

А. Н. Шуберт

Национальный педагогический университет имени М.П. Драгоманова

Внутрижанровая динамика прозы С.Д. Кржижановского (статья первая)

Шуберт Г. М. Внутрижанровая динамика прозы С.Д. Кржижановского (статья первая). Автор статьи исследует внутрижанровую динамику новелл С.Д. Кржижановского, выявляя тенденцию синтезирования генетично споріднених з новелою жанрів (повісті, оповідання, притчі, казки). У творчості С.Д. Кржижановського складається полісинтетична жанрова форма філософської новели, яка найбільш точно зображує світосприйняття письменника. Цикли новел, об'єднані в мегацикл, являють інтенціональність естетичної цілісності, тяжіння до напруженого філософського пошуку і художнього експерименту як домінантним рисам авторсько перехідного мислення.
Ключові слова: перехідний тип художнього мислення, жанрова дифузія, міжвидовий синтез, динаміка жанру, ігрова поетика.

Шуберт А.Н. Внутрижанровая динамика прозы С.Д. Кржижановского (статья первая). Автор статьи исследует внутрижанровую динамику новеллы С.Д. Кржижановского, обнаруживая тенденцию синтезирования генетически родственных новелле жанров (повести, рассказа, притчи, сказки). В творчестве С.Д. Кржижановского складывается полисинтетическая жанровая форма философской новеллы, наиболее точно отражающей мировосприятие писателя. Циклы новелл, объединенные в мегацикл, воплощают интенциональность эстетической целостности, тяготение к напряженному философскому поиску и художественному эксперименту как доминантным чертам авторского переходного мышления.
Ключевые слова: переходный тип художественного мышления, жанровая диффузия, межвидовой синтез, динамика жанра, игровая поэтика.

Shubert A.N. Intergenre dynamic of short stories by S.D. Krzizanovskiy (the first article). Author of the article investigates dynamic of genre the short stories by Krzizanovskiy due to outlines of closely developed genres (narrative, story, preach, fairytale). The genre of fairytale is one of the most spread among variety of Krzizanovskiy's stories. Fairytales show the same traits of genre as short stories: the structure of the plot, movement of the plot, heroes, contexture etc. Author conceptualizes some short stories by Krzizanovskiy as a well known fairytales. Short stories by Krzizanovskiy present polysynthetic genre form of philosophical short story, what declares philosophical search and aesthetic play as dominant outlines of author's transitional type of thinking.
Key words: transitional type of thinking, synthesis of literature sort, dynamic of genre, poetry of play.

Известно, что переходные эпохи и стили активизируют динамику жанровых поисков, «диффузий», размытия жанровых канонов и их модификаций. Отметим, что большинство исследователей прозы С.Д. Кржижановского рассматривают различные аспекты творчества автора, однако, как правило, предметом анализа оказывается весьма ограниченное количество произведений писателя. Необходимость дальнейшего системного исследования специфики многогранного художественного мира С.Д. Кржижановского, отсутствие в отечественном и зарубежном литературоведении специальных работ, вписывающих творчество писателя в парадигму переходного периода рубежа XIX–XX и XX вв., обуславливает актуальность проблемы, выдвинутой в данной работе.

К изучению жанрового своеобразия прозы С.Д. Кржижановского обращается И.Б. Делекторская, привлекая теоретические работы писателя, посвященные вопросам

драматургии Шекспира (трагедия соотносится с шахматной игрой, комедия – с игрой в шашки и, подытоживает исследователь, теорией карнавальности) [3]. Однако об экспериментальном, игровом модусе жанрового своеобразия прозы Кржижановского И.Б. Делекторская не упоминает, соотнося жанровую специфику с антиутопией (на основе анализа образа сна). Заметим, что одна из наиболее репрезентативных новелл с чертами антиутопии С.Д. Кржижановского «Желтый уголь» не учитывается исследователем. К сожалению, другие исследователи художественного наследия новеллиста вообще не обращаются к вопросу о жанровом своеобразии его произведений.

Исследуя творчество С. Д. Кржижановского в модусе переходности, считаем необходимым уточнение особенностей жанрового поиска, которое являет художественное наследие писателя. Поскольку проблема жанровой парадигмы творчества Кржижановского остается вне поля

внимания ученых, что подчеркивает актуальность цели настоящего исследования, которая заключается в системном анализе жанровых форм новелл С.Д. Кржижановского в аспекте реализации переходного художественного мышления. Потому рассмотрим жанровые модификации новеллистического наследия С.Д. Кржижановского в контексте парадигмы переходности. Учитывая ограниченный объем данной работы, коснемся лишь выяснения признаков жанровой формы новеллы и соотнесем ее с жанром сказки в творчестве С.Д. Кржижановского.

Напомним, литературное развитие переходной эпохи XX в. являет определенные «сдвиги» и в области жанровых форм. Хрестоматийно известно, и малых жанров. Это пять повестей: «Странствующее "Странно"» (1924), «Клуб убийц букв» (1926), «Возвращение Мюнхгаузена» (1927-1928), «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки» (1929), «Воспоминания о будущем» (1929) и около сотни новелл, вошедших в состав пяти книг: «Сказки для вундеркиндов», «Чужая тема», «Чем люди мертвы», «Неукушенный локоть» и «Мал мала меньше», а также три книги очерков «Москва в первый год войны», «Очерки», «Сальрь-гюль (узбекистанские импресии)» (1933) и сборник рассказов 1920-1940-х годов. Очевидно, что писатель отдавал предпочтение форме новеллы, поскольку именно они составляют основной корпус наследия Кржижановского. Для исследования жанрового своеобразия новелл Кржижановского рассмотрим основные подходы к осмыслению данного жанра в контексте русской литературы.

Ученые фиксируют отсутствие исчерпывающего определения новеллы. Вопрос о существовании жанрового канона является спорным в теории эпических жанров, вплоть до не различения новеллы и повести, новеллы и рассказа. Однако существуют и противоположные концепции. Например, Н.Д. Тамарченко в монографии «Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра)» (2007) выстраивает исследование жанра повести, сравнивая его с другими эпическими жанрами, в том числе с новеллой, и последовательно доказывает существование русской новеллы (канона жанра) и ее актуализацию именно в литературе рубежа XIX–XX и XX веков [21:17-23]. Разделяя позицию теоретиков литературы, выделяющих такое свойство жанра новеллы как гетерогенность (в силу очевидных «следов», оставленных каждой литературной эпохой), попытаемся систематизировать представления о становлении жанра и дефиниции новеллы.

Е.М. Мелетинский в монографии «Историческая поэтика новеллы» (1990), отмечая, что «нет и, по-видимому, не может быть единого и исчерпывающего определения» новеллистического жанра [14:4], обозначает основные структурные

что рубеж XIX–XX вв., помимо расцвета лирики (обозначение «Серебряный век» относимо, прежде всего, к поэзии), демонстрирует расцвет малых и средних жанров прозы, что дает исследователям данного переходного периода В.И. Силантьевой, В.А. Гусеву, Н.В. Абабиной и др. основание говорить о том, что литература переходного периода тяготеет к средним и малым жанровым образованиям (в качестве иллюстрации приводят, уже ставшие классическими в контексте переходности, рассказы А.П. Чехова, а также повести, новеллы и рассказы А.И. Куприна, И.А. Бунина и др.) [20;2;1].

Художественное наследие С.Кржижановского составляют преимущественно произведения средних

признаки новеллы: «<...> сама краткость является существенным признаком новеллы. Краткость <...> объединяет ее со сказкой, быличкой, басней, анекдотом. Краткость коррелирует с однособытийностью и со структурной интенсивностью, концентрацией различных ассоциаций, использованием символов и т.д. Все это ведет к ярко выраженной кульминации в виде поворотного пункта композиционной «кривой». Преобладание действия делает новеллу наиболее эпической среди всех эпических жанров (подразумевая, конечно, повествовательность, а не эпический размах). Вместе с тем краткость, концентрированность, примат действия и важность ком

позиционного «поворота» способствует появлению в рамках новеллы элементов драматизма.» [14:4-5].

Вольф Шмид, опираясь на работы по жанровой специфике новеллы, вычленяет в качестве ее жанрообразующих признаков «событийность, краткость, сжатость, символичность, семантическая насыщенность» [19:63]. В.И. Тюпа в статье «Новелла и аполог» утверждает, что «основной художественный интерес новеллы» сосредоточен в «нарушении известного порядка», в «точке перехода, переворота от старого порядка жизни (частной) к новому («новость»). Причем «новость», непредсказуемый «пуант», по мнению ученого, заключается в «поразительной игре случая (а не судьбы, поразительной находчивости или ошибке и т.п. <...> Интерес такой «новости» – в ней самой, она указывает на то, как *бывает* (хотя и редко), а не на то, как *должно* быть» (здесь и ниже выделено автором) [19:18]. По мнению литературоведа, жизненный путь героя новеллы – это путь «ухода», «*мансипации* личности», путь разрыва между существованием и сущностью [19:18]. Тюпа останавливается на проблеме продуктивной конвергенции двух жанровых стратегий аполога и новеллы [19:24]. Жанр новеллы рассматривается в историко-литературоведческих работах, посвященных творчеству А.П. Чехова (А. Чудаков [25], Л. Андреева (И.И. Московкина [15]), Н.С. Гумилева (Н.А. Золотухина [8]) и др.

Очевидно, что не стоит воспринимать новеллу «застывшей суммой формальных признаков, а как наполненную исторической уместности и содержательности, *подвижную, динамическую категорию*, в которой, однако, сохраняется общее устойчивое, то, что повторяется в композиционно-стилистической структуре текста» [23:158-159]. Одним из основных принципов сюжетостроения новеллы большинство исследователей считают финальную смену точки зрения (пуант) и связанную с ней кумуляцию, благодаря чему логика сюжетного развертывания прерывается, а в финале новеллы, как правило, происходит немотивированное событие, «приближающее к катастрофе». По мнению Н.Д. Тамарченко, резкое изменение точки зрения новеллы уподобляет ее анекдоту и позволяет накопить весь вес к концу [21:16]. Известно, что история новеллы восходит к анекдоту, как одному из ее источников. Обоим жанрам характерно изображение «казуса», нередко трагического, однако лишённого настроения безысходности [21:21].

Ценным считаем определение жанра новеллы М.А. Петровского. Ученый считает новеллу типом короткого повествования одного события, которое можно «приравнять целостности смысла жизни, его тотальности» [16:72].

Исследователь И. Денисюк обнаруживает родство новеллы и драмы, а также считает психологизм ярким свойством рассматриваемого жанра [4:19]. Известный украинский поэт И. Я. Франко, хотя фактически не разграничивает новеллу, рассказ и очерк, все же закрепляет за жанром определение наиболее *свободного* «рода литературы» [24:524]. Согласимся, что жанр новеллы – один из наиболее свободных, динамичных и «открытых» для разнообразных модификаций жанров.

Неоднозначно представлена история и теория жанра новеллы в русской литературе. Факт существования данного жанра, по мысли С. Ташлыкова, является не бесспорным в отличие от очерка и рассказа [22:39]. Научную дискуссию о русской новелле вызывает история возникновения жанра. В данном вопросе мнения ученых кардинально расходятся. Например, Р.П. Дмитриева считает временем появления русской новеллы XV–XVI века (в качестве иллюстрации исследователь называет «Повесть о Петре и Февронии») [7:24]. О.А. Державина соотносит процесс формирования жанра новеллы в русской литературе с кризисной переходной ситуацией, сложившейся в XVII веке, когда западное влияние на русскую культуру стало очевидным (выявляя типологические черты повести и новеллы на материале «Повести о Карпе Сутулове» и «Повести о Фроле Скобееве») [5:34]. А.С. Елеонская также связывает возникновение русской новеллы с заимствованием [6:76].

Большинство же ученых соотносят его с созданием «Повестей Белкина» А.С. Пушкина [12:156].

С.Ташлыков, развивая мысль Д.С. Лихачева, связывает появление русской новеллы с «русским Возрождением», охватывающим конец XVII – первую треть XIX века. В русскую литературу новелла входит как низкий периферийный жанр, что видимо, объясняет ее непопулярность. Поскольку новелла изначально является синтетическим жанром, в ее пределах содержится множество повествовательных структур, «высвечиваются» те или иные жанровые формы, лежащие в ее основе. Отмеченная черта остается актуальной не только в истории становления жанра новеллы, но и в современной теории, и может быть условно названной диффузией жанров (лежащих в основе новеллы или родственных ей).

Таким образом, процесс формирования канона новеллы в русской литературе совпал с параллельной трансформацией данного жанра. По мнению С.Ташлыкова, после Пушкинского цикла жанр новеллы фактически исчезает из русской литературы [22:45], а отдельные элементы жанровой формы трансформируются в физиологический очерк, который нередко называют «натуральной» новеллой, иначе обозначают очерком-новеллой [13:19]. В.М. Маркович, указывая на сложную жанровую форму «Шинели» Н.В. Гоголя, где выявляет традиции анекдота, черты романтической повести-сказки, средневековой агиографии, былички, легенды и баллады, все же считает, что данное произведение в своей основе восходит к новелле.

Ученые отмечают актуализацию жанра новеллы в мировой и русской литературе рубежа XIX–XX и XX вв. (новеллы В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, А. Грина, С.Д. Кржижановского, М.А. Булгакова, М.Зощенко, В.В. Набокова и др.), что видится отнюдь не случайным, поскольку речь идет о переходном периоде, в котором особую активность приобретают наиболее свободные, подвижные и гетерогенные жанровые формы. В эпоху переходности, вслед за дроблением универсальной картины мира и фиксацией фрагментарности, осколочности бытия, актуализируется соответствующая форма рефлексии мира в ситуации кризиса. Данный сдвиг наиболее очевидно отразился в преобладании малых и средних жанров (рассказов, новелл, притч, повестей и др.), хотя отражен на всех поэтологических уровнях произведений переходного периода. Отношение к новелле и тогда было неоднозначным. Современный исследователь истории и теории жанра С. Ташлыков также приходит к выводу о чуждости жанра новеллы русскому менталитету [22:48]. Данное мнение представляется весьма спорным. Видимо, русская новелла как феномен представляет собой наиболее сложный и многообразный синтетический жанр, не обладающий устойчивым и устоявшимся канонem в

силу динамики самого жанра в рамках динамичного литературного процесса. Проблема специфики жанра русской новеллы остается актуальной и весьма перспективной для дальнейших теоретических исследований.

Попытаемся выявить жанровую специфику новелл С. Кржижановского. Итак, корпус новеллистического массива С. Кржижановского состоит из около ста произведений, которые автор создавал на протяжении всей жизни (с 1919 по 1940). «Сказки для вундеркиндов», «Неукушенный локоть», «Мал мала меньше» автор в подзаголовках обозначает как «книга новелл». Тексты разнообразны в жанровом и стилевом отношении. Их объем колеблется от нескольких предложений до полусотни страниц.

Обзор новеллистического массива вызывает аллюзивное соотношение с «Декамероном» Боккаччо (также сто новелл). Напомним, итальянскому новеллисту предшествует цикл «Новеллино» или «Сто древних новелл», датированный концом XIII века, а последует сборник новелл Маргариты Наварской (в истории западной новеллы фактически складывается традиция – новеллистический цикл, состоящий из сотни текстов). Прекрасно осознавая то, что «Декамерон» представляет собой вершину мирового новеллистического творчества, сформированную жесткой структурой жанра книги, оставшуюся и в XX веке эталоном новеллистического канона, Кржижановский, с одной стороны, идет по пути продления традиций, объединяя свои новеллы в циклы, «книги новелл», с другой стороны, модифицирует их жанровую форму.

Анализ новелл Кржижановского показывает, что авторский поиск нацелен на расширение жанровых границ и обнаруживает синтез новеллы с повестью, рассказом, притчей, сказкой, легендой, хроникой, очерком, анекдотом, сказкой и афоризмом (иногда автор в подзаголовках уточняет жанр произведения). Не случайно творческое наследие Кржижановского являет произведения практически всех (за исключением легенды и хроники) жанров. Отмеченному жанровому синтезу способствует ряд общих признаков перечисленных художественных форм, таких как: иносказательность, аллегоричность, притчевость, установка на традиционные источники сюжета, двуплановость, схематичность, цикличность развертывания событий, небольшой объем и др. Отметим, что перечисленные жанры являются своего рода фрагментами, осколками универсальной картины мира, которая разрушается в исследуемой переходной эпохе.

Не претендуя на исчерпывающую полноту выявления специфики жанра новеллы в творчестве Кржижановского, обратим внимание на наиболее репрезентативные ее жанровые вариации. Не случайно Кржижановский называет первый

сборник новелл «Сказками для вундеркиндов», тем самым обозначая один из векторов жанровой стратегии. Вспомним типологические признаки литературной сказки. Данный жанр является неканоническим, однако, коррелирующим с волшебной и фольклорной сказкой. Под литературной сказкой понимают «тип эпического авторского произведения, который характеризуется наличием особого пространства-времени, осознаваемого как <...> ирреальное. Сюжет представляет собой или процесс перехода избранным героем из обычного мира в волшебное пространство, или обретение героем необыкновенных качеств» [17:235]. Интересно, что некоторые сказки Г.Х. Андерсена и Ш. Перро называют «авторскими», так как в их основе лежат известные фольклорные сюжеты. В русской литературе жанр литературной сказки представлен в творчестве А. Погорельского («Черная курица, или Подземные жители»), В. Одоевского («Городок в табакерке»), Ю. Олеши («Три толстяка») и др.

Согласимся с исследователем авторской сказки Л.Д. Польшиковой, считающей, что «подвижность жанровой структуры осознавалась авторами, которые определяли свои произведения как повесть-сказку, философскую сказку, сказку из новых времен и т.д.» [17:235]. Таким образом, «пространство» жанра авторской сказки предоставляет писателям очевидную свободу и является наиболее уместной формой для художественного поиска и эксперимента, актуализированных в переходный период. Заметим, Кржижановский, определяя свой художественный метод, называет его «экспериментальным», что логично соотносит с синтетической экспериментальной формой авторской сказки. Однако, судя по произведениям автора, далеко не всегда в них можно обнаружить черты авторской сказки, что наводит на мысль о жанровом синтезе новеллы и сказки. Проиллюстрируем это.

По мнению В.Я. Проппа, сказка с легкостью приписывает одинаковые действия, как людям, так предметам и животным. Персонафикация является самым естественным и распространенным сказочным приемом [18:13]. Исследуя персонажей новеллистики Кржижановского, наиболее частотными образами писателя оказываются персонафицированные предметы и абстракции (мысли, слова, явления и др.). Отчасти они соотносимы со сказочными персонажами. Например, группа героев, с отчетливо выраженным мифопоэтическим модусом, которые наделены деструктивной семантикой: злыдни, зачемжити, нежити, Некто (вредители), сближаются со сказочными персонажами: домовыми (живут по углам квартир героев Кржижановского), лешими (жители лесов), представителями иномирия (обитатели пространства небытия: «неты» – жители «страны нетов» и др.). Автор специфически разрабатывает женские образы, некоторые из них

вполне соотносимы с мифологическими и сказочными героинями: Весна, спасающая поэта от забвения, имена героинь – София (персонифицированная премудрость, вспомним Василису Премудрую). Особенно интересна героиня новеллы «Книжная закладка» – обыкновенная книжная закладка (ср.: предметы и вещи-герои сказок Г.Х. Андерсена) – у Кржижановского наделена персонифицированными чертами и психологическими реакциями, за которыми порой несложно узнать способность сказочных героинь перевоплощаться для оказания помощи герою, что, собственно, и реализовано в новелле. Но вместе с тем, если перечисленные герои и напоминают традиционных сказочных персонажей, то у Кржижановского действуют они не в «волшебном» пространстве, а в реальности, отражающей современную писателю действительность 1920-30-х годов и часто выполняют нехарактерные функции, вытесняя из «жизненного пространства» главных героев-людей. Кржижановский работает в сложный и неоднозначный исторический период, являющий черты переходности, и обращается к эксперименту в поисках эстетических форм изображения состояния человека и мира.

Новеллистика Кржижановского демонстрирует многообразие героев-насекомых, животных, наделенных человеческими чертами. Подобные образы часто встречаются в сказках, например, паук, муха, муравей, жаба, гуси, осел и др. Но в волшебных сказках животные часто выступают помощниками героев, а в сказках о животных за ними просматриваются человеческие характеры и проявления (лиса – хитрость и т.д.). У Кржижановского персонифицированный зооморфный код действует наряду с героями-людьми, наравне с ними и выполняет ряд характерологических и кодовых функций, нередко зооморфный код выступает внешне – «спутником», по сути – «двойником» героев-людей (поэт и муха, философ и паук, писатель и червь, инженер и жаба и др.).

Наряду с персонажами, близкими к сказочным, в новеллистике Кржижановского присутствуют собственно сказочные герои: Кай (новелла «Страна нетов»), тень (новелла «Путешествие тени»), великаны и лилипуты («Чуть-чуть»), «Моя партия с королем великанов»), эльф («Смерть эльфа»), Иван («Одна копейка»), смерть («Баскская сказка») и др. В отдельных произведениях автор пользуется сказочными атрибутами: волшебные сосуды («Дымчатый бокал», «Квадратурин»), фантастический головной убор («Серый фетр»), волшебные предметы: одеяло («Соната "Death's door"»), бумага («Бумага теряет терпение»), монеты («Гридцать сребреников»), четки (в одноименной новелле) и др.

И вновь обнаруживается сознательная авторская стратегия преодоления сказочного

материала. Собственно сказочные герои новеллистики Кржижановского помещены в несвойственный им контекст, в котором они, безусловно, теряют свои типические черты и свойства, а приобретают вовсе им нехарактерные. Например, Кай известный персонаж Г.Х. Андерсена претерпевает ряд трансформаций в новелле «Страна нетов»: «Kai» – дитя Океана и Судьбы, имя которого с греческого языка буквально обозначает «и», (автор указывает на часть речи – союз). Герой оказывается одним из трех братьев, а буквально их связующим звеном (их имена Одно И Многое) [11: 271]. Затем автор на имплицитном уровне соотносит И. Канта и Кая (чрезмерная мыслительная деятельность: от следствия – к причине). В итоге, после того, как герой теряет семью и остается один, автор продолжает: «Kai стал смертен; от него и пошли неты, или «смертные» <...> существа, суть которых заключается в способности умирать, то есть не быть» (напомним, речь идет о философах, не случайно упоминается И. Кант) [11:274]. Последний виток трансформации сказочного Кая соотносит героя с библейским Каином и идеей братоубийства. Как видим, в контексте новеллы Кржижановского сказочность героя преодолевается творческой переработкой и синтезом мифологического, философского, научного и библейского модусов.

Перечисленные выше волшебные предметы: бокал, шляпа, одеяло, монеты и др., также логично осмысливать не только в рамках поэтики сказки. Хотя данные предметы персонифицированы и действуют наравне с героями-людьми, Кржижановский наделяет их деструктивной семантикой и разрабатывает экзистенциальную ситуацию. Например, новелла «Дымчатый бокал», в которой повествуется о жизни героя, превратившейся в «выпивание невыпиваемого вина», что приводит его к гибели. Таким образом, сказочность вновь ассимилируется и модификации насыщаются философским контекстом.

В новеллах Кржижановского находим тексты, в которых автор использует сюжеты известных сказок. Так, например, новелла «Проданные слезы» является вариацией, отталкивающейся от сказки Ш. Перро «Подарок феи». В данной ситуации автор синтезирует сказочный сюжет с творческой модификацией мотива о цене слезы ребенка Ф.М. Достоевского (последнее отмечено И.Б. Делекторской).

Напомним, еще одной существенной чертой жанра сказки является особое время и пространство. В новеллистике Кржижановского постоянная динамика пространства и времени или же, наоборот, их статика маркируют постоянно варьируемую ситуацию многомирия (вторжения небытия, хаоса). Тем самым, актуализируется традиционный сказочный сюжет, предполагающий

прохождение героем различных испытаний, связанных с переходом в иной мир (фактически в каждой новелле Кржижановского наличествует отмеченная черта).

Считаем необходимым, обратить внимание на функциональную направленность сказок. Как правило, сказки носят дидактический характер и аккумулируют в себе народную мудрость, что, безусловно, сближает их с баснями. Если мораль в басне, народная мудрость в пословицах и поговорках резюмируются лаконичным выражением, то сказки являют развернутую интерпретацию. Как видим, автор модифицирует жанровую структуру новеллы, синтезируя в нее жанровые элементы сказки.

Активный эстетический поиск наблюдается в поэтике новеллистики Кржижановского на уровне модификаций жанровых форм и циклизации новелл как внутри книги, так и создания мегацикла, в котором принципам циклообразования подчинены и все книги новелл («цикл циклов»). Игровым экспериментальным своеобразием характеризуются жанровые модификации новелл Кржижановского. С одной стороны, писатель сопрягает жанровую форму с каноном европейской новеллы и традициями русской новеллистики. С другой стороны, идя по пути активного эстетического поиска, писатель экспериментирует, высвечивая, акцентируя и укрупняя внутри новеллы черты генетически родственных жанров (сказки и др.), прибегая тем самым к межжанровой диффузии.

Литература

1. Абабіна Н.В. Проза А.Чехова, І.Буніна, О.Купріна у літературно-художніх шуканнях перехідного періоду (кінець XIX – початок XX ст.): дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / Херсонський державний університет / Абабіна Наталія Василівна. – Херсон, 2009. – 20с.
2. Гусев В.А. Литература в ситуации переходности: Монография / В.А.Гусев. – Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2007. – 276 с.
3. Делекторская И.Б. Эстетические воззрения Сигизмунда Кржижановского (от шекспироведения к философии искусства): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Российской гос. гум. ун-т / Делекторская Иоанна Борисовна. – М., 2000. – 15с.
4. Денисюк І. Українська новела кінця XIX – поч. XX ст. / Денисюк І. // Українська новела кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментальні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / Денисюк І. – К., 1989. – 688с.
5. Державина О.А. Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII века / О.А.Державина. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 192 с.
6. Елеонская А.С. Новые традиции в развитии ораторской прозы / А.С. Елеонская // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начале XVIII в. – М., 1989. – 220 с.
7. Дмитриева Р.П. О структуре «Повести о Петре и Февронии» // Повесть о Петре и Февронии / [подгот. текстов и исслед. Р.П.Дмитриевой]; АН СССР; Ин-т рус.лит. (Пушк.дом). – Л.: Наука, ЛО, 1979. – С. 270.
8. Золотухіна Н.А. Поетика новел М.С.Гумільова 1907–1909 років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / Харківський національний ун-т ім. В.Н.Каразіна / Золотухіна Надія Анатоліївна. – Х., 2007. – 20 с.
9. Йогансен М.Г. Вибрані твори / Йогансен М.Г. – К.: Смолоскип, 2001. – 444с.
10. Калениченко О. Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX-начала XX века: (Святоч. и пасх. рассказы, модернист. новелла) / О. Н. Калениченко; М-во образования Рос. Федерации, Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград: Перемена, 2000. – 231с.
11. Кржижановский С.Д. Чужая тема. Собрание починений: В 5-ти т. – Т.1-4 / С.Д. Кржижановский; сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001–2006. – Т.1. – 687 с.; Т.2. – 701 с.; Т.3. – 673 с.; Т.4. – 848 с.
12. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII в. Эпохи и стили //Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3-х т. /Д.С. Лихачев. – Л.: Худож. лит. 1987. – Т.1. – 656 с.
13. Маркович В.М. О трансформациях «натуральной новеллы» и о двух «реализмах» в русской литературе XIX века / В.М. Маркович // Русская новелла: Пробл. теории и истории: Сб. ст. / С.-Петербург. гос. ун-т; [под ред. В.М. Марковича и В.Шмида]. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1993. – С.123-129.
14. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы / Е.М.Мелетинский; АН СССР; Ин-т миров.лит. им.А.М.Горького – М.: Наука, 1990. – 279с.
15. Московкина И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: Монография / И. И. Московкина. – Х.: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2005. – 288с.
16. Петровский М.А. Морфология новеллы / М.А.Петровский. – М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. – 100 [2] с.
17. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – 385с.
18. Пропп В.Я. Морфология сказки. / В. Я. Пропп. – Л.: Лабиринт, 2006. – 128 с.
19. Русская новелла: Проблемы истории и теории: сб. ст. / С.-Петербург. гос. ун-т; Под ред. В.М. Марковича и В. Шмида. – СПб.: Изд-во СПб ун-та, 1993. – 275 с.
20. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А.П. Чехов, И.И. Левитан, В.А Серов, К.А. Коровин / В.И.Силантьева. – Одесса: АстроПринт, 2000. – 352 с.
21. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра). Монография /Н.Д. Тамарченко. – М.: Intrada, 2007. – 256с.
22. Ташлыков Б. Русская новелла вопреки традиции / Б. Ташлыков // Традиции в русской литературе: Межвуз. сб. науч. трудов /М-во образования Рос. Федерации, Нижегород. гос. пед. ун-т; [Редкол.: В.Т. Захарова (отв. ред.) и др.]. – Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2002. – С.38-51.
23. Фащенко В.В. Оновлення жанру і суперечки про поетику / В. Фащенко // У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В.В. Фащенко; упор. М.М. Фащенко, В.Г. Полтавчук; авт. вступ ст. В.Г. Полтавчук. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.
24. Франко І.Я. З останніх десятиліть XIX віку / І. Франко // Збір. тв.: У 50 ти т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т.41. – С.521- 532.
25. Чудаков А.П. Поэтика А.П. Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 291с.