in Soviet Readers, Neophytes and nice 90s]. [Online] Available from: <http://www.pravmir.ru/viktor-zhivov-o-literaturnyx-biografiyax-evangelii-v-sovetskix-xrestomatiyax-i-simpatichnyx-90-x-foto-video/>.
2. Krzhizhanovsky, S.D. (2001–2013) *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: In 6 vols]. Moscow: B.S.G.-Press; St. Petersburg: Simpozium.
3. Kubasov, A.V. (2012) Kreativnye strategii literatury russkogo ekspressionizma: sluchay S. D. Krzhizhanovskogo [Creative strategies of the Russian expressionist literature: S.D. Krzhizhanovsky]. In: Gridina, T.A. (ed.) *Lingvistika kreativna-2* [Linguistics of Creativity-2]. Ekaterinburg: Urals State Pedagogical University. pp. 289–334. [Online] Available from: <http://ontolingva.ru/kreativa2.pdf>.
4. Toporov, V.N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Form. Research in the Field of Mythopoetic]. Moscow: Progress. Kul'tura.
5. Golubkov, S.A. (1977) *Poetika novelly Sigizmunda Krzhizhanovskogo “Sobiratel’ shcheley”* [Poetics of Sigismund Krzhizhanovsky’s “Gatherer of Slits”]. [Online] Available from: http://www.zygmuntkrzyzanowski.edu.pl/recenzje_ru.html#Golubkov.
6. Huizinga, J. (1977) *Homo Ludens*. Translated by D. Silverstov. Moscow: Progress – Traditsiya.