

**«ЩЕЛИНОЕ ЦАРСТВО» КАК ДОМИНАНТА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПРОЗЫ
С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО И СПОСОБЫ ЕЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ**

Статья посвящена анализу форм и способов представления категории художественного пространства в малой прозе С.Д. Кржижановского на различных уровнях: физическом, языковом и духовном. Процесс прохождения персонажем каждого из этих уровней становится мерилем человеческого начала в нем. Не выдержавшие испытания становятся пленниками «Щелиного царства» – небытия, проникшего на землю.

Ключевые слова: художественное пространство, метафора, многоаспектность, репрезентация, малая проза.

Зрелое творчество С.Д. Кржижановского 1920–1930-х годов проникнуто грозными предчувствиями Апокалипсиса, символика которого проходит через программные произведения писателя. Преодолев «эзотерический» искус раннего творчества, он обращается к христианским ценностям, пытаясь через призму ветхозаветных и евангельских истин увидеть в новом свете зарождающийся мир. Современные автору события Октябрьской революции изображены как Страшный суд, как воплощенное пророчество Иоанна Богослова [1, с. 87].

Опираясь на библейскую традицию, ее образы и сюжеты, Кржижановский создает своеобразную художественную модель мира, которая обладает своими сюжетными и повествовательными особенностями [2, с. 176]. В парадигме произведений писателя причиной несовершенства мира становится несовершенство человека, утратившего веру и забывшего Бога. В новелле «Бог умер» (1922), пожалуй, самом трагическом произведении Кржижановского, вырастает грандиозная картина апокалипсиса: «пустота зародилась и ширилась, черной ползучей каверной, там, где был Он, разверзнувшийся пространства, бросивший в бездны горсти звезд и планет. И в эту ночь черный луч из Ничто, сменившего Все, прорвав крылатые круги, достиг земли» [3, с. 262]. Бездна, взрывающая звезды и планеты «изумрудными пожарами», «восстала, грозя смертью земле» [3, с. 262]. Если в первый день творения были созданы небо и звезды, то и крушение мира начинается со звезд и неба.

Херувим именем Азазиил первым возопил: «Умер Бог! Умер Бог!» [3, с. 255]. Имя его – измененное Азazel (Азazelло в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова) – в апокрифической «Книге Еноха» (II в. до н. э.) падший ангел, совратитель человечества, совершивший «акт враждебного Богу цивилизаторства» (С. Аверинцев). У Кржижановского Азазиил – принесший людям весть, что Бога больше нет, т. е. возвестивший эру безбожия.

Зависимость этого эпизода от Библии – образная и стилистическая – совершенно очевидна. Важен сам образ пустоты-Ничто, который вызывает в памяти один из эпизодов Откровения Иоанна – пришествие на землю Антихриста и замена им Бога.

* © Ливская Е.В., 2013

Ливская Евгения Валентиновна (evgenia_livskaya@yahoo.com), кафедра иностранных языков и межкультурных коммуникаций Калужского филиала Финансового университета при Правительстве Российской Федерации, 248016, Российская Федерация, г. Калуга, ул. Чижевского, 17.

Сверху, из Абсолюта, «взрываясь изумрудными пожарами» [3, с. 262], показывает писатель, Ничто последовательно проходит сферы-круги человеческого существования. Это наука, поэзия (шире – искусство), философия и религия. Увы, но человек, краугольный камень каждого из этих «храмов», оказывается недостаточно прочным и в столкновении с Ничто нередко обращается в прах.

Земля, доказывает писатель, как только ступила на нее нога согрешившего первого человека, оказывается вотчиной Ничто. Прямая отсылка к библейскому тексту о начале творения дается уже в ранней новелле «Страна нетов» (1922): ведь сам «мир сделан из ничего <...> везде и через все явственно проступает тот странный материал, из которого он создан, – ничто» [3, с. 108]. Именно поэтому так легко совершается проникновение Ничто в бытие на физическом плане. И материальным субстратом Ничто на земле становится щель, ибо щель, по утверждению одного из героев новеллы Кржижановского «Собиратель щелей» (1922), есть «пустоты извиение». Щель предшествует понятию небытия – ничто. Кржижановский, мастерски используя деталь, показывает, как, маскируясь в привычные реалии быта, щель проникает вглубь человеческой жизни, постепенно опутывает ее тенями и паутиной и заглатывает в себя.

Готфрид Левеникс, герой новеллы «Собиратель щелей» (1922), сам фактически «щелевед», посвятивший пятнадцать лет жизни исследованию «Щелиного царства», обнаруживает, что из щелиной пасти – зияющей чернотой бездны – выползают и «малые витые щелочки... из стен, скрипучих половиц, рассеявшихся печей; и гигантские зеленотелые щелины с иссохшего и растрескавшегося лунного диска; и махонькие щелочки, выдернувшиеся из скрипичных дек»; прячутся в темных переулках, в складках платья и морщинах лица. Даже «черепные швы, запрятанные под кожу людских голов» [3, с. 464], и те – вщеленные в кость. Иные щели, объясняет Левеникс, среди яркого полдня, как бы моментом ночи, выставляются черным телом своим в день. «Ночь ведь и днем никуда не уходит: разорванная на мириады теней, она таится здесь же, в дне <...> Всюду: под сводами, у стен, под листвою деревьев ждет разорванная на черные клочья ночь» [3, с. 474].

В основу фантастической новеллы Кржижановского «Собиратель щелей» (1922) легли идеи Роберта Бартини, выдающегося ученого и конструктора. В бартиниевском фонде Научно-мемориального музея Н.Е. Жуковского хранится одна из работ, посвященных природе времени. Бартини пишет о том, что пространство-время похоже на киноленту: наше сознание перескакивает от кадра к кадру через разрывы непрерывности – черные щели небытия. «Передо мной качается маятник часов. В своих крайних положениях маятник останавливается, между этими положениями он находится в движении. Качание маятника я заснял киноаппаратом. Последовательные положения маятника на киноленте отображены рядом, они присутствуют тут неподвижно и в одинаковой мере. Но все кадры несколько смазаны: во время экспозиции маятник переместился, центр груза изображен не точкой, а черточкой. Когда я увеличивал скорость съемки, длительность экспозиции сокращалась и черточка становилась короче. Что же будет в пределе? Очевидно, я получу вереницу неподвижных дискретных точек, плотно прилегающих друг к другу: тут точка есть, потом она исчезает и появляется рядом. Это та же самая точка? Или исчезла одна, а появилась другая? Что есть движение – сумма неподвижных положений или сумма исчезновений и появлений? Как возникает движение? Куда исчезает и откуда появляется точка? Уничтожается ли она, когда исчезает, или существует попеременно в бытие и инобытие?» [4, с. 54].

Герой Кржижановского останавливает прыжки сознания и проваливается в щель между «кадрами», исчезает из мира, оставив мертвое тело. Сходство налицо. Видно также, что автор любит слово «диск»: оно встречается восемнадцать раз, и больше половины – в первой главе: «...человек стоял против белого с золотым обводом

циферблата, круглящегося с куска жести, привешенного над дверью часового механизма, и пристально всматривался в две намалеванные черные стрелки, ткнувшиеся в римские цифры диска» [3, с. 464].

«Между тем созерцатель, отвернув полу пальто, вынул карманные часы и, медленно переводя глаза с крохотного диска, зажатого в руке, на намалеванный диск вывески, ставил свои часы по нарисованному времени» [3, с. 464].

По мысли Кржижановского, именно материальные субстраты Ничто – щели становятся ловушками-капканами для человека на физическом плане. Ступив в тень (а она суть та же щель), он на миги, секунды поглощается ничто. «Миг, – вспоминает Готфрид Левеникс, – и все кануло в тень: аллея, деревья, лазурь, солнце, мир, «я». Ничто» [3, с. 476]. Мир выпадает из глаз героя и через мгновение возвращается обратно, в прежнее бытие, но «что-то осталось там: в ничто... – понимает он, – оторванное от сердца, брошенное в ночь, вместе с солнцами и землями, оно не нашло пути назад; солнце в лазури, как и до мига, земля на орбите, как и до мига, а этого – нет: щелью втянуло» [3, с. 476].

Человек, по мысли писателя, побывав внутри щели, возвращается обратно в мир не целым. Любовь, оторвавшись от сердца, остается там, в ничто, и мгновенно осиротевшее сердце расщепляет «прозрачный, безветренный... день, тронутый золотом и багрянцем лип...» на «вещи, ненужные и неинтересные» [3, с. 476]. В одной метафоричной фразе – реакция окружающего мира на нравственное падение героя, его обесмысливание и овеществление.

В целом ряде новелл («Странствующее «Странно»» (1924), «Собиратель щелей» (1922) и др.) писатель показывает, как щель проникает не только в пространство, но и во время, нарушая и его целостность. Символом разорванного, несовершенного времени становятся бациллы времени в новелле «Странствующее «Странно»» (1924): «юркие и крохотные Секунды жили, облепив секундную стрелку, как воробьи ветвь орешника. На длинной черной насести минутной стрелы сидели, поджав под себя свои жала, Минуты, а на медлительной часовой стреле, обвив свои длинные, членистые, как у солитера, тела вокруг ее черных стальных арабесков, сонно качались Часы» [3, с. 318].

У-ничто-женное время столь же опасно и враждебно для человека, сколь и ищеленное пространство. Вводя свои жала в человека, бациллы времени, утверждает герой новеллы «Странствующее «Странно»» (1924), от лица которого и ведется повествование, вбирают «в себя из человека содержания времени, то есть движения, слова, мысли <...> и уползают назад в свое ... циферблатное гнездовье» [3, с. 320].

Обретя существование на физическом плане и закрепив его множасьимися вещными двойниками-щелями, Ничто затем появляется в лингвистическом феномене «якобы», в новелле «Якоби и «Якобы»» (1918), в пяти буквах реализуя взлелеянное человеком тожество бытия и названия. «Ибо в моем названии, – гордо заявляет феномен, – все мое бытие» [3, с. 108]. Новелла представляет собой дискуссию знаменитого философа Якоби с буквенным оппонентом «якобы» по вопросам истины и веры. Герой новеллы – мыслитель, прототипом которого стал Фридрих-Генрих Якоби, философ и романист XVIII столетия. Кржижановский указывает на одну из важнейших функций человека. Это подтверждается и включенным в текст новеллы знаменитым афоризмом другого мыслителя: *cogito ergo sum*. Диалог искателя истины с «небытием, искусно притворившимся бытием», реконструирует христианский миф соблазнения в саду Эдема, однако на новом этапе развития человечества. Писатель сознательно отходит от первоисточника. Грехопадение уже совершено. Мир измельчал, и второй раз поддаться соблазну гораздо легче. Закономерно и то, что враг рода человеческого тоже «мельчает»: съезживается до размеров «странной гусеницы» «яко-

бы», уставившейся в голубые глаза философа кавычками «я» [3, с. 107]. Ведь на этот раз превосходство позиции — за ним: расплзающаяся на лоскутья щелей земля далека от библейского совершенства.

Легкость проникновения Ничто на уровень Слова объясняется, по утверждению писателя, тем, что на земле «самое понятие «Бог» давно было отдуманно, изжито и истреблено в мозгах» [3, с. 270]. Борьба субстанциального и номинативного ознаменовалась победой последнего: Слово распалось на слова, суть которых — ничто.

Слова, по мысли Кржижановского, «тупеют» и «скучнеют» потому, что, не умея творчески преобразить реальность, они вместе с тем разучиваются ее отражать; слова оказываются формативно бессильными и информационно пустыми, т. е. проваливаются в ту щель, из которой говорит дух небытия.

В России XX века, в обществе «массового атеизма», религиозное сознание подавляется и оттесняется в сферу бессознательного. В очерке «Штемпель: Москва» (1925) герой Кржижановского становится свидетелем картины: «проходя мимо церквей, я вижу иногда человека, который, оглянувшись по сторонам, робко приподымает картуз и позволяет руке дернуться ото лба к плечам и груди: так здороваются с бедными родственниками» [3, с. 540].

С.Л. Франк отмечал удивительное сходство теологии и атеизма в отрицании существования Бога. «Если под словом «существовать» разумеется «входить в состав объективной действительности», то — парадоксальным образом — неверие и вера должны сойтись в отрицании этого предиката в применении к Богу. <...> Мысль атеизма состоит именно в том, что в непосредственном опыте объективной действительности мы не встречаемся с таким объектом, как Бог... Первое положение, как таковое, совершенно бесспорно, и в нем вера, в сущности, согласна с неверием...» [5, с. 82—83]. Разница, тем не менее, весьма существенная: если негация Бога в одном случае есть лишь момент его постижения, то в другом — конечный пункт, на котором останавливается и застывает разум.

Провозглашенный Кржижановским уход Бога обусловлен духовной смертью самого человека. Изменившийся, поддавшийся соблазну Ничто, человек уже не создание по образу и подобию Божьему. И если в какой-то момент он взывает к Богу, то в ответ слышит лишь молчание. Возникает мучительный вопрос: достоин ли Бога всякий, кто взывает к нему? «Тысячи и тысячи губ, повторяя «имя», брошенное им *urbi et orbi*, звало Бога, тысячи и тысячи глаз, поднявшись кверху вслед за триперстием и дымками кадилен, искало там за мертвым и черным беззвездием Бога», — пишет Кржижановский в новелле «Бог умер» [3, с. 264].

Мучительные размышления о том, для кого открыты пути к престолу Бога, занимали умы многих художников слова начала XX века. Сборник стихотворений «Колчан» Н. Гумилева пронизан мотивом обретения веры и осмысления ее воздействия на человеческую душу [6]. Лирический герой Гумилева задается вопросом, достаточно ли одной веры, чтобы душа была принята Богом и молитвы услышаны? Если путь к Нему открыт только для нищих и сирых, как быть «бедной душе» молодого, сильного и «взлетевшего в небо» в счастливой житейской доле? (стихотворение «Счастье»). Поэт убежден: тот, кто испытал нравственные и телесные страдания и осознал собственное несовершенство, тот, кто пришел к пониманию добра и истинного в своей душе, найдет путь к престолу Бога (стихотворения «Леонард», «Рай»). Прямой и честный взгляд на мир, смелость и горячее сердце дают право постучать в ворота рая.

У Кржижановского разуверившийся, потерявший образ и смысл Божий человек больше не слышит Создателя, и его слова уже не отражение искренней веры, но «пустышки», скрывающие ничто. Эта позиция писателя сходна с мыслями А. Ремизова в статье «Самоубийство» (№ 6 журнала «Новое слово», 1912): «Есть такая мука —

не по букве говорю, а по духу, — такая последняя мука — тьма великая, и много душ человеческих мучатся в ней. <...> Это — те, кто в Духа Святого не веровал, в Тебя, святая Богородица, не веровал, да за то и мучатся здесь!» [7, с. 9–10]. Имя этой тьме — отчаянье. «Щелиное царство» Кржижановского суть та же тьма, в которую погружено современное ему общество. Голос Божий больше не достигает человеческих ушей, и свет Божественной благодати нестерпимо жжет глаза, привыкшие к вечной ночи.

Кржижановский предупреждает читателя о смертельной опасности всеобщего атеизма. Именно безверие человека обусловило трагический пафос большинства его произведений. Не имея возможности опереться на веру, убежден Кржижановский, человек не может спастись от грозного, всепожирающего ада «Щелиного царства». Поддавшись искушению безверием, человек признает (не)бытие Ничто как единственно возможное и отрекается от Бога и Истины в пользу вселенной призраков — мертвого «Дьяволова Царства» — «Царства Щелей» [3, с. 320]. Поэтому конец света для него оказывается — без воскресения. Это духовное самоубийство нередко в новеллах Кржижановского оканчивается самоубийством физическим. Десятью годами ранее, в 1912 году в № 6 журнала «Новое слово» появилась анкета «Самоубийство», в которой «соль земли», наиболее чуткие, талантливые и знающие русские люди, т. е. писатели, художники, ученые ... делились своим мнением об этом ужасном явлении русской действительности» [7, с. 4]. Уже тогда в заметках Вяч. Иванова, И. Репина, А. Ремизова, Е. Чирикова звучит идея о том, что одной из главных причин, по которой человек сознательно лишает себя жизни, — это утрата молодым поколением веры, всеобщее безверие и пессимизм, выбивающие почву из-под ног, обесмысливающие и обесценивающие жизнь. Вяч. Иванов писал: «Единственное коренное средство, которым человек побеждает искушение самоубийства, есть религия. <...> ... заветное чувство души, что не себе принадлежу я, не свой хозяин; благородное подчинение внешнего человека во мне внутреннему я, непостижимому и для моего сознания, как божественному гостю и владыке во мне, требующему от меня прежде всего, чтобы я был и его вмещал» [7, с. 8]. По мнению И. Репина, «самоубийство — самое отвратительное, самое страшное и позорное дело потерявшего образ и смысл Божий человека» [7, с. 11]. У Е. Чирикова читаем: «Эпидемия самоубийств, распространяющаяся теперь среди молодежи, является результатом нервной развинченности и издерганности молодого поколения. Отсюда и тот повальный, доморощенный, непродуманный пессимизм, который является модной болезнью века. «Нечем жить» и «жизнь надоела» — вот те краткие записки, которые сплошь и рядом оставляют современные самоубийцы, и все это в 25, 20 и даже 14 лет» [7, с. 12].

Это новое поколение, пораженное ядом пессимизма и безверия, в произведениях Кржижановского оказывается самой легкой добычей Ничто и уже при жизни корчится в муках духовного ада. Писателя интересует корень зла в человеке, в своих новеллах он обнажает ограниченность и тупость самодовольного, влюбленного в себя псевдочеловека, не признающего никаких нравственных принципов или ценностей. Характер художественного видения Кржижановского сближает его новеллы с творчеством Д. Хармса. В цикле миниатюр «Случаи» (1933–1939) он также исследует «недочеловека» (термин Я. Друскина) с его бессердечием и умственной ограниченностью. В некоторых миниатюрах осмеивается единое «человеческое стадо».

В новелле «Якоби и «якобы»» Кржижановский не случайно делает героя философом. Выбор реального исторического лица оправдывается не только лингвистической игрой слов «Якоби»—«якобы». В центре философской системы немецкого мыслителя-идеалиста понятие «веры», или «откровения», благодаря которому человеку открывается непосредственно явленный физический мир вещей и явлений и абсолютная вечная Истина. Рассудок, «рассудочное мышление» эпохи Просвещения, по мнению

философа, обрекает человека на безверие и безбожие. Действительно, религиозность Средневековья, пронизывающая все сознание европейского общества, в эпоху Возрождения оказывается оболочкой, под которой нарастает пласт безрелигиозности. К XVIII веку он выходит наружу, определяя собою идеологию французских просветителей. И уже упомянутое нами изречение французского рационалиста Декарта оказывается квинтэссенцией того направления «чистой логики», против которого и выступает Якоби, а вместе с ним и автор новеллы. Дискуссия философа и «якобы», как внешняя, непосредственно данная, проецируется внутрь человеческой личности и воплощается в столкновении двух философских позиций, а фактически, двух полюсов человеческой личности.

Одновременно диалог философа с нежитью оказывается семантически связанным со сценой троекратного отречения Петра в Гефсиманском саду. Оказывается важным не только буквальное стилистическое совпадение фрагмента: ср. ремарка: «За окном — ало-серый рассвет. Третьи петухи». И возглас Якоби: «Я не усумнился, Господи! Ты видишь» [3, с. 119]. Важен сам мотив проверки веры сомнением и ее окончательная победа. Немецкий философ-идеалист не предпочел веру и внутреннее чувство, откровение (см. название трактата) чистой логике и «безбожному разуму» ничто. Всем художественным строем новеллы писатель показывает, что мыслить оказывается недостаточно для того, чтобы избавиться от искуса. Одних философских дискурсов мало, посредством логики и метафизики невозможно подтвердить истинность Бога. Вера не знает сомнений, что изначально заложено в самой ее природе и смысле, а рассудок?

В ранней статье «Любовь как метод познания» Кржижановский находит героя, воплотившего в себе авторский идеал. Это — Франциск Ассизский. Вопрос, который ставит перед собой и перед читателями автор статьи: что научило св. Франциска «этому великому, радиоактивно нами ощущаемому знанию»? И сам отвечает: «Любовь, безмерная любовь к миру: к людям, цветам, птицам. Мы не знаем непередаваемой истины его души, но мы видим великие ее приметы: все сложное, запутанное в человеческих отношениях разрешено и распутано опрощающим смыслом любви Св. Франциска и, вместе с тем, все незначительные, незамечаемые вещи, мимо которых мы проходим без внимания, как, например, предметы обихода, — вырастают для Франциска в лучах любви-познания, превращаясь в великие символы, осмысливаются, получают душу, делаются его «братьями и сестрами!»..» [8, с. 96].

Этот образ, уже под другим именем, появляется у Кржижановского в новелле «Собиратель щелей» (1922). Франциску Ассизскому соответствует Отшельник, персонаж сказки, сочиненной героем-рассказчиком: «И дальше, после обычного сказочного приступа, рассказывалось о благодати отшельника: как лечил он в лесу сломанные ветром ветви и стебли... как кормил-поил сирот-птенов в покинутом сорокопутном гнезде; как научил повилику кружить не как попало, а вверх и вверх, в небо, где у Бога рай; как наказывал малым, бедным разумом цветам, перед смежением лепестков ко сну, Богу маливаться...» [3, с. 465]. Здесь — та же любовь «к людям, цветам, птицам», ко всему «малому и незначительному».

За благодать Отшельника, за кроткий нрав его и добрые дела Творец даровал тому «власть над всеми, большими и малыми, щелями, вщеленными в вещи», дабы научить «и их правде». С тех пор, позванные тихим словом старца, собирались к нему щели изо всех вещей и внимали проповедованию: «Худо быть Божьему миру не целу. Вы, щели, раскол вселили в вещи. Оттого, что тела свои щелиные растите, извивы свои холите и ширите... И гибнет от вас единство и братское слияние вещи с вещью». Так и повелось, что «каждый день, о повечерии, быть миру бесщельну: целу» [3, с. 467].

Сказка о собирателе щелей – это вставная метафора в новеллу «Собиратель щелей» (1922). Избавление мира от щелей, помысленное старцем, должно было избавить его и от рас-щепленности и вернуть к потерянному божественному единству. Стремление распутать все сложное, привести все к Единому, к Богу, убрать все щели оборачивается не спасением мира, а катастрофой. Благое дело, задуманное как возвращение к первоначальной целостности, только хаотизирует существующий мир: «И 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. Иные же щели, окруженные колесным гулом и топотом шагов, сбивались в большие щелиные рои и тут же, на дорогах, вонзались в землю: внезапно разверзлись провалы; люди, кони, телеги с разбегу и расскоку срывались в ямы. Щелиные рои, испуганные грохотом и толчками сверху, вползали глубже и глубже, – и земля смыкалась над людьми и их скарбом. Людская паника множила щелиные страхи; щелиный ужас множил беды людям» [3, с. 468].

Обратимся к финалу истории. Слыша стоны и жалобы, проклятья и мольбы, старец воззвал к Богу: «Вот рука, возьми меня и введи, как хотел, в Твой пресветлый рай; ибо отныне постыла мне земля». Но ответа не последовало. И тогда «великий святой стал великим грешником, богохульцем и блудодеем» [3, с. 469].

Очевидна семантическая и композиционная зависимость рассмотренного выше вставного эпизода в новелле «Собиратель щелей» (1922) от библейской «Книги Иова». Кошунственное требование старца из новеллы Кржижановского: «Вот рука, возьми меня и введи, как хотел, в Твой пресветлый рай; ибо отныне постыла мне земля», – это интертекстуальный спор с Иовом – по сути, столкновение глубокой веры с «нормальной» жизненной позицией, согласно которой человек смотрит на Бога как на подателя благ, а при их отсутствии готов от Него отвернуться. Старец из «Собирателя щелей» далек от покаяния. Он не выдерживает испытания, и теперь уже абсолютно логичным представляется его падение (духовное и нравственное) в финале новеллы.

В современном писателю мире отношения между героем и действительностью оказываются искривленными и алогичными. Герой, вглядываясь в реальную жизнь, пытается постигнуть ее – и не может.

Безжалостное наступление «Щелиного царства» на личность человека, заглатывание его в себя – это гениальная метафора агрессии исторического времени, найденная художником. Право частного бытия, право ощущать себя суверенной личностью по отношению к любым внешним воздействиям в современной писателю действительности оказывается только словом, прикрывающим пустоту. Как человек оказался втянутым в круговерть исторических событий XX века, – так и герой Кржижановского неожиданно обнаружил себя в эпицентре «Щелиного царства». Этим, отчасти, и объясняется тот трагический пафос, которым проникнуто большинство произведений писателя.

Библиографический список

1. Ливская Е.В. Проза С.Д. Кржижановского. Калуга: Эйдос, 2010. 206 с.
2. Гаврилина Н.А. Текст как мотиватор символических значений образа (на материале малой прозы Г. Гессе) // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. 2010. № 5 (79). С. 174–177.
3. Кржижановский С.Д. Собр. соч.: в 5 т. СПб.: Simposium, 2001. Т. 1. 685 с.
4. Бартини Р.О. Соотношение между физическими величинами // Проблемы теории гравитации и элементарных частиц. М.: Атомиздат, 1966. Вып. 1. С. 54–68.

5. Франк С.Л. Реальность и человек. М.: РХГИ, 1997. 447 с.
6. Гумилев Н. Колчан. Пг.: Гиперборей, 1916. 104 с.
7. Самоубийство (наша анкета) // Новое слово. 1912. № 6. С. 2–21.
8. Кржижановский С.Д. Любовь как метод познания // Вестник теософии. 1912. № 10. С. 96–115.

*E.V. Livskaya**

**«CRACK KINGDOM» AS A DOMINANT IDEA OF
ARTISTIC WORLD OF PROSE OF S.D. KRZHIZHANOVSKII
WORK AND MEANS OF ITS REPRESENTATION**

In the article forms and ways of representation of the category of artistic space in Krzhizhanovskii's prose on different levels: physical, linguistic and spiritual are analyzed. The process of overcoming of every level by the character demonstrates his personality. The ones who failed become slaves of the so called «Crack Kingdom», i.e. nonexistence which invaded the earth.

Key words: artistic world, metaphor, multidimensionality, representation, short stories.

* *Livskaya Evgenia Valentinovna* (evgenia_livskaya@yahoo.com), the Dept. of Foreign Languages and Cross-Cultural Communication, Kaluga branch of the Financial University under the Government of the Russian Federation, Kaluga, 248016, Russian Federation.