МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ И. КАНТА

ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК

КАФЕДРА СЛАВЯНО-РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

**Юркова** Екатерина Игоревна

ПОЭТИКА НАРРАТИВА Д. ХАРМСА

Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель –

к.ф.н., доцент Т.В. Цвигун

Допуск к защите:

«\_\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2015 г.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(зав. кафедрой)

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(подпись)

Калининград

2015

Оглавление

[Введение 2](#_Toc422145002)

[Глава 1. Структуральный анализ нарративного синтаксиса Д. Хармса 9](#_Toc422145003)

[*§1.1 Общая природа сюжета текстов Д. Хармса* 10](#_Toc422145004)

[*§1.2 Проблема начала и конца в поэтике, эстетике и картине мира ОБЭРИУтов* 12](#_Toc422145005)

[*§1.3 Функциональность сюжетного синтаксиса Д. Хармса* 16](#_Toc422145006)

[*§ 1.4 Синтактика образов в прозе Д. Хармса* 27](#_Toc422145007)

[Глава 2. Нарратив Д. Хармса за границами функционального синтаксиса 34](#_Toc422145008)

[*§2.1 Анекдотизм как сверхажанровая связь в нарративе Д. Хармса* 34](#_Toc422145009)

[*§ 2.2 Интертекстульность прозы Д. Хармса* 42](#_Toc422145010)

[Заключение 48](#_Toc422145011)

[Библиография 51](#_Toc422145012)

# Введение

Методы и приемы сюжетосложения давно интересуют исследователей. Особое, новое слово в этом вопросе сказали современные лингвисты. Они предложили структурно-функциональный анализ текста, то есть анализ структуры текста с выявлением его основных функциональных элементов. Структуралисты дали начало систематике художественного произведения. Они первые предложили схематичный разбор произведения для выявления повторяемости основных составных частей сюжетостроения. Особую роль в этом вопросе сыграл введенный В.Я. Проппом[[1]](#footnote-1) термин «функция» и дальнейшая его разработка Р. Бартом[[2]](#footnote-2).

В основе работы лежит **гипотеза**, согласно которой с помощью теории Барта можно наиболее емко и точно описать сюжетные модели авангардных текстов, выявить некие общие для них тенденции. Это позволит посмотреть на сюжет авангардного текста с новой стороны, выявить общие мотивы и межтекстовые связи. Для раскрытия потенциала сюжета у Хармса используется исследование Р. Барта «Введение в структуральный анализ повествовательных текстов», в котором он вслед за Проппом говорит о неделимых частях текста – функциях, из которых состоит каркас любого художественного произведения, и рассматривает их комбинаторику. Используемая Бартом модель разбора текста применительно к поэтике Хармса позволяет глубже проникнуть в причины ее алогичности и помогает выявить некоторые присущие ей закономерности.

**Предмет дипломной работы** – сюжетный синтаксис и его внутренняя организация в произведениях русского авангардиста Д. Хармса, выявление нестандартных сюжетных решений и их реализация в тексте. Русский авангардизм, в частности, тексты обэриутов, демонстрируют полную самобытность и независимость от предыдущей классической традиции. Интересно проследить принципы сюжетного построения в текстах, где отклонение – норма, а сюжет сводится к нулю.

**Материалы и источники дипломной работы.** Основной материал для данной работы составил цикл рассказов Хармса под названием «Случаи». Данные тексты представляют собой целостное произведение с определенными художественными задачами. Этого материала вполне достаточно для подробного разбора, и в нем отражены наиболее характерные для поэтики Хармса сюжетные построения.

**Цель дипломной работы** – обосновать возможность и актуальность структуральной модели описания текстов русского авангарда, в частности, тексов Д. Хармса; рассмотреть данные тексты с точки зрения структурального анализа, проанализировать структуру хармсовского нарратива[[3]](#footnote-3).

Данная цель определила следующие **задачи**:

* установить значимость теории функционального синтаксиса для описания моделей авангардных текстов; проследить её реализацию в творчестве Хармса;
* структурировать основные функциональные сюжетообразующие узлы для обнаружения неких общих точек пересечения хармсовского сюжета; построить универсальные модели хармсовского текста, выявить его актантную структуру;
* проанализировать межжанровые связи в нарративе Д. Хармса, провести параллели с каноническими признаками анекдота, найти общие сюжетообразующие элементы;
* доказать принцип межтекстового и внутритекстового взаимодействия в произведениях Д. Хармса, выявить тенденцию к гипертекстуальным связям , взяв за основу тег-заглавие.

**Актуальность работы.** Интерес к поэтике ОБЭРИУ возник совсем недавно, в конце ХХ века, и поэтому на сегодняшний день обэриутам посвящено сравнительно небольшое количество исследований. Те же исследования, которые есть, в большинстве своем относятся к жизни писателей, изредка затрагивая творчество, и лишь небольшая часть работ посвящена собственно творчеству поэтического объединения. Актуальность данной работы определяется тем, что в ней предпринята попытка нового взгляда на сюжетный синтаксис ОБЭРИУта Даниила Хармса. Ранее исследователи Хармса уже публиковали некоторые работы о сюжетостроении его текстов. На настоящую работу наибольшее влияние оказали: Р. Айзлвуд[[4]](#footnote-4), А. Герасимова[[5]](#footnote-5), Ж.-Ф. Жаккар[[6]](#footnote-6), А. Мейер-Фраатц[[7]](#footnote-7), К. Дроздов[[8]](#footnote-8), Т.В. Цвигун[[9]](#footnote-9) и А.Н. Черняков[[10]](#footnote-10), М.Б. Ямпольский[[11]](#footnote-11).

**Научная новизна и теоретическая значимость** работы состоит в том, что в ней впервые используется разработанная в ХХ веке теория прозаической функциональности для построения универсальной модели авангардисткого текста. В работе под новым аналитическим углом развивается представление о возможности текстового анализа ряда произведений как единой художественной системы.

**Теоретико-методологическую основу** составила теория функций Ролана Барта. Для рассмотрения эволюции взглядов на данную проблему использовались работы В.В. Бахтина, Э. Бенвениста[[12]](#footnote-12), А.Н. Веселовского[[13]](#footnote-13), А.-Ж. Греймаса, В.Я. Проппа[[14]](#footnote-14), Ю. Кристевой, Ю.М. Лотмана[[15]](#footnote-15), Б.В. Томашевского[[16]](#footnote-16), О.М. Фрейденберг[[17]](#footnote-17), А.Н. Шкловского[[18]](#footnote-18) и др. Также привлекались исследования творчества Д. Хармса – Ж.-Ф. Жаккара[[19]](#footnote-19), М. Мейлаха, А. Герасимовой , М.Б. Ямпольского[[20]](#footnote-20) и др.

**Апробация результатов исследования*.*** Некоторые положения работы были изложены в докладах, прочитанных на студенческих научно-практических конференциях «Дни науки» (Калининград, 2014, 2015), а также в публикации «Сюжетный синтаксис прозы Д. Хармса» ( *Юркова Е.И.* Сюжетный синтаксис прозы Д. Хармса // Дни науки – 2014. Вып. 3. С. 32–36).

Поставленные цели и задачи предопределили **структуру** работы.

Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. Объем работы – 54 страницы.

Во **Введении** очерчивается общее проблемное поле, устанавливаются типологические характеристики объекта и предмета работы, обосновывается актуальность и новизна исследования, формулируются цель и задачи дипломной работы, устанавливаются методы анализа материала.

**В главе 1. Структуральный анализ нарративного синтаксиса Д. Хармса**, проводится углубленный функциональный разбор хармсовского сюжета

Параграф **1.1 Общая природа сюжета текстов Д. Хармса**  показывает несколько различных исследовательских позиций на хармсовский сюжет.

Параграф **1.2 Проблема начала и конца в поэтике, эстетике и картине мира ОБЭРИУтов** посвящен картине мира и тезаурусу автора. Здесь рассматриваются некоторые особенности сюжетного строения текстов Хармса, в частности, категории начала и конца в контексте функционального синтаксиса. Мы попробуем установить межтекстуальные связи не только между героями и основными сюжетными ходами, но и между самими сюжетными построениями. Понимание проблематики начала и конца поможет проследить истоки незавершенности хармсовского сюжета.

В параграфе**1.3 Функциональность сюжетного синтаксиса Д. Хармса**были отслежены повторяемые персонажи и сюжетные ситуации, которые условно можно объединить по нескольким группам и ввести некую универсальную формулу для текстов Хармса.

Параграф **1.4 Синтактика образов в прозе Д. Хармса** раскроет актантную структуру хармсовского текста, что неотрывно связано с его функциональностью.

В **главе 2. Нарратив Д. Хармса за границами функционального синтаксиса** подводятся результаты проведенного сюжетного исследования и намечаются новые темы, выявленные в процессе анализа функционального синтаксиса.

Параграф **2.1 Анекдотизм как сверхажанровая связь в нарративе Д. Хармса** вводит представление о текстах Хармса как межжанровых и показывает их близость в нарративной перспективе с жанром анекдота, т.о., мы можем говорить об анекдотизме как о сюжетообразующем компоненте.

В параграфе **2.2 Интертекстульность прозы Д. Хармса** на основе прослеживаемых в текстовых моделях интертекстуальных элементов и межтекстовых связей прозы Д. Хармса была выявлена тенденция к гипертекстуальным связям. В частности даются опорные точки для возможности рассмотрения хармсовского текста как единого гипертекста, что, при условии дальнейшей разработки темы будет способствовать более глубокому проникновению в смыслы и раскрытию метафизической природы текстов Хармса.

В **Заключении** дипломной работыподводятся итоги исследования, делаются основные теоретические и практические выводы, намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

# Глава 1. Структуральный анализ нарративного синтаксиса Д. Хармса

«Случаи» – это тридцать небольших рассказов и сценок, расположенных в определенном порядке. «Случаи» похожи по своей форме на заметки и, по мнению М. Ямпольского, являют собой распад большой литературной формы[[21]](#footnote-21), напротив, А.А. Кобринский считает, что Хармс в это время (1933–1939 гг.) испытывал стремление к крупной литературной форме, и, «первым ее образцом (достаточно, правда, условно) можно считать цикл "Случаи"»[[22]](#footnote-22).

Ямпольский также отмечает, что «"Случаи" Хармса, в отличие от большинства авангардистких текстов, написаны с предельной ясностью»[[23]](#footnote-23), «"Случаи" – важное понятие хармсовской поэтики»[[24]](#footnote-24). Данный цикл можно назвать бесконечной историей – каждый текст сотворен из нуля и уходит в вечность. Большинство рассказов из цикла построены по такой схеме, что действия в них могут воспроизводиться до бесконечности.

А.А. Добрицын сделал интересное наблюдение: само название «Случаи» и то, что происходит в них, «учитывает и отражает омонимичность немецкого слова der Fall "случай; падение"»[[25]](#footnote-25). И действительно, запись на полях первого текста цикла («Голубая тетрадь № 10») гласит «против Канта», так что, возможно, и идея для названия всего цикла была связана с обыгрыванием немецкого слова[[26]](#footnote-26).

Еще одна из особенностей «Случаев» в том, что они безличны. Именно поэтому в них встречается такое нагромождение имен – от обилия ненужной информации теряется смысл личности, у читателя создается ощущение потери самого героя. Говоря о том, что герой теряется, уходит в никуда, стоит сказать, что и появляется он из ниоткуда – «до текста нет ничего, никакого предшествующего слова. Текст Хармса задается как существующий вне пространства интертекстуальности»[[27]](#footnote-27).

## *§1.1 Общая природа сюжета текстов Д. Хармса*

Для настоящей работы наиболее большой интерес представляет построение сюжетного синтаксиса в текстах цикла «Случаи». Проблемой сюжетного синтаксиса у Хармса занимались несколько исследователей. В статье «Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда)» А. Герасимова поднимает проблему неоконченных текстов писателя, относящихся ко второй половине 30-х гг., и анализирует их в рамках мифопоэтической традиции.

А.Н. Рымарь в работе «Поэтика Даниила Хармса и Александра Введенского в контексте их философских исканий» бегло замечает, что большинство рассказов Хармса состоят «из одного начала», в них наблюдается полное «отсутствие развития сюжета». Также Рымарь рассматривает произведения Хармса как тексты-иероглифы (данный термин ввел Л. Липавский; иероглиф указывает на то, что «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом»[[28]](#footnote-28)). Такой подход представляет большой научный интерес и для И.Е. Лощилова[[29]](#footnote-29).

Т.В. Цвигун и А.Н. Черняков говорят о «смерти сюжета» в поэтике Хармса, рассматривая хармсовскую поэтику «сюжета в соотношении с основными тенденциями сюжетосложения, представленными, с одной стороны, в литературе “нормативного” типа, а с другой – в альтернативных поэтиках»[[30]](#footnote-30). Такой подход к проблеме сюжетостроения Хармса позволяет показать «инновационный характер созданной Хармсом (и ОБЭРИУтами) модели сюжета»[[31]](#footnote-31).

Р. Айзелвуд замечает, что во всем цикле доминируют и повторяются темы и мотивы, заявленные в первых трех текстах. Также он отмечает кольцевую структуру цикла, так как два последних текста повторяют мотивы двух первых[[32]](#footnote-32). И действительно, вчитываясь и выявляя основные детали сюжетного построения текстов, можно ясно увидеть некую повторяемость в них.

Так, ряд текстов из цикла построен по принципу присоединения друг к другу однотипных элементов, такое построения сюжета называется кумулятивным. Завязка обычно состоит из какого-то события, случая*: Орлов объелся горохом, старуха упала из окна, Петраков лег спать,* и т.д. В конце такого сюжета для Хармса свойственна некая морализация читателя. По такому же принципу построен ряд сказок («Репка», «Колобок» и др.). Сказки оказали ощутимое влияние на творчество Хармса, и можно предположить, что он осознанно пользовался подобным построением сюжета. Последняя жена писателя, Марина Дурново (в замужестве за Хармсом – Малич), вспоминает, что ее муж предлагал ей вместе уйти в лес жить, и они «взяли бы с собой только Библию и русские сказки»[[33]](#footnote-33). Заметим еще, что тексты сценического характера имеют преимущественно циклический сюжет – финал возвращается к начальной ситуации.

Интерес представляют и те сюжетные построения, где герои находятся в разных линиях событийности. Например, текст «Пушкин и Гоголь» схож с текстом «Оптический обман», только если в «Оптическом обмане» общий дискурс не образуется из-за пребывания одним персонажем в разных состояниях (виденье / невиденье), то в тексте «Пушкин и Гоголь» два персонажа включены в разные, принадлежащие только им событийные серии, где, несмотря на близость происходящего, сюжетные линии персонажей не пересекаются и не образуют общего дискурса. Серия, построенная подобным образом, может длиться бесконечно. В данном случае читателя от этой бесконечной повторяемости отделяет лишь занавес. С точки зрения пересекающейся серийности аналогично построен текст Хармса «О Пушкине».

Интересна связь названия и построения текста Хармса. Ямпольский отмечает, что «"Начало хорошего летнего дня" строится как сплошное начало – то есть как повторение зачинов»[[34]](#footnote-34), что дает тексту блокировку развития. С этой стороны можно рассмотреть и «Сонет» – в одной из дневниковых записей Хармс замечает, что «интересно называть стихи количеством строк»[[35]](#footnote-35) (1934), а в данном случае он назвал сонетом текст, который по количеству предложений совпадает со стихотворными строками сонета.

Согласно мысли Шмида В., «полноценное событие подразумевает некоторую парадоксальность»[[36]](#footnote-36). С этой точки зрения тексты Хармса полны полноценной событийностью – любой поворот сюжета оказывается неожиданностью для всех: для персонажей, для читателя и, порой, для самого автора.

Текст Хармса – это сплошная неожиданность и парадоксальность. Хармс сам признается: «Я плавно думать не могу»[[37]](#footnote-37) и не может терпеть, когда «тягучее скрипит повествованье» [1, 266]. В произведениях Хармса разворачивающаяся наррация заканчивается полной блокировкой дискурса. «Нарратор у обэриутов вынужден строить дискурс как открытое приращение по парадигматической оси, его возможности развертывать текст линеарно предельно ослаблены, поскольку в девалоризованном мире уже невозможно сделать выбор. […] Конец наррации в таком случае — вполне закономерный поэтологический итог»[[38]](#footnote-38). Подобные процессы мы схематично разберем чуть ниже.

## *§1.2 Проблема начала и конца в поэтике, эстетике и картине мира ОБЭРИУтов*

Один из ОБЭРИутов, Леонид Липавский в «Разговорах» сделал интересное наблюдение о сюжете: «Сюжет – причинная связь событий и их влияние на человека. <…> Сюжет – несерьезная вещь. <…> Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде - я вышел из дому и вернулся домой. Потому что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности»[[39]](#footnote-39). На встречное замечание о том, что текст должен иметь конец, Липавский отвечает: «… нет. Вещь должна быть бесконечной и прерываться лишь потому, что появляется ощущение: того, что сказано, довольно»[[40]](#footnote-40). Именно таким образом строится сюжет Хармса – он не имеет конца, это непрерывное, бесконечное повествование, часть которого попала на бумагу.

Категория начала и конца составляет значительную часть мироощущения ОБЭРИУтов, она транслируется через многие их произведения, прослеживается и в самой жизни творцов.

Так, например Введенский ввёл термин «окончательность», применяемый к собственным стихам. Три темы носят для него характер окончательности: Время, Смерть и Бог[[41]](#footnote-41), и эти три темы пронизывают насквозь все его творчество.

«*Какая может быть другая тема, / чем смерти вечная система*»[[42]](#footnote-42) – эти строчки характеризуют всё творчество Введенского. Писатель считал смерть как что-то настоящее, наступившее, то, что уже есть в реальности, в СЕГОДНЯ – «По-настоящему совершившееся – это смерть. Все остальное не есть совершившееся. Оно не есть даже совершающееся»[[43]](#footnote-43). Так же и Хармс тонко замечает: «Все земное свидетельствует о смерти»[[44]](#footnote-44).

С этой стороны для более точного понимания сюжетного синтаксиса Хармса также нужно подробней рассмотреть категорию чудесного в мироощущении ОБЭРИУтов, которая сопряжена с категорией сна и смерти. ОБЭРИУты особое место отводили сну как чему-то гипнотическому, находящемуся за рамками понимания. Я. Друскин вел дневник «Сон», куда записывал собственные сны; у Хармса в нескольких произведениях переплетаются сон, время (чувство времени), и проблема существования / несуществования, например, в тексте «Утро», герой «*просил Бога о каком-то чуде. Да-да, надо чудо*» [2, 26], а в «Старухе», главный герой никак не может написать о чудотворце, ждет чуда. Особенно ярко Хармс описывает расщепление сознания, которое происходит во сне: «*Нет, я должен лечь на левый бок. Я лег на левый бок и стал засыпать. Я смотрю в окно и вижу, как дворник метет улицу. Я стою радом с дворником и говорю ему, что, прежде, чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо написать*»[2, 165].

Как будет рассмотрено ниже, подобное расщепление свойственно для построения текстов Хармса. Так, в тексте «Сундук» происходит расщепление дискурса между жизнью и смертью, и совершенно непонятно, что же осталось в финале, «жизнь и смерть как конечные события сюжета в хармсовской поэтике постоянно стремятся к изоморфности и поэтому к взаимозаменяемости»[[45]](#footnote-45).

Случай «Сундук» рассказывает о человеке с тонкой шеей, забравшемся в сундук, в котором он разрываем выбором между жизнью и смертью. При этом человек остается неподвижным, он ждет чуда. Категория чудесного представляет для ОБЭРИУтов огромный интерес. Введенский видел это так: «Чудо возможно в момент смерти. Оно возможно потому что смерть есть остановка времени»[[46]](#footnote-46). «Сундук» заканчивается словами: «*Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом*» [2, 335]. Кто же кого победил? Приписка в черновике Хармса гласит: «жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный» [2, 385], получается, что начальная дихотомичность ситуации сохраняется и в финале текста.

Системы нарушения ассоциативных цепочек, темы деформации / трансформации мира чрезвычайно важны для поэтики Хармса. Тексты Хармса подчинены серийному принципу, но такие серии враждебны для его мироощущения, и он ломает, деформирует их, создавая алогичные по своей природе причинно-следственные связи. Сам цикл «Случаи» представляет собой пример серийности жизни, точнее способы преодоления этой серийности.

Тексты Хармса построены особым образом – с одной стороны, он старается, чтобы цепочка событий и причинно-следственных связей не прерывалась, но с другой стороны, всю эту связь автор строит на логических ошибках и неправильных предпосылках. Несмотря на всю абсурдность созданной ситуации, дискурс продолжает разворачиваться и набирать силу, пока не встретится событие, нарушающее серийность и завершающее цепь – это может быть исчезновение героя («Голубая тетрадь №10»), исчезновение рассказчика («Вываливающиеся старухи»), морализирующий вывод («Случаи»), собственно конец («Случай с Петраковым») и т.д. Если сказать в общем, то чаще всего событием, нарушающем серийность, является смерть – смерть как событие, смерть нарратора, смерть героя-актанта, смерть дискурса.

Поэтике Хармса свойственна «текучесть»[[47]](#footnote-47), но, как отмечает Жаккар, в зрелом творчестве Хармса поэтика текучести уступает место поэтике разрыва[[48]](#footnote-48). Это видно из появившейся в текстах Хармса прерывистости. «У истока текста – полный паралич и незнание» [[49]](#footnote-49), текст возникает из пустоты, из небытия и уходит / заканчивается пустотой. Наверное, поэтому существует такое множество неоконченных текстов писателя, которые приравниваются к оконченным.

Заметим, что у любого текста есть некий источник – личный опыт автора, произведение, повлиявшее на его мироощущение[[50]](#footnote-50), голос свыше (вдохновение); одним словом, у текста должно иметься дотекстовое пространство. Многие тексты Хармса лишены такого пре-текста. При разборе сюжетного построения текстов Хармса необходимо учитывать эту особенность. В текстах Хармса нет экспозиции, действие развивается неожиданно, из ниоткуда и в никуда. Тексты Хармса напоминают вырванные из книги листы – читатель не знает, что было до, что будет после, и может рассчитывать только на свое воображение и читательский опыт.

Может быть, проблему начала и конца в текстах Хармса можно связать с проблематичностью их написания для самого автора. Он, как и главный герой «Старухи», хочет что-то написать, но не может выдавить ни строчки. Очень часто в дневниковых записях писателя можно увидеть наставления самому себе: «Писать не менее 10 строк стихов. Писать не менее одной тетрадочной страницы прозы»[[51]](#footnote-51), «Каждый день раскрывай эту тетрадку и вписывай сюда не менее полстраницы»[[52]](#footnote-52). Но это не помогает и Хармс испытывает муки творчества – «садясь за стол, я часто просиживал подолгу, не написав ни строчки»[[53]](#footnote-53) – признается поэт. Хармс может только мечтать о груде исписанных бумаг. Можно сказать, что начало и конец всякого текста писателя так и остались в груде бумаг там, в мечтах, и только лишь благодаря титаническим усилиям автора часть удалось передать в эту реальность, на бумагу.

## *§1.3 Функциональность сюжетного синтаксиса Д. Хармса*

Все вышеприведенные особенности построения сюжета текстов Даниила Хармса мы рассмотрим схематично, опираясь на модель разбора повествовательных текстов Р. Барта. Следуя за исследованием Р. Барта «Структурный анализ повествовательных текстов», мы выделим в рассказах Хармса несколько классов функциональных единиц:

* ядерная функция (в дальнейшем Я.Ф.) – первостепенная функция, реализующая некий значимый для дальнейших событий выбор персонажа, поворот дискурса;
* функция-катализатор (в дальнейшем Ф.К) – второстепенная функция, показывающая последовательность осуществления этого выбора;
* индекс (в точном смысле слова, в дальнейшем И.) – описание внешности, обстановки, и т.д.;
* индекс-информант (в дальнейшем И.И.) – определение во времени и пространстве.

Стоит отметить, что тексты Хармса обладают высокой степенью функциональности, но его функциональность однотипна и циклична. Рассмотрим первый текст из цикла под названием «Голубая тетрадь №10» [2, 330]:

1. **Был один рыжий человек,** Я.Ф.: рассказ 1. Начало рассказа; И. описание внешности 1.утверждение признака: рыжий. *Текст Хамса обычно начинается с некой исходной ситуации – в данном тексте (как и во многих) водное слово утверждает начало рассказа*;
2. **у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос,** И. описание внешности 2. потеря ряда традиционных описательных признаков. *Подряд следует цепочка отрицания, которая разрушает недавнее начало рассказа*;
3. **так что рыжим его называли условно.** Ф.К. попытка логического оправдания возникшей ситуационной бессмыслицы;
4. **Говорить он не мог, так как у его не было рта.** **Носа тоже у него не было.** **У него не было даже рук и ног.** И. описание внешности 3. продолжение серии частичной потери признаков;
5. **И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было.** И. описание внешности 4. полная потеря признаков. *В данном месте потеря внешности описывается с помощью блазона, только вместо приписывания определенного числа признаков (у него был нос, брови, спина и т.д.) происходит обратное, негативное действие;*
6. **Ничего у него не было.** И. описание внешности 5. Констатация отсутствия описательных признаков, завершение описания;
7. **Так что непонятно, о ком идет речь.** Ф.К. продолжение рассказывания. *Дискурс потерял главную нить, зашел в тупик*.
8. **Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.** Я.Ф. рассказ 2. Конец рассказывания, вызванный принудительно запутавшимся, поставленным в тупик дискурсом.

Стартовому утверждению момента начала рассказа противостоит основная масса повествования. Если мы удалим из текста катализаторы и информанты оставив только каркас, то получим: **Был один рыжий человек. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.**  Рассказ, несмотря на свое физическое наличие, фактически отсутствует. Автором совершается блокировка развития сюжета – наррация полностью перекрывается и конец рассказа становится началом, которое не состоялось. Подобную структуру имеет текст Хармса «О Пушкине». Герой вроде появился, но его и нет. Исчез герой – закончен рассказ. Замкнутый круг. Таким образом, автору проще всего свести на ноль свое творение – он замыкает его в себе, и оно стремится к повторяемости, к бесконечности.

Как мы видим из этого текста, сюжет Хармса интересен и необычен тем, что любая открывающаяся возможность, вариативность, которая может дать дальнейший ход действию, тут же закрывается, отрицая сам момент события. Подобный эффект достигается несколькими способами. В качестве примера рассмотрим рассказ «Случаи» [2, 330] из одноименного цикла:

**1. Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер.** Ф.К. причина 1. чрезмерность; И.И. описание причины смерти: обжорство толченым горохом; Я.Ф. констатация / финал ситуации 1. смерть;

**2. А Крылов, узнав об этом, тоже умер.** Ф.К. причина 2. узнавание; И. из этой лексемы становится понятно, что Крылов очень впечатлительный человек; Я.Ф. констатация / финал ситуации 2. смерть. *В данном рассказе причины, предшествующие конечной точке в тексте, являются именно катализаторами, а не ядерными функциями, т.к. они не открывают альтернативных возможностей, вариантов, а лишь дополняют действие (в данном случае, предшествуют концу). Если допустить отсутствие данных функций, можно предположить, что герои будут действовать как Спиридонов, сами собой;* Я.Ф. констатация / финал ситуации 2. смерть;

**3. А Спиридонов умер сам собой.** Ф.К. причина 3. сам собой – без причин; Я.Ф. констатация / финал ситуации 3. смерть;

**4. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла.** Ф.К. причина 4. падение; Я.Ф. констатация / финал ситуации 4. смерть; *Все предложения основного корпуса текста начинаются с союза «а», и, несмотря на идентичное содержание, как будто противопоставлены друг другу по цепочке, Т.В. Цвигун замечает, что у союза «а» в текстах Хармса «семантико-функциональное поле этим (противопоставлением – Ю.К.) далеко не ограничивается. В хармсовском письме «а» явно стремится к тому, чтобы приобрести сигнальную функцию: союз становится индексом нарративной девиации, он легко опознается адресатом-читателем как своего рода препятствие к развертыванию сюжета в плоскости литературной конвенции»[[54]](#footnote-54).*

**5. А дети Спиридонова утонули в пруду.** Ф.К. причина 5. падение (в воду); Я.Ф. констатация / финал ситуации 5. смерть;

**6. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам.** Ф.К. причина 6. спилась (утонула / упала в бутылку); Я.Ф. констатация / финал ситуации 6. стала бродягой (социальная смерть);

**7. А Михайлов перестал причёсываться и заболел паршой.** Ф.К. причина 7. перестать за собой следить (красота); Я.Ф. констатация / финал ситуации 7. заболевание 1. физическое;

**8. А Круглов нарисовал даму с кнутом и сошёл с ума.** Ф.К. причина 8. творить (искусство); Я.Ф. констатация / финал ситуации 8. заболевание 1. душевное. *Стоит отметить, корреляцию элементов в предложениях 7 и 8 – красота ведёт к физическому заболеванию, а искусство – к душевному;*

**9. А Перехрёстов получил телеграфом четыреста рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы.** Ф.К. причина 9. деньги (получить); И. деньги 1. важность; Я.Ф. констатация / финал ситуации 9. увольнение (социальное заболевание);

**10. Хорошие люди и не умеют поставить себя на твёрдую ногу.** *Конец рассказа представляет собой морализирующий вывод, нарушающий серийность и завершающий цепь аналогичных событий.*

Мы имеем исходную ситуацию, цепочку однотипных событий и нулевой финал, таким образом, итоговая схема является такой же, как и в прошлом примере: **ИСХ = 0**.

Данный текст представляет собой последовательность повторяемых событий, не имеющих между собой логической связи. В нем ярко выражен пример антиградации – кумулятивный сюжет выстроен цепочкой, но вместо последующего нагнетания событий мы видим их постепенный спад, от большего к меньшему. Каждое новое предложение пытается открыть и тут же закрывает альтернативную возможность, лишая текст дальнейшего развития действия. Каждое предложение рассказа можно представить в виде схемы **причина → следствие**. Каждый персонаж текста передает эстафету следующему и растворяется в дискурсе. Таким образом, схема связи событий становится важнее, чем сами события. Как и в этом тексте, так и в огромном количестве других, все персонажи Хармса лишены инициативы и представляют собой персонификацию обстоятельств.

Такое непрерывное нанизывание повторяющихся событий подготавливает читателя к некой концовке, которая оправдает всю предыдущую цепочку, но концовкой является абстрагированный от хода действия вывод: «*Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу*», который обманывает читательское ожидание[[55]](#footnote-55).

Представим текст «Случаи» схемой, где А – повторяемый герой, B – повторяемая ситуация, С – прочее:

1.**АВ** → 2. **АВ** → 3. **АВ** → 4. **АВ** → 5. **АВ** → 6. **АВ** → 7. **АВ** → 8. **АВ** → 9. **АВ** → 10. **С**

В нашем случае, финальная десятая функциональная группа представляет собой морализирующий вывод, нарушающий серийность и завершающий цепь аналогичных событий: **«**Хорошие люди и не умеют поставить себя на твёрдую ногу». **С** – это фикциональный комментарий, данный не самим автором, а повествователем с целью запутать реципиента, т.к. данное утверждение является по сути «мнимым» утверждением и, как следствие этого, – вынужденной концовкой текста.

Стоит отметить, что в данном случае, устранив любую составную часть из цепочки повторяемых событий, смысл не претерпит изменений. Подобным образом построены следующие тексты: «Вываливающиеся старухи», «Потери», «Неудачный спектакль».

Есть рассказы, построенные методом повторяющихся, сталкивающихся событий, т.е. вместо схемы Я.Ф. 1.1, Я.Ф. 1.2, Я.Ф. 1.3… (следующие друг за другом однотипные события) мы имеем схему Я.Ф. 1.1 ↔ Я.Ф. 2.1, Я.Ф. 1.2 ↔ Я.Ф. 2.2, Я.Ф. 1.3 ↔ Я. Ф. 2.3… (следующие друг за другом пары противоположных, повторяющихся событий), такими рассказами являются: «Оптический обман», «Пушкин и Гоголь», «История дерущихся», «Сон» (тут схема такая же, но с более развернутой конструкцией), «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного», «Тюк», «Мышкин убил Кошкина». И отдельную группу составляют рассказы с более четким сюжетным каркасом и развернутым повествованием: «Столяр Кушаков», «Сундук», «Молодой человек, удививший сторожа», «Исторический эпизод», «Федя Давидович» и др.

Событийность, порожденная забыванием, сама тема забывания, играет важнейшую роль в поэтике Хармса[[56]](#footnote-56), она напрямую сопряжена с темой потери – в текстах Хармса герои постоянно забывают и теряют, теряют и забывают. Например, текст «Сонет», построен на пересекающихся темах забывания и ложных воспоминаниях. Заканчивается текст казусом: персонажи отвлеклись и забыли то, что забыли (похожий процесс мы можем наблюдать в стихотворении «Тигр на улице» [3, 54]: «Я долго думал, откуда // на улице взялся тигр. // Думал-думал, // Думал-думал, // Думал-думал, // Думал-думал. // В это время ветер дунул, // И я забыл, о чем я думал // Так я и не знаю, откуда // на улице взялся тигр»). Сам предмет забывания – числа, их порядок, сопряжен с темой трансформации мира. Нарушение числового ряда разрушает всю незыблемую логику бытия. Число – это ось, определяющая человека во времени и пространстве. Если эта ось деформируется, то мир начинает выходить за рамки данной реальности, и в этом пространстве становится возможно все: грустная кассирша с маленьким молоточком во рту, наличие у ребенка двух челюстей, и забывание забывания.

Куда же делся привычный, логический порядок счета, почему вслед за рассказчиком его забыли и все вокруг? Тут любопытно привести отрывки из манифеста «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса», датированного 18 марта 1930 г., где поэт отрекается от логического течения мысли: «Х утверждение. Один человек думает логически; много людей думают текуче. XI утверждение. Я хоть и один, а думаю текуче»[2, 300]. То есть вслед за автором-рассказчиком у остальных персонажей текста мысль также трансформировалась, «она стала текучей»[2, 300] (на «текучесть стиха» Хармса большое влияние оказала «фоническая музыка»[[57]](#footnote-57) – одна из характеристик поэтической теории Туфанова[[58]](#footnote-58)). Подобная «текучесть» помогает приобрести слову, тексту новые смыслы, ввести новые понятия. Однако в тексте «Сонет» так этого и не произошло.

Стоит еще сказать, что постоянно повторяемые забывания всего и вся в текстах Хармса можно приравнять к приему остранения[[59]](#footnote-59) – из-за забывания старых понятий приходится смотреть на все по-новому, придавая новые смыслы. Вообще творчество Хармса можно представить как сплошной «прием затрудненной формы», который позволяет увеличить длительность восприятия, «так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»[[60]](#footnote-60).

Как уже говорилось выше, сюжет «Сонета» [2, 331] построен на забывании. Рассмотрим подробнее схему текста.

**1. Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идет раньше, 7 или 8.** Я.Ф. забывание 1. «случай случился» забыть;

**2. Я отправился к соседям и спросил их, что они думают по этому поводу.** Ф.К. просьба помощи 1.привлек сторонних людей;

**3. Каково же было их и мое удивление, когда они вдруг обнаружили, что тоже не могут вспомнить порядок счета. 1, 2, 3, 4, 5 и 6 помнят, а дальше забыли.** Ф.К. просьба помощи 2. невозможность помочь, по причине собственной забывчатости; Я.Ф. забывание 2. вовлечение сторонних персонажей в ось забывания; *привлеченные персонажи оказываются ложными помощниками и сами нуждаются в помощи;*

**4. Мы все пошли в коммерческий магазин “Гастроном”, что на углу Знаменской и Бассейной улицы, и спросили кассиршу о нашем недоумении. Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: “По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи”.** Ф.К. просьба помощи 3. вопрос удаленному стороннему персонажу; Ф.К просьба помощи 4. ложный ответ; *такое построение сюжета можно сравнить с построением сказки: экспозиция – у героя произошла проблема, перед ним поставлена задача (выяснение числового порядка). Герой отправляется за советом / ответом и находит соратников, которые также нуждаются в ответах / советах. Затем все вместе они отправляются к удаленному помощнику за разрешением задачи, но тот не дает однозначного ответа и т.д. Отличие заключается в том, что в сказках нет подобной ситуационной незавершенности, которая присутствует в данном тексте;*

**5. Мы поблагодарили кассиршу и с радостью выбежали из магазина. Но тут, вдумываясь в слова кассирши, мы опять приуныли, так как ее слова показались нам лишенными всякого смысла.** Ф.К. просьба помощи 5. радость обманутых; Ф.К. просьба помощи 6. осознание ошибки;

**6. Что нам было делать? Мы пошли в Летний сад и стали там считать деревья. Но, дойдя в счете до 6-ти, мы остановились и начали спорить: по мнению одних, дальше следовало 7, а по мнению других — 8.** Ф.К. просьба помощи 7. самостоятельное (безуспешное) выяснение истины;

**7. Мы спорили бы очень долго, но, по счастию, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.**

**А потом мы разошлись по домам.** Я.Ф. забывание 3. сторонне отвлекающее событие, вследствие которого забывается само забывание. Подобное часто встречающееся подведение, итог случая «завершает наррацию, но не событие. В дискурсивном мире существующем по правилам «бедности языка и нищих мыслей» наиболее органичным оказывается такой финал нарратива, который своим «остранением» разрушает саму онтологию финала и ставит под сомнение существование нарратива как такового»[[61]](#footnote-61).

Интересное наблюдение сделал Добрицын о математической точности «Сонета» – будучи прозаическим произведением этот текст соблюдает все условия классического сонета: 14 предложений (строк) можно разделить на два катрена и два терцета[[62]](#footnote-62). Ранее к таким же выводам подошел Р. Милнер-Галланд[[63]](#footnote-63). Кажущаяся на первый взгляд абсурдность на проверку оказывается точно выверена и предусмотрена мастером слова.

В сценической миниатюре «Петров и Камаров» [2, 332] действие заключается в обсуждении возможных действий, то есть в бездействии.

1. **ПЕТРОВ: Эй, Камаров! // Давай ловить комаров!** Я.Ф. предложение действия 1. предложение варианта;

**2. КАМАРОВ: Нет, я к этому еще не готов.** Я.Ф. предложение действия 2. отказ от данного варианта;

**3. Давай лучше ловить котов!** Я.Ф. предложение действия 3. встречное предложение варианта действия.

Сцена бездействия действий заканчивается открытым финалом – что ответил Петров на предложение Камарова, осталось за занавесом.

Разбирая ранее «Сонет», мы отметили важность чисел в поэтике Хармса. Так интересна работа А. Герасимовой и Н. Каррика, в которой рассматривается связь чисел и событий в произведениях Хармса[[64]](#footnote-64). К таким текстам относятся «Вываливающиеся старухи», «Сонет» и «Оптический обман». В данном исследовании особо отмечена четкость композиции текста «Оптический обман» *–* «Семен Семенович – упоминается шесть раз в шести отдельных абзацах»[[65]](#footnote-65).

«Оптический обман» [2, 332], как уже говорилось выше, по своему строению представляет цепь сталкивающихся событий, пересечение двух миров, двух дискурсов. Схематично это можно представить следующим образом:

**надеть очки → увидеть; снять очки → не видеть**

Финал заключается в принятии как данности мира без очков, Семен Семенович считает явление обманом. Ниже мы еще вернемся к данному тексту.

Столкновением двух различных по сути дискурсов является текст «Молодой человек, удививший сторожа» [2, 340]. В этом тексте довольно яркие, прорисованные персонажи.

1. **– Ишь ты! – сказал сторож, рассматривая муху, – Ведь если помазать ее столярным клеем, то ей, пожалуй, и конец придет. Вот ведь история.**

**От простого клея!** Я.Ф**. история1** 1.обдумывание следующих действий. В данном случае начало является отдельным функциональным элементом, т.к., на наш взгляд, оно самобытно и прервано последующим вторжением инородного дискурса. Дело в том, что данная начальная ситуация – а именно размышление сторожа, сделано в типичном «хармсовском» стиле и содержит подробное описание последующего сюжетного развития, и дальнейшее логичное (по Хармсу) продолжение было бы: «он помазал ее столярным клеем, тут и пришел ей конец». Но наррация сворачивает.

1. **– Эй ты, леший! – окликнул сторожа молодой человек в желтых перчатках.** Я.Ф. **история1** 2. появление стороннего персонажа; Я.Ф. **история2**1. начало; Ф.К. привлечение внимания 1. грубость; И. описание внешнего вида 1. желтые перчатки – интересная, говорящая деталь. У Хармса нет никаких точных указаний, но благодаря столь яркой детали мы можем предположить, что молодой человек **–** охотник[[66]](#footnote-66). Данное предположение важно в рамках развития нашей последующей идеи.
2. **Сторож сразу же понял, что это обращаются к нему, но продолжал смотреть на муху.** Соприкосновение дискурсов состоялось, но до слияния еще не дошло – сторож слышит, но не воспринимает молодого человека, пытаясь остаться в собственном дискурсе, т.е. **история1 ≠ ↔история2**(взаимосвязаны, но не тождественны). ФК привлечение внимания 2. непроницаемость объекта;
3. **– Не тебе, что ли, говорят? – крикнул молодой человек, – Скотина!** ФК привлечение внимания 3. грубость;
4. **Сторож раздавил муху пальцами и, не поворачивая головы к молодому человеку, сказал:**

**– А ты чего, срамник, орешь – то? Я и так слышу. Нечего орать – то!** ЯФ **история1**  3. конец; ФК привлечение внимания 4. успех. Убийство мухи символично – это является также концом первого дискурса, теперь рассказ переходит всецело в дискурс **история2**;

1. **Молодой человек почистил перчатками свои брюки и деликатным голосом спросил:**

**– Скажите, дедушка, как тут пройти на небо?** ФК просьба помощи 1. ласковость; И. описание внешнего вида 2. Грязные брюки – что подтверждает нашу мысль об охотнике. Переместив сторожа и читателя в свой дискурс и сконцентрировав их внимание на себе, молодой человек становится чрезвычайно ласков. Интересна просьба – дорога на небо, что символично может означать дорогу в рай – с такого ракурса молодой человек является недавно умершим (возможно на охоте), сторожка становится вратами на небеса, а сторож – святым Петром, который должен указать путь заплутавшей душе.

1. **Сторож посмотрел на молодого человека, прищурил один глаз, потом прищурил другой, потом почесал себе бородку, еще раз посмотрел на молодого человека и сказал:**

**– Ну, нечего тут задерживаться, проходите мимо.**  ФК просьба помощи 2. отказ

1. **– Извините, – сказал молодой человек, – ведь я по срочному делу. Там для меня уже и комната приготовлена.** ФК просьба помощи 3. Настойчивость просителя;
2. **– Ладно, – сказал сторож – покажи билет.** ФК просьба помощи 4. снисхождение ответчика. Если сторож ранее совершенно не понимал, о чем говорит молодой человек, то в этом моменте он смилостивился и готов пропустить на небо при определенных условиях;
3. **– Билет не у меня; они говорили, что меня и так пропустят, – сказал молодой человек, заглядывая в лицо сторожу.**

**– Ишь ты! – сказал сторож.** ФК просьба помощи 5. Настойчивость просителя; ФК просьба помощи 6. Недоверие ответчика;

1. **– Так как же? – спросил молодой человек – Пропустите?**

**– Ладно, ладно, – сказал сторож, – идите.** ФК просьба помощи 6. Успех;

1. **– А как пройти-то? Куда? – спросил молодой человек. – Ведь я и дороги-то не знаю.**

**– Вам куда нужно? – спросил сторож, делая строгое лицо.** ФК просьба помощи 7. дорога;

1. **Молодой человек прикрыл рот ладонью и очень тихо сказал:**

**– На небо! Сторож наклонился вперед, подвинул правую ногу, чтобы встать потверже, пристально посмотрел на молодого человека и сурово спросил:**

**– Ты чего? Ваньку валяешь?** ФК просьба помощи8. Злость ответчика.Негодование сторожа может быть вызвано полным непониманием ситуации, но дальнейшее отсутствие у него какого-либо удивления[[67]](#footnote-67) при вознесении молодого человека говорит скорее о негодовании, вызванном недогадливостью молодого человека – если тебе на небо, то зачем спрашивать дорогу;

1. **Молодой человек улыбнулся, поднял руку в желтой перчатке, помахал ею над головой и вдруг исчез.** ФК просьба помощи9. Успех, исчезновение. Молодой человек видимо понял, что подразумевал сторож.
2. **Старик понюхал воздух. В воздухе пахло жжеными перьями.**

**– Ишь ты! – сказал старик, распахнул куртку, почесал себе живот, плюнул в то место, где стоял молодой человек, и медленно пошел в свою сторожку.** ЯФ **история2** 2. Финал. Как и **история1**, **история2**завершилась с исчезновением главного объекта – в данном случае, молодого человека.

Понятно, почему молодой человек так усердно обращал на себя внимание сторожа и читателя – его история интересней, чем муха под столярным клеем.

После проведенного анализа мы можем разделить тексты цикла «Случаев» на три группы:

1. Тексты, повторяющие снова и снова одно событие. Обозначим их схемой **Я.Ф. 1.1, Я.Ф. 1.2, Я.Ф. 1.3…** (следующие друг за другом однотипные события) – это «Голубая тетрадь № 10», «Вываливающиеся старухи», «Потери», «Неудачный спектакль», «Столяр Кушаков»;
2. Тексты, построенные методом повторяющихся, сталкивающихся событий **Я.Ф. 1.1 ↔ Я.Ф. 2.1, Я.Ф. 1.2 ↔ Я.Ф. 2.2, Я.Ф. 1.3 ↔ Я. Ф. 2.3…** (следующие друг за другом пары противоположных, повторяющихся событий), такими рассказами являются: «Оптический обман», «Пушкин и Гоголь», «История дерущихся», «Сон» (тут схема такая же, но с более развернутой конструкцией), «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного», «Тюк», «Мышкин убил Кошкина».
3. И отдельную, третью группу составляют рассказы с более четким сюжетным каркасом и развернутым повествованием: «Сундук», «Молодой человек, удививший сторожа», «Исторический эпизод», «Федя Давидович» и др.

## *§ 1.4 Синтактика образов в прозе Д. Хармса*

Хочется отметить обилие персонажей в таких маленьких по объему текстах, как «Случаи». Персонажей много – но, по сути, они несут одну функцию. Такое положение не только в данном тексте, но и во всей поэтике Хармса – этим может объясниться некоторое несоответствие хармсовских текстов – с одной стороны, они необычны, оригинальны, с другой – они одинаково повторяемые. Тексты Хармса функциональны, и эту повышенную функциональность им дает количественное преобладание действующих лиц – именно они и представляют собой основное содержание хармсовского текста.

Приписывание однотипной функциональности различным персонажам даст нам возможность их разграничения по основным ролям. Одной из наших задач является выявление актантной[[68]](#footnote-68) структуры текста за счет повторяемости выполняемых действий персонажами[[69]](#footnote-69).

Персонажи Хармса переходят из одного текста в другой, но не изменяются – мы их узнаем по некоторым приметам.

Нашей задачей является рассмотрение схемы синтактики образов, подразумевающих их разбор с позиции актантных ролей. Для выявления актантов необходимо описать тот микроуниверсум, внутри которого они находятся, что мы сделали выше с помощью теории функционального синтаксиса Р. Барта. Теперь необходимо отследить повторяемость / серийность персонажей, что возможно сделать путем сплошной выборки персонажей из текста, – так мы сможем отметить их явную склонность к каким-либо функциям.

Проследим всех персонажей и их функции в текстах:

**01. Голубая тетрадь №10:** рыжий человек → исчезает.

**02. Случаи:**  Орлов →объелся, ***умер***; Крылов → узнал, ***умер***; Спиридонов → ***умер***; жена Спиридонова → ***упала***, ***умерла***; дети Спиридонова → ***утонули***; бабушка Спиридонова → спилась, стала бродягой; Михайлов → заболел; Круглов → сошел с ума; Перехрестов → заважничал, уволили.

**03. Вываливающиеся старухи:** старуха → ***упала***, разбилась; старуха → ***упала***, разбилась; старуха → ***упала***, разбилась; старуха → ***упала***, разбилась; старуха → ***упала***, разбилась; старуха → ***упала***, разбилась.

**04. Сонет:** соседи → забыли; кассирша → забыла; ребёнок → ***упал***, сломал обе челюсти.

**05. Петров и Камаров:** Петров → предложение; Камаров → предложение.

**06. Оптический обман:** Семён Семёнович → видит; Семён Семёнович → не видит;

**07. Пушкин и Гоголь:** Гоголь → ***падает***, встаёт, спотыкается, ***падает***, встает, спотыкается, ***падает***, встает, спотыкается, ***падает,*** встает, спотыкается, ***падает;*** Пушкин→ спотыкается, ***падает***, спотыкается, ***падает***, встает, спотыкается, ***падает***, встает, спотыкается, ***падает***, встает, спотыкается, ***падает***.

**08. Столяр Кушаков:** Кушаков → поскользнулся, ***упал***, расшиб лоб, заклеил, поскользнулся, ***упал***, расшиб нос, заклеил, поскользнулся, ***упал***, расшиб щеку, заклеил, поскользнулся***, упал***, расшиб подбородок, заклеил, стал неузнаваем.

**09. Сундук: человек с тонкой шеей** → забрался в сундук, необъяснимо выбрался.

**10. Случай с Петраковым:** Петраков → лег, ***упал, упал***, уснул, встал, лег.

**11. История дерущихся**: Алексей Алексеевич → подмял, набил морду, ***повалился***, искалечили лицо, порвали ноздрю, убежал; Андрей Карлович→ ударил, вынул челюсть, пошёл разыскивать.

**12. Сон:** Калугин → заснул видит, проснулся не видит, заснул, проснулся неузнаваемым, выкинули**.**

**13. Математик и Андрей Семёнович:** Математик →вынул из головы шар; Андрей Семёнович → просит положить его обратно

**14. Молодой человек, удививший сторожа:** сторож→ не понимает, что от него требуют; молодой человек в желтых перчатках → возможно ***умер***, ищет дорогу на небо, исчез.

**15. Четыре иллюстрации того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного:** писатель → хвастается, ***умирает*** потрясенный; читатель → оскорбляет; художник → хвастается, ***умирает*** потрясенный; рабочий → оскорбляет; композитор → хвастается, ***умирает*** потрясенный; Ваня Рублёв → оскорбляет; химик → хвастается, ***умирает*** потрясенный; физик → оскорбляет.

**16. Потери**: Андрей Андреевич Мясов→ купил фитиль, потерял фитиль, купил колбасу, купил кефир, потерял кефир, купил булку, потерял колбасу, потерял булку, сломал пенснэ, уснул, потерял зубную щетку.

**17. Макаров и Петерсен (№3):** Макаров→ принес книгу МАЛГИЛ; Петерсен → исчез / ***умер***;

**18. Суд Линча:** Петров → держит речь, скрывается; человек среднего роста → возмущается, его ***убивают***.

**19. Встреча: один человек** → встретил, ушел; другой человек → встретил ушел.

**20. Неудачный спектакль:** Петраков-Горбунов→ выходит на сцену, его рвет, уходит; Притыкин → выходит на сцену, его рвет, уходит; Макаров → выходит на сцену, его рвет, уходит; Серпухов → выходит на сцену, его рвет, уходит; Курова → выходит на сцену, ее рвет, уходит; маленькая девочка → сообщает о закрытии.

**21. Тюк!:** Ольга Петровна→ колет дрова; Евдоким Осипович → раздражает ОП**.**

**22. Что теперь продают в магазинах:** Коратыгин→ ждет Т., ругается с ним, сморкается в Т., ***умирает***; Тикакеев → купил огурцы**,** поругался с К., убил его огурцом.

**23. Машкин убил Кошкина:** Кошкин → танцует, оскорбляет, убегает, спотыкается, ***падает, умирает***; Машкин → следит за К., избивает и убивает К.

**24. Сон дразнит человека:** Марков→ пытается уснуть, пошел гулять, попытался уснуть, пришел в бешенство.

**25. Охотники:** Окнов→ вернулся с охоты, расстроен, угрожает Козлову, отрывает ему ногу; Козлов → вернулся с охоты, раздражает О., ***умирает;*** Стрючков → вернулся с охоты; Мотыльков → вернулся с охоты; Широков → ***погиб*** на охоте; Каблуков → ***погиб*** на охоте.

**26. Исторический эпизод:** Иван Иванович Сусанин → съел антрекот с куском своей бороды, начались сильные боли, вышел, ***упал, упал***, уполз; хозяин харчевни → ударил И.И. ; Ковшегуб → ***бросил*** ковш; Карп → убежал;

**27. Федя Давидович:** Федя → крадет масло, продает; жена → ругается; человек с бледно-зеленым лицом→ покупает масло, прогоняет Ф.

**28. Анекдоты из жизни Пушкина:** Пушкин→ 7 эпизодов заканчиваются рассказом о ***падении***.

**29. Начало очень хорошего летнего дня (симфония):** Тимофей→ напугал всех, исчез; Харитон → бросил камень, обпился денатурата, ругается; Зубов → двинулся головой; Комаров → ударил Ф.; Фетелюшин → посмеивается, получил по животу, начал икать; Ромашкин → плюется; носатая баба → бьет ребенка; мать → бьет ребенка; собачка → валяется; мальчик → ест гадость.

**30. Пакин и Ракукин:** Пакин → грозится; Ракукин → важничает, ***умирает***.

Проанализировав все тридцать текстов цикла «Случаи», мы выявили около 90 персонажей, причем все они находятся одной тематической оси утраты, боли, безобразного окружения, болезни, представляя один функционал потери. В тексте 23 смерти и 28 падений. Это говорит о связи персонажей, объединенных осью потери, которая является их главным антогонистом. Для наглядного примера отношений между основными акторами, их свойствами и действиями в цикле, построим схему: главным действующим лицом является рассказчик-нарратор, но в большинстве случаев он лишь наблюдает, не вмешиваясь в цепь событийности, за персонажами, которые всё время находятся в состоянии потери, ущерба. В подавляющем количестве текстов персонаж умирает, заканчивает своё текстовое существование, тем самым прекращая цепочку событийности, замыкая текст на самом себе.

*Таблица 1*

**ПЕРСОНАЖИ**

**НАРРАТОР**

*действие*

**наблюдает / повествует**

**ДИСКУРС**

*свойство*

**ущербность**

*свойство*

**обрывается**

*следствие 2*

**смерть**

*следствие 1*

**теряют /забывают / падают**

Функции действующего лица хармсовского текста связаны с его отличительными чертами, а также с наименованием. Условно принципы номинации персонажей, а также их некоторые повторяемые признаки можно разделить на несколько групп:

**Внешность.**

У очень многих персонажей Хармса есть вставная челюсть: в «Смерти старичка» [2, 290] «старичок хотел крикнуть, но у него одна челюсть зашла за другую», в «Рыцарях» [2, 139] «старуха Звякина <…> упала так неудачно, что сломала свои обе челюсти», в «Истории дерущихся» [2, 337], Андрей Карлович вынул у себя изо рта вставную челюсть и «обработал» ею Алексея Алексеевича. Признак вставной челюсти в «Случаях» выходит за границы прямых носителей – стариков и старух и проецируется на неподходящие категории персонажей, так в «Сонете» [2, 331] «со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти», и т. д. Всех этих персонажей можно условно объединить в одного. В эту категорию можно внести персонажей, которые именуются по своим внешним признакам: *рыжий человек, человек с тонкой шеей, молодой человек в жёлтых перчатках, человек среднего роста, маленькая девочка* и так далее;

**Профессия.** Зачастую герои Хармса не имеют какого-либо имени и номинируются по их профессии. «Случаи» заполнены подобными безличными персонажами: мы встречаем в тексте *кассиршу, аптекаря, сторожа, математика, писателя, читателя, химика, физика*. В тексте «Столяр Кушаков» у главного героя изначально имеется имя, но в процессе повествования он его теряет – вместе с деноминацией он становится неузнаваем для других.

**Историзм.** Часть хармсовских текстов имитирует некий исторический факт или реально произошедший случай с известным лицом, как в «Анекдотах из жизни Пушкина», «Суде Линча», «Историческом эпизоде», чем и претендуют на достоверность. Подобной псевдо-достоверностью обусловлен выбор имен персонажей – это всегда известные личности.

**Калькированность.** Герои Хармса могут повторяться не только из текста в текст, но и множиться в рамках одного текста (шесть вываливающихся старух, Ида Марковна в платье и без из «Упадения» [2, 152]). Подобная калькированность подчеркивает искусственную, неживую природу персонажей Хармса. Номинация в данном случае носит безличный характер – *старуха, один человек, другой человек* и тому подобное.

Рассмотрим рассказ «Случаи». В тексте, состоящем из десяти предложений, не могут друг с другом ужиться десять персонажей. Нагромождение имен и сталкивающихся событий несет в себе функцию общей деноминации, т.е. и персонажей и сами события можно свести к одному. В первой функциональной группе, открывающей текст, сразу происходит важное сюжетное событие – смерть. Все последующие функциональные группы в большинстве своем сводятся к этому же событию. Таким образом, в данном тексте причины, предшествующие финалу, не открывают альтернативных вариантов, а лишь дополняют действие, заполняя повествовательное пространство между ключевыми сюжетообразующими узлами. Некоторые уточнения отсылают нас к более или менее определенным представлениям, необходимым для раскрытия сюжетного смысла: так, мы узнаем, что Орлов обжора, Крылов очень впечатлительный человек, а Перехрёстова испортили деньги. Несмотря на эти минимальные различия, мы можем с полным правом заявить, что имеем в этом тексте дело с одной моделью персонажа.

К данному типу относится и условно рыжий исчезающий человек из «Голубой тетради №10».

Встречаемые оппозиции персонажей, по сути, являются одним целым, не существующим друг без друга. Отдельный пласт составляют тексты, в которых герои неразрывно связаны друг с другом, но находятся в разных линиях событийности. Например, текст «Сон» схож с текстом «Оптический обман»: общий дискурс не образуется из-за пребывания одним персонажем в разных состояниях (виденье / невиденье). Может быть и обратная ситуация, например, как в тексте «Пушкин и Гоголь»: здесь два персонажа включены в разные, принадлежащие только им событийные серии, где, несмотря на близость происходящего, сюжетные линии персонажей не пересекаются и не образуют общего дискурса. Серия, построенная подобным образом, может длиться бесконечно. В данном случае читателя от этой бесконечной повторяемости отделяет лишь занавес

В данном параграфе мы показали, что при всём многообразии и различий персонажей «Случаев» их всех можно свести к одному, единому архиперсонажу. Персонажи Хармса переходят из одного текста в другой, но не изменяются, являясь персонажами-вариантами – мы их узнаем по некоторым приметам, по их номинации, по их выполняемым функциям.

# Глава 2. Нарратив Д. Хармса за границами функционального синтаксиса

## *§2.1 Анекдотизм как сверхажанровая связь в нарративе Д. Хармса*

В виду специфичности хармсовского сюжета можно ли поставить вопрос об отсутствии в его текстах какого-либо жанра? Нет, некорректно было бы сказать, что тексты Хармса не имеют жанра – «вне жанров произведения литературы не существуют»[[70]](#footnote-70). Можно лишь отметить, что произведения Хармса не достигают конечной жанровой оформленности («…конкретное произведение может не достигать жанровой оформленности – в случае сюжетной неоформленности своей фабулы»[[71]](#footnote-71) т.е. они существуют вне статуса определенного жанра.

«Случаи» собраны из произведений разных жанров. В цикле можно увидеть тексты, близкие к жанру рассказа («Федя Давидович»), их характеризует концентрация внимания на одном событии и ограниченное число действующих лиц; или к жанру комической пьесы («Четыре иллюстрации того как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного»).

«Случаи» представляют собой коллаж из прозы, ритмической прозы, стихов и коротких сцен. Рассказы, вмещающие порой всего несколько строк и скорее называющие, чем рассказывающие или описывающие событие, трудно назвать рассказами; сцены, состоящие из нескольких немотивированных реплик, – пьесами. Эти квазирассказы, квазипьесы, квазистихотворения – особый жанр, разработанный Хармсом. А. Герасимова, говоря о текстах, определяет их как квазижанровые: «никаких устойчивых собственных жанровых признаков «Случаи» не имеют за исключением сравнительно небольшой величины и отношения к сфере комического. Любой из них более или менее определенно соотносится с каким-либо жанровым прототипом, среди которых: рассказ, анекдот, сказка, драма, биография, автобиография, назидательный пример, басня, письмо, трактат, а также их комбинации»[[72]](#footnote-72). И действительно, Хармс в одном тексте может апеллировать к нескольким жанрам, стилям. А между тем все тридцать случаев стилистически однородны и близки композиционно. Каждый из них представляет собой законченное произведение, а все тридцать – цикл.

Возможно ли рассмотреть тексты Хармса с позиции их жанровых особенностей?. Проза Хармса масштабна, и ее невозможно подогнать под какой-то определенный жанр, но можно сказать о некоторых наиболее присущих ей чертах. Подобное положение прозы Д. Хармса можно охарактеризовать как архитекстуальность[[73]](#footnote-73)

Выше мы рассмотрели некие наиболее частотные построения прозы Д. Хармса. В хармсовском тексте до минимума ослаблена повествовательная часть повторяемостью сюжетных схем и повышенной динамикой персонажей. Хармсовский сюжет открыт – в большинстве текстов, наррация, хоть и прерываемая некими событиями, благодаря своей цикличности остается. Именно поэтому возможно выстраивать произведения Д. Хармса в серии.

Герои-актанты хармсовского текста – это не объекты действий, а объекты наблюдения. Исходя из всего вышесказанного, мы можем говорить об анекдотической природе прозы Д. Хармса, понимая, что анекдот «не обязательно сообщает что-то смешное, но обязательно – любопытное, занимательное, неожиданное, маловероятное, беспрецедентное»[[74]](#footnote-74).

На наш взгляд, использование анекдотической формы повествования позволяет создать Хармсу атмосферу спонтанности, так сказать, случайности «Случаев», так как архитектоника анекдота – это всегда хаотичность, непредсказуемость, казусность. Оппозиция судьба / случай, характерная для анекдота, становится сюжетообразующим элементом в прозе Д. Хармса.

Поведение персонажа в мире, где все вывернуто наизнанку, глубже раскрывает его характер, причины его поступков. Актанты хармсовского текста находят собственный смысл, собственную сущность в мире совершенной случайности.

Поскольку анекдот всегда хаотичен и не признает фиксированности мира, он дает «возможность совершенно иной жизни и совершенно иной конкретной ценностно-смысловой картины мира, с совершенно иными границами между вещами и ценностями, иными соседствами.»[[75]](#footnote-75). Тут стоит отметить несомненную связи жанров анекдота, басни и сказки. Анекдот вобрал от сказки сверхпроводимость пространства, оппозицию свое/чужое, замкнутость художественного времени в событии, его однонаправленность, а от басни совершение действия вне определенного времени и пространства, единство действия и сюжетного изображения и обязательную для жанра басни морализирующую сентенцию.

Анекдот – это совмещение ситуаций[[76]](#footnote-76). Например, в «Оптическом обмане» в одной плоскости пересекаются две ситуации: «видеть на сосне мужика» & «не видеть на сосне мужика». Такое противоречие в одном событии и приводит к созданию комического эффекта[[77]](#footnote-77).

Б.Я. Шмелева и А.Д. Шмелев вводят четкое разграничение трех языковых слоев анекдота: «"метатекстовых" вводов и собственно текста анекдота, в котором можно выделить два языковых слоя – текст "от автора" и речь персонажей анекдота»[[78]](#footnote-78). Характерный признак анекдота – «метатекстовый» ввод мы можем наблюдать в текстах Хармса. От традиционного анекдота их отличает отсутствие фактического подтверждения начала рассказывания.

Приведем и другие характерные для анекдота черты[[79]](#footnote-79):

* воспроизводимость;
* обыгрывание не произошедших в реальности событий;
* наличие фантастической ситуации;
* наличие у персонажей сверхъестественных способностей;
* психологически недостоверное поведение персонажей с точки зрения повседневной жизни.

Если художественное произведение совмещает все эти черты, а само оно построено на оппозиции судьбы / случая, где случай управляет человеком и его жизнью, меняя ее привычное течение, а малозначимое событие приобретает статус важного, в таком произведении мы можем говорить об анекдоте как сюжетообразующем элементе, его анекдотической структуре. Таким образом, говоря о прозе Д. Хармса как несущей в своей основе анекдотическую структуру мы можем говорить об анекдотизме его произведений.

Большинство текстов Хармса построено на механизмах юмора, используемых в анекдотах. В текстах Хармс использует настоящее время, что позволяет показать ситуацию как нечто, что происходит в реальном времени, здесь и сейчас, так же, как и анекдот, который должен создавать иллюзию, что все описываемое произошло на самом деле, возможно, только что. В работе «Русский анекдот. Текст и речевой жанр» Шмелевы приводят и систематизируют канонические черты анекдота[[80]](#footnote-80). Попробуем применить их к прозе Д. Хармса.

Анекдоту свойственна клишированность. Как мы уже неоднократно замечали, многие тексты Хармса имеют клишированные сюжетные построения. Подобное «клишированное письмо» является одной из главных особенностей в нарративах Хармса. Клишированные сюжетные построения также способствуют пониманию мира как абсурда – все повторяемо, все повторяемы. Клишированы у Хармса не только сюжетные построения, но и сами герои, что обезличивает их и лишает содержания. Порой в текстах Хармса разрушающаяся реальность подменяется набором клишированных сюжетных построений. Анекдот вообще и анекдот Хармса можно охарактеризовать обилием имен собственных.

Подобное нагромождение в небольшом тексте множества персонажей с трудными для запоминания именами нивелирует обозначения персонажей, а затем и самих персонажей[[81]](#footnote-81) («Однажды Андрей Васильевич шел по улице…» [2, 74]). Порой «обнуление» персонажа происходит в самом тексте путем потери его имени («Антон Гаврилович Немецкий бегает в халате по комнате…» [2, 95]; «Как известно, у Безименского…»[2, 85] – здесь отсутствие номинации заключено в самой фамилии), или потери самого героя («Голубая тетрадь №10» [2, 321]). Помимо этого, в текстах Д. Хармса есть следующие специфичные для анекдота черты:

* Сравнение по случайному или второстепенному признаку, перечисление разнородных предметов и / или явлений в едином списке («Когда жена уезжает куда ни будь одна…»[2, 114]);
* Повторы с изменением грамматической конструкции («Хотите, я расскажу вам рассказ про эту крюкицу?..»[2, 82]);
* Повторы с последующим изменением смысла («Дорогой Никандр Андреевич, получил твое письмо…» [2, 98]);
* Парадокс («Однажды монах вошел в склеп к покойникам…» [2, 107]);
* Организация внимания для начала события рассказывания (все многочисленные интродуктивные зачины, неожиданные умозаключения) («Бобров шел по дороге и думал…» [2, 70])
* карикатурное изображение героев («Как известно, у Безименского…» [2, 85]);
* буквальное понимание слов;

Хармс адаптирует свои тексты в соответствии с речевым жанром анекдота. Так, языковое оформление текстов цикла «Случаи» выстроено автором таким образом, что у читателя должно создаться ощущение чего-то реально произошедшего, случившегося. Некоторые тексты рассказаны от лица свидетеля, либо имитируют исторический факт («Исторический эпизод»), либо случай с известным лицом («Анекдоты из жизни Пушкина»[[82]](#footnote-82)), чем и претендуют на достоверность. Подобная псевдодостоверность апеллирует к анекдоту как к некой реально произошедшей комической ситуации. Литературные анекдоты Хармса о Пушкине являются вызовом обществу, еще одним проявлением эпатажности писателя. Рассмотрим первый анекдот из «Анекдотов из жизни Пушкина» [2, 356]:

*Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул:*

*– Да никако ты писака!*

*С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски Жуковым.*

Как устроен этот анекдот? Есть тут два фрейма, два слоя. Один слой – насмешливое замечание Жуковским о Пушкине – «никако ты писака!», после которого актуализируется второй фрейм – называние Пушкиным Жуковского Жуковым. Таким образом, эти два фрейма соединяются в один образуя комический эффект. И так возникает бисоциация[[83]](#footnote-83). Приведенный хармсовский анекдот стал очень популярен в устной сфере и даже получил массу продолжений и интерпретаций.

Говоря о бисоциации, мы упомянули, что анекдот Хармса почти всегда построен на несоответствии начала и конца, что и является его «солью» или триггером. В тот момент, когда реципиент неожиданно понимает несоответствие, должен наступить смех. Понимание вообще любого анекдота требует от слушателя определенной работы, а понимание анекдота Хармса еще и определенного литературного зрения. Традиционная композиция анекдота двухчастна и должна быть выстроена определенным образом – более длинный зачин, затем короткий и неожиданный конец, при этом:

**НАЧАЛО ≠ КОНЕЦ** – конец анекдота должен не соответствовать началу, должен обманывать читательское ожидание. У Хармса же в одном тексте последовательно идут парные начало и конец.

Хармсовский анекдотизм распространяется не только на рассказы, но и на сценки. Рассмотрим несколько примеров. В тексте «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного» комический эффект достигается неожиданностью ответов. Нам даны оппозиции: писатель ↔ читатель, художник ↔ рабочий, композитор ↔ Ваня Рублев, химик ↔ физик, т.е. некая культурная элита и рабочий класс. И именно вторые определяют существование первых. На выдвигаемые утверждения деятелей искусства они получают «емкие» ответы-характеристики:

*ПИСАТЕЛЬ: Я писатель!*

*ЧИТАТЕЛЬ: А по-моему, ты говно!*

[…]

*ХУДОЖНИК: Я художник!*

*РАБОЧИЙ: А по-моему, ты говно!*

[…]

и т.д.

Каждая новая сюжетная ситуация повторяет предыдущую ситуацию и построена на противопоставлении двух высказываний. Подобный контраст серьезного и нет и приводит к комическому эффекту. Во всех ситуациях на четко поставленное утверждение звучит алогичный ответ. Высказывания, настолько противоположные по своей семантике, создают когнитивный диссонанс у реципиента, что и приводит к смеху. Подобный обман читательского ожидания в данном случае и является триггером.

А вот в «Неудачном спектакле» триггером является не высказывание, а сама ситуация в целом: актеров по очереди рвет на полуслове – здесь комической ситуацией обыгрывается полная блокировка наррации.

Рассмотрим «Случай с Петраковым» [2, 336]:

*Вот* ***однажды*** *Петраков хотел спать лечь, да лег мимо кровати.* ***↔*** *Так он об пол ударился, что лежит на полу и встать не может.* Метатекстовый ввод «однажды» подготавливает читателя к восприятию информации, заставляет собраться, предсказывает неординарную историю; Символом «↔» показана граница начала и конца сюжетной ситуации.

*Вот Петраков собрал последние силы и встал на четвереньки.* ***↔*** *А силы его покинули, и он опять упал на живот и лежит.*

*Лежал Петраков на полу часов пять. Сначала просто так лежал, а потом заснул.*

*Сон подкрепил силы Петракова. Он проснулся совершенно здоровым, встал, прошелся по комнате и лег осторожно на кровать.* ***↔*** *"Ну, – думает, – теперь посплю". А спать-то уже и не хочется. Ворочается Петраков с боку на бок и никак заснуть не может.*

*Вот, собственно, и* ***всё****.*

Подобные цепочки могут продолжаться до бесконечности, и слушатель ждет продолжения. В такой ситуации рассказчик вынужден сказать «всё», тем самым прерывая цепь. Композиция рассмотренного анекдота циклична и в финале возвращает слушателя к началу. Данный прием используется в так называемом «длинном» анекдоте.

Еще хотелось бы сказать несколько слов о завершающем тексте «Случаев» под названием «Пакин и Ракукин» [2, 359]. Этот текст достаточно длинный на фоне остальных. Начало его довольно иронично и напоминает балаганную пьесу:

*– Ну ты, не очень фрякай[[84]](#footnote-84)! – сказал Пакин Ракукину. Ракукин сморщил нос и недоброжелательно посмотрел на Пакина.*

*– Что глядишь? Не узнал? – спросил Пакин.*

Как видно из этого отрывка, ситуация построена на «неузнавании» Ракукиным Пакина. Диалог (насколько он возможен – Ракукин за весь текст сказал только «*Верю*») построен с помощью балаганных, шутовских приемов: используется сниженная лексика: «фрякать», «дурак», «подрыльник», «морда»; совершаются нелепые действия: Пакин приглашает Ракукина сесть в кресло и тут же спрашивает – *чего сидишь в кресле, как дурак?*; даются бессмысленные угрозы рассчитанные на публику: *Хорошо бы его по затылку палкой хлопнуть*; *так бы и шлепнул тебя по подрыльнику!*.

Все это представляет собой довольно комичную ситуацию, некий бурлескно-травестийный рассказ.

Но затем происходят странные вещи – реальная ситуация постепенно начинает переходить в фантастическую – так и невыполненные угрозы избиения оборачиваются смертью Ракукина. Изначально смешная ситуация становится серьезной и приобретает глубокий философский подтекст. Но Хармс верен себе. Возвышенный образ ангела смерти он сталкивает со сниженным образом ракукинской души:

*Но тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо сквозь дома и стены. Ракукинская душа бежала за ангелом смерти, поминутно злобно оглядываясь. Но вот ангел смерти поддал ходу, и ракукинская душа, подпрыгивая и спотыкаясь, исчезла вдали за поворотом.*

В этом весь Хармс – в умении находить смешное в самых серьезных вещах, но оставаться серьезным, когда всем вокруг смешно.

Мы рассмотрели несколько текстов цикла «Случаи» и провели параллели с каноническими признаками анекдота. Невозможно сказать, что тексты Хармса оформлены в полном соответствии с жанром анекдота, но на основе рассмотренного материала мы можем говорить об анекдотизме хармсовской прозы. И именно анекдотизм существенно влияет на выстраивание хармсовского сюжета.

## *§ 2.2 Интертекстульность прозы Д. Хармса*

Рассмотрев тексты Хамса с нескольких позиций, мы пришли к выводу, что хоть они и не связаны напрямую – линейно, их предполагаемая связь носит опосредованный характер и пересекается главным образом на уровне сюжета и персонажей: сюжет может нести в себе повторяемые функциональные узлы, а персонажи представлять серию подобных друг другу моделей. Таким образом, ассоциативный фон прозы Д. Хармса обусловлен ее функциональностью. Подобное положение мы можем охарактеризовать как интертекстуальность[[85]](#footnote-85) – «в нарративном тексте стратегия интертекстуальности становится особенно эффективной в местах нарушения линейной логики рассказа, когда дискурсивные аномалии могут быть разрешены только за счет выхода в другой текст»[[86]](#footnote-86).

Проводя линии от текста к тексту, мы можем говорить не только о межтекстовом взаимодействии, но и даже о возможности обнаружения гипертекстуальных связей.

Суть любого гипертекста[[87]](#footnote-87) заключена в возможности его нелинейного прочтения. В ХХ веке было создано несколько художественных текстов с изначальной установкой на нелинейность («Игра в классики» Х. Кортасара, «Хазарский словарь» М. Павича). Как же провести перекрестную связь в текстах, которые, на первый взгляд, не рассчитаны на нелинейное прочтение? Нужно двигаться по ключевым тегам.

Подобным тегом может быть название. Пользуясь языком информационных технологий (откуда и пошло первичное понимание гипертекста), название – это своеобразный тег, элемент разметки и систематизации текстов, управляющий всем гипертекстовым пространством.

Идя от функциональной и актантной структуры хармсовского текста, справедливо было бы сказать, что актанты, вынесенные в заглавие, являются ключевыми функционалами текста. Хармс чаще всего отдает приоритет названиям из имен собственных (Федя Давидович», «Пакин и Ракукин», «Победа Мышина» и т.д.). Важный пласт творчества Хармса представляют тексты о старухах и старичках («Вываливающиеся старухи», «Смерть старичка», «Старуха»), которые не всегда озаглавлены по главному действующему лицу («Северная сказка», «Шапка»). Обратимся к слову «старуха» как к основному поисковому идентификатору. Подобный идентификатор направлен не только на поиск интертекстуальных связей в рамках творчества одного писателя, но и применим на более широкое поле объектов. Однако на данном этапе мы поставили основной целью доказательство межтекстовых связей в рамках творчества одного автора.

то позволяет нам сделать проведенный выше разбор текстов, подтверждающий, что актант «старуха» является наиболее частотным и важным. По количеству упоминаний в тесте «старуха» занимает лидирующую позицию: 6 упоминаний в «Случаях», 76 упоминаний в повести «Старуха», около 50-ти упоминаний в остальных текстах.

Для примера возможности построения гипертекстуальных цепочек возьмем случай «Вываливающиеся старухи». Допустим, что вынесенный в заглавие тег становится основополагающим индексатором. Попробуем, двигаясь от хармсовских «Случаев», актуализировать смыслы образа старухи во всем хармсовском универсуме.

На основании лексикографического и экстралингвистического анализа слова-идентификатора «старуха» попытаемся составить концептуальную схему (с включением коннотативных элементов знака):

*Таблица 2*

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Толковый словарь живого великорусского языка В. Даля[[88]](#footnote-88)** | **Этимологический словарь М. Фасмера[[89]](#footnote-89)** | **Словарь русского языка С.И. Ожегова[[90]](#footnote-90)** | **Словарь синонимов русского языка**  **З.Е. Александровой[[91]](#footnote-91)** | **Современный толковый словарь русского языка С.А.Кузнецова[[92]](#footnote-92)** |
| От старый:  старуха, -рушка; -шонка, -шенца ж.;  старка, старшая женщина в доме, по хозяйству, в семье; большуха;  настоятельница монастыря;  старуха в птичьем выводке, мать, особ. старая тетерка;  старуха новг. влад., старица ряз. тул. орл., старица вост. сев. старое, покинутое рекою русло;  вышедшая из годов, неплодная корова, кобыла и пр. | Стариґца  Ближайшая этимология: "прежнее русло реки", арханг. (Подв.), сиб. (Даль), стаґрица -то же, орл., ряз., тульск. (Даль). Расширение основы ж. рода \*star- (ср. волчиґца) от стаґрый. Очень распространено среди русск. названий рек. | СТАРУХА  -и, ж. Женщина, достигшая старости. Дряхлая с. Превратиться в старуху (сразу постареть). || уменьш.-ласк. старушка, -и, ж. || уния. старушонка, -и, ас. (*разг.*) и старушенция, -и, ж. (*разг. шутл*.). || прил. старушечий, -ья, -ье. С. смех (как у старухи). Одеваться по-старушечьи (*нареч.;* как старуха). | СТАРУХА  Старая женщина;  Старая;  Старушка;  Бабушка (*разг*.);  Бабуля, бабуся (*разг., ласк*.);  Старушонка, старушенция (*разг., пренебр*.);  Бабка (*прост.*);  (Старая) хрычовка, старая перечница, старая кочерыжка, грымза, (старая)) карга (*прост.., пренебр*.);  Божий одуванчик (*устар., шутл*.);  *О злой*: старая ведьма (*прост.*);  *Об очень дряхлой*: развалина (*пренебр*.), руина (*книжн., пренебр*.). | СТАРУХА *.* 1.Женщина, достигшая старости;  *2. Фам., ирон.* Жена или  близкая женщина, девушка. |

В процессе анализа мы выявили контент, который можно представить в виде схемы:

**женщина / русло → время → старость → истощение / дряхлость / негодность / одиночество**.

В составе операторов, актуализирующих контексты «старуха», преобладают операторы с отрицательным коннотативным значением. Образ старухи для Хармса неотрывно связан с чем-то противоестественным, с упадком – как физическим, так и моральным. Так, в тексте «Лидочка сидела на корточках…» старуха упоминается вскользь и быстро исчезает с первого плана повествования. Действие происходит между Лидочкой и старичком. Несмотря на уменьшительно-ласкательную форму именования, в рассказе он играет ужасную роль растлителя малолетней девочки. Грань между старичками и старухами для Хармса размыта, они суть одного и того же явления – смерти. И хотя в процессе действия старуха остается за кадром, она с собой несет сладости – как и растлитель старичок, таким образом, Хармс ставит их на один уровень.

Имплицитно в маркерах содержатся хронотопические признаки, т.к. для того, чтобы женщина стала старухой, требуется время, и для Хармса это особенно важно – в его творчестве образ «старухи» зачастую неразрывно связан с образом «времени», «часов»[[93]](#footnote-93). Подобная интерпретация не может обуславливаться лишь семантическим компонентом, интересно проследить пути идентификатора «старуха» в границах всего хармсовского дискурса[[94]](#footnote-94).

Рассмотрев возможную реализацию системы гиперссылок через заглавие-поисковой идентификатор, выделим некоторые ключевые условные функциональные сегменты текста «Вываливающиеся старухи» [2, 331] для актуализации смыслов, свернутых в заглавии-теге. **1. Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.** И. возраст 1. старуха; И. черта характера 1. любопытство; Ф.К. падение 1. вывалилась; Ф.К. падение 2. упала; Я.Ф. смерть 1. разбилась;

**2. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.** Ф.К. падение 3. высунулась; И. возраст 2. старуха; Ф.К. падение 4. смотреть на результат; И. черта характера 2. любопытство; Ф.К. падение 5. вывалилась; Ф.К. падение 6. упала; Я.Ф. смерть 2. разбилась;

**3. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.** Ф.К. падение 7. вывалилась; Ф.К. падение 8. вывалилась; Ф.К. падение 9. вывалилась;

**4. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль.** Ф.К. падение 10. вывалилась; Ф.К. падение 11. надоело смотреть; Я.Ф. уход рассказчика, конец наррации.

Данный текст представляет собой антиградацию – за последовательным напряжением действия идет спад: рассказчик исчезает из дискурса, он неожиданно уходит, и у этой истории нет конца (впрочем, как у нее и нет начала – неизвестно сколько выпало старух до появления рассказчика, а так как начальная старуха выпала от любопытства, как и следующие за ней, можно предположить, что были и другие старухи).

Здесь прослеживается явная межтекстуальная связь данного текста с другими хармсовскими текстами. Случай «Вываливающиеся старухи» коррелирует[[95]](#footnote-95) с рассказом «Кассирша», который заканчивается словами: «А тут народ со всех сторон сбегается. Уже на улице толпа. Появились дворники. Раздались свистки. Одним словом, настоящий скандал. Толпа готова была хоть до самого вечера стоять около кооператива, но кто-то сказал, что в Озерном переулке из окна старухи вываливаются. Тогда толпа возле кооператива поредела, потому что многие перешли в Озерный переулок» [2, 107]. Можно сказать, что этот рассказ является ДО-текстом, приквелом к «Вываливающимся старухам». И, конечно же, здесь несомненны отсылки к повести «Старуха».

В границах каждого текста цикла высвечиваются те ассоциации, те реляционные дескрипторы, которые «должны стать как бы ячейками сита, с помощью которых» проявляется «выход в другие тексты, другие коды, другие знаки»[[96]](#footnote-96). Так, мы наблюдаем межтекстульные ссылки на тексты самого Хармса. Повторяемы не только образы персонажей, но и сюжетные построения (распад серийности, блокировка будущего).

В творчестве Хармса образ старухи причудливо переплетен с персонажами А.С. Пушкина («Пиковая дама») и Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание») и собственными многочисленными старухами и старичками.

В данном параграфе мы показали, что вся структурообразующая значимость образа старухи как заглавия-идентификатора раскрывается лишь по ходу разбора межтекстовых и внутритекстовых взаимоотношений. Проведенный анализ показывает, что организующим коннотативным дескриптором тега «старуха» в индивидуально-авторском понимании является конструкт «смерть». В цикле «Случаи» «смерть трансформирует пластику серий, смысл которым придается нарастанием или спадом интенсивностей, в равномерно-монотонный хронометрический ход часов, механизмов, стук шагов»[[97]](#footnote-97)

Текстообразующие факторы серийности и конечности пространства коррелируют с факторам общеавангардистским. А поэтике авангардизма имманентен символический «инстинкт смерти», и в текстах Хармса он реализован соответствующим семантическим кодом.

# Заключение

Проведенное исследование позволило нам прийти к следующим выводам об   
особенностях нарративной поэтики прозы Д. Хармса.

В данной работе мы выявили некоторые важные аспекты картина мира Д. Хармса, необходимые для более точного осмысления его текста. Эсхатологический дискурс воспринимается и эксплицируется Д. Хармсом прежде всего как онтологический: писателя переполняют размышления о смерти и конечности существования, что находит прямую связь с важнейшими для него категориями начала и конца, транслируемыми через многие его произведения.

1. Выявив основные особенности построения сюжета в текстах Д. Хармса, мы пришли к выводу о необходимости их схематизации. Следуя за исследованием Р. Барта «Структурный анализ повествовательных текстов», нами был проанализирован нарративный синтаксис прозы Д. Хармса, в результате чего мы выделили в рассказах Хармса несколько классов функциональных единиц: ядерные функции, функции-катализаторы, индексы, информанты.
2. Структурировав основные функциональные сюжетообразующие узлы для обнаружения неких общих точек пересечения хармсовского сюжета, мы построили универсальные модели хармсовского текста, проанализировав которые пришли к выводу, что функциональность хармсовской прозы бесконечно воспроизводима, циклична. Тексты имеют несколько линий событийности, порой не пересекающихся друг с другом, и зачастую заканчиваются полной блокировкой дискурса – конец становится несостоявшимся началом. Сюжет Хармса интересен и необычен тем, что любая открывающаяся возможность, вариативность, которая может дать дальнейший ход действию, тут же закрывается, отрицая сам момент события.
3. Сюжетная клишированность обусловливает стандартизированность текстовых конструкций. В хармсовском тексте до минимума ослаблена повествовательная часть повторяемостью сюжетных схем и повышенной динамикой персонажей.

Хармсовский сюжет открыт: несмотря на множество событий, способных прервать наррацию, она остается благодаря цикличности сюжета. Именно поэтому возможно выстраивать произведения Д. Хармса в серии. Повторяемость сюжетных построений в текстах обыгрывается постоянным забыванием произошедших событий. Хармсовская проза характеризуется преобладанием ядерных функций, реализующих некое значимое для дальнейших событий действие, поворот дискурса. Возникающая ситуационная бессмыслица порой возникает из-за подобного нагромождения ядерных функций. При этом при извлечении из текстов неких составных частей (индексов, катализаторов) смысл не изменяется.

1. После проведенного анализа, на основе выявленных сюжетных построений, мы разделили тексты цикла «Случаев» на три группы:

* Тексты, повторяющие снова и снова одно событие, мы обозначили схемой **Я.Ф. 1.1, Я.Ф. 1.2, Я.Ф. 1.3…** (следующие друг за другом однотипные события) – это «Голубая тетрадь № 10», «Вываливающиеся старухи», «Потери», «Неудачный спектакль», «Столяр Кушаков»;
* Тексты, построенные методом повторяющихся, сталкивающихся событий **Я.Ф. 1.1 ↔ Я.Ф. 2.1, Я.Ф. 1.2 ↔ Я.Ф. 2.2, Я.Ф. 1.3 ↔ Я. Ф. 2.3…** (следующие друг за другом пары противоположных, повторяющихся событий), такими рассказами являются: «Оптический обман», «Пушкин и Гоголь», «История дерущихся», «Сон» (тут схема такая же, но с более развернутой конструкцией), «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорошивает человека, к ней не подготовленного», «Тюк», «Мышкин убил Кошкина».
* И отдельную, третью группу составляют рассказы с более четким сюжетным каркасом и развернутым повествованием: «Сундук», «Молодой человек, удививший сторожа», «Исторический эпизод», «Федя Давидович» и др.

Приписывание однотипной функциональности различным персонажам дало нам возможность их разграничения по основным ролям. Проанализировав все тридцать текстов цикла «Случаи», мы выявили около 90 персонажей, причем все они находятся на одной тематической оси утраты, боли, безобразного окружения, болезни, представляя один функционал потери. В тексте 23 смерти и 28 падений. Это говорит о связи персонажей, объединенных осью потери, которая является их главным антогонистом.

1. При рассмотрении синтактики образов в прозе Д. Хармса было выявлено, что при всём многообразии и различии персонажей «Случаев» их всех можно свести к одному, единому архиперсонажу. Персонажи Хармса переходят из одного текста в другой, но не изменяются, являясь персонажами-вариантами – мы их узнаем по некоторым приметам, по их номинации, по их выполняемым функциям. Функция действующего лица хармсовского текста связана с его отличительными чертами, а также с наименованием. Условно принципы номинации персонажей, а также их некоторые повторяемые признаки мы разделили на несколько групп: внешность, повторяемость, профессия, реальность существования (историзм).
2. Проанализировав межжанровые связи в нарративе Д. Хармса, мы провели параллели с каноническими признаками анекдота. Невозможно сказать, что тексты Хармса оформлены в полном соответствии с жанром анекдота, но мы можем говорить об анекдоте как сюжетообразующем элементе. На основе рассмотренного материала мы смогли говорить об анекдотизме как сверхжанровой связи хармсовской прозы.
3. В процессе работы над интертекстуальными элементами и межтекстовыми связями прозы Д. Хармса была выявлена тенденция к гипертекстуальным связям, которая прослеживается при актуализации тега-заглавия (совпадающего с ключевым сюжетофункциональным актантом (в данном случае это образ старухи) как сюжетообразующим.
4. В процессе работы было выявлено, что подобный функциональный разбор поэтики нарратива прозы может быть применен и к более широкому полю объектов. В частности, он может быть использован для анализа авангардистких текстов. Предложенный в работе метод структурального разбора рассматривается как актуальный и целесообразный на данном этапе эволюции сюжетосложения. Данный метод может быть развит и дополнен в дальнейших разработках темы.

# Библиография

**I. Художественные тексты**

1. *Введенский А.И.* Всё. М., 2010.

*Хармс Д.* Дневики. URL: http://lib.ru/HARMS/xarms\_diaries.txt (дата обращения: 21. 12. 13).

*Хармс Д.* Полное собр.соч.: в 3-х т. СПб.., 1999.

**II. Научно-исследовательская литература**

1. *Архипова А.* Структура анекдота.URL: http://postnauka.ru/video/34955 (дата обращения: 28.04.15).
2. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
3. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
4. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.
6. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
7. *Гаспаров М.Л.* Античная литературная басня. М., 1971.
8. *Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда). М., 1995.
9. *Герасимова. А. Г.* Проблема смешного: ОБЭРИУ // Вопр. лит. 1988. № 4.
10. *Герасимова А., Каррик Н.* К вопросу о значении чисел у Хармса. Шесть как естественный предел. URL: http://www.d-harms.ru/library/k-voprosu-o-znachenii-chisel-u-harmsa.html (дата обращения: 21. 11. 13).
11. *Глоцер В.* Марина Дурново: мой муж Даниил Хармс. URL: http://lib.rus.ec/b/218946/read (дата обращения: 05. 11. 13).
12. *Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От: структурализма к постструктурализму». М., 2001.
13. *Добрицын А.А*. Две заметки о Хармсе. URL: http://www.rvb.ru/philologica/05/05dobricyn.htm (дата обращения: 15. 11. 13).
14. *Добрицын А.А.* Сонет в прозе. Случай Хармса. URL: http://www.rvb.ru/philologica/04/04dobricyn.htm (дата обращения: 15. 11. 13).
15. *Деррида Ж.* Письмо и различие. СПб., 2000.
16. *Дроздов К.* «Тюк» Даниила Хармса: ритуал и коммуникация (мифология абсурда). URL: http://kogni.narod.ru/tyuk.htm (дата обращения: 10. 11. 13)
17. *Друскин Я.С*. Сборище друзей, оставленных судьбою: в 2 т. М., 2000. Т. 1.
18. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
19. *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература второго уровня. М. 2000.
20. *Кобринский А.А.* Я участвую в сумрачной жизни. URL: http://www.d-harms.ru/library/ya-uchastvuyu-v-sumrachnoy-zhizni.html (дата обращения: 15. 11. 13).
21. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000.
22. *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб., 1997.
23. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.
24. *Лощилов И.Е.* Принцип словесной машины в поэтике Даниила Хармса. URL: http://www.d-harms.ru/library/princip-slovesnoy-mashiny-v-poetike-daniila-harmsa.html (дата обращения: 21. 11. 13.)
25. *Липавский Л.* Разговоры. // Логос. № 4. 1993. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1993-4.htm (дата обращения: 21. 12. 13).
26. *Мейер-Фраатц А.* Воображаемое ревю абсурда. Драматические и театральные элементы в цикле «Случаи» Даниила Хармса. 2004. URL: http://www.d-harms.ru/library/voobrazhaemoe-revu-absurda.html (дата обращения: 18.05.15).
27. *Плунгян В.А., Рахилина Е.В.* Анекдот как конструкция // Лингвистика конструкций. М., 2010.
28. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969.
29. *Пропп В.Я.* Проблема комизма и смеха. М., 1999.
30. *Рябов Г.* Сете- или - тура? URL: http://www.litera.ru/slova/ryabov/setetura.html (дата обращения: 17.09.2014).
31. *Селищев А. М.* Смена фамилий и личных имен // Труды по знаковым системам. Вып. 5. 1971.
32. *Силантьев И.В.* Жанровый статус сюжетного произведения // Школа теоретической поэтики. Сборник научных трудов к 70-летию Н.Д. Тамарченко. М., 2010.
33. *Стенник Ю.В.* Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974.
34. *Субботин М.М*. Гипертекст. Новая форма письменной коммуникации / М. М. Субботин // Итоги науки и техники. М., 1994.
35. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: в 2-х т. М., 2004.
36. *Тестерлец Я.Г*. Введение в общий синтаксис. М., 2001.
37. *Тодоров Ц.* Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
38. *Тодоров Ц.* Поэтика прозы. М. 1977.
39. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
40. *Туфанов А.В*. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. П., 1924.
41. *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов. М., 2007.
42. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
43. *Хартунг Ю*. Гипертекст как объект лингвистического анализа // Вестник Московского ун-та. 1996. № 3.
44. *Цвигун Т.В.* «А может быть, того слова и не было...»: нарративные операторы в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2007. Вып. 6.
45. *Цвигун Т.В.* Когда возможно сказать: «Я умер». Об одном неявном мотиве обэриутской поэтики // Балтийский филологический курьер. 2009. Вып. 7.
46. *Цвигун Т.В.,* Черняков А.Н. Русский авангардизм как несказанное и несказанное. Статья II: Риторика нарратива (ОБЭРИУ) // [Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта](http://elibrary.ru/contents.asp?issueid=430162). 2006. [№ 8](http://elibrary.ru/contents.asp?issueid=430162&selid=9308316).
47. *Цвигун Т.В.,* Черняков А.Н. «Смерть сюжета» в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2000. Вып. 1.
48. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М., 1983.
49. *Шмелева Б. Я., Шмелев А. Д.* Русский анекдот. Текст и речевой жанр. М., 2002.
50. *Шмид В.* Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. Сб. Ст. 2010.
51. *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток. Читая Хармса. М. 1998.
52. *Aizlewood R.* Towards an Interpretation of Kharms's "Sluchai"». Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. L., 1991. URL: http://www.jstor.org/stable/3735345?seq=1#page\_scan\_tab\_contents (дата обращения: 15.04.2015).
53. *Bédier J.* Les Fabliaux: Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age. P., 1893. URL: https://archive.org/details/lesfabliauxtude02bdgoog (дата обращения: 08.06.2015).
54. *Milner-Gulland R.* Beyond the Turning-Point: An Afterword // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. N. Y., 1991. URL: http://www.jstor.org/stable/3735345?seq=1#page\_scan\_tab\_contents (дата обращения: 15.02.2015).

**III. Словари**

*Александрова З.Е.* Словарь синонимов русского языка. М., 2001.

*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Современное написание слов. М., 1998.

1. *Кузнецов С.А*. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2000.
2. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1989.
3. *Руднев В.* Словарь культуры ХХ века. М., 1997.
4. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4-х тт. М., 1987.

1. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969.

   В литературе наиболее частыми сюжетами являются те, в которых сначала появляется какой-либо конфликт, обостряется и исчезает (либо исчерпывает сам себя, либо устраняется по ходу действия). Сюжеты подобного рода часто изучались литературоведами, но, без сомнения, именно В.Я. Пропп внес новое веское слово своей работой «Морфология сказки». Методология исследований Проппа, несмотря на определенную близость, отличалась от методологии русского формализма. В становлении исследовательской позиции Проппа большую роль сыграли труды А.Н. Веселовского, с которым в работе «Морфология волшебной сказки» Пропп вступает в полемику. Изучая научную деятельность Веселовского сам Пропп особое внимание уделял вопросу трактовки им понятий «мотив» и «сюжет». В теории Веселовского мотив представляет собой неразлагаемую единицу повествования, а сюжет является комплексом мотивов. Бесконечное разнообразие сюжетов Веселовским сводится к ограниченному числу комбинаций мотивов. Пропп же, сводя разнообразие вариантов волшебных сказок к ограниченному числу элементов, все же отрицал возможность их изменения в структуре произведения. В своей работе ученый подробно разложил сказку на составные части и исследовал их, выделяя стремление к общему знаменателю. Неразложимые элементы текста Пропп называет функцией. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения значимости его для хода действия»[там же, С. 20]. Такие функции могут иметь различные словесные выражения, при этом не меняя свою основную сущность (подобная идея была и у О.М. Фрейденберг). Традиционные мотивы принадлежат тексту, структура которого не зависит от воображения читателя; функции же – результат сотворчества автора и читателя, они принадлежат миру героя, структуре сюжета. Таким образом, «функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены мотивы Веселовского или элементы Бедье» (там же, С. 19). Ж. Бедье в своей работе «Bédier J. Les Fabliaux: Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen (URL: http://www.jstor.org/stable/3735345?seq=1#page\_scan\_tab\_contents (дата обращения: 15.04.2015) говорил о различении переменных и постоянных элементов в сказке, но, как отмечает В. Я. Пропп, не сумел их четко выделить и описать. Всего Пропп выделяет тридцать одну функцию и распределяет их между семью действующими лицами волшебной сказки, которые имеют свой круг действий, т.е. одну или несколько функций. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

   В 60-е годы ХХ века в работе «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» Барт развил и дополнил концепцию Проппа. Он предположил возможность исследования постоянных мотивов-функций не только в устойчивом фольклорном жанре, но и во всем многообразии повествовательных текстов. В данном случае проблематично составить постоянный список функций, универсальный для всех текстов, но реально составить подобный список для одного или нескольких текстов. Барт поделил функции на дистрибутивные (соответствующие функциям Проппа), из которых складывается история произведения, и интегративные – дополняющие первый класс функций (описание внешности, характера персонажей, их чувств, мыслей, окружающей обстановки и т.д.). [↑](#footnote-ref-2)
3. На основе различения фабулы и сюжета – естественного хронологическо-логического порядка событий и той последовательности, в какой они представлены читателю в тексте, – нарратология развела понятия *наррации* как «акта рассказывания самого по себе», *нарратива* как «трехуровневой иерархии истории, текста и наррации» (См.: *Franzosi*, 1998, Р. 520) и *нарративности*, повествовательности, как движения сюжета во времени от завязки до финала (*Янков*, 1997, С.14). Хотя в определениях и структурировании нарратива между авторами существуют некоторые разногласия, разработанные лингвистами параметры анализа нарратива можно суммировать следующим образом: нарратив = история/фабула (основание нарратива, позволяющее отличать нарративные тексты от ненарративных) + сюжет (текст/дискурс + наррация). [↑](#footnote-ref-3)
4. *Aizlewood R.* Towards an Interpretation of Kharms's "Sluchai"». Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. L., 1991. URL: http://www.jstor.org/stable/3735345?seq=1#page\_scan\_tab\_contents (дата обращения: 15.04.2015). [↑](#footnote-ref-4)
5. *Герасимова А*. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда). М., 1995. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Жаккар Ж.-Ф*.Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Мейер-Фраатц*. А. Воображаемое ревю абсурда. Драматические и театральные элементы в цикле «Случаи» Даниила Хармса. 2004. URL: http://www.d-harms.ru/library/voobrazhaemoe-revu-absurda.html (дата обращения: 18.05.15). [↑](#footnote-ref-7)
8. *Дроздов К.* «Тюк» Даниила Хармса: ритуал и коммуникация (мифология абсурда). URL: http://kogni.narod.ru/tyuk.htm (дата обращения: 10. 11. 13). [↑](#footnote-ref-8)
9. *Цвигун Т.В.* «А может быть, того слова и не было...»: нарративные операторы в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2007., Вып. 6., С. 285–294; *Цвигун Т.В.* Когда возможно сказать: «Я умер». Об одном неявном мотиве обэриутской поэтики // Балтийский филологический курьер. 2009. Вып. 7. С. 59–70. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* "Смерть сюжета" в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2000., Вып. 1., С. 97–109. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Ямпольский М.Б*. Беспамятство как исток. Читая Хармса. М., 1998. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.

    Структуралист Э. Бенвенист предложил новые понятия взамен «фабулы» и «сюжета» – историю (данный термин соответствует фабуле) и дискурс – понятие значительно шире сюжета; дискурс охватывает весь уровень речи, повествующий о событиях. Данная теория в дальнейшем развивалась и дополнялась. Стоит отметить, что учение Бенвениста частично опиралось на работу В.Я. Проппа. [↑](#footnote-ref-12)
13. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. Понимание сюжета как совокупности событий воссозданных в произведении относится к началу исследований сюжетной комбинаторики, а именно – конец XIX века, работа А.Н. Веселовского под названием «Поэтика сюжетов» (1889).

    Проблема элементарных единиц была рассмотрена Веселовским очень подробно – в работе «Поэтика сюжетов» литературовед говорит о мотиве как о простейшей, неделимой единице повествования, как о повторяющейся схематической формуле, ложащейся в основу сюжетов. Под сюжетом Веселовский понимал «тему, в которой снуются разные положения-мотивы». Если же мотив не представляет собой отдельный комплекс, а согласуется со всеми другими мотивами, как же это происходит? По Веселовскому связующие силы находятся в самом мотиве – это соотношение действующих лиц и их действий. Такая комбинация способна видоизменяться: а + в с помощью приращивания может стать а + в1 + в2 + в3 – так комплексы мотивов становятся сюжетом. «Чем сложнее комбинации мотивов <…>, тем труднее предположить, <…>, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о *заимствовании в историческую пору* сюжета, сложившегося у одной народности, другою» (Там же, С.303) – так, Веселовский сделал предположение о возникновении сюжетов с помощью их заимствования народами друг у друга. Из выше сказанного следует, что сюжет является последовательностью соединения мотивов развертывающих начальную ситуацию. Но без художественного пространства-времени Веселовский не может вывести логическую смысловую связь в таком комплексе. В дальнейшем исследователи стали склоняться к изучению сюжета как к развертыванию и конкретизации определенных комплексов-мотивов. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

    Опираясь на теории А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа о мотиве как мельчайшей единице сюжета, Ю.М. Лотман ввел понятие события, рассматривая его как единицу сюжетосложения. По мнению исследователя, «событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти. Чем меньше вероятность в том, что данное происшествие может иметь место (то есть, чем больше информации несет сообщение о нем), тем выше помещается оно на шкале сюжетности» (Там же, С. 225). [↑](#footnote-ref-15)
16. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

    Б.В. Томашевский писал: «Совокупность событий в их взаимной внутренней связи <…> назовем фабулой <…>. Художественно построенное распределение событий в их взаимной внутренней связи именуется сюжетом». Так русские формалисты расщепили повествовательный текст на две инстанции: фабулу и сюжет. Фабула – это реальная последовательность событий, излагаемых в тексте, а сюжет – способ изложения фабулы в тексте. Также в работе «Теория литературы. Поэтика» (1925) Томашевский подробнейшим образом описывает приемы и элементарные единицы сюжетосложения – эта работа оказала огромное влияние на развитие вопроса о сюжетосложении, выдержала шесть изданий и до сих пор переиздается, что говорит о ее актуальности и значимости, которые не вызывают споров и в наши дни. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

    Идеи Веселовского получили развитие в работе «Поэтика сюжета и жанра»(1936) О.М. Фрейденберг. Она пишет, что «сюжет — система развернутых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа». Также Фрейденберг указывает на то, что ее точка зрения не требует сопоставления мотивов, так как под всеми мотивами данного сюжета, по ее мнению, всегда лежит единый образ. Таким образом, она приходит к выводу, что все мотивы «тавтологичны в потенциальной форме своего существования; и что в оформлении один мотив всегда будет отличен от другого, сколько бы их ни сближали» (Там же, С. 223).бе [↑](#footnote-ref-17)
18. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. 1983. В 1920-е годы представители формальной школы резко изменили привычную терминологию. В.Б. Шкловский в работе «О теории прозы» (1929) выразил свое несогласие со многими положениями Веселовского – не отрицая возможности возникновения мотивов на бытовой основе, он крайне резко высказывался о возможности заимствования сюжетов. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Жаккар Ж.-Ф*.Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Ямпольский М.Б*. Беспамятство как исток. Читая Хармса. М., 1998. [↑](#footnote-ref-20)
21. См.: *Ямпольский М.Б*. Беспамятство как исток. Читая Хармса. М. 1998., С. 9–10. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Кобринский А.А.* Я участвую в сумрачной жизни. URL: http://www.d-harms.ru/library/ya-uchastvuyu-v-sumrachnoy-zhizni.html (дата обращения: 15. 11. 13). [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток. Читая Хармса. М. 1998., С. 5. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Добрицын А.А.* Две заметки о Хармсе. URL: http://www.rvb.ru/philologica/05/05dobricyn.htm (дата обращения: 15. 11. 13.) [↑](#footnote-ref-25)
26. Одно время поэт учился в Главном немецком училище св. Петра (Петершуле), где в совершенстве овладел немецким языком. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток. Читая Хармса. М., 1998., С. 75. [↑](#footnote-ref-27)
28. *Друскин Я.С.* Сборище друзей, оставленных судьбою. М., 2000., Т. 1. С. 550. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Лощилов И.Е*. Принцип словесной машины в поэтике Даниила Хармса. URL: http://www.d-harms.ru/library/princip-slovesnoy-mashiny-v-poetike-daniila-harmsa.html (дата обращения: 21. 11. 13). [↑](#footnote-ref-29)
30. *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* "Смерть сюжета" в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2000. Вып. 1. С. 97–109. [↑](#footnote-ref-30)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-31)
32. *Aizlewood R.* Towards an Interpretation of Kharms's "Sluchai"» // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials. L., 1991. URL: http://www.jstor.org/stable/3735345?seq=1#page\_scan\_tab\_contents (дата обращения: 15.04.2015). [↑](#footnote-ref-32)
33. *Глоцер В.* Марина Дурново: мой муж Даниил Хармс. URL: http://lib.rus.ec/b/218946/read (дата обращения: 05. 11. 13). [↑](#footnote-ref-33)
34. *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток. Читая Хармса. М., 1998., С. 368. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Хармс Д.* Дневики. URL: http://lib.ru/HARMS/xarms\_diaries.txt (дата обращения: 21. 12. 13). [↑](#footnote-ref-35)
36. *Шмид В.* Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. Сб. Ст. М., 2010., С. 16. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Хармс Д.* Я плавно думать не могу… // *Хармс Д.* Полное собр.соч. в 3-х т. С.-Пб.., 1999., Т. 1, С. 288. Далее все тексты Хармса будут цитироваться по данному изданию с указанием томов и страниц в скобках, кроме специально оговоренных случаев. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* Русский авангардизм как несказанное и несказанное. Статья II: Риторика нарратива (ОБЭРИУ) // Вестник Балтийского филологического университета. № 8. 2006. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Липавский Л.* Разговоры. // Логос. № 4. 1993. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1993-4.htm (дата обращения: 21. 12. 13). [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Введенский А.И.* Всё. М., 2010. С.170–180. [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же. С. 159. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же. С. 176. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Хармс Д.* Дневики. 26 мая 1938. URL: http://lib.ru/HARMS/xarms\_diaries.txt (дата обращения: 21. 12. 13). [↑](#footnote-ref-44)
45. *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* "Смерть сюжета" в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2000. Вып. 1. С. 97–109. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Введенский А.И.* Серая тетрадь // Введенский А.И. Всё. М., 2010., С. 176. [↑](#footnote-ref-46)
47. Имеется ввиду, что подобная текучесть языка и мышления позволяет поэту постигнуть то, что находится по ту сторону разума. См. ниже. [↑](#footnote-ref-47)
48. См.: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 60. [↑](#footnote-ref-48)
49. *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток. Читая Хармса. М., 1998. С. 75. [↑](#footnote-ref-49)
50. Интертекстуальные представления характерны для постструктуралистской традиции, в частности: Р. Барт, Ю. Кристева (*Кристева Ю*. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., 2000., С.139]. Канонически принципы интертекстуальности и интертекста передалдал Р. Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» (*Барт Р*. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1993. C. 424). [↑](#footnote-ref-50)
51. *Хармс Д.* Дневники. URL: http://lib.ru/HARMS/xarms\_diaries.txt (дата обращения: 21. 12. 13). [↑](#footnote-ref-51)
52. Там же. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Цвигун Т.В.* «А может быть, того слова и не было...»: нарративные операторы в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2007. Вып. 6. С. 286. [↑](#footnote-ref-54)
55. Подобные построения характерны для басен, в конце которых всегда содержится некое нравоучение, мораль. Стоит отметить, что подобная сентенция, характерна и для анекдота, таким образом, данная модель представляет совмещение принципов построения анекдота и басни (Хочется заметить, что теория о сходстве текстов Хармса со сказкой, басней и анекдотом подтверждается и самим писателем в некоторых заглавиях. Так есть «Скасска» [2, 40], «Басня» [2, 87], «Анегдоты из жизни Пушкина» [2, 356]) – событие совершается вне определенного времени и пространства, отличается единством действия и сюжетного изображения. И, так же, как и в баснях, у них в финале морализирующая сентенция. Подобная морализирующая сентенция обязательна для жанра басни. Она может быть выражена по-разному: в начале или в конце басни могут находиться слова, которые помогают понять ее скрытый смысл. Они открывают самое главное, о чем хотел сказать автор в произведении. Эти слова называются «моралью». Для жанра басни, по мысли М.Л. Гаспарова, частотны три типа выражения морали: нравоучение, пословица и афоризм (См.: *Гаспаров М.Л*. Античная литературная басня. М., 1971). Таким образом у нас получается схематизировать построение басни:

    **БАСНЯ = ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ** (стоит отметить, что в басне можно опустить повествовательную часть, она может быть сведена к финальной сентенции) **+ МОРАЛЬ**

    тогда как:

    **СЛУЧАЙ** Хармса **= ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ + АНТИМОРАЛЬ**. Конечно же, мы не можем не заметить, что в подобной «антиморали» зачастую намного больше смысла, чем во всем хармсовском тексте. Но в данной работе мы рассматриваем конечную мораль хармсовского текста как его противовес. Под антиморалью мы понимаем абстрагированные от хода действия выводы, не несущие никакой практической ценности, усиливающие абсурд ситуации и вызывающие смех. Правда Пропп пишет, что «нравоучение уместно в басне и неуместно в жанре юморесок любых форм» (См.: *Пропп В.Я.* Проблема комизма и смеха. М., 1999., С. 213), но мы позволим себе заметить мастерское нарушение этого правила в текстах Хармса – «мораль» писателя вызывает смех. Синтез анекдота и басни. Но анекдот по своей жанровой стратегии диаметрально противоположен басне – если басня имеет цель дидактическую, то анекдот должен развлекать. Несмотря на свои жанровые различия, их сближают компактность сюжета, лаконичность характеристик и описаний, краткость и точность словесного выражения. Исследователь жанрового своеобразия анекдота Е. Курганов пишет, «что анекдот впитал <…> немало басни, что он ее боковой отросток» (*Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб., 1997., С.42). [↑](#footnote-ref-55)
56. Категория забывания актуальна и для самой жизни писателя. Так Хармс пишет: «я забыл что-то, какой-то случай, важное слово» (*Хармс Д*. Дневники. URL http://www.klassika.ru/read.html?proza/harms/xarms\_diaries.txt&page=20 (дата обращения 09.12.13) – поэт словно живет в двух мирах, которые частично соприкасаются, отсюда и постоянное забывание. [↑](#footnote-ref-56)
57. См.: *Туфанов А.В.* К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. П., 1924. [↑](#footnote-ref-57)
58. Хармс одно время состоял в основанном Туфановым «Ордене Заумников DSO». [↑](#footnote-ref-58)
59. Термин впервые введен Шкловским А.Н. в статье «Искусство как прием» (См.: *Шкловский В.Б*. О Теории прозы. М., 1983. С. 7-20). [↑](#footnote-ref-59)
60. *Шкловский В.Б*. О теории прозы. М., 1983. С. 13. [↑](#footnote-ref-60)
61. *Цвигун Т.В.* «А может быть, того слова и не было...»: нарративные операторы в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2007. Вып. 6. С. 293. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Добрицын А.А.* Сонет в прозе. Случай Хармса. URL: http://www.rvb.ru/philologica/04/04dobricyn.htm (дата обращения: 15. 11. 13). [↑](#footnote-ref-62)
63. *Milner-Gulland R.* Beyond the Turning-Point: An Afterword // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. N. Y., 1991. P. 258. URL: http://www.jstor.org/stable/3735345?seq=1#page\_scan\_tab\_contents (дата обращения: 15.04.2015). [↑](#footnote-ref-63)
64. См.: *Герасимова А., Каррик Н*. К вопросу о значении чисел у Хармса. Шесть как естественный предел. URL: http://www.d-harms.ru/library/k-voprosu-o-znachenii-chisel-u-harmsa.html (дата обращения: 21. 11. 13). [↑](#footnote-ref-64)
65. Там же. [↑](#footnote-ref-65)
66. Дело в том, мода диктовала строгий этикет в выборе цвета такого важного аксессуара, как перчатки. И если белые перчатки — на выход в свет, то желтые обычно надевались на охоту. [↑](#footnote-ref-66)
67. Заглавие «Молодой человек, удививший сторожа», на наш взгляд, не находит своего отражения в тексте. [↑](#footnote-ref-67)
68. В.Я. Пропп разбирая структуру волшебных сказок объединил их функциональные элементы, в процессе чего получил семь инвариативных действующих лиц (актантов): вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой и ложный герой. Ц. Тодоров в статье «Поэтика» (*Тодоров Ц*. Поэтика // Структурализм: "за" и "против". М., 1975. С. 37) предложил свою модель актантных отношений, не связанную напрямую с каким-либо конкретным жанром. Не членя сюжет на актантные роли, он предлагает пять позиций: равновесие, нарушение равновесия, неравновесие, восстановления равновесия, новое равновесие. В работе «Поэтика прозы» (*Тодоров Ц*. Поэтика прозы. М., 1977) Ц. Тодоров классифицирует действующие лица с точки зрения трех типов возможных между ними отношений: любви, коммуникации и помощи. К. Бремон в статье «Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа» выделяет два типа ролей: активные – выполняемые персонажами, инициирующими действие (модификатор, консерватор, помощник, вредитель, защитник, обманщик и т.д.), и пассивные – выполняемые персонажами, претерпевающими действия активны, в следствие чего судьба их не изменяется. На основе идей В.Я. Проппа А.Ж. Греймас (*Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От: структурализма к постструктурализму». М., 2001. С. 157–170) предлагает модель повествовательных ролей, в основе которой лежит три возможных типа отношений между персонажами и вытекающие из них бинарные оппозиции. Персонажи называются актантами, и подобные пары актантов распределяются по трем семантическим осям – коммуникации (субъект / объект), желания (отправитель / получатель), испытаний (помощник / противник). В современной лингвистике актант является обязательным участником проппозиции, заполняя активнуювалентность предмета (*Тестерлец Я.Г*. Введение в общий синтаксис. М., 2001). При нарративном подходе понятие «актант» трактуется как персонаж или действующее лицо в тексте. Включая в себя и актанта-нарратора и актанта-читателя (*Греймас А.-Ж.* Размышления об актантных моделях // Французская семиотика: От: структурализма к постструктурализму». М., 2001. С. 157–170). [↑](#footnote-ref-68)
69. В любой текст каждый персонаж вводится не случайно, а для исполнения определенной роли, так или иначе оттеняющей задачу автора. В некоторых случаях персонажи могут рассматриваться как автопроекции автора. Например, старики и старухи для Хармса представляют собой обратную сторону бессмертия, это смерть в ее реальном обличие, пример упадка и разложения личности, поэтому их появление в текстах носит отрицательное коннотативное значение. [↑](#footnote-ref-69)
70. *Стенник Ю.В.* Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 202. [↑](#footnote-ref-70)
71. *Силантьев И.В.* Жанровый статус сюжетного произведения // Школа теоретической поэтики. Сборник научных трудов к 70-летию Н.Д. Тамарченко. М., 2010. С. 168. [↑](#footnote-ref-71)
72. *Герасимова. А. Г*. Проблема смешного: ОБЭРИУ // Вопр. лит. 1988. № 4. С. 48–79. [↑](#footnote-ref-72)
73. Под архитекстуальностью мы понимаем межжанровую связь текстов (См.: *Женетт Ж.* Палимпсесты: литература второго уровня. М. 2000). [↑](#footnote-ref-73)
74. *Тамарченко Н.Д.* Теоретическая поэтика: в 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 85. [↑](#footnote-ref-74)
75. *Бахтин М.М.* О Флобере. URL: http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Literat/bahtin/flober.php (дата обращения: 30.05.2015). [↑](#footnote-ref-75)
76. См.: *Плунгян В.А., Рахилина Е.В.* Анекдот как конструкция // Лингвистика конструкций. М., 2010. С.139 – 140. [↑](#footnote-ref-76)
77. Смех для хармсовской вселенной является важнейшим фактором, формирующим единство и своеобразие художественного пространства текстов. Сам писатель в записи «О смехе» (1933) говорил: *«Есть несколько сортов смеха. Есть средний сорт смеха, когда смеется весь зал, но не в полную силу. Есть сильный сорт смеха, когда смеется только та или иная часть залы, но уже в полную силу, а другая часть залы молчит, до нее смех, в этом случае, совсем не доходит. Первый сорт смеха требует эстрадная комиссия от эстрадного актера, но второй сорт смеха лучше. Скоты не должны смеяться»*[2, 389] Также Хармс строит и автобиографические тексты – как забавный случай, анекдот, где утверждает, что «*родился дважды*» («Теперь я расскажу, как я родился»[2, 82]), а затем и в третий раз («Инкубаторный период»[2, 84]). Даже в личной переписке Хармс в большинстве писем размывает границы между реальностью и вымышленным миром, отдаваясь игре воображения. Свой личный дневник он также превращает в сплошную художественную интерпретацию. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Шмелева Б. Я., Шмелев А. Д.* Русский анекдот. Текст и речевой жанр. М., 2002. С. 28–29. [↑](#footnote-ref-78)
79. Там же. [↑](#footnote-ref-79)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
81. Так, и в басне, и в сказке, и в анекдоте герой схематичен, он не имеет индивидуальности. [↑](#footnote-ref-81)
82. Интересно также, что Хармсу ошибочно приписывают авторство серии исторических анекдотов, созданных на манер его пародийных миниатюр о Пушкине и Гоголе. В 70-е годы XX века Доброхотова Н. и Пятницкий В. в подражание Хармсу сочинили цикл «Веселые ребята», известный нам как «Литературные анекдоты, приписываемые Хармсу», чем обозначили появление жанра "хармсинок". Вскоре за "Веселыми ребятами» появился анонимный цикл «Хармс-рок», посвященный русским и западным рокерам, и получивший продолжение в 2010 г. [↑](#footnote-ref-82)
83. Бисоциация вызывает у нас желание рассмеяться, и если это желание достаточно сильное, то мы желаем не только смеяться, мы желаем рассказывать анекдот дальше, чтобы передавать этот текст, поскольку современный человек, живущий в огромном количестве социальных микрогрупп, рассказывая смешные тексты и привлекая к себе внимание, повышает свой социальный статус. (См. *Архипова А*. Структура анекдота.URL: http://postnauka.ru/video/34955 (дата обращения: 28.04.15). [↑](#footnote-ref-83)
84. Толковый словарь В.И. Даля определяет глагол «фрякать» как «важничать», «зазнаваться». См.: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Современное написание слов. М., 1998. [↑](#footnote-ref-84)
85. Вслед за Н.А. Фатеевой под интертекстуальностью мы понимаем синтез всех разновидностей межтекстуальных связей: паратекстуальности, метатекстуальности, архитекстуальности и гипертекстуальности (См.: *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов. М., 2007. С. 120–159). [↑](#footnote-ref-85)
86. Там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-86)
87. Принципы гипертекста впервые описал американский инженер В. Буш в статье 1945 «Как мы можем мыслить», в которой высказал мысль, что будущее человечества неотрывно связано с многофункциональностью и емкостью новых технологий. Он уподабливает идеальное хранилища сетевой информации человеческому мозгу, работающему ассоциативно и предлагает стремится именно к такому виду хранения информации. Сам термин «гипертекст» был введен в обращение программистом и философом Тедом Нельсоном в 1965 г. «для описания документов (например, представляемых компьютером), которые выражают нелинейную структуру идей, в противоположность линейной структуре традиционных книг, фильмов и речи. Более поздний термин "гипермедиа" близок к нему по смыслу, но он подчеркивает наличие в гипертексте нетекстовых компонентов, таких как анимация, записанный звук и видео» (*Microsoft Press*. Толковый словарь по вычислительной технике. М., 1995. С. 496).

    По мнению программиста, линейная структура текста ограничивает возможность фиксации мысли, «под "гипертекстом", – писал Нельсон, – я понимаю непоследовательную запись. Обычно процесс письма осуществляется последовательно по следующим двум причинам. Во-первых, потому, что он является производным от речи..., которая не может не быть последовательной (так как у нас для этого только один канал), и, во-вторых, потому, что книги неудобно читать иначе как последовательно. Однако мысли образуют структуры, которые не являются последовательными – они связаны многими возможными переходами».

    Понятие гипертекста стало особенно популярным с развитием интернет–технологий. «Гипертекст – способ организации текста (и вид текста), появившийся с внедрением в жизнь компьютерных технологий обучения. Дает возможность читателю, работающему с одним текстом, мгновенно получить на экране другой (чаще всего, поясняющий, раскрывающий смысл некоторого понятия глубже, чем текст первоначальный). А затем вернуться обратно и продолжить чтение основного текста. Глубина "вложенности" текстов формально не ограничивается. Связь текстов между собой организуется с помощью гиперссылок (линков). Ссылки могут быть и перекрестными». (*Рябов Г.* Сете- или - тура? URL: http://www.litera.ru/slova/ryabov/setetura.html (дата обращения: 17.09.2014).

    Прообразом понятия литературной гипертекстуальности можно считать идею диалога М.М. Бахтина. Бахтин определяет текст в широком понимании как «связный знаковый комплекс», это «своеобразная монада отражающая в себе все тексты (в пределе) данной смысловой сферы» (*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281, 283).

    Развитие бахтиновских идей произошло у представителей стуктуализма: Ж. Деррида – «нелинейное письмо» (*Деррида Ж*. Письмо и различие. СПб., 2000), Ю. Кристевой – «диалог между текстами» (*Ю. Кристева*. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 427–457) Заменяя термин «гипертекстуальность» на «транстекстуальность», Ж. Женетт написал в 1982 г. работу «Палимпсесты: литература второго уровня». (*Женетт Ж*. Палимпсесты: литература второго уровня., М. 2000).

    В настоящее время гипертекст рассматривается, по определению Ю.Хартунга и Е. Брейдо,  как «средство нелинейного представления информации» (*Хартунг Ю.* Гипертекст как объект лингвистического анализа / Ю.Хартунг, Е. Брейдо // Вестник Московского ун-та., М., 1996. №3., С. 61-77).Формулировкой, наиболее полно раскрывающей концепцию гипертекста, является, на наш взгляд, дефиниция, предложенная М.М. Субботиным в статье «Новая форма письменной коммуникации»: «Гипертекст – соединение смысловой структуры, структуры внутренних связей некоего содержания, и технической среды, технических средств, дающих возможность человеку осваивать структуру смысловых связей, осуществлять переходы между взаимосвязанными элементами» (*Субботин М.М*. Гипертекст. Новая форма письменной коммуникации / М. М. Субботин // Итоги науки и техники. М., 1994).У В. Руднева в «Словаре культуры ХХ века» мы находим такое определение: «Гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» (*Руднев В*. Словарь культуры ХХ века. М., 1997. С. 69).

    Простейший пример гипертекста – это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья имеет отсылки к другим статьям этого же словаря. В результате читать такой текст можно по–разному: от одной статьи к другой, по мере надобности, игнорируя гипертекстовые отсылки; читать статьи подряд, справляясь с отсылками; наконец, пуститься в гипертекстовое плавание, то есть от одной отсылки переходить к другой.

    Гипертекст – это нелинейный лабиринт, своеобразная картина мира, и выйти из него, войдя один раз, труднее, чем может показаться на первый взгляд» (Там же). [↑](#footnote-ref-87)
88. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Современное написание слов. М., 1998. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. М., 1987. Т. 3. С. 747. [↑](#footnote-ref-89)
90. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1989. С. 762. [↑](#footnote-ref-90)
91. *Александрова З.Е.* Словарь синонимов русского языка. М., 2001. С. 482. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Кузнецов С.А.* Большой толковый словарь русского языка. СПб., 2000. С. 1261. [↑](#footnote-ref-92)
93. Например, в повести «Старуха». [↑](#footnote-ref-93)
94. За точку опоры мы возьмем произведения в прозе, хотя и в стихотворениях есть множество примеров не только скользящего упоминания «старуха», но и эксплицитного, тегового. [↑](#footnote-ref-94)
95. Можно еще в пример привести несомненную связь выше рассмотренного текста «Молодой человек, удививший сторожа» с текстом «Охотники» – погибший в тексте «Охотники» человек, на наш взгляд, и является тем самым молодым человеком в желтых перчатках. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Барт Р*. Текстовой анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. C. 427. [↑](#footnote-ref-96)
97. *Ямпольский М.* Беспамятство как исток: читая Хармса. М., 1998. С. 121–122. [↑](#footnote-ref-97)