Санкт-Петербургский государственный университет

**КОВАЛЕВА Анастасия Дмитриевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Языковая репрезентация индивидуально-авторской картины мира**

**в малой прозе Даниила Хармса**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036. «Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Профиль «Отечественная филология (Русский язык и литература)»

Научный руководитель:

д. ф. н., доцент,

Кафедра русского языка,

Пушкарева Наталия Викторовна

Рецензент:

к. ф. н., доцент,

Кафедра книгоиздания и книжной торговли, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»,

Брыкова Александра Андреевна

Санкт-Петербург

2021

Оглавление

[Введение 2](#_Toc73036095)

[**Глава 1. Специфика языковой картины мира в абсурдистских текстах** 6](#_Toc73036096)

[1.1. Языковая картина мира: история понятия и классификация 6](#_Toc73036097)

[1.2 Определение, типология и структура концепта 9](#_Toc73036098)

[1.3 Своеобразие малой прозы Д. Хармса 11](#_Toc73036099)

[Выводы из Главы 1 15](#_Toc73036100)

[**Глава 2. Репрезентация концептов в малой прозе Д. Хармса** 16](#_Toc73036101)

[2.1 Концепт шара в малой прозе Д. Хармса 16](#_Toc73036102)

[2.2 Концепт сна в малой прозе Д. Хармса 21](#_Toc73036103)

[2.3 Концепт смерти в малой прозе Д. Хармса 37](#_Toc73036104)

[Выводы из Главы 2 55](#_Toc73036105)

[**Заключение** 57](#_Toc73036106)

[Список использованной литературы 59](#_Toc73036107)

# **Введение**

Даниил Хармс (1905‒1942) –– один из наиболее интересных авангардистов XX века, рецепция творчества которого происходит и в наши дни. В советское время наследие этого автора практически не публиковалось, поэтому его активное исследование началось только к концу XX века и до сих пор остается одной из интереснейших сфер литературоведения и лингвистики. Это обстоятельство связано с тем, что Д. Хармс впервые в небывалом масштабе отразил абсурдизм в своих произведениях, за что, с одной стороны, прослыл загадочным сумасшедшим, но в то же время заглянул в будущее и стал предтечей постмодернизма.

Самое раннее стихотворение, принадлежащее перу Даниила Ювачева, (различные псевдонимы появятся позже) относится к 1924 году и было записано в альбом Эммы Изигкейт. В стихотворении под названием «Медный» уже появляется игра слов, которая через четыре года в полной мере отразится в дебютной пьесе «Елизавета Бам» [Шубинский 2008:80‒81]. В 1925 году Д. Хармс становится участником литературной школы А. В.  Туфанова под названием «Орден заумников DSO», куда также входили Е. И. Вигилянский и И. Г. Терентьев. В данный период Д. Хармс находится под влиянием зауми, связанной с именами В. Хлебникова, А. Крученых и К. Малевича [Шубинский 2008:107].

В 1925 году Д. Хармс входит в объединение чинарей, в котором также состояли Я. Друскин, Л. Липавский, А. Введенский, Н. Заболоцкий, Н. Олейников, Т. Липавская. Этих людей объединяло схожее мироощущение, а встречи являлись актом сотворчества [Друскин 1989:107]. Их разговоры, связанные с интересом к непонятному, бессмыслице, нарушению границ и условных связей, представляли особый философский опыт. Опровержение любых установленных в мире границ, алогичность человеческих отношений и ситуаций, выход за пределы общепринятой этики являются плодами сотворчества этой группы людей, что впоследствии в преображенном виде отразилось на страницах произведений Д. Хармса [Жаккар 1995:121‒122].

Другим важным этапом жизни и творчества является создание объединения ОБЭРИУ, которое делилось на несколько секций: литературную, изобразительную, театральную и кино. В это объединение входили А. Введенский, Н. Заболоцкий, К. Вагинов, И. Бахтерев, Б. Левин, К. Минц. Самой яркой страницей существования «ОБЭРИУ» стал вечер 24 января 1928 года «Три левых часа», на котором была представлена пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам», фильм «Мясорубка №1» А. Разумовского, была прочитана декларация обэриутов, составленная Н. Заболоцким, поэты выступали со своими стихотворениями. Выступление обэриутов были встречены и свистом, и аплодисментами одновременно [Минц 2001:275‒283]. Установка на создание принципиально нового ощущения жизни и ее предметов заявлена в декларации ОБЭРИУ. Своей задачей обэриуты видели очищение «замусоренного» переживаниями и эмоциями мира и его восстановление в «конкретных формах» [Декларация ОБЭРИУ 1991:457]. Для достижения этого эффекта каждый участник группы избирал разное отношение к предмету, обнажая ту или иную его грань. Д.  Хармс исследовал столкновение предметов и их взаимоотношения, предполагая, что только в момент действия, а не статики можно приблизиться к «сущему» [Т. 2 1997:307][[1]](#footnote-1) значению предмета [Декларация ОБЭРИУ 1991:457].

Последние десять лет жизни Д. Хармса стали особенно сложными, однако именно в это время были написаны итоговые произведения: цикл «Случаи», рассматриваемый в нашей работе, и повесть «Старуха», в которых в наивысшем масштабе проявились мотивы, философские концепции, черты мировоззрения, выработанные в течение жизни Д. Хармсом, в частности благодаря участию в объединениях, о которых было сказано выше.

Отказ в публикации произведений, которые являлись единственным средством заработка, ссылка за участие в «антисоветской группе» 1932 года, арест 1941 за «пораженческие высказывания» и впоследствии загадочная смерть, причины которой до конца не известны [Кобринский 1991:3‒17], наложили запрет на творчество Д. Хармса в советские годы, чье наследие, скорее всего, кануло бы в лету, если бы не его друг Я. Друскин, который сохранил работы этого автора.

Тем не менее, труднодоступное авангардное наследие Д. Хармса в 60-е годы XX века вдохновляло советский андеграунд, а к началу XXI века стало предметом пристального внимания филологов и лингвистов.

**Актуальность работы** связана с двумя причинами. Во-первых, яркие абсурдистские тексты Д. Хармса, построенные на столкновении значений слов, помещенных в специфический контекст, дают в результате иную и еще малоизученную структуру текста, предполагая, кроме того, иной способ восприятия и отражения действительности. Во-вторых, исследования в области индивидуально-авторской языковой картины мира в рамках когнитивной лингвистики остаются малоизученной, но перспективной областью языкознания, позволяющей на основе сходств и различий дополнить знания о национальной картине мира, которая, в свою очередь, также испытывает влияние литературы, написанной на этом языке.

**Новизна работы** состоит в фрагментарной реконструкции индивидуально-авторской картины мира Д. Хармса, творчество которого до сих пор не рассматривалось через обращение к концептам, как к ментальным образованиям, которые являются результатом познавательной деятельности человека и общества [Попова, Стернин 2007:36‒37].

**Материалом работы** послужила взрослая малая проза Д. Хармса, представленная во втором томе полного собрания сочинений, составленного и подготовленного В. Н. Сажиным, изданного в Санкт-Петербурге в 1997 году. В рассмотрение не включаются тексты, напечатанные в детских журналах, драматические произведения большого объема, повесть «Старуха» и незавершенное и отвергнутое автором, то есть тексты, перечеркнутые в тетрадях Д. Хармса, снабженные пометой «Плохо» или недописанные на полуслове [Т. 2 1997:419]. Ограничение малой взрослой прозой Д. Хармса обусловлено спецификой исследуемых концептов.

**Цель** работы состоит в реконструкции фрагментов индивидуально-авторской картины мира Д. Хармса на основе ее языковой репрезентации в текстах.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) отобрать и классифицировать тексты, представляющие тот или иной фрагмент картины мира;

2) выявить концептуальную структуру рассматриваемых текстов, которая лежит в основе индивидуально-авторской картины мира;

3) восстановить компоненты центральных концептов шара, сна и смерти, принципиально значимых для исследуемых текстов, через которые декларируются основные черты индивидуально-авторского мировоззрения;

4) установить связь анализируемых концептов внутри индивидуально-авторской языковой картины мира;

5) проанализировать преобразование национальных концептов в индивидуально-авторской картине мира.

**Объектом** исследования являются центральные с нашей точки зрения концепты, представленные в индивидуально-авторской языковой картине мира. **Предметом** — их специфические особенности, появившиеся в ходе преобразования общенациональных концептов под влиянием мировоззренческих особенностей автора.

В ходе исследования был использован **метод** концептуального анализа, предполагающий выявление концептуальных характеристик через отбор языковых единиц (слов, словосочетаний, высказываний, текстов) и анализ их значений, репрезентирующих тот или иной компонент концептуального содержания. Сопоставление всех доступных языковых средств репрезентации концепта позволяет выявить содержание и реконструировать структуру концепта [Болдырев 2014:46].

**Теоретической базой** исследования послужили работы, посвященные концепту, национальной и индивидуально-авторской картинам мира в русле когнитивного подхода З. Д. Поповой, И. А. Стернина, Н. Н. Болдырева, а также исследования в области лингвистики Д. Хармса в частности и абсурдистских текстов в целом.

Работа состоит из введения, 2 глав, заключения и списка литературы. **Первая глава** раскрывает лингвистический аспект исследования, связанный с языковой картиной мира и спецификой абсурдистских текстов. **Вторая глава** посвящена реконструкции трех концептов малой прозы Д. Хармса и сопоставлению их содержания с национальной языковой картиной мира.

# **Глава 1. Специфика языковой картины мира в абсурдистских текстах**

Глава посвящена рассмотрению теоритических вопросов исследования: раскрываются понятия «языковая картина мира» и «концепт», изучается соотношение их определений, а также классификации. Кроме того, рассматривается преобразование сюжета и языка в абсурдных текстах, что позволяет впоследствии приблизиться к пониманию устройства индивидуально-авторской картины мира.

# **1.1.** **Языковая картина мира: история понятия и классификация**

Понятие «языковая картина мира» появилось в лингвистике сравнительно недавно, став на сегодняшний день поводом для обширных дискуссий о его содержании.

Это понятие развивалось, основываясь на идеях античности, в Средневековье, в новое время разработке данного термина посвящены работы В. фон Гумбольдта. Философ впервые употребляет термин «языковая картина мира» в докладе «О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития» в Прусской академии наук 26 июня 1820 года. С точки зрения Гумбольдта, различие языков кроется не только в различии знаков, но, прежде всего, в различии национально-субъективных картин мира. При этом на каждом этапе исторического развития язык отражает внутреннюю целостность картины мира, будучи соразмерным объему мыслей народа в данный момент. Язык, как и мир в целом, постоянно меняется, но развитие языка понимается Гумбольдтом не как приращение чего-то к уже существующему целому, но как непрерывное порождение себе подобного целого. Картина мира каждого отдельного языка и каждого народа соответственно формирует представление всего человечества о мире. Истина о мире лежит «между» разными языковыми картинами мира, поэтому нужно изучать их отдельно, чтобы впоследствии приблизиться к ней [Лобанова 2010:64‒67].

Развивая идею об отражении в языке национального восприятия мира, А. А. Потебня также замечает, что язык не только является посредником между миром и системой мышления человека, орудием объективации мысли, но и задает определенное направление для формирования новых понятий и представлений в соответствии со свойствами конкретного языка [Богатырева 2010:70].

Продолжение философского осмысления данного понятия было предложено в работе М. Хайдеггера «Время картины мира», опубликованной в 1950 году. Картиной мира, по мнению Хайдеггера, является «изображение сущего в целом» [Хайдеггер 1993:49], но не срисованное, а представленное так, как оно есть в действительности. Для составления такого изображения необходимы три компонента: компетентность, оснащенность и целенаправленность. Картина показывает не изображенный мир, а мир, понятый в смысле такой картины, составленной человеком, который и является мерой сущего [Там же]. Хайдеггер утверждает, что понятие «картина мира» применимо только к Новому времени, что связано с определенной позицией человека среди сущего: человек как субъект является теперь «командной точкой отсчета» действительности [Хайдеггер 1993:55].

Данный вывод М. Хайдеггера сужает область применения этого понятия. Однако современная наука использует этот термин многопланово: если картина мира — это определенная модель, конструируемая с использованием некоего кода, то мы вправе ее описать с позиции субъекта, изобразить мир таким, каким он был, исходя из определенных источников, но не претендуя на воссоздание мировоззрения человека другой эпохи или народности [Воротников 2006:90].

Таким образом, можно говорить о существовании множества картин мира. Если национальная картина мира представляется всеохватной структурой с точки зрения субъекта восприятия действительности, то она может быть расчленена на единицы меньшего порядка: так, выделяют картину мира единоличного субъекта и совокупного субъекта (определенной социальной группы), картину мира той или иной исторической эпохи или экономической формации [Лыткина 2010:65].

Важным оказывается разграничение картин мира в соответствии с методом познания и фиксации действительности. Непосредственная картина мира формируется без «посредников» в результате прямого познания действительности с помощью органов чувств и абстрактного мышления. Информация о действительности в восприятии реципиента может быть получена с помощью различных методов и способов, поэтому можно говорить о рационалистической и чувственной, научной и «наивной» и т. д. картинах мира. Непосредственная картина мира напрямую зависит от исторической эпохи и предстает как система, упорядочивающая объекты и явления действительности и предлагающая способы их анализа.

Опосредованная картина мира является результатом фиксации вторичными знаковыми системами, которые материализуют когницию субъекта [Попова, Стернин 2007:36‒37]. Таким образом, «языковая картина мира — это совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе развития народа, представление о действительности, отраженное в языковых знаках и их значениях — языковое членение мира, языковое упорядочение предметов и явлений, заложенная в системных значениях слов информация о мире» [Стернин, Попова, 2007:38].

Национальная, значит, исходно коллективная картина мира формируется благодаря аккумулятивной функции языка, накапливая опыт определенной нации. В противоположность ей выделяют индивидуально-авторскую картину мира, которая, с одной стороны, является продуктом сознания одного индивида, с другой стороны, тесно связана с национальной картиной мира, которая является ее фундаментом. При этом национальная и индивидуально-авторская картины мира находятся в отношениях взаимного влияния: если первая является необходимой базой для строения второй, то образы индивидуального сознания также могут стать достоянием общественного сознания [Пономарева 2016:18].

Понятие «индивидуально-авторская картина мира» часто становится синонимичным «художественной картине мира», однако часть лингвистов их все-таки разграничивают. Так, художественная картина мира «возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения» [Попова, Стернин 2007:40] и, конечно, является отражением индивидуально-авторской языковой картины мира. Таким образом, художественная картина мира с этой точки зрения представляет совокупность национальной и двух индивидуально-авторских картин мира — автора и читателя, а ее полное описание является практически невозможной задачей.

# **1.2** **Определение, типология и структура концепта**

Способ осмысления мира через язык или создание языковой картины мира принято называть концептуализацией, которая заключается «в переходе от эмпирического описания к связному объяснению, то есть к целостному знанию» [Разумовский 1990:164]. Результаты данного процесса принято называть концептами, однако термин не до конца осмыслен современной лингвистикой и поддается множественным трактовкам в связи с его сложностью и использованием в разных сферах знания. Концепт в лингвистике осмысляется с точки зрения когнитивистики и лингвокультурологии.

С точки зрения когнитивистики, концепт является «единицей мышления, сущностью, содержащей в себе определенным образом упорядоченный сегмент знания» [Гагарин 2010:70]. Сегменты знаний и представлений о мире могут выражаться по-разному. По определению Е. С. Кубряковой, концепт является «единицей ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структурой, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова 1996:90].

Лингвокультурологическое понимание концепта в целом совпадает с когнитивным, делая упор на национальной и культурной составляющей данного понятия. Ю. С. Степанов определяет концепт как «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» [Степанов 1997:34]. Таким образом, концепт предстает посредником между языком и отдельным мышлением, языком и национальной культурой.

Концепт, являясь сегментом знания, обладает определенной структурой. В зависимости от потребности субъекта концепт в мыслительном процессе актуализирует свои разные признаки и слои, часть из которых может быть не вербализована в данном языке [Попова, Стернин, 2001:38]. Язык, следовательно, является ключом, с помощью которого из фрагментов можно восстановить целостную структуру концепта. Репрезентировать его структуру могут слова, фразеосочетания и их семы, свободные словосочетания, схемы предложений, тексты и их совокупности [Попова, Стернин, 2001:38]. Кроме того, для концепта не характерна строгая организация: он состоит из компонентов, часть которых может служить его ядром или находиться на периферии [Попова, Стернин, 2001:60‒61].

В связи с различными способами объективации концептуального содержания встает вопрос о типологии концептов. Один из способов типологизации заключается в распределении концептов с точки зрения содержания. Так, концепты классифицируются по тематическим областям и по сфере их использования. В связи с этим можно говорить о медицинских, экономических, литературных концептах и т. д. [Болдырев 2016:19].

С другой стороны, существует классификация, которая делит концепты с точки зрения сложности их структуры. [Болдырев 2016:18]. Первую группу составляют концептуально-простые единицы, к которым относят представления («обобщенные чувственно-наглядные образы предметов и явлений»), схемы («концепты, представленный некоторой обобщенной пространственно-графической или контурной схемой»), понятие («концепт, который состоит из наиболее общих, существенных признаков предмета или явления, результат их рационального отражения и осмысления»). Вторую группу формируют концептуально-сложные единицы: фрейм («мыслимый в целостности его составных частей многокомпонентный концепт, объемное представление, некоторая совокупность стандартных знаний о предмете или явлении»), сценарий («последовательность нескольких эпизодов во времени с признаком движения, развития») и гештальт (термин Х. Эренфельса, австрийского искусствоведа конца 19-го века), который представляет «комплексную, целостную функциональную мыслительную структуру, упорядочивающую многообразие отдельных явлений в сознании» [Попова, Стернин 2002:72‒74]. Рассматриваемые в нашей работе концепты шара, сна и смерти разворачиваются в комплексную картину, и с точки зрения этой классификации, будут гештальтами. Кроме того, концепты могут быть классифицированы как устойчивые и неустойчивые, вербализованные и скрытые, абстрактные и конкретные [Там же].

# **1.3** **Своеобразие малой прозы Д. Хармса**

Принято считать, что Даниил Хармс явился родоначальником абсурдизма в русской литературе, в чем заключается основополагающее свойство его творческого наследия. Абсурд в нашей работе понимается как «констатация смыслового, логического, бытийного, соответственно и языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире» вслед за О. Д. Бурениной [Буренина 2005:34]. Проследить реализацию абсурда в текстах можно с плана содержания и идиостиля автора.

«Звезда бессмыслицы», с точки зрения Я. Друскина, в большей степени репрезентирована в текстах Д. Хармса на сюжетном уровне [Друскин 1989:108]. Во-первых, сюжет произведений не предполагает диалогичности, то есть наличия двух противоположных модусов: позитивного и негативного. Алогичность на сюжетном уровне, таким образом, проявляется в отсутствии модальной дискретности, а значит, в нивелировании разницы между названными модусами или их смешении. Во-вторых, часто в произведениях Д. Хармса снимается категория протяженности сюжета, что осуществляется двумя способами: 1) путем варьирования сюжета, нанизывания ситуаций одного и того же типа, 2) с помощью отмены последующего события предыдущим. Признаком принципиальной монологичности сюжетов является незавершенность или, другими словами, фрагментарность текстов Д. Хармса, так как финальное событие не имеет значимости для сюжета произведения. Таким образом, тексты Д. Хармса оказываются пустыми на сюжетном уровне [Цвигун, Черняков 2000:97‒106].

Персонажи малой прозы обезличены или анонимны. Человек у Хармса лишается всех признаков, как это показано в миниатюре «Голубая тетрадь №10», в которой представлен портрет человека без носа, ушей, волос и т. д. [Т. 2 1997:330]. Если характеристика человека все-таки появляется, то она, как правило, оказывается мнимой. Герои полностью лишены индивидуальности, даже под фамилиями реальных исторических лиц кроются «знаки без обозначаемого» [Кобринский 2009:450‒455].

Повествовательная позиция является внешней по отношению к объекту описания, в связи с чем в текстах полностью отсутствует сопереживание. Это обстоятельство продиктовано тремя положения: 1) установкой на репрезентацию аморального повествователя, 2) атрофированностью эмоциональной базы у воспринимающего субъекта и 3) связью с традицией черного юмора [Захаров 2008:15].

В трактате «Сабля» сформировано творческое кредо Д. Хармса, суть которого состоит в «регистрации мира». В качестве оружия для регистрации мира избирается сабля, которая борется с «нашествием смыслов». Творец отделяет себя от мира предметов вокруг и регистрирует лишь отдельные из них [Т. 2 1997:303]. Именно этой авторской позицией можно объяснить отсутствие сюжета, малый объем или незаконченность произведений, безэмоциональность повествования — все это было отсечено, чтобы увидеть предмет «голыми глазами» [Декларация ОБЭРИУ 1991:455].

Такой взгляд на исследование предметов и их столкновений проявляется в идиостиле автора. В первую очередь, чтобы отразить «свободную волю» [Т. 2 1997:306] предмета, независимую от восприятия субъекта, требуется очистить его от внешних определений. Именно поэтому в прозе Д. Хармса внимание сосредоточено на существительных, которые потенциально свободны от грамматических связей, следовательно, могут являться независимыми в предложении, как и предмет, обозначаемый ими [Жаккар 1995:104].

Следующий шаг в исследовании предметов заключается в их столкновении. Свободное слово, понятие, равное в философии Д. Хармса предмету, помещается в нехарактерный для него контекст, новый, а потому активизирующий его семантический потенциал [Там же], из чего впоследствии рождается, с одной стороны, множество алогизмов, с другой стороны, текст, репрезентирующий отличное от общепринятого виденье мира.

Столкновение слов в не характерных для них контекстах создает лингвистических абсурд, заключающийся в трех типах семантических преобразований. Во-первых, происходит элиминация смысла, которая понимается как «семантическая рассогласованность отдельных членов словосочетания или предложения, при которой элементы текста теряют возможность передавать цельную информацию» [Кравченко 2008:60]. Во-вторых, редукция смысла — полная или частичная утрата информативности высказывания при заполнении всех синтаксических позиций, возникающая из-за неуместного использования дейктических слов или семантического повтора. В-третьих, возникает переформулирование, благодаря которому рождаются иные кванты смысла, противоречащие существующей языковой картине мира [Кравченко 2008:60‒62].

На синтаксическом уровне абсурд разрушает цельность и связность внутри предложения, сложного синтаксического целого или текста. Деструктурализация, как процесс создания абсурдного текста, затрагивает когерентность (смысловую связность) и когезию (формальную связность). Процесс абсурдизации через нарушение когезии может проявляться «в сознательном отступлении автором от норм синтаксической сочетаемости, в механическом соединении слов и словосочетаний в предложения, в сведении высказывания к ассоциативному ряду, лишенному предикативности, в отсутствии анафоро-катафорических связей между отдельными высказываниями сложного синтаксического целого» [Кравченко 2009:165].

Противоречие общепринятому представлению о языковой норме в текстах Д. Хармса также проявляется на уровне орфографии и пунктуации. Изначально ошибки в текстах объяснялись малограмотностью автора и исправлялись при издании его сочинений, так как орфографические девиации Д. Хармса не могут быть соотнесены с футуристическими и конструктивистскими приемами записи. Однако и в ошибках в прозе этого автора есть некая система, идущая в разрез с нормой русского языка [Кобринский 1998:186‒187], поэтому в нашей работе тексты Д. Хармса, иллюстрирующие то или иное положение, приведены в авторской орфографии в соответствии с полным собранием сочинений, составленным В. Н. Сажиным.

Так, в текстах Д. Хармса благодаря абсурду и индивидуальным мировоззренческим позициям выстраиваются не только специфические тексты, поражающие читателя своеобразием, но и картина мира, во многом расходящаяся с национальной.

# **Выводы из Главы 1**

«Картина мира» остается сложным междисциплинарным понятием, изучение которого вошло в активную фазу после публикации работ М. Хайдеггера, В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни и продолжается до сих пор.

Основополагающим критерием в классификации картин мира остается метод фиксации действительности. В связи с этим различают непосредственную и опосредованную картину мира. Непосредственная картина мира возникает в сознании реципиента при восприятии окружающего мира и может быть осмыслена разными способами: так возникают рационалистическая, чувственная и т. п. картины мира. Опосредованная картина мира зафиксирована с помощью вторичных знаковых систем, которые материализуют информацию о мире, полученную воспринимающим субъектом. Такая картина мира называется языковой и является одним из предметов изучения в лингвистике.

В нашей работе рассматривается индивидуально-авторская картина мира. Определение «индивидуально-авторская» предполагает рассмотрение картины мира одного субъекта, который, в свою очередь, являясь носителем одного из языков, испытывает влияние национальной картины мира. Концепт, понимаемый в когнитивной лингвистике как «единица мышления» и «упорядоченный сегмент знания» [Гагарин 2010:70], не всегда вербализован во всей полноте компонентов, однако репрезентации концепта на разных уровнях языка позволяют приблизиться к пониманию его структуры и наполнения. С точки зрения структурной организации концепты, рассматриваемые в нашей работе, будут считаться гештальтами, то есть «комплексными, целостными функциональными мыслительными структурами, упорядочивающими многообразие отдельных явлений в сознании» [Попова, Стернин 2002:74]. Именно поэтому для изучения их компонентов необходима работа не только с отдельными лексическими единицами, но и с разными группами текстов.

При реконструкции концептов нужно учитывать влияние абсурда на творчество Д. Хармса. Деструктурализация, как метод создания абсурдного текста, затрагивает в данном случае в первую очередь смысловую связность языковых единиц, благодаря чему рождаются новые кванты смысла, преображая индивидуально-авторскую картину мира. При рассмотрении текстов также важно учитывать разрушение привычной диалогичности сюжета, что сказывается на сценарии тех или иных концептов: в первую очередь исчезают модусы негативного и положительного, в связи с чем тексты носят безоценочный характер.

Таким образом, рассмотрение индивидуально-авторской картины мира Д. Хармса будет строиться через обнаружение сходств и различий с национальной картиной мира с учетом мировоззренческих позиций автора и влияния абсурдизма на его творчество.

# **Глава 2. Репрезентация концептов в малой прозе Д. Хармса**

Глава посвящена рассмотрению репрезентаций концептов шара, сна и смерти в малой прозе Д. Хармса. Реконструкция компонентов индивидуально-авторских концептов производится при сопоставлении их содержания с национальными концептами.

# **2.1** **Концепт шара в малой прозе Д. Хармса**

Одним из самых необычных проявлений абсурда Хармса становится появление шара в некоторых текстах. Хотя этот концепт и не занимает на страницах малой прозы Хармса слишком большого пространства (сталкиваемся с ним только в 7 миниатюрах), но появление его всегда значимо и заметно. Так, в Санкт-Петербурге даже установлен памятник «Шар желаний» на углу улиц Чкаловской и Ленина, посвященный тому самому шару Хармса.

Это понятие относится к области геометрии, представляя ‘тело, образованное вращением круга вокруг своего диаметра’ или объекты действительности, схожие по форме с шаром [СРЯ, т. 4 1999:701]. Геометрические фигуры являются общим местом творчества художников-авангардистов первой половины XX века. В работе В. В. Кандинского «О духовном искусстве» изложен иной способ открытия внутреннего содержания мира: обращение к базовым элементам живописи — точке, цвету, линии — является возвратом к фундаментальным элементам мироздания и выходом за пределы искусства к его основе. Еще ближе к воззрениям Д. Хармса оказывается К. Малевич. Стремление к «чистоте порядка» через преодоление предметности мира, позволяющее увидеть «сущее» в его бесконечности, объединяет художественные концепции этих творцов и отражается в текстах Д. Хармса и в картинах К. Малевича [Букша 2013:50‒51].

В национальной языковой картине мира шар бывает земным и воздушным, что обыгрывается и в произведениях Д. Хармса (в виде воздушного шара в стихотворении «По вторникам по мостовой…» [Т. 1 1997:84] и как земной шар в миниатюре «Давайте посмотрим в окно…» [Т. 2 1997:22‒24]). Кроме того, существуют также следующие фразеологизмы: залить шары, хоть шаром покати, пробный шар [СРЯ, т. 4 1999:701], которые не отражены в индивидуально-авторской картине мира.

Из дериватов корня «шар» в текстах также встречается «шарик» с уменьшительно-ласкательным суффиксом «-ик».

Представления о шаре малы: набор прилагательных, сочетающихся с этим наименованием невелик. Шар описывается с помощью неологизма «гладкоповерхностный» [Т. 2 1997:47], а «шарики» сочетаются с прилагательным «маленький» [Т. 2 1997:90, 106] или «металлический» [Т. 2 1997:111]. Первое свойство заключено в самом геометрическом понятии, второе свойство, «маленький», реализуется в суффиксе «-ик», что позволяет сделать вывод, что эти лексемы только усугубляют признаки, заключенные в самом существительном. В текстах, где слово «шар» сочетается с этими прилагательными или выступает без определений, этот концепт наделяется новыми значениями. В тексте «Отец и дочь» шар сочетается с прилагательным «металлический», связан с бильярдом, в который играет Отец после своего воскрешения. На первый взгляд, появление бильярда с металлическими шариками кажется несущественным, но значение этого образа в тексте о поочередных воскрешениях героев станет понятно после рассмотрения других появлений шара.

Несмотря на то, что статические характеристики шара практически отсутствуют, это объект наделяется рядом динамических характеристик. Стоит отметить, что появление шаров никак не мотивируется в абсурдном тексте, но они чаще всего связаны с антропоцентрическими персонажами повествования.

*Глаголы, описывающие действия с шаром. Таблица 1*

|  |  |
| --- | --- |
| Смерть старичка [Т. 2 1997:91] | У одного старичка из носа *выскочил[[2]](#footnote-2)* маленький шарик и упал на землю.[[3]](#footnote-3) |
| Математик и Андрей Семенович [Т. 2 1997:338] | Я *вынул* из головы шар.  *Положь* его обратно. |
| Макаров и Петерсен № 3 [Т. 2 1997:343‒344] | Макаров! Ты *видишь* эти шары? <…>  МАКАРОВ (читает): «…Постепенно человек утрачивает свою форму и *становится* шаром. И став шаром, человек утрачивает все свои желания». |

Шары связаны с телом человека, являясь его составляющей, а когда человек умирает, как это показано в тексте «Смерть старичка», он распадается на шарики. Таким образом, шар возникает в результате некого преобразования персонажа.

Шар, представляющий Землю, появляется в двух текстах, когда герои видят планету в виде шара с ее поверхности.

*Шар как планета. Таблица 2*

|  |  |
| --- | --- |
| Давайте посмотрим в окно… [Т. 2 1997:21‒22] | Графин сказал: Господа же, посмотрим в мемецкую землю.  Где? — рухнул болид.  На том шаре, который виден в трубу, — сказал графин. *Этот шар есть земля*.  Человек: Я житель земли.  Болид: Я житель пространства.  Графин: Я житель рая. |
| О явлениях и существованиях № 1 [Т. 2 1997:46‒47] | По дороге художник Миккель Анжело встречает  Комарова, хватает его за руку и кричит: «Смотри!»  Комаров смотрит и видит шар.  «Что это?» — шепчет Комаров.  *А с неба грохочет*: «Это шар».  «Какой такой шар?» — шепчет Комаров.  А с неба грохот: «Шар гладкоповерхностный!» |

В первом приведенном примере важно обратить внимание на участников коммуникации: болид, графин, неодушевленные объекты действительности, и человек, который выступает с ними на равных. Это олицетворение снимает различие между предметами и людьми, что является важным обстоятельством для рассмотрения концепта шара. Второй текст представляет более своеобразный диалог между Комаровым и грохотом неба, что указывает на наличие в художественном пространстве конкретно не названных сил, которые тем не менее вступают в диалог с человеком. Кроме того, в данных текстах реализуется один из компонентов общенационального концепта шара: шар — форма планеты, на которой мы живем. Однако специфическим оказывается способ видения Земли: персонажи способны увидеть земной шар через трубу, находясь на поверхности планеты.

Только в одном из анализируемых текстов шар предстает как одушевленный объект — в миниатюре «Однажды Марина сказала мне…» [Т. 2 1997:92‒95]. Шар приходит в кровать к Марине, у него появляется одежда *(«У Шарика сапоги сделаны из пробочки.»),* некое подобие биографии *(«…Шарик получил среднее образование…», «У Шарика есть даже свои ученые труды.», «…узнал, что он больше по сапожной части…», «…он родился с пером в руках…»)*, место обитания *(«Я выяснил, что Шарик, Синдерюшкин и Миша живут, обыкновенно, у нас в печке.»)* и оценка со стороны персонажа *(«…Марина уверила меня, что это, во всяком случае, “Золотые сердца”…»)*. Здесь Марина рассказывает о Шарике, однако сам Шарик не появляется в тексте как действующее лицо, но, благодаря этому, Шарик получает положительную оценку со стороны другого персонажа.

Одушевление шара и его связь с антропоцентрическими персонажами может быть истолкована, благодаря тексту «Макаров и Петерсен» [Т. 2, 1997:343‒344], в котором приведено следующее положение: *«Постепенно человек утрачивает свою форму и становится шаром. И став шаром, человек утрачивает все свои желания».* Трактовка этого суждения связана, во-первых, с характерным для авангарда возвращением к базовым элементам искусства: с этой точки зрения шар является элементарной частицей, из которой соткан весь мир и человек в частности. Во-вторых, превращение человека в шар связано с теорией Д. Хармса о пяти значениях любого предмета. Эта концепция связана с решением проблемы отношений субъекта и объекта. Первые четыре значения являются «принужденными», то есть продиктованными наблюдателем, пятым «сущим» значением предмет обладает «только вне человека, т. е. теряя отца, дом, почву». Предмет, достигший пятого значения, приобретает свою полную реальность в абсолютной свободе от категорий, навязанных извне [Жаккар 1995:103-104]. Отсутствие же желаний, благодаря приобретению полной свободы, связано со смертью, переходом в иное измерение существования. Именно поэтому шары появляются в текстах о смерти («Смерть старичка») или о посмертной жизни персонажей («Отец и Дочь»).

Концепт шара в малой прозе Д. Хармса реализует все компоненты общенационального концепта, за исключением сравнительно небольшого фразеологического содержания. Шар предстает как идеальная фигура, а одно из его свойств подчеркивается с помощью прилагательного «гладкоповерхностный». Представления о шаре, не входящие в общенациональную картину мира, отсутствуют. Индивидуальные свойства шара выражены в его динамических характеристиках: 1) шар является частью человека, что представлено с помощью глаголов «выскочить», «вынимать», «положить», 2) в то же время шар наделяется одушевленностью, что связано с тем, что этот объект является результатом преобразования человека. Понятие одушевленности применимо к персонажам текстов Д. Хармса лишь условно, так как рассмотрение людей максимально объективизировано, поэтому можно говорить о том, что шар является формой продолжения существования человека. В этом смысле шар связан со смертью, как с иным уровнем бытия живых существ. Шар как гештальт, включая все перечисленные компоненты, является элементарной частицей мира, из которой на предельном уровне абстракции состоят все объекты мира, что характерно для авангардной концепции восприятия окружающей действительности. Так, шар — не только составной элемент человека, но мира, что продемонстрировано в текстах о Земле, с помощью чего актуализируется идея о единстве мироздания.

# **2.2** **Концепт сна в малой прозе Д. Хармса**

Сон, как одно из важнейших физиологических состояний человека, является чрезвычайно нагруженным концептом в национальной языковой картине мира. Лексема сон в русском языке имеет три значения: 1) ‘физиологическое состояние покоя и отдыха’, 2) ‘то же, что и спячка’, 3) ‘сновидение’ [СРЯ, т. 4 1999:194]. Несмотря на большую словообразовательную активность корня «сн», именно слово «сон» занимает центральное положение в структуре концепта с его двумя основными компонентами: «состояние» и «сновидение» [Черкашина 2007:24].

На основе словарной статьи выделяются следующие аспекты этого понятия: 1) физиологическое состояние, 2) покой, 3) отдых, 4) сновидение, 5) полное или частичное отсутствие восприятия действительности.

Большое количество фразеологизмов и паремий, связанных со сном, указывает на предельную значимость этого концепта для национальной картины мира, в которой данное состояние предстает амбивалентным. Это состояние, с одной стороны, тесно связано с религиозными представлениями: сон оказывается неким царством, находясь в котором, человек ближе к Богу, так как спящий не может грешить, также во сне человек может получить откровение свыше. С другой стороны, ночь, когда люди обычно спят, является временем нечистой силы, поэтому может представлять угрозу. Сон наделяется антропоморфными признаками, но в то же время является объектом, служит лекарством для восстановления жизненных сил человека и тесно связан с едой, как равной по важности биологической потребностью. Свойства сна и его качество зависят от личности спящего: сон праведника крепок, грешник борется с нечистью во сне, мужчинам снятся вещие сны, а женщинам – сказки и т. д. Свойства сна также связаны со временем, когда человек спит. Признаком лени оказывается любовь поспать, что осуждается, так как ведет к потере денег и бедам. Сон связан с пьянством, так как в этом состоянии человек не может контролировать свое поведение, однако эта связь не носит негативной оценки. Четкого разграничения сна и яви иногда не прослеживается, так как сон оказывается продолжением яви, может влиять события в ней, кроме того, существует представление о некоем промежуточном состоянии, когда человек отрешается от действительности и погружается в свои мысли (например, фразеологизм «как во сне»). Сон также связан со смертью: во-первых, в этом состоянии душа человека может покидать тело и однажды улететь навсегда, во-вторых, состояние сна и смерти схожи по внешним признакам (отсутствие реакции на раздражители) [Чернышова 2012:211‒225].

Сон включается в сюжеты большого количества литературных произведений и служит предметом осмысления множества писателей, поэтому изучению преобразований концепта сна в индивидуально-авторских картинах мира посвящен ряд отдельных работ. Д. Хармс так же исследует сон, как и чинари, а философ Я. Друскин, входивший в это сообщество, создает книгу из своих дневниковых записей под названием «Сон и Явь». Он полагал, что границы между сном и явью не существует, но сон наяву связан с просыпанием души [Друскин 2000:629]. Эта концепция находит отклик в текстах Д. Хармса, в которых предпринимается попытка обозначить три компонента жизни: сон, явь и промежуток между ними, поворот, обозначающий переход из одного состояния в другое.

Сон появляется в 14 миниатюрах, анализируемых в нашей работе. Процесс сна, на первый взгляд, четко вербализован и осознается, как некая часть повседневности, строго отграниченная от бодрствования. Например, персонажи текстов часто указывают на время, в которое положено спать.

*Указания на время сна. Таблица 3*

|  |  |
| --- | --- |
| История Сдыгр Аппр [Т. 2 1997:7‒14] | Жена профессора: *Пора спать*.  Андрей Семенович (входя): *Половина двенадцатого.* |
| Утро [Т. 2 1997:26‒31] | 1) Надо скорее вставать. *Уже половина третьего.*  2) Сегодня я проснулся *в два часа дня*.  3) Я взглянул на часы. *Три часа семь минут*. Значит, спать я должен по крайней мере до половины двенадцатого. *Скорей спать!* |
| К одному из домов, расположенных… [Т. 2 1997:31‒31] | 1) *Часов в двенадцать* он лёг спать.  2) На другой день Яков Иванович проснулся *в 10 часов*. |
| Я один… [Т. 2 1997:35‒36] | Хозяйка ложится *рано* спать и запирает свою комнату. |
| Судьба жены профессора [Т. 2 1997:103‒105] | А в саду к ней какой-то матрос пристал. Пойдем да пойдем, говорит, спать. Она говорит: «Зачем же *днем* спать?» |

Время засыпания и просыпания довольно строго фиксируется. Конструкции «Пора спать!» и «Скорей спать!» указывают на то, что время является внешним ориентиром для выстраивания распорядка дня. Таким образом, вероятно, совершается попытка запечатлеть переход между сном и явью. Этой же цели служат упоминания мест для сна.

*Места для сна. Таблица 4*

|  |  |
| --- | --- |
| История Сдыгр Аппр [Т. 1997:7‒14] | Профессор ложится *на пол*, остальные тоже ложатся и засыпают. |
| Пашквиль [Т. 2 1997:145‒146] | Ляжет, оно бывало, *на кушет* и скажет: «Буду спать», а само не спит. |
| Сон дразнит человека [Т. 2 1997:349‒350] | Но только он лег *на диван* и закрыл глаза, — сон моментально испарился. |

Приведенные примеры очерчивают пространство и время художественной реальности в текстах, посвященных сну. Субъекты повествования наделены именами или названы по профессии. Три текстовые универсалии, пространство, время и человек, заданы в текстах о сне, более того, маркированы как «реальные», что в данном контексте означает отсутствие логического противоречия. Кроме того, герои засыпают в естественном для сна положении: они либо «ложатся», либо их «укладывают».

Дальнейшую репрезентацию сна согласно сюжетам миниатюр можно разделить на два варианта: 1) человек испытывает бессонницу или 2) ему снится сон.

Бессонница является предметом особого внимания в художественном пространстве текстов Д. Хармса. Бессонница сказывается, в первую очередь на психическом состоянии человека, который страдает от нее, однако только в одном из анализируемых текстов упоминается психологическое состояния героя, который не может заснуть.

*Описание чувств человека, страдающего бессонницей. Таблица 5*

|  |  |
| --- | --- |
| Сон дразнит человека [Т. 2 1997:349‒350] | Наконец, *измучившись и возненавидев самого себя и свою комнату*, Марков надел пальто и шляпу, взял в руку трость и вышел на улицу. |

Бессонница вызывает ненависть у героя, но если в этом тексте эмоциональная реакция эксплицирована, то во всех остальных отсутствует, хотя попытки героев заснуть описаны как некая борьба со сном, что выражено на синтаксическом уровне.

*Борьба героев со сном. Таблица 6*

|  |  |
| --- | --- |
| Пашквиль [Т. 2 1997:145‒146] | Ляжет оно бывало на кушет и скажет: «Буду спать», *а* само не спит. |
| Утро [Т. 2 1997:26‒31] | Нет, я *должен лечь* на правый бок. <…>  Я лежу на подушке с закрытыми глазами и *стараюсь заснуть.* <…>  Мне хочется лечь перевернуться на правый бок, но я *должен* *лежать* на левом. <…>  Я *не могу заснуть.* |
| Случай с Петраковым [Т. 2 1997:336] | Вот однажды Петраков *хотел лечь спать*, *да* лег мимо кровати. <…>  «Ну, — думает, теперь посплю…» *А* *спать-то* уже и *не хочется*. |
| Сон дразнит человека [Т. 2 1997:349‒350] | Ему *хотелось спать*, *но* как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило. <…>  Войдя в свою комнату, он почувствовал в теле приятную усталость и *захотел спать*. *Но* только он лег на диван и закрыл глаза, — сон моментально испарился. |

Во всех приведенных отрывках для связи простых предложений или внутри ряда однородных членов используются противительно-ограничительные союзы: «а», «но» и «да», которые синонимичны в анализируемых примерах. Само намерение заснуть также выражено одинаковыми конструкциями: с помощью составных глагольных сказуемых, в которых вспомогательная часть выражена глаголами субъективной модальности или сказуемыми с модальным словом «должен».

Другая сторона некой борьбы, то есть сам сон, также наделена рядом действий, которые вступают в противоречие со словарным определением лексемы.

*Предикаты сна. Таблица 7*

|  |  |
| --- | --- |
| Утро [Т. 2 1997:26‒31] | И сон *прошел*. |
| Случай с Петраковым [Т. 2 1997:336] | Сон *подкрепил* силы Петракова. |
| Сон дразнит человека [Т. 2 1997:349‒350] | Сон *дразнит* человека. <…>  Но сон опять *налетал* на него… <…>  Но лишь только глаза закрывались, сон *улетал* опять… <…>  Но только он лег на диван и закрыл глаза, — сон моментально *испарился*. |

Приведенные примеры демонстрируют, что физиологическое состояние человека в текстах Д. Хармса в некоторых случаях наделяется одушевлённостью, что соответствует олицетворению сна в национальной картине мира. Кроме того, глагол «подкрепить» в значении ‘поддержать, усилить чем-либо’ [СРЯ, т. 3 1999:193] указывает на свойство сна питать человека, восстанавливать его силы, что также соответствует национальным представлениям. Но глагол «дразнить» со значениями 1) ‘умышленно раздражать, сердить чем-либо’ и 2) ‘возбуждать, разжигать (какое-либо желание, чувство)’ [СРЯ, т. 1 1999:442‒443] говорит о негативном отношении этого антропоморфного существа к человеку, что противоречит другим свойствам сна (восстанавливать силы, лечить человека).

Пытаясь побороть бессонницу, герой текста «Утро» [Т. 2 1997:26‒31] старается не шевелиться *(«Если я шевельнусь, я потеряю сон. Мне хочется перевернуться на правый бок, но я должен лежать на левом.»)* и ни о чем не думать *(«Я стараюсь ни о чем не думать. Я вспоминаю, что это невозможно, и стараюсь не напрягать мысли.»)*, но и эти уловки ему не помогают, потому что сознание и тело героев в борьбе с бессонницей невозможно контролировать.

*Описания бессонницы. Таблица 8*

|  |  |
| --- | --- |
| Утро [Т. 2 1997:26‒31] | Я лег на левый бок и стал засыпать.  Я смотрю в окно и вижу, как дворник метет улицу.  Я стою рядом с дворником и говорю ему, что, прежде, чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо писать.  По моей ноге скачет блоха.  Я лежу лицом на подушке с закрытыми глазами и стараюсь заснуть. Но слышу, как скачет блоха, и слежу за ней. Если я шевельнусь, я потеряю сон.  Но вот я должен поднять руку и пальцем коснуться лба. Я поднимаю руку и касаюсь пальцем лба. И сон прошел.  <…>  Пусть думается о чем угодно. Вот я думаю об огромной ложке и вспоминаю басню о татарине, который видел во сне кисель, но забыл взять в сон ложку. А потом увидел ложку, но забыл… забыл… забыл… Это я забыл, о чем я думал. Уж не сплю ли я? Я открыл для проверки глаза.  Теперь я проснулся. Как жаль, ведь я уже засыпал и забыл, что это мне так нужно. Я должен снова стараться заснуть. Сколько усилий пропало зря. Я зевнул.  Мне стало лень засыпать. <…>  Я вижу перед собой печку. В темноте она выглядит темно-зеленой. Я закрываю глаза. Но печку видеть продолжаю. |
| Случай с Петраковым [Т. 2 1997:336] | 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 дразнит человека [Т. 2 1997:349‒350] | Но лишь только глаза закрывались, сон улетал опять, и сознание становилось таким ясным, что Марков мог в уме решать алгебраические задачи на уравнения с двумя неизвестными. |

С одной стороны, сознание героев оказывается чрезвычайно ясным: герой текста «Утро» видит дворника и воспроизводит свои слова по отношению к нему, может даже только по звуку следить за перемещениями блохи, способен отслеживать собственные мысли, воспроизводить в голове цвет печки с закрытыми глазами, герой текста «Сон дразнит человека» способен решать алгебраические уравнения в уме. С другой стороны, в тексте «Утро» заметна алогичность: герой лежит лицом к подушке, но способен при этом прикоснуться пальцем ко лбу, и это единственный признак, который свидетельствует о том, что герой погружен в сон, который после этого действия сразу же прерывается. Герой текста «Случай с Петраковым» лежит на полу пять часов, но не спит, что тоже представляется маловероятной ситуацией. Приведенные примеры призваны отражать бодрствующее сознание героев, страдающих бессонницей, и, несмотря на то, что в тексте с помощью глаголов «заснуть» и «проснуться» расставлены границы сна и яви, определить, где заканчивается сон и начинается поток мыслей персонажа невозможно. Состояние страдающих бессонницей героев в некотором смысле можно назвать «сном наяву» по определению Я. Друскина [Друскин 2000:629].

В миниатюрах, где в центре сюжета находится именно состояние бессонницы («Случай с Петраковым», «Сон дразнит человека»), героям так и не удается заснуть. Герою текста «Утро» это удается, однако он не осознает этого самостоятельно, ему помогает «голос»: *«Заснул, — слышу я голос»* [Т. 2 1997:26‒31]. Приведенное предложение является окончанием текста, а вопрос о том, кому принадлежали эти слова остается открытым. Стоит заметить, что некий голос появляется и в текстах, репрезентирующих концепт шара, что указывает на наличие в художественном пространстве некой высшей сущности. Кроме того, в тексте «Я не советую тебе есть…» приводится история о человеке, которому мешали спать крысы, отчего впоследствии он умер от бессонницы [Т. 2 1997:129].

Персонажи, сумевшие заснуть, видят сны, однако выделить общую доминанту этих снов не удается, поэтому каждый сон требует отдельного рассмотрения.

*Сон в «Истории Сдыгр Аппр». Таблица 9*

|  |  |
| --- | --- |
| История Сдыгр Аппр [Т. 2 1997:7‒14] | Сон:  тихо плещет океян  скалы грозные ду ду  тихо светит океян  человек поет в дуду  тихо по морю бегут  страха белые слоны  рыбы скользкие поют  звезды падают с луны  домик слабенький стоит  двери настежь распахнул  печи теплые сулит  в доме дремлет караул  а на крыше спит старуха  на носу ее кривом  тихо ветром плещет в ухо  дует волосы кругом  а на дереве кукушка  сквозь очки глядит на север  не гляди моя кукушка  не гляди всю ночь на север  там лишь ветер карабистр  время в цифрах бережет  там лишь ястреб сдыгр устр  себе добычу стережет  Петр Павлович:  Кто-то тут впотьмах уснул,  шарю, чую: стол и стул,  натыкаюсь на комод,  вижу древо бергамот,  я спешу, срываю груши,  что за дьявол! это уши!  Я боюсь, бегу направо,  предо мной стоит дубрава,  я обратно так и сяк,  натыкаюсь на косяк,  ноги гнутся, тянут лечь,  думал: двери — это печь,  прыгнул влево — там кровать,  помогите!…  Профессор (просыпаясь): Ать?..  Андрей Семенович (вскакивая): Ффу! Ну и сон же видел, будто нам всем уши пообрывали. (Зажигает свет.)  Оказывается, что, пока все спали, приходили Петр Павлович и обрезали всем уши.  Замечание милиционера Сережи:  — Сон в руку! |

Первый сон, представленный в таблице, является самым нетипичным из всех снов малой прозы Д. Хармса. Во-первых, в произведении, построенном как пьеса, сон является отдельным участником действия без указания, кому из многочисленных героев он принадлежит. Во-вторых, сон резко контрастирует с содержанием миниатюры. Сюжет «Истории Сдыгр Аппр» построен на рассказе о драке с последующим обращением к профессору, который должен излечить травмы героев. Участники событий засыпают в доме профессора, и появляется сон, который на фоне довольно обычного для художественного мира Д. Хармса события приобретает вселенский масштаб: фокус зрения от «океяна» и звезд смещается к избушке некой старухи и птицам, что по охвату изображаемого напоминает описание щита Ахиллеса, представленное в «Илиаде» Гомера. Кроме того, стоит обратить внимание на появление старухи, которая в художественном пространстве Д. Хармса является воплощением смерти [Ямпольский 1998:38]. Таким образом, сон предстает как всеохватная могущественная сила, которая, с одной стороны, способна объять весь мир, с другой стороны, занята житейскими вопросами героев, ведь одному из них снится то, что впоследствии сбывается. На всемогущество и способность сна влиять на действия героев указывает также поведение Петра Павловича: он перемещается в некоем темном пространстве, которое «мерцает»: предстает то комнатой, то дубравой с различными растениями. Он не осознает, что делает и просит о помощи, пока незаметно для самого себя отрывает уши героям. С этой точки зрения, в тексте «История Сдыгр Аппр» неразличение сна и яви возведено в абсолют, так как можно предположить, что Петр Павлович действует в состоянии полусна, на что указывает искажения действительности, пока другому герою снится то, что делает Петр Павлович. Сон в данной миниатюре нельзя назвать всеобщим просыпанием души героев в соответствии с концепцией Я. Друскина и национальными представлениями, что связано с поэтикой текстов Д. Хармса. Персонажи анализируемых текстов нарочито условны и схематичны, у них отсутствует даже намек на психологический портрет, именно поэтому можно говорить о том, что представление о душе персонажей в данных произведениях, кроме текста «Утро», в котором повествование ведется от первого лица, полностью стерто, а герои оказываются удобными фигурами, с помощью которых имплицитный автор исследует сон.

*Сон в тексте «Утро». Таблица 10*

|  |  |
| --- | --- |
| Утро [Т. 2 1997:26‒31] | Да, сегодня я видел сон о собаке.  Она лизала камень, а потом побежала к реке и стала смотреть в воду.  <…>  Сегодня я проснулся в два часа дня. Я лежал на кровати до трех, не в силах встать. Я обдумывал свой сон: почему собака посмотрела в реку и что она там увидела. Я уверял себя, что это очень важно — обдумать сон до конца. Но я не мог вспомнить, что я видел дальше во сне, и я начинал думать о другом. |

Второй сон, представленный в тексте «Утро», как и все другие, чрезвычайно похож на действительность. Возникает противоположная ситуация: содержание сна о собаке кажется совершенно незначительным в сравнении с повседневным потоком размышлений героя, однако чрезвычайно важно обдумать сон и понять его значение. Рефлексия сновидения указывает на исключительную важность снов в художественном пространстве Д. Хармса.

*Сон в тексте «Сон». Таблица 11*

|  |  |
| --- | --- |
| Сон (С. 337 – 338) [Т. 2 1997:337‒338] | Калугин заснул и увидел сон, будто он сидит в кустах, а мимо кустов проходит милиционер.  Калугин проснулся, почесал рот и опять заснул, и опять увидел сон, будто он идет мимо кустов, а в кустах притаился и сидит милиционер.  <…>  Тут Калугин проснулся и решил больше не спать, но моментально заснул и увидел сон, будто он сидит за милиционером, а мимо проходят кусты. |

Сон героя текста «Сон» постоянно прерывается, но каждое его засыпание сопровождается сном, состоящим из трех объектов: самого Калугина, милиционера и кустов. Два основных действия, «идти» и «сидеть», и пространственная ориентация объектов меняется все пять раз, когда Калугину снится один и тот же сон. Навязчивый сон сначала «дразнит» героя, а затем пленяет его *(«Калугин закричал и заметался в кровати, но проснуться уже не мог»)* [Т. 2 1997:338]. Впоследствии он засыпает на четыре дня и четыре ночи, а проснувшись, претерпевает странную деформацию. Его не узнают в булочной и продают не тот хлеб, который он обычно покупал, а санитарная комиссия решает выкинуть его вместе с сором. Конец текста призван продуцировать явь, так как мы встречаем здесь довольно расширенное число предметов, мест и лиц: сапоги, веревочка, булочная, пшеничный и полуржаной хлеб, антисанитарная комиссия, жакт. Но этот насыщенный и «живой» мир не принимает Калугина: согнув, его выкидывают «вместе с сором» [Т. 2 1997:338]. Калугин не узнается в мире живых никем, так как он принадлежит к миру мертвых после четырех дней и ночей сна. И дело здесь не в том, что физически человек не может спать такой большой период времени, так как в мире абсурда это выглядело бы слишком логично. Дело в числе 4, которое сакрально в мифопоэтике Хармса и является образом идеальной статичности, проецирует крест, как символ существования. Именно связь с этим числом делает Калугина не узнаваемым в мире «живых», в мире абсурда и переносит его на другой уровень бытия [Ахметзянова 2018:8]. Так, в этом случае сон предстает границей между разными формами бытия.

*Сон в тексте «Судьба жены профессора». Таблица 12*

|  |  |
| --- | --- |
| Судьба жены профессора [Т. 2 1997:103‒105] | Идет она и спит. И видит сон, будто идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: "Что же это такое?" А он показывает ей пальцем на горшок и говорит:  — Вот, — говорит, — тут я кое-что наделал, и теперь несу всему свету показывать. Пусть, — говорит, — все смотрят.  Стала профессорша тоже смотреть и видит будто это уже не Толстой, а сарай, а в сарае сидит курица.  Стала профессорша курицу ловить, а курица забилась под диван и оттуда уже кроликом выглядывает.  Полезла профессорша за кроликом под диван и проснулась.  Проснулась, смотрит: действительно лежит она под диваном. |

Текст «Судьба жены профессора» также свидетельствует о стирании границы между сном и явью, ведь героиня засыпает прямо во время прогулки по парку. Этот сон также наполнен искажениями действительности: ей снится Толстой, который затем трансформируется в сарай, в котором есть курица, переместившаяся под диван и превратившаяся в кролика. Как и в «Истории Сдыгр Аппр», цепочка трансформаций не поддается логике, что в целом продиктовано абсурдом и в частности пространством сновидения. Проснувшись, жена профессора, как ей и приснилось, оказывается под диваном, то есть сон в очередной раз тесно связан с действительностью, в которой ее забирают в сумасшедший дом. Если интерпретировать эту ситуацию с точки зрения общепринятого уклада жизни, то события оказываются довольно логичными: женщина потеряла мужа и на фоне сильнейшего потрясения помутилась рассудком, однако в тексте встречаем следующий вывод: *«И вот сидит совершенно нормальная профессорша на койке в сумасшедшем доме, держит в руках удочку и ловит на полу каких-то невидимых рыбок»* [Т. 2 1997:103‒105]. Как уже было показано ранее, сон способен переводить человека на иной уровень бытия, который условно можно назвать «посмертным»: человек продолжает существовать, но за пределами законов яви, поэтому и жена профессора оказывается «совершенно нормальной» в ином измерении существования человека.

*Сон в тексте «Потери». Таблица 13*

|  |  |
| --- | --- |
| Потери [Т. 2 1997:343] | Домой Андрей Андреевич пришел очень злой и сразу лег спать, но долго не мог заснуть, а когда заснул, то увидел сон: будто он потерял зубную щетку и чистит зубы каким-то подсвечником. |

Последний анализируемый сон из случая «Потери» также тесно связан с действительностью: Андрей Андреевич Мясов теряет все свои покупки: фитиль, кефир, полтавскую колбасу, французскую булку. Во сне он теряет зубную щетку и чистит зубы подсвечником, но в данном случае результатов влияния сна на человека не представлено в тексте.

Но в других текстах, не сконцентрированных на процессе сна, указаны иные последствия этого состояния.

*Последствия сна. Таблица 14*

|  |  |
| --- | --- |
| Вот начальник военного округа… [Т. 2 1997:60‒61] | Вечером начальник военного округа приехал обратно. Опять поцеловал жену в рот, погладил ее рукой по шее и лег спать.  Ночью жена начальника скоропостижно умерла.  Утром начальник военного округа проснулся, и, увидя свою жену мертвой, с ужасом выскочил из кровати. |
| Один человек лег спать… [Т. 2 1997:114] | Один человек лег спать верующим, а проснулся неверующим. |
| К одному из домов, расположенных… [Т. 2 1997:31‒32] | На другой день Яков Иванович проснулся в 10 часов. Рядом с кроватью, на стуле стоял телефон и звонил. Яков Иванович взял трубку.  — Я слушаю, — сказал Яков Иванович. — Здравствуйте, Вера Никитишна. Спасибо, что вы меня разбудили… |

Первый отрывок подтверждает мысль о том, что сон в прозе Д. Хармса связан со смертью. Второй фрагмент внешне указывает на соотношение сна и религии, однако сам момент потери веры является новым в концепте сна: в национальной картине мира сон наоборот служит просыпанию души, приближает человека к Богу, но никак не отдаляет. И только третий текст из всего анализируемого материала констатирует, что во сон никак не влияет человека, однако этот текст заканчивается многоточием, сюжет текста никак не связан с его заглавием, поэтому сам текст представляет вырванный фрагмент действительности «обыкновенного с виду молодого» человека, живущего на одной из «обыкновенных Ленинградских улиц», а значит и его взаимоотношения со сном можно представить как «обыкновенные» [Т. 2 1997:31‒32].

Концепт сна в индивидуально-авторской картине мира Д. Хармса во многом отличается от представлений, репрезентированных в национальной картине мира. Понятие сна в целом соответствует словарному определению (сон как физиологическое состояние и сновидение), однако ряд существенных признаков (покой и отдых) стираются. Наоборот, сон является точкой крайнего напряжения персонажей, вызывающей дискомфорт и раздражение, что репрезентировано с помощью глаголов с модальным значением, описывающих стремление героев заснуть и синтаксических конструкций с противительными союзами, призванными отобразить провальность этих попыток. Пространственно-временные компоненты концепта также соответствует общему представлению о засыпании, однако нарочитая фиксация времени на фоне всей прозы Д. Хармса, в которой достаточно редко встречается указание на время происходящего в часах, подтверждают суждение о том, что засыпание не является процессом, продиктованным желанием человека.

Образ сна также во многом соответствует народным представлениям. Сон представлен как антропоморфное существо, сон также является питанием для человека, однако перестает быть лекарством, на что указывают рассматриваемые последствия сна. Новым компонентом является свойство «дразнить» человека. Сон также не связан с пьянством или ленью человека, что отражено в национальной картине мира.

Сценарии также сходны с национальным концептом: состояние бессонницы, полусна и сновидения также объединяют картины мира. Различие состоит в том, что качество сна в художественном пространстве Д. Хармса не связано с личными свойствами персонажей и религиозными воззрениями. Первостепенным в индивидуально-авторской картине Д. Хармса становится компонент неразличения сна и яви или иначе состояние полусна-полуяви. Маркеры «заснуть» и «проснуться» оказываются пустыми, так как явь строится по логике сна. События, происходящие во сне, являются продолжением событий бодрствования. Сновидения героев нельзя назвать вещими: во-первых, вещий сон, стержнем которого является прогностическая функция, содержит актуальную информацию, выраженную невербально, а в виде образов, во-вторых, вещий сон обязательно требует дешифровки. Соотнесение знаков вещего сна может носить гипотетический или констатирующий характер [Лурье 2002:28‒29]. Сны в текстах Д. Хармса не носят прогностической функции, так как события сна прямо повторяются в действительности. Толкования снов также не представлено.

Другим важным компонентом концепта сна является его трансформационная сила. В соответствии с национальной картиной мира сон связан со смертью, что представлено в текстах Д. Хармса. Однако смерть после сна в художественном мире Д. Хармса не связана с представлением о невозвращении души в тело или отсутствием реакции на внешние раздражители. Наоборот, персонаж продолжает существовать, но в другом качестве, поэтому можно говорить о том, что сон является силой способной переносить человека на иной уровень бытия, который условно можно назвать «посмертным».

Итак, концепт сна в прозе Д. Хармса во многом перенимает содержание концепта в национальной картине мира. Центральными компонентами становятся 1) стирание границы между сном и явью и 2) трансформирующая сила сна.

# **2.3** **Концепт смерти в малой прозе Д. Хармса**

В иерархии концептов, исследуемых в нашей работе, самым объемным является концепт смерти. Смерть в текстах Д. Хармса перестает быть исключительно важным событием, но переходит в разряд повседневной бытовой ситуации. Ореол умирания лишен всякой эмоциональности и рефлексии, поэтому многочисленные смерти в пространстве Д. Хармса не создают трагического напряжения, а служат средством художественного исследования этой ситуации: доктор, герой сценки «Всестороннее исследование», дает Ермолаеву пилюлю, от которой тот умирает, что сопровождается следующим комментарием: *«Да, мы, врачи, должны всесторонне исследовать явление смерти»* [Т. 2 1997:122‒124].

Если смерть малой прозе Д. Хармса является предметом исследования и наблюдения, то совершенно иное отношение к этому событию представлено в национальной картине мира. Смерть в русском языке является многозначным словом. Так, нейтральным значением этой лексемы является ‘прекращение существования человека, животного’. Другие значения распределены по разным стилистическим пластам языка: смерть одновременно не только предстает как научный термин, но и относится к разговорной (в значении ‘горе, беда’) и к просторечной лексике (в значении ‘очень, чрезвычайно’) [СРЯ, т. 4 1999:152].

Первое значение этой лексемы реализуется в текстах Д. Хармса. Интерес вызывают номинативные предложения с восклицательной интонацией, в которых «смерть» как прекращение существования приписывается не только людям, бунтовщикам или старожилам, но и неодушевленному явлению, «отсталому измерению». Употребление лексемы в этих конструкциях наводит на мысль о том, что смерть в текстах Д. Хармса является радикальным средством избавления от того, что не нужно, не нравится. Кроме того, такая конструкция пародирует большевистские плакаты Гражданской войны, например, «Смерть мировому империализму!» или «Смерть душителям и угнетателям рабочих и крестьян!» [Полонский 1925:73, 125], что указывает на пародирование исторических реалий в абсурдистских текстах.

*Номинативные предложения с лексемой «смерть». Таблица 15*

|  |  |
| --- | --- |
| «Пейте уксус господа…» [Т. 2 1997:43‒44] | — *Смерть* бунтовщикам! — крикнул Сучков… |
| Измерение вещей [Т. 2 1997:295‒298] | *Смерть* отсталым измереньям!  *Смерть* науки старожилам! |

Другие значения лексемы смерть (‘горе, беда’ и ‘очень, чрезвычайно’) не включаются в индивидуально-авторский концепт, но даже противоречат ему. Цепочки последовательных смертей, представленные в текстах «Вываливающиеся старухи» и «Реабилитация», лишены эмоциональной оценки и значения исключительного горя или беды. Смерть является естественным явлением, вызывающим закономерную реакцию только в 2 текстах.

*Реакции персонажей на смерть. Таблица 16*

|  |  |
| --- | --- |
| Судьба жены профессора [Т. 2 1997:103‒105] | Жена профессора очень *расстроилась*, *поплакала* часа три и пошла баночку с пеплом хоронить. |
| Власть [Т. 2 1997:149‒150] | И когда умерла мать, артист *плакал*, а когда девица вывалилась из окна и тоже умерла, артист *не плакал* и завел себе другую девицу. |

Приведенные примеры отражают, что смерть вызывает какую-либо реакцию, если между героями были тесные отношения. Отсутствие эмоциональной реакции на другие многочисленные смерти указывает на предельную дистанцированность автора от героев, что позволяет ему действительно объективно рассматривать этот феномен. Более показательной реакцией на смерть является сбор людей, «толпы» или «народа» вокруг умирающих, которая, в то же время, затем быстро расходится.

*Появление толпы в текстах. Таблица 17*

|  |  |
| --- | --- |
| Вываливающиеся старухи [Т. 2 1997:331] | Когда вывалилась шестая старуха, мне *надоело* смотреть на них, и я пошёл на Мальцевекий рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль. |
| «Маляр сел в люльку…» [Т. 2 1997:54‒58] | — Чего смотрите! Вниз! скорее! Там в окне душат! — кричал маляр и бил ногой в открытое окно. <…>  На улице начала собираться *толпа*. |
| Происшествия на улице [Т. 2 1997:74‒75] | В это время какой-то человек, несший стул, видно, только что купленный, — со всего размаху угодил под трамвай.  Опять пришёл милиционер, опять собралась *толпа*, и остановилось уличное движение… |
| «На набережной нашей реки…» [Т. 2 1997:18‒19] | *Народ* стоял на берегу и *мрачно смотрел*.  — Утонет, — сказал Кузьма.  — Ясно, что утонет, — подтвердил человек в картузе.  И действительно, командир полка утонул.  *Народ начал расходиться*. |
| Кассирша [Т. 2 1997:107‒110] | 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. |

Смерть, впрочем, как и другие происшествия на улице, становится точкой притяжения внимания для безликой толпы людей, вызывая лишь интерес, но не сочувствие или рефлексию, поэтому сема горя и беды снимается, как и сема чрезвычайности и исключительности этого события, так как смерти происходят постоянно и повсеместно.

Глагол «умереть» имеет 2 значения: ‘перестать жить’ и ‘исчезнуть, бесследно пропасть’ [СРЯ, т. 4 1999:491]. Первое значение весьма условно можно соотнести с представлением о смерти в прозе Д. Хармса, а второе значение этого глагола совсем не актуализируется в анализируемых текстах.

Исследования этого концепта на основе паремий указывают, что приядерными компонентами оказываются представления о ее неизбежности, внезапности и причинах, которые привели человека к кончине. Смерть также может восприниматься как избавление от чего-либо, спокойствие и тишина, абсолютная сила, которая противостоит и сравнивается с жизнью [Логинова 2016:23‒24]. На основе анализа фразеологических единиц выделяются следующие представления: смерть связана с самопожертвованием ради кого-либо, с пребыванием в нездоровом состоянии, с лишением самого себя жизни, с риском и опасностью, с уничтожением чего-либо, с доведением кого-либо до смерти и с отправлением в другой мир [Бикмухаметова 2013:21]. Кроме того, смерть может быть представлена в образе птицы, человека (соперника, с которым нужно бороться) или скелета и обозначать переход в рай или ад в связи с религиозными верованиями [Глотова, Примак 2013:69‒70]. Стоит отметить, что смерть является чрезвычайно нагруженным концептом, рассматриваемых в разных областях знания, религиозных учениях и народных верованиях. Восстановить национальный концепт смерти представляется крайне сложной задачей, поэтому сравнение с индивидуально-авторским содержанием возможно лишь по ядерным компонентам.

Исследование такого сложного явления Д. Хармс начинает с изучения предтеч смерти, которые можно разделить на две группы: 1) убийство в результате нанесения насильственных действий или 2) смерть по иным причинам. Первый сценарий смерти представлен драками.

*Драки в текстах Д. Хармса. Таблица 18*

|  |  |
| --- | --- |
| Грязная личность [Т. 2 1997:127‒129] | Сенька стукнул Федьку по морде и спрятался под комод.  Федька достал кочергу из-под комода и оторвал ему правое ухо.  Сенька вывернулся из рук Федьки и с оторванным ухом в руках побежал к соседям.  Но Федька догнал Сеньку и двинул его сахарницей по голове.  Сенька упал и, кажется, умер. <…>  Кончилось тем, что к Федьке подошел Николай, стукнул его по морде и спрятался под шкап.  Федька достал Николая из-под шкапа кочергой и разорвал ему рот.  Николай с разорванным ртом побежал к соседям, но Федька догнал его и ударил его пивной кружкой. Николай упал и умер. |
| Реабилитация [Т. 2 1997:160‒161] | Не хвастаясь, могу сказать, что, когда Володя ударил меня по уху и плюнул мне в лоб, я так его схватил, что он этого не забудет. Уже потом я бил его примусом, а утюгом я бил его вечером. Так что он умер совсем не сразу. |
| Что теперь продают в магазинах [Т. 2 1997:348‒349] | Эти слова так взбесили Коратыгина, что он зажал пальцем одну ноздрю, а другой ноздрей сморкнулся в Тикакеева.  Тогда Тикакеев выхватил из кошелки самый большой огурец и ударил им Коратыгина по голове.  Коратыгин схватился руками за голову, упал и умер. |
| Машкин убил Кошкина [Т. 2 1997:349] | Товарищ Кошкин танцевал вокруг товарища Машкина.  Тов. Машкин следил за тов. Кошкиным.  Тов. Кошкин оскорбительно махал руками и противно выворачивал ноги.  Тов. Машкин нахмурился.  Тов. Кошкин пошевелил животом и притопнул правой ногой.  Тов. Машкин вскрикнул и кинулся на тов. Кошкина.  Тов. Кошкин попробовал убежать, но спотыкнулся и был настигнут тов. Машкиным.  Тов. Машкин ударил кулаком по голове тов. Кошкина.  Тов. Кошкин вскрикнул и упал на четвереньки.  Тов. Машкин двинул товарища Кошкина ногой под живот и еще раз ударил его кулаком по затылку.  Тов. Кошкин растянулся на полу и умер.  Машкин убил Кошкина. |

Драки в трех из представленных текстов имеют одинаковую синтаксическую структуру. На первое место выступает акцентно-выделительная функция абзаца. Предложения с прямым порядком слов, вынесенные в отдельные абзацы усиливают внимание читателя и задают тексту ритмичность [Валгина 2003:46, 49]. Во-вторых, для связи абзацев внутри текстов не используется замещение актантов с помощью местоимений, благодаря чему ритм текста становится еще более явственным. В-третьих, стоит обратить внимание на орудия для совершения убийства: сахарница, пивная кружка, огурец, кулак, примус, утюг. И если примус и утюг из-за своей тяжести еще могут служить реальным орудием убийства, то все остальные перечисленные предметы быта нет: последствия от нанесения удара пивной кружкой или, тем более, огурцом не могут послужить причиной смерти. Причины начала драки либо не указаны, либо нарочито несущественны, так, например, драка в тексте «Что теперь продают в магазинах» начинается из-за опоздания одного из героев [Т. 2 1997:348], герой текста «Реабилитация» убивает вовсе «по инерции» [Т. 2 1997:161]. Перечисленные обстоятельства наталкивают на мысль о том, что художественная реальность малой прозы Д. Хармса является крайне напряженным бытовым пространством, а смерть человека не может быть объяснена только дракой: она наступает внезапно сама собой, без видимых объективных причин.

Эта же мысль подтверждается следующими описаниями событий, за которыми последовала смерть героев.

*Причины смерти героев. Таблица 19*

|  |  |
| --- | --- |
| «Миронов сел на трамвай и поехал…» [Т. 2 1997:61] | Пассажиры этого трамвая, в котором спал Миронов, позвали милиционера и велели ему составить протокол о том, что Миронов умер не от насильственной смерти. |
| «Человек с глупым лицом…» [Т. 2 1997:71] | Человек с глупым лицом съел антрекот, икнул и умер. |
| Судьба жены профессора [Т. 2 1997:103‒105] | Однажды один профессор съел чего-то, да не то и его начало рвать. <…>  Профессор лег на оттоманку, полежал, отдохнул и на службу пошел.  А на службе ему сюрприз, жалованье скостили: вместо 650 руб. всего только 500 оставили. <…>  Профессор сел на поезд и поехал в Москву.  По дороге профессор схватил грипп. Приехал в Москву, а на платформу вылезти не может.  Положили профессора на носилки и отнесли в больницу.  Пролежал профессор в больнице не более четырех дней и умер. |
| Власть [Т. 2 1997:149‒151] | …Ибо от новой шубы столь невыносимо пахло каким-то нафталином, что старушка, мать того артиста, однажды не смогла проснуться и умерла. |
| Случаи [Т. 2 1997:330] | Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. |
| Четыре иллюстрации того, как идея огорашивает человека, к ней не подготовленного [Т. 2 1997:342] | Писатель: Я писатель.  Читатель: д по-моему, ты г ... о!  (Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят). |

Запах шубы, съеденный антрекот, идея, понижение жалованья также являются недостаточными с точки зрения привычной логики обстоятельствами для наступления смерти. Все посылки, приводящие к смерти героя, как и сон, рассмотренный в предыдущем параграфе, являются неверными и ограниченными. Предпосылки умирания человека также абсурдны, как и все его существование, этот процесс невозможно контролировать или предсказать, что соответствует компоненту внезапности смерти в национальной картине мира.

Однако, стоит обратить внимание на две повторяющиеся предпосылки умирания: 1) смерть через выпадение из окна, 2) смерть, связанная с тонкой шеей героя.

*Смерть через выпадение из окна. Таблица 20*

|  |  |
| --- | --- |
| Вываливающиеся старухи [Т. 2 1997:331] | Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и *разбилась*.  Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на *разбившуюся*, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и *разбилась*. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них… |
| Кассирша [Т. 2 1997:107‒110] | 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. |

В тексте под названием «Вываливающиеся старухи» сюжетообразующей является цепочка последовательных падений старух из окна. Стоит обратить внимание, что старухи не умирают, а именно «разбиваются». Эта лексема в качестве первого значения ‘раскалываться от удара’ используется относительно неодушевленных объектов, и только второе ее значение отсылает к смерти от удара [СРЯ, т. 3 1999:585]. Такая же ситуация описана и в тексте «Кассирша», но уже без указания на смерть старух. Два этих примера важны, так как здесь концепт смерти пересекается с концептом окна в малой прозе Д. Хармса. Во-первых, в слове «старуха» уже заложено значение приближающейся смерти от старости, поэтому смерть старухи является естественным процессом [Ямпольский 1998:38]. Старуха с этой точки зрения относится к неживому миру, и именно поэтому разбивается, как какой-либо сосуд.

Во-вторых, окно — общее место в прозе Д. Хармса. Персонажи текстов часто смотрят в окно и наблюдают за тем, что там происходит, или через окно кто-то пытается попасть в дом. Окно является особенным оптическим прибором автора, поэтому его появление всегда значимо. Окно, по мнению М. Б. Ямпольского, предстает местом дефигурации мира, то есть его разложения на первоэлементы, благодаря чему удается вырваться из сковывающих сознание структур и прикоснуться к необъятному [Ямпольский 1998:53]. Если рассматривать окно с точки зрения познаваемого и непознаваемого для человека в мире, то окно предстает местом столкновения этих реалий, через которое взгляду персонажа отрывочно открывается пространство иного или в терминологии Я. Друскина «того» мира [Захаров 2008:17]. Тогда в схеме этой мировоззренческой концепции слова доктора, обращенные к «полупрозрачному» юноше, в миниатюре «На кровати метался…» приобретают особую значимость. Вопрос юноши, умирает ли он, получается следующий ответ от доктора: *«Ваше положение таково, - сказал он, -- что понять вам его невозможно»* [Т. 2 1997:155‒156]. В этой сцене манифестируется ограниченность познания человека: полупрозрачный, значит, близкий к смерти, не сможет приблизится к пониманию смерти, которая, как бы близко ты к ней ни находился, остается вне границ познаваемого.

Второй аспект, требующий рассмотрения, связан с тонкой шеей героев.

*Смерть в текстах о героях с тонкой шеей. Таблица 21*

|  |  |
| --- | --- |
| Реабилитация [Т. 2 1997:160‒161] | Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина. Не я оторвал ему голову, причиной тому была его *тонкая шея*. |
| «Тут все начали говорить по-своему…» [Т. 2 1997:41‒42] | Хвищилевский всё еще стоял у дерева и смотрел на кору сквозь пенснэ своими близорукими глазами. *Шея* Хвищилевского была *тонкая* и морщинистая. |
| Сундук [Т. 2 1997:335‒336] | Человек с *тонкой шеей* забрался в сундук и начал задыхаться. |

Тонкая шея регламентируется как причина смерти ребенка в первом случае. Во втором примере тонкая шея принадлежит персонажу, который является обладателем знания, которое недоступно другим (*«…такого числа, что если его написать по китайски сверху вниз, то оно будет похоже на булочника»* [Т. 2 1997:41‒42]).Особого внимания требует текст «Сундук», в повествовательной ткани которого словосочетание «тонкая шея» повторяется 5 раз, что делает его акцентным для этого текста. Жизнь и смерть для героя представляются двумя противоборствующими силами: герой хочет своей смерти (*«я буду задыхаться, но крышку сундука все равно не открою»*), однако он не знает, кто победит. Жизнь и смерть в понимании героя — враги, между которыми происходит бой, подобный борьбе героев с бессонницей, победа в котором на стороне смерти. В бою у жизни есть определенные способы победить, но герой отказывается содействовать жизни. Признаком смерти, помимо физиологических показателей (удушье), является отсутствие возвышенного в голове. При этом герой, досадуя на отсутствие возвышенных мыслей, думает о том, что было бы лучше пересыпать вещи махоркой, что отражает прочное сцепление бытовых задач и метафизических рассуждений о жизни и смерти. Далее в тексте происходит некоторое «мерцание» бытия и небытия. Человек сначала *«что-то видел и слышал»,* затем опять задыхается, потом поет и, в конце концов, говорит, что *«жизнь победила смерть неизвестным для меня способом»* [Т. 2 1997:335‒336]*.* В этом тексте также вводится проблема запечатления границы между жизнью и смертью, герой не может отрефлексировать свое состояние, внешние признаки также не помогают понять, умирает ли он сейчас. Наличие бытовых желаний относит его к миру живых, отсутствие возвышенного в голове связывает его со смертью. По мнению М. Б. Ямпольского, событие лишено субъективности, не зависит от деятеля, который находится во власти некоторой словесной машины [Ямпольский 1998:66]. Однако «словесная машина», язык, также не дает ответа на вопрос, побеждает жизнь или смерть: *«В черновике приписка: жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный*» [Т. 2 1997:335‒336]. Наличие тонкой шеи как причины смерти требует комментария. В русском языке слово «шея» и «шить» связаны этимологически. Если восстановить буквальный смысл, то шея — это то, что связывает в теле человека голову и туловище [Башкатова 2014:224]. С этой точки зрения постоянная характеристика, связанная с тонкой шеей является не случайной, подчеркивая связь и тонкую границу между жизнью и смертью, именно поэтому герои, наделенные тонкой шеей находятся на грани двух сфер существования и им, как в случае с героем по фамилии Хвищилевский, может быть доступно удивительное для живого человека знание.

Граница между жизнью и смертью могла бы быть очерчена с помощью описания процесса умирания персонажей, но в большинстве рассматриваемых текстов этот процесс лишен физиологичности.

*Описания смерти героев. Таблица 22*

|  |  |
| --- | --- |
| Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного [Т. 2 1997:342] | (Писатель стоит несколько минут, потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят.) <…>  (Художник тут же побледнел, как полотно,  И как тростиночка закачался,  И неожиданно скончался,  Его выносят.) <…>  (Композитор, тяжело дыша, так и осел.  Его неожиданно выносят.) <…>  (Химик не сказал больше ни слова и тяжело рухнул на пол.) |
| Всестороннее исследование [Т. 2 1997:122‒123] | «Ермолаев: Спасите. Ой. Спасите. Ой. Дайте дышать. Ой. Спас… Ой. Дышать…» |

Приведенные тексты репрезентируют две точки зрения на процесс умирания: внешнюю и внутреннюю, присущую самому субъекту действия, однако эти сцены в контексте черного юмора Д. Хармса не призваны вызывать эмоций, связанных с компонентом концепта «горе, беда». Подчеркнутое игнорирование различных эмоций связано с установкой ОБЭРИУ на очищение мира от «переживаний» и «эмоций» [Жаккар 1995:190]. Именно поэтому ситуации умирания в большом количестве текстов не эксплицированы или представлены так, что не вызывают сопереживания у читателя.

Смерть персонажей других текстов может быть описана с помощью обстоятельства «вдруг».

*Обстоятельство «вдруг» в текстах о смерти. Таблица 22*

|  |  |
| --- | --- |
| Отец и Дочь [Т. 2 1997:110‒111] | Наташа перестала плакать и начала петь. Пела, пела и *вдруг* умерла. |
| Кассирша [Т. 2 1997:107‒110] | Маша вертела, вертела кассу и *вдруг* умерла. |

Или момент смерти одного из героев может остаться незамеченным или ставиться под сомнение.

*Фиксация смерти наблюдателем. Таблица 23*

|  |  |
| --- | --- |
| Пакин и Ракукин [Т. 2 1997:359‒361] | — Эй, Ракукин! — сказал Пакин.  Ракукин молчал.  — Ракукин! — повторил Пакин.  Ракукин не отвечал и продолжал сидеть без движения.  — Так, — сказал Пакин. — *Подох Ракукин.* |
| Грязная личность [Т. 2 1997:127‒129] | Сенька упал и, *кажется,* умер. |
| Рыцари [Т. 2 1997:139‒141] | Звякина затихла и лежала неподвижно. *Может быть*, она умерла. |

Внезапность смерти, ее незаметный приход и сомнения наблюдателей в том, что один из персонажей действительно умер, мерцание границы между жизнью и смертью, репрезентированное в тексте «Сундук», наталкивают на сопоставление смерти со сном. Попытки обнаружить границу между сном и явью, жизнью и смертью, как представлено с помощью вводных конструкций, выражающих сомнение, оборачиваются неудачей.

Если это действительно так, то должен существовать некий посмертный мир, в который попадает человек, пересекая эту границу. Дальнейший сценарий разворачивается в двух направлениях: либо труп остается лежать среди живых, вызывая всеобщее любопытство, либо человек, будучи мертвым, продолжает свое существование.

В тексте «Кассирша» представлено существование трупа в мире живых. Так, в кооперативе произошла путаница: за кассу была посажена девушка Маша, которая внезапно умерла. Милиции было приказано вынести из здания кассиршу, однако Маша не была кассиршей, а просто сидела за кассой, поэтому вместо нее вынесли живую реальную кассиршу этого магазина, которая сопротивлялась этому действию: *«Кассирша говорит: вы меня живой похороните».* Эта фраза, произнесенная героиней, знаменует путаницу не только между сотрудниками кооператива, но и путаницу в мире в целом, в котором возможны парадоксальные вещи, как, например, изъятие из магазина живого человека вместо мертвого. Жизнь тесно связана со смертью, наличие смерти является бытовой ситуацией в художественном пространстве Д. Хармса, поэтому абсурдность сюжета накаляется еще сильнее, когда заведующий кооператива решает водворить на ее место мертвую Машу: *«Хе-хе! Не так то легко меня в тупик поставить! Посадим покойницу за кассу, может, публика и не разберёт кто за кассой сидит».* Чтобы сделать труп Маши более похожим на живого человека ей даже вставляют в зубы папироску. Постоянное присутствие мертвых среди живых в пространстве Д. Хармса не делает это происшествие исключительным, однако вокруг Маши образуется толпа любопытствующих, которая вскоре рассеивается, узнав, что *«в Озерном переулке из окна вываливаются старухи»* [Т. 2 1997:110]*.*

Второй сценарий реализуется по схеме концепта сна и связан с переходом человека на иной уровень бытия. В миниатюре «Отец и Дочь» герои попеременно умирают, а затем воскресают.

*Воскрешения в тексте «Отец и Дочь» [Т. 2 1997:110‒111]. Таблица 24*

|  |  |
| --- | --- |
| Воскрешение Дочери | Наташа перестала плакать и начала петь. Пела, пела и вдруг умерла. Пришел Наташин папа, взял Наташу и отнес её к управдому. «Вот, — говорит Наташин папа, — засвидетельствуйте смерть». <…>  Похоронил папа Наташу на улице, снял шапку, положил её на то место, где зарыл Наташу, и пошёл домой. Пришёл домой, а Наташа уже дома сидит. Как так? Да очень просто: вылезла из под земли и домой прибежала. Вот так штука! Папа так растерялся, что упал и умер. |
| Воскрешение Отца | Позвала Наташа управдома и говорит: «Засвидетельствуйте смерть». Управдом подул на печать и приложил её к листику бумаги, а потом на этом же листике бумаги написал: «Сим удостоверяется, что такой-то действительно умер». Взяла Наташа бумажку и понесла её на кладбище хоронить. <…>  Зарыла Наташа бумажку на улице, положила на то место, где зарыла бумажку, свои носочки и пошла домой. Приходит домой, а папа уже дома сидит и сам с собой на маленьком биллиардике с металлическими шариками играет. |

Посмертная жизнь героев никак не комментируется, сторонний наблюдатель событий, представленный в тексте управдомом, не обращает внимания то, что Наташа, смерть которой он недавно зарегистрировал, пришла к нему снова. Процедура похорон тоже не имеет значения, ведь во втором примере Наташа хоронит даже не отца, а то самое свидетельство о смерти. Воскресший отец играет в шарики, что может быть связано с концептом шара в прозе Д. Хармса: шар, как отсутствие желаний, значит смерть человека. С помощью шариков, таким образом, в художественном пространстве Д. Хармса устанавливается принадлежность человека к иному уровню бытия. Кроме того, стоит обратить внимание на других персонажей, представленных в тексте. Если управдом является функцией, выдавая свидетельства, то сторож кладбища уже наделен именем Матвей, прямой речью и своеобразным поведением: *«А на кладбище был сторож Матвей, он всегда сидел у ворот и никого на кладбище не пускал, так что покойников приходилось хоронить прямо на улице.»* Матвей, как сторож кладбища, тоже принадлежит к миру мертвых, поэтому его не смущают похороны на улице, а умершим людям, которым он запрещает вход на кладбище, приходится возвращаться в мир живых. Но описание поведения соседей в этой ситуации, в отличие от сторожа и управдома, указывает на переход этих двух персонажей на иной уровень бытия: *«А соседи, как услышат смех, так сразу одеваются и в кинематограф уходят. А один раз ушли так, и больше уже не вернулись. Кажется, под автомобиль попали»* [Т. 2 1997:110‒111]*.* Так же, как и в тексте «Сон» о Калугине, которого не узнают в булочной и решают впоследствии выкинуть вместе с сором, от героев, перешедших на иной уровень бытия, сбегают соседи. Этот факт проливает свет на устройство мира Д. Хармса: границы в привычном понимании между сном и явью, смертью и жизнью нет, эти сферы бытия существуют одновременно, но люди, принадлежащие к разным сферам существования, стараются избегать контакта друг с другом.

Диалог живых и мертвых также происходит в следующей миниатюре:

*«Один монах вошёл в склеп к покойникам и крикнул: «Христос воскресе!» А он<и> ему хором: «Воистину воскресе!»* [Т. 2 1997:41].

На этот вывод наталкивает анализ другого текста Д. Хармса под названием «Молодой человек, удививший сторожа». Подробное описание персонажа, указание на молодость, желтые перчатки, брюки, деликатный голос, делают его исключительным в художественном мире Д. Хармса, в котором описания внешности человека встречаются крайне редко. На связь данного текста с концептом смерти указывает рассуждение сторожа о том, как легко убить муху: *«Ишь ты! — сказал сторож, рассматривая муху. — Ведь если помазать ее столярным клеем, то ей, пожалуй, и конец придет. Вот ведь история! От простого клея!»* Человек в желтых перчатках противопоставлен грубому сторожу еще по одному признаку: по вежливости, с которой он просит ответа на свой вопрос: *«Скажите, дедушка, как тут пройти на небо?».* Ласковое обращение также является исключительным явлением в рассматриваемых текстах. Сторож спрашивает билет, на что человек отвечает, что билета у него нет, но его там ждут: *«Извините, — сказал молодой человек, — ведь я по срочному делу. Там для меня уже и комната приготовлена».* Не получив конкретного ответа о том, как пройти на небо, молодой человек исчезает, оставляя в воздухе запах жженых перьев [Т. 2 1997:340‒341]. Облик этого человека, речевая характеристика некоторых высказываний указывают на его противопоставление фигуре грубого сторожа, а запах жженых перьев предполагает возможность усмотреть в этом молодом человеке в желтых перчатках ангела. Этот текст также подтверждает, что люди, принадлежащие разным уровням бытия, могут существовать в одном пространстве, вступая в коммуникацию друг с другом, но стоит также отметить, что посмертное существование человека находится где-то за пределами этого мира, на небе, куда и стремится этот герой.

Образ ангела также появляется в тексте «Пакин и Ракукин». Смерть Ракукин была не замечена Пакиным, который продолжал оскорблять мертвого человека и ждать от него ответной реакции: *«Эх, — сказал Пакин, — так бы и шлепнул тебя по подрыльнику.»* Признаком смерти может являться следующее описание: *«Если смотреть от Пакина на Ракукина, то можно было подумать, что Ракукин сидит вовсе без головы. Кадык Ракукина торчал вверх. Невольно хотелось думать, что это нос».* В тексте, связанном со смертью героя, также большое количество раз упоминается шея, которую все старался вытянуть умирающий Ракукин, которая, как было установлено ранее, является констатацией связи между жизнью и смертью. Следовательно, неестественно запрокинутая голова в художественном пространстве Д. Хармса — верное свидетельство перехода человека на иной уровень бытия. Констатируя смерть Ракукина Пакин начинает вести себя странным образом: *«Пакин перекрестился и на цыпочках вышел из комнаты».* Во-первых, возникает религиозный мотив, однако перекрещивание здесь не связано с покойником, а является защитным действием, направленным исключительно на себя. Кроме того, вопрос вызывает и тихий, «на цыпочках», уход из комнаты Пакина, ответом на который может послужить дальнейшее развитие сюжета.

*Минут четырнадцать спустя из тела Ракукина вылезла маленькая душа и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкафа 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* [Т. 2 1997:361]*.*

Возможно, появление ангела смерти закономерно в данном мире, поэтому Пакин предусмотрительно вышел тихо, чтобы не потревожить участников дальнейших событий. Из данной сцены можно сделать несколько выводов: 1) душа Ракукина также не воспринимает смерть как некое событие, 2) обиды, нанесенные Пакиным, продолжают волновать Ракукина и после смерти, 3) душа человека представляется маленькой, беспомощной по сравнению с фигурой ангела смерти. Кроме того, ангел смерти прячется за «шкапом», что показывает то, как нереальные события органично помещены в реальное пространство. Передвижения души и ангела смерти также описаны реальными категориями и нереальными: с одной стороны, душа бежит, спотыкается, держась за руку ангела смерти, который «поддает ходу», с другой стороны, этим двум сущностям доступно передвижение сквозь дома и стены. Смерть и душа исчезают «за поворотом» [Там же], что показывает, что повествователь является всеведущим, но лишь до определенной меры: наблюдение прерывается, когда участники событий исчезают «за поворотом», их дальнейший путь неизвестен, что репрезентирует ограниченность познания человека.

Индивидуально-авторский концепт смерти основывается на некоторых компонентах национального. Так, в текстах репрезентирована внезапность смерти с помощью двух стратегий: 1) с помощью обстоятельства «вдруг», 2) через указание заведомо недостаточных причин для смерти персонажа. Смерть также предстает некой силой, вступающая с борьбой в жизнью. Кроме того, в концепт смерти включены религиозные представления, вероятно, не связанные с христианской картиной мира, так как в православной традиции не существует ангелов смерти.

Все остальные компоненты национального концепта стираются в индивидуально-авторской картине мира. Смерть поддается «всестороннему исследованию», ее рассмотрение максимально объективизировано, поэтому смерть лишена физиологичности, не репрезентируется как исключительное горе или беда, но переходит в разряд повседневных явлений. Нагнетание цепочек смертей снимает значимость смерти в художественном пространстве Д. Хармса.

Умирание может происходит незаметно для наблюдателя, однако вызывает интерес у толпы, внимание которой в то же время быстро переходит от одного события к другому.

Устраняются ключевые компоненты концепта смерть: прекращение существования и исчезновение. Граница между жизнью и смертью почти полностью стерта, посмертное существование человека походит на жизнь, однако меняется отношение между мертвыми и живыми: люди, не перешедшие на иной уровень бытия, избегают контакта с «мертвыми».

Фигура ангела предстает в двух текстах: в облике юноши или в соответствии с каноническим представлением. Само появление ангела в текстах значимо. С одной стороны, мертвые персонажи могут находиться среди людей, с другой стороны, души умерших все-таки переходят в иное пространство, недоступное для познания человека, поэтому концепт смерти также связан с представлением об ограниченности познания человека.

# **Выводы из Главы 2**

Анализ содержания концептов шара, сна и смерти показал их фундаментальную значимость в философии мироустройства Д. Хармса. Все перечисленные концептуальные единицы являются равными по своему значению, так как все связаны с жизнью и смертью, как с двумя важнейшими вечными темами для всего человечества. Принципиальная разница между ними заключается в уровне абстракции воспринимаемого мира: компоненты концепта сна и смерти тесно связаны с национальной картиной мира и осмысляются во многом с помощью привычных категорий, тогда как появление концепта шара является продуктом авангардного восприятия мира и стремления к изображению его первоэлементов.

Содержание индивидуально-авторских концептов либо сильно преобразуется на периферии, либо вытесняет часть национальных приядерных компонентов. Эти процессы связаны прежде всего с деструктурализацией семантики в абсурдном тексте, с разрушением классического сюжета из-за ослабления или уничтожения логических связей и со специфическим мировоззрением Д. Хармса, выработанном им в течение жизни.

Концепт шара сохраняет приядерные компоненты, закрепленные в национальном понятии, которые в то же время служат истоками для рождения нового содержания в индивидуально-авторской картине мира. Так, шар связан с преобразованием человека в частности и является «атомом» всего существующего в действительности в целом. Превращение антропоцентрического персонажа в шар связано с его переходом на другой уровень бытия посредством снятия с него качеств, присущих живому существу. Таким образом, шар, как идеальная геометрическая фигура, является элементарной частицей всего мира, если взглянуть на него голыми глазами.

Ключевым в построении текстов, связанных с концептами сна и смерти, является попытка запечатления границы, момента перехода между двумя противоположными состояниями.

Концепт сна также сохраняет приядерные компоненты, являясь физиологическим процессом и сновидением одновременно. Кроме того, в ядро концепта перемещается периферийный в национальной картине мира компонент, связанный с состоянием полусна. Художественное пространство Д. Хармса можно назвать сомнамбулическим, так как сны и явь не отличаются, но являются продолжением друг друга, а попытки зафиксировать точку перехода из одного состояния в другое в текстах о бессоннице оборачиваются провалом. Новым индивидуально-авторским компонентом оказывается трансформационная сила сна: физиологическое состояние наделяется одушевленностью и способностью по-разному влиять на человека, результат «работы» сна абсолютно не предсказуем и не связан с характеристиками персонажей. Сон, как и в национальной картине мира, связан со смертью, но наполнение национального и индивидуально-авторского концептов сильно расходится.

Смерть в малой прозе Д. Хармса не является концом существования или событием исключительной важности. Наполнение индивидуально-авторского концепта противоречит национальному, а точки их соприкосновения лежат на периферии: компоненты внезапности и неизбежности смерти манифестируются в малой прозе Д. Хармса вслед за национальными представлениями. Тексты этого автора разрабатывают посмертный уровень существования человека, который не связан с религиозными представлениями. Так, смерть является точкой перехода на иной уровень бытия, контакты между «живыми» и «мертвыми» персонажами продолжаются, посмертное существование мало отличается от жизни. Меняется только характер отношений между людьми, находящимися на разных уровнях бытия. Ключевым компонентом этого концепта можно назвать исследование границ познаваемого. Несмотря на то, что люди продолжают существовать в мире живых и после смерти, в текстах обнаруживается некое пространство, где обитают ангелы и души умерших, однако лишь намек на наличие этой сферы бытия человека очерчивает границу доступного человеку и всеведущему автору познания устройства мира.

Анализ концептов Д. Хармса обнаружил большое число преобразований, иногда противоречащих национальным компонентам. Индивидуально-авторская картина мира малой прозы и ее наполнение сильно отличается от национальной, что предполагает отличную от общепринятой схему концептуализации Д. Хармса, разрабатываемую им в своих трактатах и в кругу обэриутов и чинарей. Абсурдисткая проза этого автора не только разрушает общепринятые представления о способах построения текста и логике, но и являет новое представление об устройстве мира и его восприятии.

# **Заключение**

Реконструкция фрагментов индивидуально-авторской языковой картины мира на материале малой прозы Д. Хармса продемонстрировала, пожалуй, главную особенность восприятия и осмысления мира, сформированную в тексте «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» [Т. 2 1997:305]:

«Х утверждение.

Один человек думает логически; много людей думают ТЕКУЧЕ[[4]](#footnote-4).

XI утверждение.

Я хоть и один, но думаю ТЕКУЧЕ.»

На «текучести» мысли основано мировоззрение автора. Неразличение сна и яви, жизни и смерти, алогические трансформации объектов действительности, отсутствие каких-либо границ и точек перехода из одного состояния в другое регламентируют особый способ восприятия действительности. Текст является своего рода инструментом преодоления «текучести», иными словами, постепенного и незаметного для наблюдателя преобразования одних предметов в другие, попыткой «регистрации мира» [Т. 2 1997:301] и оружием в борьбе с «нашествием смыслов» [Т. 2 1997:303].

Абсурд, как философская категория и способ осмысления жизни, регламентирующий отсутствие «организующего начала в окружающем мире» [Буренина 2005:34] оказывается состоянием, в которое погружен человек и которое невозможно преодолеть. Попытки разграничения сна и яви, жизни и смерти проваливаются, а люди, существующие на разных уровнях бытия, находятся в малой прозе Д. Хармса в одном пространстве. Такое мироощущение связано с философской концепцией Я. Друскина, которая была зафиксирована им в термине «некоторое равновесие с небольшой погрешностью». Согласно этой концепции, Вселенная и мир, не осознающие сами себя, находятся в состоянии равновесия, устойчивы и постоянны. Чтобы достичь осознания, которое присуще человеку, нужно допустить погрешность или неточность, вскрывающие структуру этого равновесия. Таким образом, человек, наделенный самосознанием, находится в неустойчивом и непостоянном состоянии, которое в то же время делает мир реальным для него и позволяет его осмыслить [Авдеенков 2015:73].

Максимально объективизированная точка зрения на исследуемый мир в прозе Д. Хармса позволяет отделиться от субъективного восприятия и попытаться найти основы мироздания, запечатлеть мир и его предметы, выйти к его основам или первоэлементам, осмыслить человеческую жизнь, преодолевая «текучесть» сознания. Очищение предметов от навязанных извне свойств, их изучение в столкновении, которое рождает абсурдный текст, нарушающий логику, диктует своеобразие индивидуально-авторского восприятия мира и его осмысления. Именно поэтому картина мира Д. Хармса так сильно отличается от общенациональной, будучи тем не менее тесно связанной с ней.

Творчество Д. Хармса было нацелено на всестороннее исследование действительности и человека, а малая проза является ключом к пониманию мировосприятия автора. Восстановленные фрагменты индивидуально-авторской картины мира показывают сложность и своеобразие восприятия действительности, заставляя читателя выйти за рамки общепринятой логики и взглянуть на мир под новым углом. Так, можно сказать, что проза Д. Хармса является специфическим оптическим прибором, позволяющим по-новому наблюдать мир и человеческую жизнь.

# **Список использованной литературы**

Источник

Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 4-х т. / Сост. В. Н. Сажин. — СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. — 4 т.

Научная литература

1. Авдеенков А.Н. «Некоторое равновесие с небольшой погрешностью»: экзистенциальная философия Я. С. Друскина. // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. — 2015.— №3 (23). — С. 65‒75.

2. Ахметзянова Л.М. Интерпретация числа в языке Д. Хармса. // Филология и культура. — 2018. — № 2 (52). — С. 7‒11.

3. Башкатова Ю.А. Соматический код культуры как предмет сопоставительного исследования. // Сибирский филологический журнал. — 2014. — № 4. — С. 220–228.

4. Бикмухаметова Р.М. Концепты «Жизнь» и «Смерть» в русском и башкирском языках (на материале паремиологических и фразеологических единиц). // Вестник ЧелГУ. — 2013. — №35 (326). — С. 19‒22.

5. Богатырева И.И. Языковая картина мира // Русская словесность. — 2010. — № 1. — С. 66‒73.

5. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику. — Тамбов: Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина, 2014. — 236 с.

6. Болдырев Н.Н. Типология концептов и языковая интерпретация. // Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке. — М.: ООО «Фабрика комиксов», 2016. — С. 16–25.

7. Букша К.С. Малевич. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 336 с.

8. Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре начала XX века. — СПб: Алетейя, 2005. — 332 с.

9. Валгина Н.С. Теория текста. — М.: Логос, 2003. — 191 с.

10. Воротников Ю.Л. «Языковая картина мира»: трактовка понятия. // Знание. Понимание. Умение. — 2006. — № 2. — С. 88‒90.

11. Гагарин С.Н. Структурообразующая роль концепта в языковой картине мира. // Вестник центра международного образования МГУ. — 2010. — № 2. — С. 69‒73.

12. Глотова Е.А., Примак Е.А. Представления о смерти в русской фразеологии и паремиологии. // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2013. — №1. — С. 68‒70.

13.Декларация ОБЭРИУ. // Ванна Архимеда. / Сост. А.А. Александрова. —Ленинград: Художественная литература, 1991. — С. 457‒458.

14. Друскин Я. Чинари // Аврора. — 1989. — № 6. — С.103‒115.

15. Друскин Я.С. Сны // «…Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В.Н. Сажин. — Т. 1 — М.: Ладомир, 2000. — С. 629‒637.

16. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. — СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. — 471 с.

17. Захаров Е.В. Малая проза Д. Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. н. —Екатеринбург, 2008. — 24 с.

18. Кобринский А.А. «Я участвую в сумрачной жизни». // Хармс Д. Горло бредит бритвою. / Сост. Кобринский А., Устинова А. — М.: Глагол, 1991. — С. 3‒17.

19. Кобринский А.А. «Без грамматической ошибки…»?: Орфографический «сдвиг» в текстах Даниила Хармса. // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 33. – С. 186‒204.

20. Кобринский А.А. Даниил Хармс. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 512 с.

21. Кравченко О.В. Лингвистический абсурд: динамика смысла в дискурсе. // Вестник ВолГУ. — 2008. — №1 (7). — С. 58‒63.

22. Кравченко О.В. Синтаксические механизмы порождения лингвистического абсурда. // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2009. — №106. — С. 141‒146.

23. Лобанова Л.П. Языковая картина мира и ее описание в философии языка В. фон Гумбольдта. // Филологические науки. — 2010. — № 1. — С. 64‒74.

24. Логинова М.М. Структура концептов «Жизнь» и «Смерть» (на материале русских паремий). // Вестник ВУиТ. — 2016. — №1. — С. 17‒24.

25. Лурье М.Л. Вещие сны и их толкование. // Традиция-текст-фольклор. Типология и семиотика. / под ред. Неклюдова С.Ю. — М.: РГГУ, 2002. — С. 26‒43.

26. Лыткина О.И. Типы картин мира в репрезентации концепта. // Русский язык за рубежом. — 2010. — № 4. — С. 64–67.

27. Минц К.Б. Обэриуты. // Вопросы литературы. — 2001. — № 1 — С. 275‒283.

28. Полонский В. Русский революционный плакат. — М.: Государственное издательство, 1925. — 312 с.

29. Пономарева А.Ю. К вопросу о соотношении национальной, индивидуально-авторской и художественной картин мира. // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.). — Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. — С. 16‒22.

30. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. — М.: АСТ: «Восток-Запад», 2007. — 314 с.

31. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. — Воронеж: Истоки, 2002. — 191 с.

32. Разумовский О.С. Логика концептуализации и теоретизации в контексте развития теории. // Концептуализация и смысл. — Новосибирск: Наука, 1990. — С. 163–174.

33. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 824 с.

34. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — 447 с.

35. Цвигун Г., Черняков А. «Смерть сюжета» в поэтике Д. Хармса. // Балтийский филологический курьер. — 2000. — № 1. — С. 97‒106.

36. Черкашина Э.А. Вербализация концепта «сон/dream» в разноязычных культурах. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. н. — Ставрополь, 2007. — 26 с.

37. Чернышова Л. Концептуализация сна в русской и белорусской фразеологии. // Studia Wschodniosłowiańskie. — 2012. — № 12. — С. 211 – 227.

Шубинский В.И. Даниил Хармс. Жизни человека на ветру. — СПб: Вита Нова, 2008. — 608 с.

38. Ямпольский М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 384 с.

Справочная литература

Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Институт лингвистических исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. — 4 т.

Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Лузина Л.Г., Панкрац Ю.Г. — М.: Издательство МГУ, 1996. — 245 с.

Список принятых в работе сокращений

СРЯ — Словарь русского языка: в 4-х т., 1999.

1. Здесь и далее при цитировании из источника приводится номер тома, год издания и страницы. [↑](#footnote-ref-1)
2. Здесь и далее курсив наш — А. К. [↑](#footnote-ref-2)
3. Здесь и далее тексты приводятся в авторской орфографии и пунктуации согласно Полному собранию сочинений Д. Хармса, составленному В. Н. Сажиной. [↑](#footnote-ref-3)
4. Выделение слов прописными буквами Д. Хармса. [↑](#footnote-ref-4)