Санкт-Петербургский государственный университет

**МИХАЙЛОВА Анна Алексеевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии обэриутов (на примере произведений Д. Хармса и А. И. Введенского)**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ.5095. «Русский язык как иностранный»

Профиль «Русский язык как иностранный»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра русского языка как иностранного и методики его преподавания,

Колосова Татьяна Николаевна

Рецензент:

доцент, Кафедра теории и методики преподавания искусств и гуманитарных наук,

Петрова Татьяна Евгеньевна

Санкт-Петербург

2021

**Оглавление**

[**Введение** 4](#_Toc73225684)

[**Глава 1. Теоретические основы анализа лексических средств изображения женщины в поэзии Даниила Хармса и Александра Введенского** 7](#_Toc73225685)

[**1.1. Лексика как система** 7](#_Toc73225686)

[**1.1.1. Понятие поля в лингвистике. Типы полей** 7](#_Toc73225687)

[**1.1.2. Свойства семантического поля. Определение термина «лексико-семантическое поле». Структура лексико-семантического поля** 13](#_Toc73225688)

[**1.1.3. Тематическая группа как единица в составе лексико-семантического поля** 17](#_Toc73225689)

[**1.2. Соотношение понятий «образ» и «символ»** 17](#_Toc73225690)

[**1.2.1 Подходы к определению понятия «образ». Художественный образ** 17](#_Toc73225691)

[**1.2.2. Символ как средство создания художественного образа** 20](#_Toc73225692)

[**1.3.1. Характеристика стиля языка и стиля художественной литературы** 23](#_Toc73225693)

[**1.3.2. Идиостиль как проявление языковой личности автора** 25](#_Toc73225694)

[**1.3.3. Лексические стилистические средства в художественном тексте** 27](#_Toc73225695)

[**1.4. Идиостиль Даниила Хармса** 31](#_Toc73225696)

[**1.5. Идиостиль Александра Введенского** 35](#_Toc73225697)

[**Выводы** 38](#_Toc73225698)

[**Глава 2. Анализ лексических единиц, составляющих лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии Даниила Хармса** 41](#_Toc73225699)

[**2.1 Микрополе «Жена»** 41](#_Toc73225700)

[**2.1.1. Микрополе «Супруга»** 41](#_Toc73225701)

[**2.1.2. Микрополе «Зрелая женщина»** 45](#_Toc73225702)

[**2.2. Микрополе «Мать»** 56](#_Toc73225703)

[**2.3. Микрополе «Старуха»** 59](#_Toc73225704)

[**2.4. Микрополе «Девица»** 62](#_Toc73225705)

[**Выводы** 76](#_Toc73225706)

[**Глава 3. Анализ лексических единиц, составляющих лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии Александра Введенского** 79](#_Toc73225707)

[**3.1. Микрополе «Девушка»** 79](#_Toc73225708)

[**3. 2. Микрополе «Взрослая женщина»** 95](#_Toc73225709)

[**3. 3. Микрополе «Бабушка»** 112](#_Toc73225710)

[**3. 4. Микрополе «Мать»** 115](#_Toc73225711)

[**Выводы** 117](#_Toc73225712)

[**Заключение** 120](#_Toc73225713)

[**Источники материала:** 123](#_Toc73225714)

[**Список использованной литературы:** 123](#_Toc73225715)

[**Список лексикографических источников:** 129](#_Toc73225716)

[**Приложения** 132](#_Toc73225717)

[**Приложение 1. Список стихотворений Д. Хармса** 132](#_Toc73225718)

[**Приложение 2. Список стихотворений А. И. Введенского** 136](#_Toc73225719)

# 

# **Введение**

Язык художественных произведений Даниила Хармса и Александра Ивановича Введенского представляет особый лингвистический и лингвокультурологический интерес в силу того, что философия абсурда, находя отражение в произведениях писателей, одновременно определяет языковое самосознание целой эпохи.

Данная работа выполнена в лексикографическом аспекте и представляет собой исследование лексики, способствующей созданию образа женщины в поэтическом творчестве обэриутов на примере произведений Д. Хармса и А. И. Введенского.

**Актуальность** исследования объясняется тем, что поэзия абсурда Д. Хармса и А. И. Введенского является отражением индивидуальной картины мира каждого из этих писателей, а также картины мира носителей русского языка в целом и в начале XX века в частности, что показывает их включенность в общий контекст культуры. Многократное использование авторами образа женщины в стихотворных текстах дает основания полагать, что данный образ является одним из ключевых в их творчестве. Язык русского авангарда также представляется нам потенциальным источником художественного языка современности, а особое восприятие авторами женщины, выраженное при помощи особых лексических средств, проявляется в текстах, принадлежащих современному художественному дискурсу. Наиболее значимы для исследования лексики русского языка, поэтики абсурда и идиостилей Д. Хармса и А. И. Введенского работы И. В. Арнольд, Н. Д. Арутюновой, Е. И. Зиновьевой, Г. С. Щура, Ж.-Ф. Жаккара, А. А. Кобринского, М. Мейлаха, В. Н. Сажина.

**Объектом** исследования послужили лексические средства, при помощи которых создается поэтический образ женщины в стихотворениях Д. Хармса и А. И. Введенского.

**Предметом** исследования стали особенности функционирования лексики, способствующей созданию образа женщины в поэзии Д. Хармса и А. И. Введенского.

**Цель** работы – выявить инвентарь лексических единиц, при помощи которых создается образ женщины в стихотворениях обэриутов (Д. Хармса и А. И. Введенского), и специфику их функционирования в данных текстах.

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

1) Описать теоретическую базу исследования, представить терминологический аппарат исследования;

2) Методом направленной выборки на материале собраний сочинений сформировать корпус стихотворений, в которых присутствует образ женщины как центральный или второстепенный;

3) Выявить функциональную специфику лексических средств создания образа женщины в поэзии Д. Хармса и А. И. Введенского;

4) Выявить стилистическую специфику лексических средств создания образа женщины в поэзии Д. Хармса и А. И. Введенского;

5) Выявить основные тенденции формирования образа женщины при помощи лексики, характерные для поэтического творчества обэриутов.

**Гипотеза исследования** заключается в том, что классификация единиц по тематическому критерию и дальнейшее моделирование лексико-семантического поля позволит выявить особенности образа женщины в поэзии указанных авторов.

Были использованы следующие **методы**: метод когнитивно-семантического анализа, метод полевого моделирования, метод стилистического анализа, элементы метода контекстуального анализа, методы наблюдения и описания, метод направленной выборки, частотно-статистический метод.

**Материалом** исследования послужили «Полное собрание сочинений Д. И. Хармса в четырех томах» под редакцией В. Н. Сажина и «Александр Введенский. Полное собрание произведений в двух томах» с комментариями М. Мейлаха.

**Новизна** исследования заключается в том, что впервые (по нашим данным) анализ лексических средств, служащих в поэзии Д. Хармса и А. И. Введенского для создания образа женщины, производится на уровне идиостиля писателей, также впервые рассматривается образ женщины в поэзии данных авторов.

**Теоретическая значимость** исследования видится в дальнейшем изучении образов в поэзии посредством моделирования лексико-семантического поля.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы на практических занятиях по русскому языку как иностранному с учащимися второго и третьего сертификационных уровней, на элективных занятиях по изучению идиостилей Д. Хармса и А. И. Введенского, на занятиях по стилистике, а также при создании словаря языка обэриутов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Анализ лексических единиц посредством группировки их по тематическому критерию и последующим моделированием лексико-семантического поля позволяет описать образ женщины в поэзии обэриутов.
2. Релевантно выделение следующих тематических групп внутри микрополя «Женщина»: «Имена собственные», «Идентификация в мире», «Внешность», «Действия», «Речь», «Состояние», «Качества».
3. Выявление особенностей образа женщины целесообразно проводить посредством анализа окружения, стилистического анализа и комментирования значения каждой из единиц.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, а также двух приложений. Во введении определена актуальность работы, цель, задачи, объект и предмет исследования, его научная новизна, теоретическая и практическая значимость, описаны материал и методы работы, сформулированы положения, выносимые на защиту. В первой главе представлены основные теоретические положения работы: рассмотрено понятие поля в лингвистике, понятие «лексико-семантическое поле» и тематическая группа, определено соотношение понятий «образ» и «символ», дано определение понятию «идиостиль», а также описаны идиостили Д. Хармса и А. И. Введенского. Вторая и третья главы представляют собой описание сгруппированных по тематическому критерию единиц в составе микрополя «Женщина» в поэзии Д. Хармса и А. И. Введенского соответственно. Заключение отражает основные выводы исследования. Приложения содержат списки использованных стихотворений.

# **Глава 1. Теоретические основы анализа лексических средств изображения женщины в поэзии Даниила Хармса и Александра Введенского**

## **1.1. Лексика как система**

### **1.1.1. Понятие поля в лингвистике. Типы полей**

Понятие «поле» было заимствовано лингвистами из физики и было введено австрийским лингвистом Г. Ипсеном в 1942 году. В лингвистике под термином «поле» понимают «совокупность  [языковых](http://tapemark.narod.ru/les/604c.html)   (главным образом   [лексических](http://tapemark.narod.ru/les/257b.html) )   [единиц](http://tapemark.narod.ru/les/149a.html) , объединенных общностью содержания (иногда также общностью формальных показателей) и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений»(Ярцева 1990). Как замечает Г. С. Щур в своей работе «Теории поля в лингвистике»: «Термин «поле» в языкознании используется абсолютно произвольно и не отражает никаких эмпирических фактов» (Щур 1974: 22).

Говоря о разнообразии подходов к изучению данной темы, исследователь пишет о том, что существуют функционально-семантические, морфемные, фонемные, словообразовательные, лексемные, семантические, понятийные, грамматико-лексические и другие поля (Там же: 21). Все эти типы могут быть рассмотрены в рамках двух основных групп подходов: парадигматического и синтагматического (синтаксического).

Парадигматический подход основывается на анализе групп лексем, а также на том, что эти лексемы объединены общностью семантических признаком. Основоположником парадигматического подхода является Й. Трир, который ввел понятие «семантического поля». Исследователь разделяет всю систему языка на два типа полей: понятийные и лексические. При этом каждое из них состоит из более мелких единиц – понятий или слов соответственно. Лексическое или словесное поле, по Й. Триру, образовано словом (в настоящее время принято говорить в данном случае не о поле, а о семантической структуре слова и его ассоциатах), оно является частью понятийного, которое сближается с современным семантическим полем и представляет собой систему понятий, которые организованы вокруг одного центрального понятия. При «накладывании» на понятийное поле слов, членящих его без остатка, образуется «словесное» поле (Кобозева 2000: 98).

Л. Вайсгербер, продолжая исследование полей в лингвистике, утверждает, что существуют группы лексем, обладающих общим значением, и лексем, обладающих только общность предметной сферы, которую они обслуживают. В связи с этим он выделяет однослойные, двуслойные и многослойные поля в зависимости от того, сколько точек зрения может быть применено в анализе данного поля (Щур 1974: 49-50). К однослойным полям, к примеру, относится группа числительных, к двуслойным – термины цветообозначения, к многослойным – термины, обозначающие увядание. Однако концепция Л. Вайсгербера не дает однозначного ответа на вопрос о том, на каком основании та или иная группа элементов интерпретируется как поле.

Возвращаясь к понятию «семантического поля», введенному Й. Триром, отметим, что это наиболее полно исследованное лексическое образование. В настоящий момент в лингвистике принято следующее определение семантического поля: семантическое поле — это «совокупность языковых единиц, объединенных общностью содержания и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» (Кобозева 2000: 99). Семантическое поле обладает следующими свойствами: 1) наличие корреляций (семантических отношений) между словами, входящими в его состав; 2) системный характер корреляций; 3) взаимозависимость и взаимоопределяемость лексических единиц; 4) относительная автономность поля; 5) непрерывность обозначения смыслового пространства поля; 6) взаимосвязь семантических полей друг с другом в пределах всей лексической системы.

Говоря о корреляциях, важно отметить их различие по степени общности. И. М. Кобозева в своей работе «Лингвистическая семантика» отмечает, что в пределах семантического поля существуют связи широкого охвата и связи, специфические только для одной области понятий (Там же: 99). Рассмотрим основные типы корреляций.

1. Синонимия, представляющая собой частичное или полное совпадение значений слов в составе семантического поля, при этом полисеманты входят в состав поля только в каком-либо одном своем значении (*красивый – миловидный*).
2. Гипонимия, то есть родо-видовые отношения (*ягода – клубника*).
3. Несовместимость – взаимоотношения между когипонимами (словами, имеющими общий гипероним), подразумевающие, что когипонимы не могут одновременно характеризовать один и тот же объект или явление (*жена – муж*).
4. Корреляция часть-целое или отношения объекта и частей, из которых он состоит (*тело – рука*).
5. Антонимия, связывающая слова, называющие противоположные по значению понятия (*отойти – подойти*).
6. Конверсивность, возникающая между словами, которые называют одну ситуацию, но описывают ее с точки зрения разных ее участников (*проиграть – выиграть*)*.*
7. Семантическая производность, при которой слова связаны между собой отношениями производного и производящего слова. В данной группе корреляций Ю. Д. Апресян выделяет следующие подтипы: а) Актантные корреляции: действие – субъект действия (*слушать – слушатель*); действие – объект действия (*дарить – подарок*); б) Действие – инструмент действия (*пила – пилить*); в) Действие – средство, используемое при его совершении (*отравлять — отрава*); г) Действие — способ действия (*ходить — походка*); д) Действие — его результат (*царапать — царапина*); е) Действие — место действия (*жить — жилье*); ж) Действие — способный к нему (*(плакать) — слезливый*); з) Действие — такой, над которым можно легко производить это действие (*ломать — ломкий*) (Апресян 1974: 170-171).

Как отмечает И. М. Кобозева, каждое семантическое поле может содержать и другие виды корреляций, специфичные только для него. К примеру, в поле «мир домашних животных» могут быть выделены такие дополнительные типы отношений, как «человек, который разводит данный вид животных», «место, где разводят данный вид животных» и тому подобные (Кобозева 2000: 107).

1. Ассоциативные отношения, которое выявляется при помощи эксперимента, когда испытуемых просят указать вербальные реакции на слово-стимул.

Отдельно стоит упомянуть о таком типе полей, как морфо-семантические поля. Данный термин был предложен П. Гиро на основании того, что некоторые группировки слов в языке обладают не только семантической общностью, но и общностью морфемного состава (основ или аффиксов). При этом, как замечает Г. С. Щур, в лексикологии под этим термином понимаются чисто инвариантные группы, в то время как в морфологии такие группы элементов, помимо общности значений и морфемного состава, имеют близкие коммуникативные или структурные функции (Щур 1974: 141). П. Гиро считал, что такие поля могут включать отношения паронимии, омонимии, синонимии, антонимии, контекстуальные связи. Морфосемантическое поле строится на основании общего ядра, вокруг которого группируется несколько морфосемантических центров, у каждого из которых наблюдается свой круг аффиксальной валентности (Соколов 1971: 122).

Другим направлением в исследовании полей в лингвистике является фразео-семантическое поле, связанное с именами А. Бириха и Н. А. Сабуровой. Фразео-семантическое поле — это совокупность фразеологических единиц с общим семантическим признаком. В основе ряда единиц внутри такого поля лежит одна структурно-семантическая модель (Бирих 1995: 14). Цель выявления данных полей в языке – показать особенности фразеологической системы языка в синхроническом аспекте, а также выявить изменения внутренней формы фразеологизмов (образных представлений, лежащих в их основе). Н. А. Сабурова отмечает, что в состав фразеологического поля могут входит микрополя, «выделенные на основе дифференциальних признаков разной степени абстракции», то есть оно имеет полицентрический характер, при этом каждый из центров имеет свою самостоятельную структуру (Сабурова 2002: 82).

Синтагматический или синтаксический подход к изучению полей был разработан В. Порцигом, который понимал под «синтаксическим полем» словосочетания и синтаксические комплексы, в которых наблюдается возможность семантической сочетаемости компонентов (Щур 1974: 53). Такие связи прослеживаются, например, в сочетаниях глагола со значением действия с именем существительным со значением орудия, субъекта или объекта действия: идти – нога, видеть – глаз, лизать – язык, цвести – растение, лаять – собака. По мнению В. Порцига, данные объединения обусловлены лексической валентностью слов и моделью синтаксических отношений. Таким образом, исследователь считает, что семантическая структура языка отражается не только в характерных для него семантических связях слов, но и в связях, которые можно назвать ассоциативно-синтаксическими.

На современном этапе развития полевого подхода в лингвистике отмечается развитие еще нескольких направлений, помимо рассмотренных выше. З. В. Беркетова предлагает понятие «мотивационное поле» в качестве единицы исследования системных отношений. Мотивационное поле иерархически устроено и включает лексему-мотиватор и все вторичные слова, образованные от нее. Оно, по мнению З. В. Беркетовой, «может иметь однородную структуру, если оно систематизируется одним мотиватором, и неоднородную (центр, переходную зону и периферию), если оно систематизируется рядом мотиваторов» (Беркетова 2000: 69). Для подобного типа полей принято использовать термин «словообразовательное гнездо», однако исследователь отказывается от данного термина, так как ее интересует не формальный аспект проблемы, а семантическая продуктивность мотивирующей лексемы.

Другим типом полей, который исследует современная лингвистическая наука, является грамматико-лексическое поле, базирующееся на общности понятийных категорий. Теория грамматико-лексических полей изучалась такими учеными, как А. В. Бондарко, Е. В. Гулыга, Е. И. Шендельс, М. Н. Заметалина и другие. В таком поле совмещаются средства выражения разного порядка. При этом наблюдаются следующие особенности: «1) общая семантика компонентов поля; 2) неоднородность состава поля, включающего как лексические, так и грамматические компоненты; 3) структура из ядра и периферии с плавными переходами, как между этими частями поля, так и между разными полями» (Плоткина 1975: 83). Ядрами таких полей являются грамматические категории времени, числа, вида и так далее. Периферия состоит из слов, у которых отсутствует один или несколько признаков, присущих данной части речи.

М. М. Маковский предлагает исследование вариационных полей. Вариационное поле — это окружение, представляющее собой совокупность минимальных вариационных эквивалентов каждого из элементов, входящих в него. При этом в пределах поля варьирование элементов подчиняется единому структурному и функциональному принципу (Маковский 1971: 12). Важной особенностью вариационных полей является их существование только при соположении с другими подобными окружениями, то есть они являются объединениями относительными. Совокупность лексем может являться вариационным полем по отношению к одному полю и не существовать по отношению к другому, быть таковым относительно одного принципа и не быть относительно другого. По выражению М. М. Маковского, лексико-семантический вариант – «это структурная разновидность слова, обусловленная определенным лексико-семантическим окружением и существующая в одном или в нескольких наборах только наряду с другими неравноценными между собой структурными разновидностями того же слова» (Там же: 19). Исследователь также отмечает независимость вариантов от функциональной нагрузки этих разновидностей, наличия или отсутствия определенных внешних показателей у каждого варианта и того, образованы ли они от одного и того же корня или от разных.

Рассмотренные выше типы полей позволяют прийти к выводу о том, что теория поля в современной лингвистике разрабатывается достаточно широко, данное направление исследования является очень популярным. Обратимся к наиболее значимому типу полей для нашей работы – ассоциативному полю художественного текста.

### **1.1.2. Свойства семантического поля. Определение термина «лексико-семантическое поле». Структура лексико-семантического поля**

В современной лингвистике существует около 30 различных определений понятия «лексико-семантическое поле» (далее – ЛСП). И. М. Кобозева определяет его как «совокупность языковых единиц, объединенных общностью содержания и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» (Кобозева 2000: 99). В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой ЛСП называется «частичкой действительности, выделенной в человеческом опыте и теоретически имеющей в данном языке соответствие в виде более или менее автономной лексической микросистемы» (Ахманова 2004: 334).

В. В. Воробьев отмечает иерархическую структуру ЛСП и общее содержание единиц, входящих в ЛСП (Воробьев 1991: 102). Ю. Н. Караулов использует понятие «семантическое поле» (СП), понимая под ним «иерархическую структуру множества лексических единиц, объединенных общим (инвариантным) значением и отражающих в языке определенную понятийную сферу» (Русский язык. Энциклопедия 1998: 458). Исследователь использует данное понятие для описания чисто языковых объединений, не применяя его к тексту. Он также замечает, что вся лексика языка может быть представлена в виде системы взаимодействующих СП, образующих в каждом языке сложную и специфическую для него «картину мира».

Опираясь на дефиницию, представленную в работе «Русский язык. Энциклопедия», в настоящем исследовании под термином «лексико-семантическое поле» понимаем иерархическую структуру множества лексических единиц, объединенных общим (инвариантным значением) и отражающих в языке и речи определенную понятийную сферу. Отметим также, что ЛСП объединяет в себе слова разных частей речи.

Говоря об общих признаках семантических полей, С. В. Кезина выделяет следующие закономерности: 1. Слова в составе СП имеют хотя бы одну общую сему и образуют друг с другом разнообразные связи, при этом в СП обнаруживается как минимум два типа связей; 2. СП является частью семантического пространства языка. При этом в самом поле выделяются микросистемы: синонимы, антонимы, гиперо-гипонимические гнезда, отдельные слова); 3. СП изменяется в связи с процессами, происходящими в нем самом, так как СП – самоорганизующаяся система; 4. Основная функция СП – классифицировать фрагмент мира; 5. СП как систему характеризуют динамичность, открытость, гибкость. Лексико-семантическое пространство подвижно и открыто для проникновения новых элементов. (Кезина 2004: 85).

По нашему мнению, наиболее полный и в то же время лаконично представленный набор признаков СП предлагает П. Н. Денисов. К особенностям СП поля он относит: «1) обширность; 2) смысловую аттракцию, а не бинарное противопоставление; 3) целостность; 4) упорядоченность; 5) взаимоопределяемость элементов (каждый элемент поля «прилегает» к соседям); 6) полноту; 7) произвольность и размытость границ; 8) непрерывность» (Денисов 1993: 135).

Выше были рассмотрены признаки СП. По выражению Е. И. Зиновьевой, термины «семантическое поле» и «лексико-семантическое поле» не тождественны, хотя многие исследователи оперируют ими как синонимичными. «ЛСП объединяет вербальный ряд единиц – это слова и словосочетания, объединенные на основе общности выражаемого ими значения. ЛСП исследуется как часть языковой системы с потенциально присущими ей на уровне языка системными связями» (Зиновьева 2009: 74).

Все единицы ЛСП содержат в себе общий семантический признак, называемый интегральным, который их объединяет. Обычно интегральный признак содержится в архисеме – лексеме с обобщенным значением (ЛЭС 2002: 380). Например, в ЛСП «женщина», рассмотренном в данной работе, интегральный признак «лицо женского пола» выражен в лексеме «женщина», а единицы «девушка», «бабушка», «баба», «дама» и другие несут в себе еще и частные (дифференцирующие) признаки: «возраст», «характерные действия», «социальный статус» и так далее.

Рассматривая структуру ЛСП, необходимо обратиться к работам И. В. Арнольд. Она выделяет центральную часть («ядро поля») и «периферию». Элементы ядра несут в себе полный набор признаков, а элементы периферии обладают не всеми признаками поля, а также имеют некоторые признаки, характерные для соседних полей (Арнольд 1991: 124).

Часто границы ЛСП трудно определимы. По мнению Ю. А. Кузнецова, это объясняется тем, что поле является способом отражения действительности и отражает изменения внешнего мира. (Кузнецов 2005: 38). ЛСП способно к расширению или сужению границ с сохранением некоторой инвариантной части при каждой новой актуализации. С этой точки зрения поле является своеобразной «семантической парадигмой».

Структура ЛСП подразумевает более мелкие объединения – микрополя, лексические единицы внутри которых могут быть объединены в лексико-семантические (ЛСГ) или тематические группы в зависимости от задач исследования. Так, соотношение ЛСП и ЛСГ можно определить как соотношение общего и частного (Васильев 1971). Семантическое поле представляет собой более высокий уровень лексико-семантических парадигматических связей, охватывает большее количество лексических единиц.

По выражению Е. И. Зиновьевой, исследование лексико-семантических полей в аспекте РКИ включает сопоставительный аспект, а также описание отдельных фрагментов русской языковой картины мира. Вся лексика языка представляет собой систему взаимодействующих ЛСП, репрезентирующих языковую картину мира данного языка. Смысл слова и его значение представляют собой слитное единство в составе фрагмента образа мира. Результаты экспериментов доказывают, что идентификация слова в сознании носителей языка происходит посредством включения его в особый «внутренний» контекст, моделирующий сферу ситуативного смысла и эмоциональной оценки (Зиновьева 2003: 109).

Два лексических объединения, исследуемые в данной работе, являются именно лексико-семантическими полями, так как в каждом из них выделяется интегральная сема «лицо женского пола», а составляющие каждое из них единицы относятся к разным частям речи. Структура ЛСП «женщина» в поэзии Д. Хармса представляет собой четыре микрополя («жена», «девица», «мать», «старуха»), ЛСП «женщина» в поэзии А. Введенского также состоит из четырех микрополей («взрослая женщина», «девушка», «мать», «бабушка»). В рамках каждого микрополя можно выделить тематические группы.

В связи с тем, что одной из задач нашего исследования является классификация и анализ отобранных единиц в рамках тематических групп, перейдем к более подробному рассмотрению понятия «тематическая группа».

### **1.1.3. Тематическая группа как единица в составе лексико-семантического поля**

При всем многообразии подходов к определению термина «тематическая группа» существует две основных точки зрения. Первая из них отражена в словаре-справочнике Т. В. Жеребило «Термины и понятия: Методы исследования и анализа текста», в котором данный термин понимается как «совокупность слов разных частей речи по их сопряженности с одной темой на основе экстралингвистических параметров» (Жеребило 2011). То есть, согласно данной концепции, такие лексические объединения возникают на основе общего денотативного признака, то есть единицы, входящие в них, связаны с обозначением одной реалии действительности. Похожее понимание термина «тематическая группа» находим в «Российском гуманитарном энциклопедическом словаре» под редакцией П. А. Клубкова, однако есть одно существенное отличие: авторы пишут, что к одной тематической группе обязательно относятся слова одинаковой части речи, отмечая, что этот критерий позволяет вычленять тут или иную тематическую группу как рубрику идеографического словаря (Клубков 2002). Анализ материала настоящего исследования позволяет признать релевантным подход Т. В. Жеребило в силу того, что в поэзии Д. Хармса один и тот же денотат оказывается названным при помощи слов различных частей речи (например, в тематическую группу «умственные способности» по отношению к номинации «девочка» попадают одновременно имя прилагательное *глупая* и имя существительное *дурочка*).

## **1.2. Соотношение понятий «образ» и «символ»**

## **1.2.1 Подходы к определению понятия «образ». Художественный образ**

Основной особенностью художественного текста является его образность, под которой понимается особое свойство поэтического языка, проявляющееся в его тенденции к выразительности, метафоричности, красочности (Лебедев-Полянский 1934). Образность связана со стремлением автора к предельной индивидуализации действительности. А. П. Квятковский выделял образность тропеическую, которая основана на том, что слова употребляются в их переносном значении (Квятковский 2013). Она связана с понятием «тропов» и опирается на метафору, олицетворение, сравнение, оксюморон, антифразис, метонимию, синекдоху и другие средства ввиду их экспрессивно-стилистической значимости. Более сложную природу имеет нетроипеическая образность, под которой понимают соответствие эстетическому заданию автора (Кожина 2003). Экспрессивно-образную функцию при этом выполняют семантически нейтральные слова, ее основу составляют не образные средства самого языка, а использованные в соответствии с авторской задачей «рядовые» лексемы. В данном случае оказывается важной художественная мотивированность, целенаправленность единиц в составе целого произведения. А. М. Пешковский, В. Д. Левин, Д. Н. Шмелев и другие называют нетропеическую образность общей образностью, подразумевая, что она выводится из всего текста в целом (Шмелев 1964: 105). Итак, термин «образность» многозначен, что связано с неоднозначностью интерпретации термина «образ». Рассмотрим его подробнее.

В широком смысле образ – запечатление одного объекта в другом, который выступает как воспринимающая информация, это отображение в нашем сознании, в нашей психике фрагмента действительности. В основе понимания образа лежит мысль о том, что он представляет собой не абстрактную сущность, а конкретную действительность (С. Я. Левит 1998). Образ как когнитивная единица, состоит из «чувственно воспринимаемой «оболочки», изобразительной, или иконической, стороны и содержания» (Там же). Иначе говоря, образ обладает внешней оболочкой (он вербализован в языке, речи или сознании) и внутренним содержанием. В свою очередь, содержание включает идейный и эмоциональный аспекты. В своем взаимодействии данные части представляют собой целостность и задают смысл образа. Так, образ в широком понимании является носителем значения и генератором смысла.

Н. Д. Арутюнова подходит к понятию образ с позиции семиотики. Она вводит термин «семиотический концепт», которым обозначает такие понятия в языке, которым соответствуют имена, выражающие знаковые отношения (Арутюнова 1990: 72). К семиотическим исследователь относит концепты «образ», «метафора» и «символ». Образ является категорией сознания, а не действительности, он формируется восприятием, памятью, воображением, накопленными впечатлениями. Поэтому образ и прообраз часто различны в признаках, хотя и обязательно относятся к одной категории (например, образ ужа не может иметь своим прообразом человека). Тем не менее, образ находится ближе к реальным объектам, чем к категориям смысла. Образ отличен от других рассматриваемых концептов тем, что в нем потенциальные стороны знака – означаемое и означающее – не сформированы и неделимы. Образ, по Н. Д. Арутюновой, опирается на предметный мир (он обращен к оригиналу: модели, типу), воспроизводит объект в его целостности.

В данном исследовании мы опираемся на понятие образа как единицы, формирующей художественное пространство текста. М. Н. Эпштейн исследует образ как эстетическую категорию. Он говорит о том, что любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении, можно назвать образом. В особенности же этот термин относится к действующему лицу. По выражению исследователя, художественный образ отличается от психического тем, что рождается вследствие преображения реальности, творческого переосмысления звуков, красок, слов (Эпштейн 1987). Художественный образ — это форма отражения действительности при помощи искусства, картина жизни человека, переработанная в соответствии с эстетическим идеалом писателя. Данное определение примем в качестве рабочего в настоящем исследовании в силу полноты отражения в нем сущности явления.

Образ в поэтическом тексте имеет свою специфику. Образность поэтического текста отличается тем, что она не соотносится с той наглядностью, которую демонстрируют нам предметы окружающего реального мира. М. Столяров в статье о поэтическом образе, которая вошла в «Литературную энциклопедию» под редакцией Н. Л. Бродского, пишет: «Образ переводит изображаемый им предмет или событие из внешнего мира во внутренний, дает нашей внутренней жизни излиться в предмет, охватить и пережить его изнутри, как часть нашей собственной души. В образе мы переживаем изображаемое» (Бродский 1925). Для поэтического текста больше характерна нетропеическая образность, более важной оказывается передача обонятельных, слуховых, осязательных, вкусовых ощущений, визуальной составляющей изображаемого. возникает развернутое сравнение таких предметов и явлений, сходство между которыми ранее не обнаруживалось. Например, в стихотворении Д. Хармса «Дактиль» присутствуют следующие строки: «*Девушка с рыжими косами / Ходит в тени под откосами / Громко стучит каблучок*». Данное стихотворение очень убедительно создает образ молодой девушки, овеянный таинственностью, тенью, образ девушки как мечты, призрака, при этом поэт не использует привычные средства художественной выразительности.

Понятие художественного образа тесно связано с понятием символа. Рассмотрим второе более подробно.

**1.2.2. Символ как средство создания художественного образа**

О соотношении между понятиями «образ» и «символ» пишет Н. Д. Арутюнова. Переход от образа к символу, по мнению исследователя, происходит, когда образ приобретает символическую функцию в контексте жизни лица или социума. Вместе с тем, если образ опирается на предметный мир, как упоминалось выше, то символ – на мир смыслов, он обращен к содержанию. В контексте литературы ««символ – это компонент индивидуального (авторского) образного кода, позволяющего интерпретировать целое» (Арутюнова 1990: 72). Образ в своем развитии может превратиться в метафору (метафорический образ) или стать символом (символический образ), при этом в первом случае стабилизируется значение, во втором – форма.

Несколько иной подход к изучению понятий «образ» и «символ» у С. Г. Воркачева. Он так определяет отношения между указанными единицами: «символ – это знак, у которого план содержания представлен образом». По мнению лингвиста, образ выступает означающим для той аксиологически маркированной идеи, к которой он отправляет. Эта идея связана с образом отношениями изоморфизма – подобия, иконичности той или иной степени. Образ предстает средством выражения понятийного содержания культурного концепта (Воркачев 2011: 65). Итак, символ в художественном тексте предстает в качестве плана выражения образа.

Говоря о символе в применении к художественному тексту, нужно учитывать, что он всегда интертекстуален. Интертекстуальность – это термин, введенный Ю. Кристевой для обозначения спектра межтекстуальных отношений. Ю. Кристева постулирует, что любой текст всегда является составной частью широкого культурного текста (Кристева 2004: 20).

Символ в художественном тексте в аспекте связи с другими текстами изучала М. В. Добрынина. Исследователь полагает, что он предстает как «средство, замещающее тексты культуры, интертекстуально взаимодействующее с другими репрезентированными в тексте смыслами при формировании смысловой сферы текста» (Добрынина 2005: 18). Авторская символика в тексте создается за счет метафоризации смыслов в тексте. Но истинный символ и метафора различны на уровне культурной традиции. Символ (в понимании М. В. Добрыниной, свернутый текст) существует в пространстве культуры и контекстуально реализует свой смысловой потенциал. Он образует смысловые связи в вертикальной плоскости текстов. Метафора же отличается принадлежностью отдельному тексту и лишь иногда может выполнять в нем символическую функцию, при этом реализуя авторскую идею в горизонтальной плоскости, только в конкретном тексте. Символ в данном случае определяется как «совокупность множества смыслов и культурных характеристик, реализующихся в соответствующем контексте в форме вербального знака» (Добрынина 2005: 18). Символ, являясь интертекстуальной единицей, позволяет обратиться в новом тексте к тем смыслам, которые возникли в культуре ранее и сохранились в ней, что обеспечивает взаимодействие, диалог автора и читателя в рамках культурной традиции. Следует добавить к позиции М. В. Добрыниной, что символ именно в силу указанных выше особенностей служит созданию образа. Например, в стихотворении Д. Хармса «Конец героя» создан образ девы, которая «*молоко дает змее*». Змея как символ древнегреческой богини Афины, богини мудрости, «вечной девственнице», отсылает нас к огромному культурному пласту, связанному с ней, что служит формированию образа девы, вводя оппозицию «девственность – распутство», характерную для поэзии Д. Хармса.

Символ архаичен, что определяет еще одну его роль в тексте – роль «семиотического конденсатора» и посредника между текстом и культурой (Добрынина 2005: 20). Символ является носителем смысла и относится одновременно и к культуре, и к художественному тексту. Поэтому символ «накапливает» и объединяет различные значения: к созданному культурой смыслу прибавляется смысл, созданный автором.

Н. Д. Арутюнова называет символ «компонентом индивидуального кода» автора и считает, что он призван, прежде всего, передавать авторскую идею (Арутюнова 1990: 85). По мнению лингвиста, «он стягивает и концентрирует в себе основные идеи произведения либо выделяет и «представляет» существенное в данном контексте явление действительности».

Таким образом, символ, принадлежа одновременно пространству культуры и пространству художественного текста, служит планом выражения образа, а также позволяет передать дополнительные смыслы, существенные для его понимания.

**1.3. Соотношение понятий «стиль языка», «стиль художественной литературы», «идиостиль»**

### **1.3.1. Характеристика стиля языка и стиля художественной литературы**

Вопросы стиля языка и стиля художественного произведения изучает наука стилистика. Однако в данной работе важно остановиться на данных категориях, так как исследование поэтического текста невозможно без обращения к авторскому стилю.

Итак, стиль языка – «разновидность языка, традиционно закрепленная в данном обществе за каждой сферой социальной жизни и отличающаяся от других разновидностей в области лексики, грамматики, фонетики» (Жеребило 2010). В этом значении принято использовать синонимичный термин «функциональный стиль речи». Также под термином «стиль языка» подразумевают всю совокупность языковых средств, используемых в той или иной ситуации общения, в зависимости от их стилистической окраски. Т. В. Жеребило отмечает, что такие средства бывают а) нейтральными; б) книжными (более «высокими»); в) разговорными (более низкими), которые делятся на фамильярно-разговорные и разговорно-просторечные. Как пишет Р. Б. Матенов, функциональный стиль представляет собой относительно замкнутую систему (Матенов 2014: 664). Исследователь считает ее замкнутой в силу того, что число единиц, закрепленных за определенной сферой общественной деятельности, ограничено. В то же время, состав языка постоянно пополняется, многие единицы уходят из него, поэтому функциональный стиль можно считать лишь относительно замкнутой системой.

Дискуссионным остается вопрос о том, является ли стиль художественной литературы отдельным функциональным стилем. Некоторые лингвисты (такие, как Д. Н. Шмелев, В. Д. Левин, В. Д. Бондалетов и другие) считают, что данный стиль не следует считать отдельной категорией языка в силу «разностильности» языка художественной литературы. Для него характерно использование абсолютно всех средств общенационального языка (в том числе просторечий, жаргонизмов и диалектизмов). Иными словами, не существует единиц, функционирующих исключительно в данном стиле, так же как нет границ использования разнородных средств в одном произведении.

Сторонники отнесения языка художественной литературы к числу стилей языка (например, Р. А. Будагов, И. Р. Гальперин, М. Н. Кожина и другие) приводят следующие аргументы: 1) он регулярно функционирует в сфере литературы и искусства, то есть принадлежит определенной сфере общественной деятельности; 2) он выполняет эстетическую функцию – специфическую, не свойственную ни одному другому стилю. Как отмечает Р. Б. Матенов, хотя художественная речь оперирует языковыми средствами всех других стилей, эти средства выступают в иной функции – эстетической, образуя другую системность (Там же: 664). Существенным фактором в пользу этой точки зрения является также то, что средства других стилей заимствуются не в полном объеме, а частично, комбинируются разные лингвостилистические ресурсы, образуя стилистически новое явление. М. Н. Кожина уточняет, что это «не «смешение стилей», поскольку каждое слово в художественном произведении мотивировано содержательно и стилистически, все вместе они объединяются одной общей, присущей им эстетической функцией». (Кожина 2008: 394). Данная точка зрения кажется нам более корректной в силу большей ее обоснованности.

Определяя термин «стиль художественной литературы», нужно упомянуть еще одну его особенность. По выражению М. Н. Кожиной, все средства здесь, в том числе нейтральные, служат выражению системы образов, поэтической мысли автора. На наш взгляд, это связано с категорией образности, о которой речь шла выше. Исследователь называет это свойство художественно-образной речевой конкретизацией. Она же является причиной воздействия художественной речи на читателя. Конкретизация речи необходима для того, чтобы «перевести» понятие в образ. Согласно М. Н. Кожиной, «восприятие понятийного плана речи происходит в 2,5 раза быстрее, чем возникновение образа», поэтому автор прибегает ко всем возможным контекстуальным и иным средствам, используя единицы всех языковых уровней от фонетического до синтаксического и стремится организовать их особым образом (Там же: 399). Опираясь на экспериментальные данные психологов, ученый пишет, что чем более конкретной лексикой оперирует писатель, тем легче создается образ.

Из всего сказанного выше следует такое определение стиля художественной литературы: стиль художественной литературы — это особый функциональный стиль речи, применяемый в художественной литературе, воздействующий на сознание, чувства и эмоции читателя, а также выражает авторскую идею при помощи средств разных стилей, характеризуясь образностью и эмоциональностью речи. На данную дефиницию мы опираемся при анализе образа женщины в поэзии Д. Хармса.

Помимо стиля художественной литературы, принято говорить о более узкой категории – индивидуальном стиле писателя, или идиостиле. Рассмотри это понятие более подробно.

### **1.3.2. Идиостиль как проявление языковой личности автора**

Исследование языка автора охватывает как чисто литературоведческие, так и лингвистические проблемы. С лингвистической точки зрения идиостиль связан со своеобразием выбора языковых средств, системностью данного своеобразия. Однако этот выбор предопределяет и композиция произведения, сюжет, способы его развертывания, литературное направление, к которому принадлежит писатель (далее в работе рассматривается, к примеру, влияние «ОБЭРИУ» на идиостили Д. Хармса и А. Введенского), – вопросы, относящиеся к литературоведению. Другой лингвистической проблемой является литературная норма, ее колебания и нарушения в соответствии с авторским замыслом.

Понятие идиостиля возникает одновременно с понятием языковой личности и связано с именем Ю. Н. Караулова. Исследователь рассматривает языковую личность как синтез психологического и языковедческого знания. Личность при этом анализируется как комплекс психических, социальных и этических компонентов, преломленных через язык автора (Караулов 2010: 71). Так, языковая личность — это личность, выраженная в языке.

Языковая личность проявляется в языке и соотносится с идиостилем автора. В «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка»под редакцией М. Н. Кожиной находим такое определение идиостиля: «Идиостиль (индивидуальный стиль, идиолект) – совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей, свойственных речи писателя, ученого, публициста, а также отдельных носителей данного языка»(Кожина 2003). М. Н. Кожина пишет о смежном понятии – понятии идиолекта, под которым понимает совокупность собственно структурных особенностей речи отдельного носителя языка, в то время как идиостиль относится именно к речетекстовым характеристикам. В данном исследовании речь идет именно об идиостиле Д. Хармса, так как исследуются лексические особенности стихотворений.

А. Ф. Ашимова так пишет о свойствах индивидуального стиля писателя: 1) он обладает целостной структурой, является внутренне связанной системой средств и форм словесного выражения; 2) он возникает в результате осознанного отбора на уровне словесного выражения; 3) он подразумевает использование элементов языка в соответствии со своеобразными принципами отбора и комбинирования материала (Ашимова 2013: 3). Идиостиль, влияющий на употребление языковых средств, влияет, следовательно, и на систему образов. Поэтому уникальность идиостиля заключается в «эксплицитности и узнаваемости этих самых языковых средств, репрезентирующих личностные системы» (Там же: 3). Прагматическая ситуация, композиционные принципы, экспрессивная и ритмико-синтаксическая организация – благодаря этим текстовым параметрам создается система художественных образов, свойственных только данному автору.

Остановимся подробнее на лексических средствах, образующих идиостиль писателя.

### **1.3.3. Лексические стилистические средства в художественном тексте**

В основе выразительных средств языка и стилистических приемов лежат семантические, стилистические и другие особенности слова или фразеологической единицы.

И. Р. Гальперин выделяет несколько групп таких средств в соответствии с их лингвистической природой и функциями (Гальперин 1981: 175). Часть их связана со стилистическим использованием разных типов лексических значений. Мы рассмотрим только те средства, которые связаны с лексическим планом художественного произведения.

1) Стилистические приемы, основанные на взаимодействии словарных и контекстуальных предметно-логических значений.

В контексте слова приобретают дополнительные значения, которые иногда значительно отходят от предметно-логического значения слова. Особенно это касается переносных значений.

Исследователь выделяет следующие типы отношений и, соответственно, виды средств внутри данной группы:

а) Отношения по сходству признаков – метафора, которая использует название объекта одного класса для описания объекта другого класса на основании сходства признаков двух понятий. Например, Д. Хармс в стихотворении *«Я влюблена в тебя...»* метафорически именует девушку *«любви дворец»*, подчеркивая сходство девушки с дворцом (она так же величественна, так же прекрасна и одновременно воспринимается как вместилище, лоно). Отметим, что в широком смысле существует два вида метафор – языковые, которые мы воспринимаем и воспроизводим в речи, не замечая, что привычные слова на самом деле имеют фигуральный смысл, и художественные, или индивидуально-авторские (Скляревская 1993: 30-31). В настоящем исследовании речь идет именно о художественных метафорах в составе идиостиля Д. Хармса.

б) Отношения по смежности понятий – метонимия, основанная на употреблении названия одного предмета вместо другого в силу их постоянной внутренней или внешней связи (например, между сосудом и его наполнением, предметом и его материалом, местом и людьми, которые в нем находятся, и так далее). В стихотворении *«Вечерняя песнь к имянем моим существующей»* Д. Хармс называет девушку *«ветер ног своих»,* употребляя развернутое лексическое средство, совмещающее метафору и метонимию – перенос по сходству (ноги девушки такие же быстрые, как ветер) и перенос по смежности (свойство «быстрота» распространяется на всю девушку в целом).

с) Отношения, основанные на прямом и обратном значении слова – ирония, представляющая собой комплексное явление, основанное на взаимодействии двух типов лексических значений (предметно-логического и контекстуального, которые вне контекста взаимоисключают друг друга). Благодаря иронии создается ощущение, что описываемый предмет не такой, каким он кажется, возникают отношения противоположности, противоречивости. Например, в стихотворении «Ревекка, Валентина и Тамара» Д. Хармс называет женщин *«тремя грациями»*, в то время как их описание не подходит под традиционное описание этих мифических существ: *«Толстушка, Коротышка и Худышка»*. В этом прослеживается авторская ирония.

2) Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и эмоциональных значений.

Конкретное значение слова при этом вступает во взаимодействие с элементами индивидуального ощущения автора, присутствует субъективная оценка описываемого предмета или явления. В данной группе для нашего исследования оказываются значимыми следующие подгруппы:

а) Эпитет, основанный на выделении качества описываемого предмета, которое оформлено в виде атрибутивных слов или словосочетаний. В качестве примера можно привести эпитет *«нежная»*, при помощи которого влюбленный герой описывает героиню в стихотворении *«Ку Шу Тарфик Ананан»*. Данное прилагательное не просто описывает качество характера Веры, а содержит в себе отношение к ней лирического героя.

б) Оксюморон, под которым понимают сочетание атрибутивного характера, в котором значения определяемого и определения противоречат друг другу или взаимоисключают друг друга. Примером оксюморона может служить высказывание школьницы в стихотворении Д. Хармса *«Окно»*: *«ах как скрипит моя поясница»*. Девочке приписывается физическое состояние, характерное для старухи, в одном образе совмещаются взаимоисключающие свойства – молодость и старость. Такой прием является характерной чертой идиостиля автора.

в) Гипербола, или намеренное преувеличение. Функцией данного средства является усиление выразительности и подчеркивание мысли. У Д. Хармса встречаем следующая развернутая гипербола: *«Но за сто прекрасных дам / И за тысячу красоток / Я Фефюльку не отдам»* (стихотворение *«Если встретится мерзавка...»*). Автор преувеличивает число женщин в его окружении, чтобы, во-первых, противопоставить возлюбленную всем остальным, выделить ее из ряда других женщин, во-вторых, показать ее уникальность.

г) Литота – художественное преуменьшение силы значения или величины предмета или явления. Например, литотой можно считать эвфемистическое наименование смерти в стихотворении *«Подруга»*- *«сладкий сон».* При этом преуменьшается значение ситуации в жизни героини – она не просто спит, а умерла, хотя стихотворение постулирует обратное.   
3) Стилистические приемы, основанные на взаимодействии предметно-логических и назывных значений.

И. Р. Гальперин включает в данную группу такое стилистическое средство, как антономазия и ее разновидности. Антономазия является разновидностью метонимии. Особенность ее заключается в том, что в основе лежат отношения места и события, которое в нем произошло, лица, известного какой-либо деятельностью, и самой деятельности. Также антономазией называют замену имени собственного на какую-либо особенность лица, которому это имя принадлежит. Например, у Д. Хармса находим наименование *«дочь дочери дочерей дочери Пе»* вместо *«Ева»* в стихотворении *«Вечерняя песнь к имянем моим существующей «*, которое отражает преемственность плотского греха как свойства всех женщин, по мнению автора.

4) Стилистические приемы, основанные на взаимодействии основных и производных предметно-логических значений. Наиболее частотным среди них является каламбур. Каламбур — это прием, базирующийся на сходстве звучания, но различии значений двух слов или разных значений одного слова. Иными словами, это соединение омонимов или игра с многозначностью слова. Важным критерием при построении каламбура является его новизна, он должен поражать, производить комический эффект, поражая еще неизвестным сопоставлением слов. У Д. Хармса, к примеру, встречаем такой каламбур: *«сбоку шарь меня глазами а руками позади»* (стихотворение *«Радость»*). Он основан на употреблении глагола *«шарить»* в двух различных значениях (в значении «смотреть» и в значении «трогать»), за счет чего достигается юмористический эффект.

5) Стилистические приемы описания явлений и предметов.

а) Перифраз – троп, заключающийся в том, что одно понятие выражается при помощи нескольких. Этот прием является значимым в поэзии Д. Хармса, например, в стихотворении *«Колесо радости жена...»* автор называет мать *«глупости каша»*. Каша как что-то тягучее, разваренное, не имеющее определенной формы, в сочетании с определением *«глупости»* отражает такую черту матери, как тугодумие, закостенелость, ограниченность мышления.

б) Сравнение, или уподобление одного предмета другому на основании общего признака. Его целью является выявление новых, значимых для построения художественного образа, свойств предмета. В стихотворении *«Тут нарисована жена...»* Д. Хармсанаходим такое сравнение: *«как северный холм она сложена»*. Автор проводил аналогию между телосложением женщины – крупной, полной, здоровой – и обликом северного холма.

6) Стилистическое использование фразеологизмов: поговорки, пословицы, аллюзии, сентенции, цитаты (Гальперин 1981: 175). Данная группа средств, выделяемая И. Р. Гальпериным, оперирует не лексикой, а фразеологическим составом языка, следовательно, ее рассмотрение не входит в задачи данной работы.

Обратимся теперь конкретнее к идиостилю Д. Хармса и А. Введенского.

## **1.4. Идиостиль Даниила Хармса**

Как было отмечено выше, идиостиль писателя невозможно изучать вне его связи с литературной школой и исторической эпохой. Исследуя поэтическое творчество Д. Хармса, следует отметить, что он входил в литературное объединение «чинарей», в составе которого, помимо него, были еще А. Введенский, Я. Друскин, Леонид Липавский и Т. Липавская. Позднее это общество переросло в ОБЭРИУ – «Объединение Реального Искусства». В 1920 – 1930-е годы обэриутов считали поэтами-экспериментаторами. Они экспериментировали со словом, изображением, предметом, действием. Ж.-Ф. Жаккар, И. Е. Васильев, В. И. Глоцер, В. Фролов, А. А. Кобринский относят к характерным чертам поэтики обэриутов следующие: абсурдность сюжетов и ситуаций, гротескность мировосприятия, особую заостренность и динамику языка и алогизм образов. В «Декларации ОБЭРИУ» читаем: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства» (Хармс 2018: 323). Им была близка так называемая «поэтика абсурда», «заумь»- то, что было за границами ума, рациональности, привычного понимания. Абсурдная советская реальность требовала обличения в такую же нелогичную форму в искусстве. Поэтому в творчестве обэриутов актуализируется принцип «путаницы», действительность будто бы становится «с ног на голову» (Васильев 1990: 53).

В той же «Декларации ОБЭРИУ» находим следующую заметку об особенностях творчества Д. Хармса: «внимание <…> сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях» (Хармс 2018: 325). Действительно, важной особенностью его идиостиля является использование сочетаний несочетаемых образов, каламбуры, строящиеся на разрушении ожиданий, неожиданное столкновение персонажей, алогизм. Часто это выражается в соединении несвязанных между собой слов или даже целых фраз, как, например, в стихотворении *«Неужели это фон...»*: *«Густо кругло полно врать / все похоже на ковыль / прокричала громко мать.»*

В связи с «философией абсурда» в творчестве Д. Хармса возникает множество неологизмов, то есть, кроме семантической бессмыслицы, наблюдается еще и «заумь» – конструирование новых слов, излишне «заумный» язык. Его неологизмы сходны с метафорами, так как их цель – открыть в слове грани новых смыслов, создать новый поэтический образ. Читатель при этом вовлекается в сложный процесс расшифровки смысла, закодированного писателем. В. Гречко в своей работе «Словотворчество в поэтике Хармса и Введенского» предлагает разделить неологизмы в произведениях Д. Хармса по принципу сохранения в них лексического, грамматического или фонетического значения на следующие группы:

1) Неологизмы с лексическим значением.

Исследователь относит в эту группу такие слова не являются языковой нормой, однако их значение легко можно определить, так как они образованы от нормативных лексем и сохраняют с ними отчетливую связь. Приведем пример из материала данного исследования. В стихотворении *«Двести бабок нам плясало...»* встречается неологизм *«мохнаг»* как характеристика жены. В нем прослеживается деривационная связь со словом «мохнатый», то есть данное определение обладает конкретным смыслом и характеризует особенность внешности женщины. Подобные неологизмы «хотя и имеют значение, оно не является конвенциональным», «остается собственностью автора» (Гречко 2003: 13).

2) Неологизмы с грамматическим значением.

По выражению исследователя, связь с грамматической системой языка у таких неологизмов нарушена, однако остается связь с грамматической системой. Иными словами, данные лексемы идентифицируются довольно абстрактно, но легко относимы к классу объектов, действий, качеств и так далее. Например, в стихотворениях *«Вода и Хню», «Хню»* слово *«Хню»* без проблем идентифицируется как имя собственное (так зовут героиню) и занимает наиболее типичную для имени существительного позицию в предложении – позицию подлежащего: *«Хню из леса шла пешком», «Хню питалась корешком»* и другие.

3) Неологизмы с фонетическим значением.

Данный тип, по мнению В. Гречко, отличается от других тем, что ни в какой степени не использует языковой код, следовательно, не сохраняет элементы привычного значения. Семантическая доля в них привносится за счет изобразительных и других ассоциаций, которые вызывает звуковой состав неологизма. Среди произведений, исследуемых в настоящей работе, такое явление встречается, например, в стихотворении *«Мама няма аманя...».* Данный неологизм, вероятнее всего, построен на звукоподражании детской речи, его функцией мы считаем передачу беспомощности человека, оказавшегося без матери, сравнение его с младенцем. При этом ни лексическим, ни грамматическим значением слова *«няма»* и *«аманя»* не обладают. В. Гречко отмечает, что такие результаты словотворчества сближаются с абстрактной живописью или музыкой (Там же: 15).

Еще одной важной особенностью идиостиля Д. Хармса является обилие повторов. Повтор у Д. Хармса выполняет важную функцию «постоянного возобновления присутствия», «повторяемое как бы отказывается уйти в прошлое; речь как будто замирает в постоянной презентации одного и того же» (Ямпольский 1998: 197). О. В. Ширяева, анализируя повтор в творчестве Д. Хармса, пишет о следующих группах повторов:

1) Полный тождественный повтор (повторение одинаковых или разных словоформ одного и того же слова):

*«Начало и Власть поместятся в плече твоем*

*Начало и Власть поместятся во лбу твоем*

*Начало и Власть поместятся в ступне твоей»*

(*«Вечерняя песнь к имянем моим существующей»*).

2) Частичный лексико-семантический повтор (повторение разных слов их их форм, имеющих один и тот же корень):

*«За то, что ты молчишь, не буду*

*Тебя любить, мой милый друг.*

*〈...〉*

*Молчаньем, злостью иль обманом*

*Любовный кубок пролился,*

*И молчаливым талисманом*

*Его наполнить вновь нельзя.»*

(*«Первое послание к Марине»*)

3) Тематический повтор (повтор слов, относящихся к одной тематической группе в языке; организует единую функционально-текстовую парадигму слов). Например, в следующем фрагменте находим ряд слов, относящихся к тематической группе *«*Лес*»*:

*«хню из леса шла пешком*

*ногами месила болота и глины*

*хню питалась корешком*

*рога ворона малины*

*или хню рвала побеги*

*веселого хмеля туземца рощь»*

(*«Хню»*)

4) Синонимический повтор (в текстах Д. Хармса используется как средство межфразовых связей для разнообразия однотипных номинаций):

*«Да другая и получше / и получше и почище / посвежей и помоложе»* (*«Радость»*)

5) Антонимический повтор (подчеркивает противоречие, конфликт внутри героя или конфликтность события, а также служит для противопоставления персонажей друг другу):

*«Толстушка, Коротышка и Худышка»* (*«Ревекка Валентина и Тамара…»*)

6) Дейктический повтор (повтор посредством местоименных существительных, прилагательных и глаголов в заместительной, текстообразующей функции):

*«Тут нарисована жена / ее глядеть мое призванье / как северный холм / она сложена»* («*Тут нарисована жена...*»)

7) Повтор союзов:

*«только я пройду как сон. / Только ты пройдешь как лодка»* (*«Тюльпанов среди хореев...»*)

Остальные типы повторов, выделяемые О. В. Ширяевой, основаны не на лексике, а на грамматической составляющей поэтической речи Д. Хармса (грамматический повтор) или на особом построении фраз (синтаксический и комбинированный повторы) (Ширяева 2008: 108-114). На наш взгляд, все указанные типы повторов формируют художественное пространство поэтических произведений Д. Хармса, вписываясь к общую концепцию литературы абсурда. Наряду с неологизмами, повторы являются основой идиостиля писателя.

## **1.5. Идиостиль Александра Введенского**

Выше были рассмотрены особенности идиостиля Д. Хармса в рамках поэтики авангарда и философии абсурда. А. Введенский, как и Д. Хармс, опирается на гротеск, алогизмы, игру со звуками, словами, образами и смыслами. Речь «чинарей» (а позже – речь обэриутов) приобретает игровой характер, превращая текст в шутовское и балагурское действо. Сам А. Введенский называл себя «авторитетом бессмыслицы», подчеркивая, что истинную логику бытия можно усмотреть лишь в бессмыслице.

Говоря об идиостиле А. Введенского, нельзя не упомянуть о разделении его творчества на «детское» и «взрослое» (при жизни были напечатаны только детские стихи). Детские стихи характеризуются простотой, они веселые, легкие для запоминания, игровые. Чаще всего имеют четкую рифму и ритмическую организацию. Основным приемом становится игра со звуками. Например, в стихотворении «Песенка про лошадку» благодаря многократному повторению звуков *д* и *т* создается эффект стука копыт: *«А у лошадки хвост <…> / Закладывали дрожки / И мчались по дорожке».* Во взрослых же стихах преобладают трагические мотивы (например, мотив самоубийства в стихотворении «Очевидец и крыса»).

Л. М. Ахметзянова отмечает, что «для поиска правильного типа связей на уровне текста» Введенский использует особый художественный знак – иероглиф. Данный термин был введен Л. Липавским и означает некую лексико-семантическую единицу, которую «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом». Главные черты иероглифа – абсурдность, алогичность, возможность семантической полифункциональности. Например, слово «море», сохраняя характер знака и обозначая предмет действительности, олицетворяет также границу между миром живых и миром мертвых, пространство иной реальности – слово превращается в иероглиф (Ахметзянова 2017: 146 – 147). Так, в стихотворении «Приглашение меня подумать» герой попадает в морской мир, где ему открывается тайное знание об угасании жизни: *«В морей соленом водоеме <…> /мы поняли, жизнь всюду гасла / от рыб до Бога и звезды. / И ощущение покоя / всех гладило своей рукою»*.

Другим способом реализации бессмыслицы в поэзии А. Введенского становится языковая игра. Языковая игра либо продуцирует новые средства выражения известного содержания, не отраженные в узусе и норме, либо выражает новое содержание при сохранении или небольшой трансформации старой формы (Гридина 1996: 7). В данном случае свободное обращение с формой речи служит исполнению творческого задания. Граница между нормативной литературной и разговорной речью стирается. Языковая игра встречается, например, в стихотворении «Ответ богов»: *стали девкины рубахи / опу поды в забытьи.* На первый взгляд, редуцированная концовка слов «опускаться» и «подыматься» служит для сохранения ритма, однако данный прием позволяет также создать динамичное описание эротической сцены.

Индивидуальный авторский стиль А. Введенского характеризуется также синкретизмом – как жанровым, так и семантическим. Поэт объединяет в своих произведениях черты драмы, лирики и прозы. Например, «диалогостих» «Священный полет цветов» содержит диалог, перерастающий в стихотворную речь: *«Что вам надо. / Голос. / Шипенье слышишь ада/ вонючий Стиркобреев? / Зачем тебе помада…».* Лексико-семантический синкретизм проявляется в многочисленных трансформациях, автор создает новые модели, отклоняющиеся от исходных, сочетает несочетаемые лексемы, например: *пушная звезда, гнедые поджарки.* Также частотна попытка объяснить бессмысленное явление посредством еще более бессмысленной аргументации: *«Третьей прозвище Татьяна / Так как дочка капитана».* По той же причине часто имена нарицательные становятся собственными и наоборот: *«Звали первую светло / А вторую помело»; «хвостами полнели нелли»* (Ахметзянова 2017: 72-73).

Помимо звуковой игры, о которой речь шла выше, А. Введенский использует также графическую игру с буквами (использование прописных букв в середине слов), знаками препинания, сокращением слов. Например, героиня по имени *Софья Михайловна* в определенный момент выступает под именем *Соф. Мих.* (отметим, что имена собственные обычно подлежат сокращению только до одной первой буквы), за счет чего создается комическая, абсурдная ситуация.

Все вышеперечисленное можно озаглавить как принцип диссоциации. По выражению В. В. Фещенко, этот принцип состоит в том, что слово в поэтическом творчестве А. Введенского представляет собой чистый знак, который устраняет пучки семантических признаков из мира, разлагая, разобщая значения (Фещенко 2004: 24). Тогда слова соединяются не при помощи ассоциаций, а посредством диссоциации, оказывается, что все названия взаимозаменяемы (например, слово *«ленточка»* может свободно заменяться именем *«Леночка»*).

Итак, важную роль в творчестве А. Введенского играет категория абсурда, которые является способом фиксации разрушающегося мира, постижения Бога, а не реализацией бессмыслицы.

## **Выводы**

Анализ теоретической базы исследования позволяет сделать следующие выводы.

Основателем полевого подхода в лингвистике является Г. Ипсен. В настоящий момент существует два основных подхода к исследованию полей: парадигматический и синтагматический. В рамках парадигматического подхода выделяют такие типы полей, как семантическое поле, изучением которого занимались Й. Трир, Л. Вайсгербер, И. М. Кобозева, Ю. Д. Апресян, морфо-семантические поля, исследование которых связано с именем П. Гиро, фразео-семантические поля, выделенные А. Бирихом и Н. А. Сабуровой. Синтагматический подход представлен синтаксическими полями В. Порцига. В рамках более современных подходов к теории поля рассматривают мотивационное поле З. В. Беркетовой, грамматико-лексические поля А. В. Бондарко, вариационные поля М. М. Маковского.

В связи с распространением полевого подхода на категорию текста возникло понятие «лексико-семантического поля». При исследовании данного типа полей мы опираемся на работы И. В. Арнольд, О. С. Ахмановой, В. В. Воробьева и Е. И. Зиновьевой и понимаем под термином «лексико-семантическое поле» иерархически организованную частичку действительности, выделенную в человеческом опыте и теоретически имеющую в данном языке соответствие в виде более или менее автономной лексической микросистемы. Поэтическая картина мира, в свою очередь, представляет собой художественный мир, созданный воображением автора.

Структура лексико-семантического поля подразумевает иерархическую организацию микрополей, внутри которых выделяются более мелкие образования – лексико-семантические или тематические группы, объединенные вокруг ключевых слов.

При моделировании лексико-семантического поля художественного текста следует опираться на понятие художественного образа, который, согласно М. Н. Эпштейну, представляет собой картину жизни человека, переработанную в соответствии с эстетическим идеалом писателя.

Одним из способов создания образа в художественном тексте является символ, который служит его планом выражения, отражая его смысл в предметной форме, а также придает дополнительные смыслы образу.

Изучение художественного текста опирается на понятие стиля художественной литературы, который является особым функциональным стилем речи, воздействующим на читателя и выражающим авторскую идею при помощи разнообразных средств. Стиль художественной литературы связан с категорией образности и характеризуется эмоциональностью речи.

Более узким понятием по отношению к стилю художественной литературы является понятие идиостиля, под которым М. Н. Кожина понимает совокупность языковых и стилистико-текстовых особенностей писателя. В соответствии с идиостилем писателя моделируется лексико-семантическое поле.

Идиостиль писателя создается посредством семантических, стилистических и иных особенностей слова или фразеологической единицы, семантическая классификация которых предложена И. Р. Гальпериным.

Идиостиль Даниила Хармса описывается в связи с поэтикой литературного объединения ОБЭРИУ в контексте литературы абсурда. Для произведений писателя характерны различные типы повторов, авторские неологизмы с лексическим, грамматическим и фонетическим значением, разнообразные трансформации образов.

Идиостиль Александра Введенского также неотрывно связан с поэтикой абсурда. Ведущим является принцип диссоциации, при этом А. Введенский использует слова-иероглифы, имеющие возможность семантической полифункциональности. Для стихотворений писателя характерна языковая игра, также разнообразные графические и звуковые трансформации.

# **Глава 2. Анализ лексических единиц, составляющих лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии Даниила Хармса**

Для выявления лексических единиц, формирующих образ женщины в поэзии Даниила Хармса, была проведена направленная выборка лексем, контекстуально связанных с героинями женского пола. Выборка проводилась на материале 117 стихотворений, в которых присутствуют женские персонажи, входящих в состав «Полного собрания сочинений Д. И. Хармса» под редакцией Н. В. Сажина. Всего была выбрана 991 единица.

Лексические единицы, формирующие образ женщины в поэзии Д. Хармса, объединяются в лексико-семантическое поле с доминантой «женщина». В свою очередь, в нем выделяются четыре микрополя – парадигмы с доминантами «девица» (532 единицы), «жена» (341 единица), «старуха» (75 единиц) и «мать» (43 единицы) соответственно. Лексемы, составляющие каждое из полей, могут быть разделены на тематические группы, а те, в свою очередь, на более мелкие образования – подгруппы. Рассмотрим каждое из микрополей более подробно. В работе частотность авторских номинаций будем указывать в скобках. Единичные номинации не будут содержать пометку о частотности в силу многочисленности таких единиц.

## **2.1 Микрополе «Жена»**

В результате анализа лексических единиц было обнаружено, что микрополе «Жена» разбивается на две части, одна из которых опирается на употребление лексемы «жена» в значении «супруга», вторая – с употреблением данной лексемы в значении «зрелая женщина». Соответственно, ядро данной парадигмы сформировано двумя единицами: *«жена» (10)* и *«женщина» (6).*

## **2.1.1. Микрополе «Супруга»**

Лексемы, объединенные вокруг доминанты «жена» в значении «супруга», могут быть разделены по тематическому критерию на следующие группы:

1. **Имена собственные:** *Мария Львовна, Лилия.*

Имя в произведениях Д. Хармса, по выражению Е. Н. Остроуховой, можно считать всегда значимым. Оно не обладает привычной «значимостью», а является либо «оболочкой» персонажа, за которой не стоит образа как такового, либо выражает какую-либо функцию персонажа, которая может быть совершенно ему несвойственна (Остроухова 2012). Функция, скрытая за именем, связана с приемом нарушения читательского ожидания и позволяет давать лишь предположительные интерпретации, дешифровки имени героя как знака. В связи с этим мы трактуем оним *Мария Львовна* как создающий образ злой, сварливой жены (контекст *«хирурга в череп ранил стул»* относит данное имя собственное к мотиву драки и супружеской ревности), уже давно не юной, так как используются полная форма имени и отчества. Лексема *Лилия*, на наш взгляд, обладает большей конкретностью, так как выступает в паре с перифразой *жена Тюльпана*, создавая развернутую метафору женщина-цветок.

1. **Идентификация в мире.**

**Социальный статус:** *жена (10), супруга (4), хозяйка (4)* (во втором значении – «то же, что жена (просторечное)» (Ожегов 1997); также указывает на такую функцию жены, как ведение домешнего хозяйства), *вдова, вдовы.*

1. **Внешность.**

**Общая характеристика внешности:** *мохнаг фефила* (*мохнаг –* неологизм, вероятно, со значением «мохнатая, волосатая», *фефила –* от «фефела»- полная женщина), *нага.* По выражению И. Антанасиевич, нагота у Д. Хармса амбивалентна: происходит движение от наготы безобразной до наготы естественной, «оттенок вожделения/похоти явление наготы приобретает тогда, когда нагота естественная становится наготой безобразной» (Антанасиевич 2006: 284-285). То есть, образ жены связан с «неумением человека быть в голом виде», он неловок и в то же время подчеркнуто эротичен.

**Тело:** *бок, шея, грудь, живот, между ног, ляжка, губки, подбородок с петухом* (предположительно, автор имеет в виду «второй подбородок»)*, волос мочалки* (жена показана в естественном, неидеализированном свете)*, два блестящих глаза* (символ жизненного опыта и магических способностей)*.* В целом соматизмы служат созданию образа жены как очень телесного, приземленного.

**Одежда и обувь:** *юбка, сапоги, кушачки.* Д. Хармс использует наименования традиционной русской женской одежды, подчеркивая, на наш взгляд, возвращение к исходной форме бытия, при которой деление на «мужское» и «женское» было более контрастным.

1. **Действия.**

**Физические действия.** Данная группа представлена непоказательными, на наш взгляд, лексемами *вошла, пришла, вбежала, вскочила* (в значении «встала»)*, рядом стояла* и более показательными, среди которых выделяются следующие подгруппы:

**Работа по дому:** *штопает носки, попала с черного крыльца на кухню.* Эта группа лексем связана, прежде всего, со стереотипным представлением о женщине как о хозяйке, которая занимается починкой одежды, приготовлением пищи и подобными делами.

**Употребление пищи и напитков:** *жадно хлебает гороховый ключ* (эта единица встраивается в систему многочисленных символов жизни, сопровождающих образ жены и женщины в целом)*, накормить* (эта изолированная единица объясняется экстралингвистическими факторами: Д. Хармс и его жена переживали голодные времена)*.*

**Драка:** *ему сюда, развернулась да сюда, хирурга в череп ранил стул.* Мотив драки характеризует жену как воинственную, сильную, властную женщину, которая оказывается главной в паре.

**Действия эротического характера:** *делать это, стонала, на меня садилась, лила сок любовный, обнимала теплой ляжкой, изгибалась пополам, женские ласки, замрет в объятиях упругих.* Мужское и женское начала в творчестве Д. Хармса выступают, как пишет И. Антанасиевич, «то как взаимодополнительные, то как конфликтные, то как иерархически соподчиненные» (Антанасиевич 2006: 281). В данном случае имеет место взаимодополнение образа жены образом мужа, отсутствует их противоборство. Для автора эротическая тема является способом подчеркнуть женское начало, «высветить» его посредством типичных функций.

**Похороны:** *к реке на коленях ползет, отламывает камня кусок, прячет убитого под ломанный камень, в песок.* Этот ряд лексем описывает жену как преданную мужу даже после его смерти.

**Свадьба:** *была в ЗАГСе* (свадьба рассматривается Д. Хармсом как смена социального статуса женщины, после которого система признаков, присущих девице, заменяется системой признаков, присущих жене).

**Обрядовые действия:** *на картах лучше погадай-ка* (гадание, считавшееся традиционно женским занятием, воспринимается в фольклоре как способ связи с высшими силами; при этом наблюдается характерное для Д. Хармса нарушение традиционной функции героини – погадать просят женщину, состоящую в браке, однако в фольклорной традиции этим занимались только незамужние девушки).

**Чувственное восприятие:** *просверливали взглядом, на все кругом глядя.* Глаза, как отмечают Д. Б. Гудков и М. Л. Ковшова, символизируют знание, опыт, полученный эмпирическим путем, а также «обладают магической силой, могут наводить порчу, приносить неприятности» (Гудков, Ковшова 2007: 160-161). Сопоставив данную группу единиц с группой «Чувственное восприятие» в составе других парадигм, можно сделать вывод о том, что зрение у женщины в творчестве Д. Хармса превалирует по сравнению с остальными каналами восприятия. Следовательно, женщина в целом и жена в частности выступают в роли носительниц жизненного опыта, а также наделяются магическими способностями.

1. **Речь:** *сказала хом, с криком: Караул!, все говорила о том, что в котлетах мало свинины.* Последняя единица, на наш взгляд, опирается на идею о взаимосвязи еды и смерти в творчестве автора, высказанную Е. Кусовац (Кусовац 2006: 290). Так, в образе жены сталкиваются миры живого и неживого, что порождает «наводящую ужас бессмыслицу».
2. **Состояние.**

**Физическое состояние:** *голодаем* (об экстралингвистической природе данной лексемы упоминалось выше)*, дремля, не спится.* Сон в фольклорной традиции является переходным состоянием между двумя мирами – миром земной жизни и миром загробной. Мотив сна способствует созданию мистического образа жены как находящейся одновременно в мире живых и мире мертвых или между ними.

**Чувства и эмоции:** *во мне отчаясь* (мужчины в стихотворениях Д. Хармса, подобно ему самому в жизни, испытывают страх перед женщиной – отсюда возникает сниженный образ мужа, который недостоин своей жены, а потому важным чувством, сопутствующим ей, становится отчаяние)*, в безумной ревности своей,* *колесо радости* (жена противопоставляется матери как дарящая радость, причем бесконечную, что отражено в лексеме *колесо*).

### **2.1.2. Микрополе «Зрелая женщина»**

Лексемы, составляющие часть микрополя, объединенную вокруг доминанты «жена» в значении «зрелая женщина» представлены следующими прямыми наименованиями: *женщина (6),* *дамы (6),* *баба (6), дама (4), женщины (2), жена (2), бабы (2), дамочки.* Остальные единицы в составе этого микрополя делятся на следующие тематические группы:

* + - 1. **Имена собственные:** *Марина (4)* (о М. В. Малич – жене Д. Хармса)*, Тамара (2)* (о Т. А. Липавской, которая входила в общество «чинарей» вместе с Д. Хармсом)*, Фефюля, Фефюлька, Фефюлинька* (по выражению В. Н. Сажина, этот ряд лексем происходит от слова «фефела»- «неповоротливая, пышная»(Сажин 1997)), *Наташа* (так звали тетю Д. Хармса), *Эстер, Esther* (Э. А. Русакова – жена Д. Хармса)*, Эсфирь* (вариант имени Эстер)*, Ревекка* (Р. А. Житомирская, подруга Д. Хармса)*, Валентина* (В. Е. Гольдина, подруга Д. Хармса)*, Валиса* (на наш взгляд, данное имя демонстрирует явление «лингвистических нулей», характерное для творчества автора, и является вариантом имени «Василиса»- с греческого «царственная», эпитет богинь Геры (богиня брака и материнства), Афродиты (богини любви), Персефоны (богини смерти)*, Матрена* (Морена – женский мифологический персонаж, связанный с обрядами умирания и воскресания природы; образ *доктора Матрены* связан со смертью)*, Татьяна Николаевич* (трансформация образа женщины в андрогинное существо)*, Алиса Ивановна Порет* (подруга Д. Хармса). Онимы *Катя, Галина, Марья, Нина Петухова* как распространенные русские женские имена, по мнению И. Ю. Малыгиной, служат для придания персонажам «безликости, анонимности, неразличимости», что включается в общий контекст поэтики абсурда (Малыгина 2009: 84). Особняком стоит мифологема *богиня Геба (2)* – древнегреческая богиня юности, предстает в творчестве Д. Хармса как небесная ипостась женщины в противовес ее земной, телесной ипостаси.
      2. **Идентификация в мире**

**Термины родства:** *тетя (3), тетя крестная.* Эти наименования создают образ немолодой женщины-родственницы, обычно грузной.

**Другие взаимоотношения:** *соседка (2), подружка.*

**Национальность:** *русская, еврейки, грузинка.*

**Род деятельности:** *няня (3)* (на наш взгляд, данная единица соотносится с единицей тетя), *пряха* (по мнению В. Н. Сажина, данная единица отсылает к образу Афины – покровительницы ткачества, «вечной девы»(Сажин 1997))*, ключница, подметальщица, прачка, торговка, кондукторша* (ряд наименований представительниц профессий, связанных с низкоквалифицированным трудом)*, царица* (данная лексема хотя и отличается от других тем, что называет высочайшее по статусу лицо в государстве, однако образ оказывается сниженным за счет окружения: *«для потехи в руки скипетр брала и колола им орехи при помощи двухголового* орла»), *доктор, землекоп* (эти два наименования связаны с трансформацией образа женщины в образ андрогинного существа: *«ехал доктор издалека вез корзину колпаков», «был Матрена землекоп»*).

* + - 1. **Внешность**

**Общая характеристика внешности.** Большинство единиц данной подгруппы характеризуют женщину как прекрасную, красивую: *милая (6), женские красы, прекрасная, прекрасные, прекрасна точно фея, изящна как осока, для нас казиста очень, блестящие, чудная, три грации, как северный холм она сложена.* Некоторые единицы описывают рост женщины, при чем она оказывается либо невероятно высокой, либо очень низкой: *коротышка, ростом не высока, ростом вверх до потолка, стала лишь длиннее.* Другие единицы связаны с худым/полным телосложением женщины, они также полярны: *стройна (2), похудевшая, худышка, тонка, тощей, с виду мощи, полные, толстушка, грузна на подъем.* Одна лексема отражает характерную для поэтики Д. Хармса физическую трансформацию героини(*шестипал*), причем изменяются не только части тела (добавляется лишний палец), но и пол, женщина превращается в андрогинное существо. Две единицы вносят эротический оттенок в описание внешнего облика женщины: *нагая (2), в голом виде.*

**Тело**. Телесность хармсовской героини служит утверждению ее в реальном мире. Как пишет, Ф. В. Кувшинов: «Тело занято самоопределением, самоутверждением. Для него важно определить, в первую очередь, собственные границы. Единственное, что его интересует, это собственная протяженность, т.е. факт своего существования» (Кувшинов 2016). Исследователь также указывает, что при формировании образов персонажей наиболее важной оказывается физическая составляющая при частичном или полном отсутствии психологической. На наш взгляд, данный факт соотносится с концепцией шестимерного пространства у автора. Она реализуется в данном случае при помощи единиц *рука (3), руки (2), ручки-хрупочки, кулачки, палец, пальцы, пальчики, пальчики-колбашки, пальчики-сучки, локоть* (оппозиция перед-зад), *голые плечи* (оппозиция право-лево). Вероятно, оппозиция верх-низ, обычно реализуемая парой «затылок-пятки», представлена здесь в измененном виде при помощи лексем *ножка (2), колени* и *головка.* По выражению Ф. В. Кувшинова, зачастую самоутверждение героини в мире носит эротический характер в творчестве Д. Хармса, на что указывают соматизмы *грудь (3), груди, грудки-пупочки, тетюлинька, половых приборов части, организм.* Отметим подчеркнуто канцелярский характер некоторых из них (*половых приборов части, организм*). Это служит сниженности образа женщины, а также относит к смеховой культуре: тема интимных отношений как табуированная репрезентируется в фольклоре посредством смеха. Слово *живот*, обычно несущее в себе разнообразные смыслы, в данном случае подразумевает утробу и указывает на плодородие. Единицы *волос черным черно, коса* связаны с народным представлением о женщине как носительнице особой силы, которая содержится в ее волосах. Ряд единиц связан с лицом: *лицо (3), лик, ноздря, усы* (вероятно, подчеркивает андрогинность, о которой упоминалось выше), *зубки, брови.* Несмотря на то, что героини имеют лицо, они остаются «безликими», неузнаваемыми, что специфично для поэтики абсурда. Остальные соматизмы связаны с чувственным восприятием: *зрачки, глаз унылых пятачки, глаза неподвижные, ушки.* Отметим, что многие лексемы имеют уменьшительно-ласкательный оттенок значения, что создает атмосферу заигрывания не только героя с героиней, но и автора с читательницей посредством текста (*ручки-хрупочки, кулачки, зубки* и другие).

**Одежда**: *зеленая кофточка, передник, платье, подол, лифчик, панталоны.* Эти наименования типичных женских предметов одежды вводят противпоставление «мужчина-женщина», а также служат эротизации образа женщины. Выбивается из ряда лексема *сапог*, объясняющаяся характерной трансформацией – отчуждением у героини какой-либо части тела для придания ситуации абсурдности, неправильности.

**Аксессуары**: *часы, очки, брошка, булавка –* также типичные женские аксессуары, однако *часы* выступают еще и как символ времени, которое в философии Д. Хармса циклично. Женщина выступает хранительницей времени, управляет им.

* + - 1. **Действия.**

**Движение к объекту**: *в сад идет, пришла, пришел издалека, прибыл к нам, походкой легкой, гибко, ловко вошла к хирургу в кабинет, ехал из далека, вошла стройна, нежданно солнцем врачей унылых озарив.* Женщина появляется в жизни героев внезапно, приход ее всегда ознаменован радостью, спасением, исцелением.

**Движение от объекта / исчезновение**: *убежишь, как бумажка, как свистулька от меня не отойдешь, вышел в двери, выходит из дверей, ускользнула в дверь с японцем дверь тихо притворив, был таков.* Так же внезапно, как появляется, женщина исчезает, «растворяется» в пространстве. Создается образ фантома, мимолетной мечты.

**Разнонаправленное движение и движение вдоль**: *как дитя среди тюльпанов между птичек ходишь ты, пройдешь как лодка возле сада, вдоль пруда.* Женщина – часть природы, она слита с ней в одно целое. Также данные единицы подчеркивают «фантомность» женщины, о которой речь шла выше.

**Действия эротического характера**: *перевернуть еф бабу, мужик и баба играют на свободе, мужик и баба напарываются на вилу, мужик и баба громко стонут, извивалась колбасой, предлагают раздеться, приласкай меня грудь, влепи мне поцелуйчик прямо в соску и в ноздрю, на коленки посади сбоку шарь меня глазами а руками позади,*  *катались на всклокоченной реке, сторож длинными руками положил тебя на кровать, в лицо ему смотрела взор не в силах оторвать, Тюльпанова манит, прятаться вдвоем, за ленточкой нагнувшись, нарочно медлишь распрямиться, половых приборов части нагой торговки блещут влагой, ножки растворила, ты на торговку быстро влез, хирург с торговки скинул платье, он заключил ее в объятья, улыбкой в храм войти маня, кого поцеловать хозяйку или хозяина?, лифчик расстегнула, меня зовешь уйти от книг, пить твою младую влагу, грудь поддерживать рукой, сняла свои панталоны, обнялись.* Об эротических образах в творчестве Д. Хармса было упомянуто выше. Отметим, что женщина, даже немолодая, описана как объект вожделения, ее образ подчеркнуто эротизирован (что также подтверждает обилие соматизмов).

**Танец**: *танцуют и под музыку приседают, пошла плясать вовсю.* Данные лексемы можно соотнести с группой «обрядовые действия» в составе группы «жена в значении «супруга»» – Е. Ю. Рог указывает на народный, карнавальный, игровой характер поведения персонажей произведений автора (Рог 2003).

**Катание на коньках**: *прекрасно едишь соколом вперед, на коньках на котке поедем мы, едешь ловко.* По нашему мнению, эта подгруппа также отсылает к карнавальной смеховой культуре, что служит созданию общего настроения абсурдности происходящего в тексте.

**Исцеление:** *вылечу авось.* Приход женщины приносит радость и исцеление, однако оно временно и не гарантированно, на что указывает частица *авось*.

**Работа по дому**: *запирает палисад, с веником ходит.* Единицы относятся к роду деятельности женщины – ключницы и подметальщицы соответственно.

**Действия руками**: *пальчиками щелкать, для потехи в руки скипетр брала и колола им орехи при помощи двухголового орла, воткнули вместо градусника ось, руки в землю закопал, цветок поднявши, приласкает, бросил скучные знамена.* Руки в творчестве Д. Хармса, увлекавшегося восточной философией, играют немаловажную роль. Они, наряду с плечами, затылком и пятками, создают шестимерное пространство мира, при этом сами знаменуют противопоставление «перед-зад» (Кувшинов 2014). Данные действия можно рассматривать как устанавливающие связь героини с миром ритуалы.

**Беременность и роды**: *месяц пупом сел на живот* (перифрастическое описание беременности)*, заболев легла в борак* (подготовка женщины к родам, поиск места — все это соотносится с родами в деревне в начале ХХ века)*, без тебя мне младенчество вручено* (имеется в виду отсутствие мужа у женщины, готовящейся к рождению ребенка).

**Употребление пищи и напитков**: *каку ели, наболтала муки в рот и чуть чуть не подавилась, еда мне ни к чему.* Посредством еды образ женщины не только связывается с мотивом смерти, но и включается в общую поэтику абсурда.

**Драка**: *ударю как машина куб навылет в пол-аршина* (создается образ «гром-бабы», сильной и властной женщины)*, извозчик взял и ударил кнутом царя и царицу по лицу* (на наш взгляд, данная единица не столько служит созданию образа женщины, сколько отражает распад монархии в России)*.*

**Смерть**:  *жнец над пряхою не дышит, нож вздымает выше* (мотив смерти здесь предстает в форме убийства женщины ее возлюбленным)*, мы ляжем прямо под трамвай, на рельсы легли, заставлял ее в окно для потехи прыгнуть птицей или камнем все равно* (мотив смерти реализуется в форме мотива самоубийства).

**Чувственное восприятие:** *слышу ласковые звуки* (Д. Хармс использует романтический мотив звуков из постороннего мира)*, смотрит дерзко сквозь очки, смотрит в колыбель, смотришь как Даная* (Даная – героиня древнегреческой мифологии, обычно олицетворяющая целомудрие, однако в живописи используется как повод изобразить обнаженную женскую натуру)*, за мухами глазами неподвижными следит* (И. Антанасиевич считает образ мух в творчестве Д. Хармса символом морального и физического разложения (Антанасиевич 2006: 287), то есть образ женщины в очередной раз оказывается связанным со смертью, однако в данном случае женщина оказывается свидетельницей хода времен, смены жизненных циклов человечества, который олицетворяют кружащиеся мухи)*, на меня нисколько не глядишь* (герой считает себя недостойным, испытывает страх перед женщиной и обиду за отсутствие внимания с ее стороны)*, глядишь теперь сюда все чаще, глядела рыб жестяных* (женщина наблюдает за природой; эпитет *жестяные,* как нам кажется, описывает не материал, а цвет живых рыб)*, глядит в замочек* (замок – символ границы между мирами, женщина видит другой мир сквозь него)*, видит: комната пуста.* Как видно, основу данной подгруппы составляют глаголы зрения, о которых мы упоминали выше. Они формируют образ женщины как наблюдательницы мира, глаза выступают как символ жизненного опыта и магической силы, способности проникать в другие миры.

**Мыслительная деятельность:** *умом пытаюсь вникнуть в суть, глядит во все зрачки в мысли темные значки.* Глагол *пытаюсь* указывает на то, что мыслительная деятельность женщины представляет собой лишь попытки, которые, скорее всего, оказываются несостоятельными. Сочетание *мысли темные значки* указывает на ее «темноту»- неразвитость, глупость.

**Отсутствие движения**: *стоит, сидишь* (герой смотрит на женщину со стороны, с определенной точки наблюдения; имеет место характерный для персонажей Д. Хармса страх перед женщиной); *не лежит и не сидит* (данные единицы связаны с болезнью)*.*

**Атрибуты физических действий**. Некоторые из слов этой подгруппы связаны с родом деятельности женщины: *веник, календарь, скипетр, корзина колпаков, телескоп.* Другие единицы называют типичные предметы женской гигиены (*мыло, духи*) или предметы, принадлежащие женщине: *цветок (3), цыгарки, парафин, графин, чашечка пустая*.Две единицы связаны с мотивом смерти и убийства: *нож (2), острые щепочки*. Опосредованно связано со смертью и наименование еды – *студень из копыт.* Интересен ряд атрибутов, связанный с творчеством, когда женщина выступает как муза поэта: *книга, стальное перо, лира, труба.* Остальные лексемы носят случайный характер и служат созданию текстового пространства в соответствии с философией абсурда: *елка, свисток, южный плод, ялик, скучные знамена, солома.*

1. **Речь**: *заахала, ахнули, фыркнули* (такие лексемы, обозначающие не речь как таковую, а возгласы, свидетельствуют, на наш взгляд, об эмоциональности женщины)*, крикнула: мы победили!, ловкий крик* (также отражают эмоциональность женщины)*, как покойник пропищав* (данная лексема встраивается в ряд многочисленных обозначений смерти)*, все супа – сказала, сказала вслух: «к такой обиде я не привыкла...», сказала: Боже!* (частотные в русском языке глаголы речи, однако их окружение вносит абсурдистский элемент в стихотворения)*, бранится с пьяным в пятый раз, спорьте сколько вам угодно* (лексемы со значением ссоры формируют образ склочной женщины, «базарной бабы»)*, бабий ропот* (лексема употребляется в значении «шум, гам», ее можно воспринимать как возгласы толпы деревенских женщин), *молчишь, молчанье, произнеси хотя бы слово* (многие исследователи отмечают характерный для Д. Хармса прием, когда персонаж лишается какой-либо своей части или функции – в данном случае, способности говорить; однако, согласно И. Ю. Малыгиной, это не отчуждает героя от реального мира, так как остальные персонажи будто бы не замечают его дефектов (Малыгина 2009: 83)).
2. **Состояние.**

**Физическое состояние**: *спят и видят сон* (мотив сна как переходного состояния между миром живых и миром мертвых был рассмотрен выше)*, заболела, одна дышу как рота, в груди моей мокрота* (болезнь, на наш взгляд, подобно сну, является пограничным состоянием героини между жизнью и смертью).

**Чувства и эмоции:** *страшно если миг один до смерти, но вечно жить еще страшнее, трясясь, со страху померла, бедная, страдаю, позавидовала, на гостя хама рассердившись, злость, не хохочет, плачет (2), плачет как река, рыдает, рыдала, рыдая на коленях пред тобой, все противно, безразлична, к любви стремятся мои руки, страсть в твою проникла грудь, ласковые улыбки.* Эта подгруппа представлена, в основном, единицами, называющими негативные чувства и эмоции (страх, злость, страдание, зависть) и их выражение (плач). Положительное чувство представлено чувством любви и страсти, с выражением положительных эмоций связана лексема *улыбки*. Другие единицы отображают безразличие. Часть единиц связана с чувствами, которые дарит женщина окружающим: *радости река, радости поток* (*река, поток* являются символами жизни, что формирует образ женщины как дающей жизнь в прямом (рождение детей) и переносном (привнесение оживления, радости) смыслах) *дыня радостей* (*дыня* символизирует плод, лексема соотносится с символикой плодородия, рождения детей)*.*

1. **Качества**

**Качества характера.** Характер женщины описывается как очень противоречивый. С одной стороны, она *непокорная* и *упряма* (единицы связаны с мотивом бунта, противоречия), с другой – *тихая.* С одной стороны *сладострастная* (активно проявляет любовный интерес), с другой – *холодная* (не проявляет никакого интереса), *духом немка* (реализуется стереотипное представление о немцах как о сдержанной, «холодной» нации).Ряд лексем связан с обманом, коварством и основан на традиционном представлении о хитрости как основном качестве женщины: *хитра, хитрее Рейнеке Лиса, коварна пуще змея.* Менее показательны лексемы *попроще* и *славная*, которые характеризуют женщину как обычную, среднестатистическую, невыдающуюся. Характеристика *нелюбопытны* связана в большей степени с мыслительной деятельностью, но также отражает безразличие женщин к устройству мира, ригидность их характера.

**Умственные способности.** Данная группа в целом характеризует женщину как глупую. Для выражения этого качества Д. Хармс использует следующие обороты: *просто дура, глупая вода, стала лишь глупее, тут есть над чем задуматься, но я бессильна, где мне силы взять чтоб уловить умом значенье формы, многое сокрыто от меня.* Даже прилагательное *мудрая* употреблено в ироническом контексте в составе сравнительного оборота *подобно мудрой жене* (жена не описывается как *мудрая*, а лишь уподобляется таковой). Автор объясняет глупость женщины ее местом в мире, женской природой: *моя структура предназначена природой не для раскрытия небесных тайн природы.* Обобщает все сказанное выше сравнение *первобытны как плохой локомотив*, которое включает в себя характеристику не только умственных способностей, но и всего устройства женщины. Единственным выражением, семантика которого не определяет ее как глупую, является выражение *только ты все поймешь*, но, на наш взгляд, оно соотносится со способностью женщины постигать тайны мира каким-то иным, не мыслительным путем, связанным с магическими способностями, чувствами, даром провидения.

Отдельно отметим ряд контекстуальных синонимов, не вошедших не в одну из представленных групп. Часть из них крайне экспрессивны, выражают негодование героя по отношению к женщине и функционируют в качестве бранных слов: *дрянь, гадость, ведьма, закорюка, злодейка, прореха, индюшка.* Негативной коннотацией обладают также лексемы *гражданка* и *кукла*.Другие единицы эксплицируют теплые чувства героя, его любовь: *милый друг, мой друг, друг мой верный, куколка-дружок, сказка длинная моя, царица, богиня.* Ряд лексем называет объекты природного мира: *слива между слив, ягодка-кружок* (плоды символизируют плодородие женщины), *травка, милый овод, рыбка, птица, улетевшая в окно.* Окно в творчестве Д. Хармса является символом перехода в другой мир, о чем пишет Ж.-Ф. Жаккар: «Окно имеет   у   Хармса   важное символическое значение именно как дорога в тот мир и возможность возвысить душу» (Жаккар 1995: 314). Сравнивая женщину с птицей, Д. Хармс в очередной раз подчеркивает ее связь с иными мирами, остальная природная символика также способствует утверждению этой связи. Похожая идея отражена в метафоре *мира панорама –* в образе женщины можно увидеть образ всего мира. Также встречается пара почти повторяющих друг друга неологизмов: *не хиле, микука на хиле.* Анализируя контекст их употребления, можно сказать, что они соотносятся с положительными характеристиками героини (в стихотворении *«Радость»* лирический герой убеждает *тетю* в ее привлекательности при помощи данных лексем). Еще один неологизм – *скушность –* обладает более явной семантикой и является самохарактеристикой героини, указывая на то, что она уже немолода и «скучна» для мужчины.

Таким образом, микрополе «Жена» в стихотворениях Д. Хармса представлено двумя различными парадигмами: «Жена» в значении «супруга» и в значении «зрелая женщина». Идентификация в мире представлена наименованиями социального статуса, а также рода деятельности: в основном, женщины оказываются представительницами низких профессий. Многочисленная группа имен собственных формирует образ женщины как объекта любви, а также связывает его со смертью. Образ жены являет собой призрачное видение – женщина так же быстро исчезает, как появляется. Она предстает одновременно глупой, но обладающей некоторым высшим, непостижимым знанием. Это знание организует ее связь с природой, укрепляет ее в мире и одновременно позволяет ей перемещаться между мирами. Характеристика внешности жены разнообразна: она бывает худой и полной, низкой и высокой, но всегда характеризуется как красивая, образ предельно эротизирован, телесен. Речь жены эмоциональна, ее основное чувство – страх, основной способ выражение эмоций – плач. Она также связана с фольклорными мотивами песни и танца.

Проанализированные лексемы можно считать основными в формировании образа женщины в поэзии Д. Хармса. В связи с этим рассмотрим единицы в составе остальных микрополей менее подробно.

## **2.2. Микрополе «Мать»**

1. **Имена собственные:** *Варвара Михайловна.* На наш взгляд, эта номинация отсылает к героине романа Л. Н. Толстого «Война и мир» Анне Михайловне Друбецкой, которая хлопотала о наследстве для сына в доме умирающего графа Кирилла Безухова (к этому тексту также отсылает единица *шарила в покойнецком комоде*).
2. **Идентификация в мире**

Первая группа представлена следующими прямыми наименованиями: *мать (9), мамаша (3), мама (2), мамашка, мамка, мамочка.* Благодаря стилистически сниженным единицам *мамаша, мамашка, мамка* формируется пренебрежительное отношение героя к матери.

**Связанные термины родства:** *сын* (единица логично соотносится с данным микрополем).

1. **Внешность**

**Тело:** *грудь, нога, голова, глаза, вместо рук ее болтались голубые рукава.* В последней единице видим прием отчуждения у героини какой-либо части тела, что отдаляет ее от мира, «вырывает» из привычного шестимерного пространства.

**Аксессуары**: *булавка.* Контекст *мамина булавка* позволяет говорить о том, что этот аксессуар воспринимается героем как оберег, в чем косвенно проявляется мотив магической силы, которой обладает мать.

1. **Действия**

**Физические действия:** *на одной ноге скакала, плясала кругом бессердечного ракала* (танец как важный элемент смеховой культуры в создании образов в творчестве Д. Хармса был рассмотрен выше)*, качалась в огороде без движенья головы* (видим типичное для автора отчуждение у героини части тела или ее функции)*, бег, выбегая из огорода, мимо мчались, шарила в покойнецком комоде* (мотив смерти сопровождается мотивом корысти – смерть для матери не сакральна, даже в подобном событии она ищет выгоду для сына, при этом данное действие не воспринимается как забота). Отдельного внимания заслуживают единицы *полетела, летит.* Согласно И. Ю. Малыгиной, сущность самопроизвольной трансформации людей в птиц «заключается в том, чтобы уйти от мирской суеты в другой мир, в иную реальность, где правит спокойствие. Данное превращение дает возможность обретения свободы, перерождения из одной формы в другую» (Малыгина 2008:124). Иными словами, посредством полета образ матери оказывается связанным с переходом в иные миры.

**Беременность и роды:** *родила меня чехардой придорожною, мыльными пузырьками батьке в лицо.* Ироническое описание родов, которые происходят будто бы случайно (при этом роль матери пассивна), имеет экстралингвистическое объяснение: мать Д. Хармс была закрытой женщиной с тяжелым характером, растила сына в практически полной изоляции от внешнего мира, поэтому воспоминания о ней у писателя остались неприятные, он считал свое рождение ошибкой. Кроме того, его мать заведовала приютом для бывших каторжанок, что отразилось на психике Д. Хармса – он до конца жизни испытывал «страх перед женщиной», отраженный во многих произведениях.

**Действия эротического характера:** *в объятиях с врагом, поцелуй.* Немногочисленность данной подгруппы свидетельствует о том, что образ матери, в отличие от образа жены, слабо эротизирован.

1. **Речь**

Речь матери, как и речь жены, описана лексемами с семой эмоциональности: *заухала, прокричала громко, воскликнула ва ва, лех воскинув.* Значимым также оказывается мотив песни: *спели б вы для нас куплет, песень ваша не звучала много лет.* Сочетание *тщетно требуя поймать в реке сапог* указывает на то, что речи матери не придают значения, ее не ценят, и такое отношение воспринимается героями и автором как нормальное. Глагол *звенит,* функционирующий не как речевой, а как промежуточный между речью и чистыми звуками, репрезентирует единственный способ матери привлечь к себе внимание.

1. **Состояние**

**Физическое состояние:** *больно, трепет головы.*

**Чувства и эмоции:** *рыдает, слезы на глазах.*

В целом, состояние матери описывается как физически неудовлетворительное, а эмоциональное состояние формируется единицами со значением «плакать» и связано, на наш взгляд, с фольклорным мотивом плача.

1. **Качества**

**Умственные способности**: *глупости каша.* Мать в стихотворениях Д. Хармса, как и жена, характеризуется глупостью.

Вне описанных выше групп оказывается пара экспрессивных прилагательных *родимая* и *бедная*, которые употреблены в переносном, ироническом значении и выражают пренебрежительное отношение к матери. Также интересны несколько контекстуальных синонимов слова «мать»: *голубка* (данная лексема, хотя и носит уменьшительно-ласкательный оттенок значения*,* не может быть рассмотрена как выражающая чисто положительное отношение, учитывая контекст всего творчества Д. Хармса)*, няма аманя* (неологизм, построенный на звукоподражании детскому лепету, и употребленный как призыв взрослого человека к помощи матери, который остается без ответа). Связь женщины с миром, природой отражает перифраза *мать мира.* Подразумевая под данным словосочетанием Еву, Д. Хармс постулирует, что не только все люди произошли от женщины, но и весь остальной предметный мир.

Итак, мать в поэзии Д. Хармса может идентифицироваться в связи со своим ребенком, однако в большинстве случаев ее образ отделен от образа ребенка. Образ матери также связан с фольклорной традицией с помощью танца и песни. Речь матери крайне эмоциональна, даже истерична, ее эмоции выражаются посредством плача, физически она испытывает боль. Описание внешности не содержит особых характеристик, она будто обезличена. Несколько единиц обнаруживают связь образа матери с мистическими силами, она наделяется способностью переходить в иные миры.

## **2.3. Микрополе «Старуха»**

1. **Имена собственные:** *Мария, Софья Павловна*
2. **Идентификация в мире**

**Прямые наименования:** *старуха (5), старухи*

**Социальный статус:** *супруга.*

**Термины родства:** *бабушка (5), бабка (2), бабки, бабаля* (вероятно, неологизм от «бабуля», однако употреблен не в качестве уменьшительно-ласкательной номинации, а иронически)*, бабы* (согласно «Толковому словарю русского языка» М. И. Ожегова, «бабой» называют не только бабушку, но и каменное языческое изваяние, что объясняет контекст *бабы кушают внучат*).

**Связанные термины родства:** *внук, внучата.* По сравнению с наименованием *мать*, лексема *бабушка* чаще употребляется со связанными терминами родства.

**Род деятельности:** *бродяга* (у старухи нет дома, она ходит по улицам, олицетворяя губительный рок)*, нянька.*

1. **Внешность**

**Общая характеристика внешности:** *седая.*

**Тело:** *сердце (2), глаз, светлый глаз* (на наш взгляд, равноценен «всевидящему оку»)*, бровь, зубы, уши мягкие, рука, холодное брюхо* (описывается уже не живая старуха, реализуется мотив смерти)*, затылок* (как упоминалось выше, в творчестве Д. Хармса означает смерть)*, рога и сто четырнадцать бутылок (рога* и *бутылки* вырастают у старухи из *затылка –* вероятно, соматизм означает гротескную трансформацию образа старухи после смерти).

Соматизмы, характеризующие старуху в прошлом: *черный волос, гибкий стан.* Данные единицы показывают, что старуха не является статичным образом – ее образ развивается из образа молодой женщины.

**Одежда:** *платок.*

1. **Действия**

**Физические действия:** *махнула (2), в дом идет к супругу, на скамью сама встает.* По наблюдению О. Щербининой, «старухи всегда зловещи в творчестве Хармса» (Щербинина 2007: 283). Зловещий образ старухи формируется благодаря таким единицам, как *помохав зубами* и *вздымается на костыли.* Он также тесно связан со смертью: *тихо падает на мох, сидела выставив затылок* (затылок в творчестве Д. Хармса олицетворяет смерть (Антанасиевич 2006: 281)), *беги в рощу сосен и в землю лбом ложись и тлей.* В то же время старуха описывается как дающая жизнь – *поля пшеном засеяла –* однако, на наш взгляд, это лишь подчеркивает идею «кратковременности и бессмысленности человеческого существования», которую она несет в себе (Щербинина 2007: 284). Старуха может представать в форме языческого истукана, о чем было упомянуто выше, и обладать способностью отнимать жизнь, на что указывает сочетание *кушают внучат.* Фольклорный мотив танца выражен в сочетании *двести бабок нам плясало*. Некоторые из физических действий отражают эмоциональное состояние старухи – нервное, напряженное, она ожидает опасности: *сидела в сокращеньи жил, бегает в испуге, ищет Петю и гамак.*

**Действия эротического характера.** Старуха в текстах Д. Хармса обычно не вовлекается в подобные действия, поэтому группа представлена только одной единицей *очередом кандыжится семью попами*, которая, по нашему мнению, служит общему настроению фарса, относит к народной смеховой культуре, в которой часто старости приписываются черты молодости для создания атмосферы фарса.

**Чувственное восприятие:** *на все кругом глядя, увидела собаку в своем собственном глазу* (собака является символом ритуальной нечистоты и разврата; «помещая» собаку в глаз старухе, автор делает ее свидетельницей дисгармоничности мира)*, слышет под фонарями свист* (свист в народном поверье символизирует призыв нечистой силы).

**Мыслительная деятельность:** *мысли внешние съедая.* Значение этого оборота не вполне ясно, однако можно предположить, что старуха выступает здесь своеобразной «воронкой», в которой исчезает бытие.

**Атрибуты физических действий:** *костыли* (символ разрушения, неправильности, искривленности бытия)*, пряжа* (на наш взгляд, является символом судьбы человечества, которую плетет старуха)*, дойная коза* (коза в христианстве является символом сатаны, нечистой силы).

1. **Речь:** глаголы *балабошит, стрекочет*, означающие «быстро-быстро говорит, часто не по делу», характеризуют старуху как несущую бессмыслицу. Мотив песни связан не с фольклорной традицией, а с религиозным обрядом: *пела небу новоселье, херувимскую поет.* Единицы *деревню кличет, кричет* указывают на громкий голос старухи. Одновременно речевая характеристика реализует ситуацию умирания: *тихо стонет –* имеется в виду предсмертный стон.
2. **Состояние.**

**Физическое состояние.** Часть единиц связана со старостью, близящейся смертью: *седеет бровь, дрожит рука, светлый глаз слезится.* Также имеет место мотив сна как перехода в иной мир: *сонная, заснула кувырком.*

**Чувства и эмоции.** Основу этой группы составляют единицы, называющие негативные эмоции – грусть и усталость от жизни: *с тоской, тоскуем, сердце, жить устав, стремится хотя б земле найти покой, тебе весь мир несносен, противен ход годов и дней, тихо плакали в платок.* Одна единица связана с паникой по поводу пожара: *в испуге.*

1. **Качества**

**Качества характера:** *характера простова, строга.* Характер старухи непримечателен.

Стоит отдельно отметить экспрессивное прилагательное, которое использует Д. Хармс по отношению к старухе – *резиновая.* Это предельно отдаляет ее образ от природного мира, ставит ее в один ряд с неживыми предметами, созданными руками человека. Отметим также метафору, которую писатель использует, вводя героиню-старуху: *а может быть павлин.* На наш взгляд, она служит для создания комического эффекта и подчеркивает многоликость старухи, ее колдовское начало.

Таким образом, старуха в стихотворениях Д. Хармса является носительницей бесовского начала: единицы, описывающие ее внешность и действия создают зловещий образ. Старуха выступает в роли «всевидящего ока», в ее власти находится судьба людей. Также образ старухи связан с неминуемой смертью и переходом в другие миры.

## **2.4. Микрополе «Девица»**

1. **Имена собственные**

Самое частотное имя в творчестве Д. Хармса представлено несколькими вариантами: *Мария (3), Маша (2), Маруся, Мадлэн, Манька-Дунька.* Три онима выражают основные христианские добродетели: *Вера, Любовь, Надя* (вариант имени Надежда). Приданию комичности образу служат иностранные имена *Розалья, Розалия, Барбара.* Некоторые имена связаны с происхождением героини – деревенской девушки: *Агнеса, Дунька, Варвара, Глафира.* Имя *Снегурочки* передает характер героинь, их «холодное»отношение к герою. Несколько лексем называют типичные женские имена: *Наташа (2), Елизавета (2), Катя (2), Нина (2), Елена.* Одно из имен связано с образом нечистой силы, отсылает к произведению И. Гете «Фауст»- *Маргарита* (согласно В. Н. Сажину, это также один из эпитетов богини любви Афродиты (Сажин 1997)). Одно из имен является неологизмом – *Хню (2) –* и, по мнению А. А. Кобринского, представляет собой «вариант лесной девы» (Кобринский 2009:87).Интересно также наименование *имянинница имяни своего*, которое содержит упоминание о том, что у девицы есть имя, однако оно не называется, что говорит об условности в абсурдистской литературе имени как такового.

1. **Идентификация в мире**

**Прямые наименования:** *девица (10, в том числе написание «девеца»), дева (9), девушка (6), девы (5)* (*, девицы (5), девушка (4), девки (3), девка* (согласно «Новому словарю русского языка» под редакцией Т. Ф. Ефремовой, «девка» в одном из значений – «лицо женского пола, достигшее половой зрелости, но не состоящее в браке (устаревшее)»(Ефремова 2000))*, девушки, девочки, паночка* (авторское написание; панночка – вежливое обращение к девушке в некоторых славянских языках)*.*

**Термины родства:** *дочь (5), невеста (3, в том числе написание «невеста»), сестра (3), сестры (2), дочери, дщери* (Д. Хармс использует устаревшую форму *дщери*, чтобы передать идею существования девушки вне пространства и времени, возвращение к основам бытия, чему также способствует контекст:*» Земли, огня и ветра дщери»*).

**Другие отношения:** *подруга (5), подруги (2), подружка*

**Род деятельности:** *княжна (2), княгиня, служим в тресте* (пародия на советскую действительность, которую представители ОБЭРИУ считали абсурдной)*, школьница* (согласно В. Н. Сажину, наименование *школьница* следует понимать как «ученица мага», пытающаяся постигнуть тайны бытия (Сажин 1997)).

1. **Внешность**

Девица в стихотворениях Д. Хармса обладает красотой: *красавица (2), красотка (2), красотки, краса, прелестная, куколки, одна прекраснее другой, мерцала.* При этом такое качество, как красота, способно возрасти или, наоборот, редуцироваться: *мгновенно хорошела, грозит во мне исчезнуть красота.* Более детальные характеристики внешности девицы содержатся в сочетаниях *длинная, кувшины стройных рек, вся в веснушках, косматые, смугла и черноброва* (отметим, что данная пара прилагательных представляет собой сказочную формулу)*.* Прилагательное *упруга, упруги* описывают тонус тела и выражают признак молодости. Особое внимание уделено походке девицы – она особенная, грациозная: *походкой жеребенка, воздушной походкой, особенной походкой.* Также особое место в характеристике внешности занимают метафоры, описывающие взгляд девицы: *глазом мерцальная, зрачки блестят огнями, меча зрачков лиловый пламень.*

**Тело:** *лицо, баня лицов твоих, чудный лик, глаза (3), зерна глаз, глаз, на левом глазу василек, на правом сияет лунная горка с фятками, зрачки (2), веки, медленные веки, ресницы (2), холодное око, бровь, шея, рука (5), рука послушная, ручка, ручка нежна, руки (7), руки многогранны, ручки, пальчик, пальцы (3), ладоши , головка, головы, головы седы, лестница головы твоей, лоб (2), волос, волосы, волос черная сетка, пруд волос, коса, косичка, косы до пупа, рыжие косы, косы златые, грудь (4), младая грудь, молодая грудь (4), груди (3), груди как головы, нога, тонкая нога, ноги (9), ножка, ножка белая востра, круглые пятки, ступня, хладный рот, рот, губа, губы, по небу губа, полные уста (2), зубы (2), щеки (2), уши, ноздри, переносица, колени, смешно твое колено, плечо (2), голые плечи, спина (2), поясница, хрустальный живот, гибкий стан, нагое тело (2), тело – молоко, нежное тело, мускулов тугие баночки, сильные кости, сердце, сердечко.* В целом, обилие соматизмов объясняется эротизированностью образа девицы.

**Одежда и обувь.** Данный ряд описывает типичный наряд девушек начала ХХ века: *платок (3), шарф пуховой, юбка, юбки серенькие, юбочки, передник, рубашка, кофточка, шиншиля* (просторечное наименование одежды из меха шиншиллы)*, меха, обувь, сапоги, башмачек, каблучок, платье, шапочка, красные шапочки, головной убор, муфта* (согласно «Толковому словарю русского языка» под редакцией С. И. Ожегова, *муфта –* это «предмет одежды для согревания кистей рук в виде короткого и широкого открытого с двух сторон теплого мягкого рукава»(Ожегов 1997))*.* Обобщающим для этого ряда служит слово *наряд.* Отметим частотность уменьшительно-ласкательного суффикса *-к-* в составе данных существительных, что создает ситуацию заигрывания. Некоторые лексемы называют отдельные элементы одежды, вписываясь в традицию абсурдистов «отсекать» какие-либо части персонажа: *рукав, ленточки, пуговка* (в контексте *Дунькина пугавка* являет собой оберег для юноши). Лексема *галстук* объясняется формированием андрогинного образа героини. Отдельный интерес представляет наименование *доспех*, который описывает девицу как рыцаря, воительницу. Не вполне ясно употребление единицы *камилавка*, которая означает головной убор православных священников (Там же). Вероятно, она служит, во-первых, созданию андрогинного образа, во-вторых, приданию абсурдности ситуации, так как является неподходящей моменту.

**Аксессуары:** *сумка, плетеная корзинка* (атрибут лесной девы *Хню*), *кольцо, зонтик ломаный* (символизирует невозможность героини укрыться от стихии, реализует мотив рока)*, гребешок, гребень простой* (связан с силой девицы, которая, по традиционному поверью, заключается в ее волосах)*, часы тугие* (символизируют у Д. Хармса круг времени, хранительницей которого становится девица).

1. **Действия**

**Движение вверх:** *встала, взмахнула сильными костями, скользила кверху гибким станом.*

**Движение вниз:** *садится, падала в кувшин, сойдите.* По наблюдению многих исследователей, девица часто описывается как сошедшее с вершин божество, «очеловеченное» и закрепившееся в земной жизни.

**Движение к объекту:** *вошла, пришла, пришли, приходишь, подходишь, ко мне торопится, вернулися вдвоем, в очи валит блиньями.*

**Движение от объекта:** *ушла, уйдем, вышла, выходит, убежишь, убежала, выбеги.* Подгруппы «Движение к объекту»и «Движение от объекта»соотносятся друг с другом и характеризуют девицу как фантом, мимолетное видение. Этой цели служат и единицы двух следующих подгрупп:

**Разнонаправленное движение и движение вдоль:** *пройду, пройдет, ходит, ходят,* *бродила, пробегала, мелькает, она влево, она вправо, искала ночью темный лес.*

**Исчезновение**: *в камыш прятала нагое тело, прятает его красивые усы, с дороги быстро сбилась.* Девица целенаправленно что-то прячет или прячется сама, однако в одном из контекстов ее путает и сбивает нечистая сила.

**Однонаправленное движение:** *двинулась вперед, бежит (3), бежала, бегать, бег, плыли (2), шла (4), идет (2).* В динамике красота девицы подчеркивается и раскрывается особым образом – на наш взгляд, именно этой цели служит обилие глаголов движения.

**Другие движения ногами:** *ступает (2), ногой попирает листы, ногами месила болота и глины ножкой по полу скользя, ножкой шевеля, ноги сложила крестиком.*

**Танец:** *плясала соколами, плясали, слегка танцуя, топали, зубами затопала, громко стучит каблучок, прыгала, прыгает, закинув юбочки, юбки серенькие бились, куталась, шею кутала, заворачивалась.* Фольклорный мотив танца в изображении образа женщины был подробно рассмотрен нами выше. С ним оказывается связан и мотив игры:

**Игра:** *шутила днями пугая скот, забава, игры, играла с огнем, пускала огонь по спине.* Девичьи игры являются элементом деревенской фольклорной традиции и представляют собой важный обряд превращения девочки в девушку.

**Действия руками:** *руки вздев к вершинам* (вероятно, жест молитвы, который в произведениях Д. Хармса часто является последним действием героя перед смертью (Ичин, Йованович 2006: 481))*, наши руки поднимались, подними вино в стаканах, пестиком зерна толки, толочь эти камушки, пять суток я толку, тесали камень* (предыдущие четыре единицы являются метафорой на познание мира эмпирическим и высшим, магическим путем, которое оказывается неподсильно девушке)*, не мучь передника рукою и цвет волос своих не мучь, свечу свою потушит, дай стакан, хлопала в ладоши, рукавом смахнув слезинку, рукой шевелит, свои ручки лелея, бросала бабочек в плетеную корзинку* (реализуется образ лесной девы, нимфы *Хню*), *плетет косичку, на машинках отбиваем знаки смыслов* (вероятно, ирония над советской действительностью, в которой все подчинено бюрократии)*, неся портрет, приносит завтрак, поливала, сыпала, опершись рукой на столб, откройте двери, сварила чай, выводят в поле рысака* (данное действие характеризует девушку как амазонку, воительницу)*, ведя под ручку велосипед* (на наш взгляд, данная единица соотносится с предыдущей, но реализует современный автору «вариант» амазонки)*.* В целом о значении рук и действий руками как способе закрепиться в шестимерном пространстве упоминалось выше.

**Поклон:** *поклонившись (2), отвесив поклон, поклонись, склонилась, к тебе склоняется, чудный лик склонив ко мне.* Поклон исторически знаменует ритуальное приветствие или молитву, которая, как было показано выше, является последним действием героини перед смертью.

**Действия эротического характера.** Образ девушки в лирике Д. Хармса предельно эротизирован, что доказывают многочисленные единицы, прямо или косвенно называющие действия эротического характера: *в обнимку целуется, тристо знойных поцелуев, ах целуйте меня с размаху, тише целуются, младую грудь для поцелуя тебе подставит, с младой груди пылинку сдуть, молодую грудь устами трогать бесполезно, растворились их уста, приятно трогать ваши груди,  
 скользить губами вдоль ноги, размотай меня затыка, девиц насилую играя с ними в поддавки, боитесь близости со мной, взойди на холмик круглый скинь рубашку с голых плечь, взойди на этот холмик обнажи свое плечо, взойди на холмик рядом, плечи круглые раздень, скинем плечи с косяка, приятно вдруг необычайно остаться с девушкой вдвоем, рукой послушной тебя коснется, снимает платье, шумит ребячая проказа до девки 107-го раза, будет клумба полита, девок ловят за концы, дото яблоко тобой откусив тю, соблазняя Адама, щупать – глагол из под рук, овладеть ее невинностью, руки ласкаются ниже колен, ощупывала груди.*

**Смерть:** *упала над болотом, гибну, потом приходит ей конец, в подсвечник превратилась* (характерная трансформация после смерти, основанная на восточных представлениях о реинкарнации)*, на лице два точильщика жука начертили сто два круга, цифру семь и букву Ка* (согласно комментарию В. Н. Сажина, цифра *семь* для Д. Хармса означает Венеру, символ любви – девица остается объектом любовного чувства даже после смерти; *буква Ка*, по выражению исследователя, олицетворяет жизненную силу, которая считается божественной и используется в оккультизме (Сажин 1997))*, пробка в черепе, над тобой проходят годы, хладный рот позеленел, лопнул глаз от злой погоды, в ноздрях ветер зазвенел*, *холодный трупик* (данный ряд единиц показывает, что смерть девицы изображается так же физиологично, как и эротическое взаимодействие), *сладкий сон, стала девочка бесплотна, твой дух, подобно газу, из груди умчится вон* (умирая, девица становится духом и переносится в иные миры)*, утонула, умереть пора, завертывается в полотна, скончалась, нож пронзил, дни свои считала, могильная доска, как прах бездушный.* Если старуха была описана как несущая смерть, олицетворяла злой рок, то девица умирает сама, при это ее молодость и красота остаются неизменными, переносятся вместе с ней в иной мир, при этом сама она обожествляется. Также девица является хранительницей великой тайны смерти, что отражено в перифразе *ключ праха.*

**Исцеление:** *твоя рука жару прогонит, дайте мне платок, положите мне горчичник.* Девушка, как и женщина, обладает, по мнению Д. Хармса, почти магической способностью исцелять.

**Драка:** *ее ударили канатом по головке, бил кнутом.* В отличие от женщины, которая сама становится инициатором драки, девица пассивно принимает удары со стороны.

**Рождение.**В стихотворениях Д. Хармса девица либо аллегорически изображается как дающая жизнь (*мельнику в кадык сажает утром боб*), либо акцентируется ее собственное рождение, преемственность женщин всего мира: *отложи на пальцах неподвижные те те неподвижные дото от движения жизнь приняв, родилась в субботу, дурой рождена.*

**Исчезновение:** *исчезнув (2), теперь узнав друг друга мир исчез для нас вокруг.* Девица исчезает сама, что связано с магическим переходом в другие миры, или благодаря ей исчезает весь мир.

**Нечистая сила:** *чорт железной вилой не пронзил меня куда б, чорт водой железной не поймал мои ножи, ее ногами двигал бес.* Данная подгруппа формирует образ девицы как способной видеть нечистую силу, взаимодействовать и общаться с ней.

**Полет.** Одно из важнейших действий девиц в творчестве Д. Хармса. Данная группа содержит лексемы, описывающие данное действие: *в белый мчится воздух, лечу я к женихам, на крыше мельника слетелись, там самолет в Европу реет и красавицу везет, летит холодный трупик, над кушеткою лети, летит.* Также мотив полета формируется образами птиц, сопутствующих девице: *цвет белой птицы, очень птицы удивились на косматых глядя дев, птичка соловей, соловьем, ласточка, ворон, открой Ангелами поющих птиц, птиц полки.* Остается не вполне понятным, какие конкретно действия называют обороты *не верила лебедями, затухала крыльями, залудила перьями*, однако ясно, что они также реализуют мотив полета как перехода в мир мертвых из мира живых.

**Рукоделие:** *шарф пуховой вязала спицей, вышивала плат шелками, труд вылетал из рук ее аршином, иголка.* Рукоделие – традиционное женское занятие, данная группа передает стереотипное представление о девушке в деревне.

**Чувственное восприятие.** Данная подгруппа представлена единицами, связанными со зрением: *смотрю в окно и вижу птиц полки, глядит, видит цветочек на тонком стебле, глядели друг за другом в нехороший микроскоп, глядя в дырочку, повернув глаза к востоку видем нежные следы, огляделась вкруг, поднявши веки, наблюдать холодным оком нашу славу, смотри в ступку на дно, в стену взор направив, глаза открывают небесные тени и взглядом карают и жгут, взглядом ласковые реки лениво обвела, не взирая на него.* О важности зрения в понимании хармсовского персонажа мы уже писали выше. Значимым отличием парадигмы с доминантой «девица»от других парадигм является то, что восприятие мира осуществляется не только посредством глаза, но и посредством уха: *в моих ушах зашевелилась тайная пружина, слышу грохот ломовой телеги и стук приклада о каблук при смене караула, слышу разговор двух плотник, слышу на Неве трещит моторка, слышу ветром хлопает о стену крыша, слышу чей-то тихий шепот, слышите.* Помимо голоса (о чем речь шла выше), героини лишаются еще и слуха, что препятствует укреплению их в мире, способствует отчужденности, о чем свидетельствуют следующие единицы: *не слышет жалобы другие, теперь я тебя расслышать не могу, восемь лет не слышала ни звука, восемь лет жила не слыша, не слышите волненья.*

**Мыслительная деятельность:** *дутый камень девы дум, настиг вас жребий дум высоких, может с треском раствориться дум твоих большой сундук, думы налегке, думала, достигнув логики предела, постигла скрытую теплоту парообразования.* Все эти единицы содержат иронию, описывая мыслительную деятельность девицы как неважную, ее размышления – как мелкие, несерьезные. Девица также является мечтательницей, однако не позволяет себе мечтать, что ясно из следующих оборотов: *мечты случайные гоня, мечты безумные оставив.*

**Отсутствие движения:** *сидеть, сидит, сидела (2), сидели, лежать, лежу, лежит, прилечь, стоим, стоит.* Данная группа описывает девицу в статике, что позволяет изобразить ее внешний облик. Так, данная подгруппа соотносится с группой «Внешность».

**Животные и растения как атрибуты физических действий:** *звери, скот, конь, бледный конь, жеребенок, рысак, щетина свиная, змея, бабочки, мухи, жуки, жук точильщик, два точильщика жука, пчела, пчелы, звериная ножка, тигрица, боб, одуванчик, букет цветов, зерна, деревья, листы, цветочек на тонком стебле, трава, лиственница, корешок, малина, побеги хмеля, рощи.* Объем данного исследования не позволяет подробно рассмотреть символику каждого из данных объектов природного мира, однако отметим, что данные единицы в совокупности связывают образ девицы с природой, возникает идея космизма, подчеркивается возвращение девицы к основам бытия, ее твердое место в этом мире.

1. **Речь.** Многие из единиц данной группы связаны с громкой речью, криком: *кричит (2), одинокий крик, кричала, кричали взволнованно.* Другие называют звуки, свойственные животным или предметам, но примененные по отношению к девице: *рычит, ГРОХ-ХО-ЧЧЧА!* Некоторые единицы связаны с фольклорным мотивом песни: *выли песни, пели, пела, пела песню, песни пели, об вольности воспоем.* Девица в стихотворениях часто к чему-то призывает, зовет героя: *звала (2), зовешь уйти от книг, кликала, кличет на ветру.* Две лексемы имеют значение «ругать, приказывать»: *пожурила, повелевает выйти вон.* Два сочетания символизируют нечистую силу, так как связаны со свистом: *свистела в пальчик соловьем, свистит как я в четыре пальца.* Также девице приписывается такой речевой акт, как *признанье* (Д. Хармс имеет в виду признание в любви). Тихую речь отражает глагол *шептала.* Существенными единицами, характеризующими речь девицы, являются следующие: *теперь без языка, что там было мы не скажем, затихли просьбы и мольбы, больше ни гу гу, замолчав, молчит как пень.* Мотив молчания, отчуждение голоса мы рассматривали выше в связи с микрополем «Жена». Остальные единицы обладают нейтральной семантикой, называют речь: *голос (2),* *сказала, сказали, ответила, говорит.*
2. **Состояние**

**Физическое состояние:** Физическое состояние девицы связано с болезнью, мучениями: *мученье, в мученьях, измучена, хладный рот позеленел, позеленела, потухли щеки, нам у двери ноги ломит, холодным потом обливалась, засохла грудь, скрипит поясница.* Многие единицы обнаруживают связь физического состояния героини с холодной погодой: *окоченели руки, задрожала, замерзаю, отмерзают руки, ноги, снежный ком вползает в грудь.* Некоторые обороты, связанные с физическим состоянием, отражают ментальное состояние – волнение: *дрожит губа, дрожат ресницы, ходит бровь, сердечко быстро билось, сердца громким стуком отражались в потолок.* Многочисленная группа единиц описывает состояние сна, которое в творчестве Д. Хармса означает переход в иной мир: *Артур любимый верно снится, приснись, сплю, сон коварный, засни и в миг душой воздушной в сады беспечные войди, тело спит, ручка дремлет на груди, сон ленивыми перстами твоих касается ресниц.* Также имеет место развернутый оборот, связанный с жизненной силой и восстановлением энергии: *медленно дышала накопляя растраченные силы и распуская мускулов тугие баночки.*

**Чувства и эмоции.** Основная эмоция девицы – печаль, на что указывают следующие единицы: *пусть плачет о зиме, несчастная, с тоской, тоскует, грустным взглядом, полно тужить, не печальтесь, расстроена.* Также для девицы характерен страх: *от страха вовсе б не дрожала, пугалась.* Девица может обладать суровым характером, злиться: *на целый мир глядя сурово, зла.* Другой эмоцией, свойственной девице, является удивление: *удивилась, от удивленья.* перифрастический оборот *щеки красила в позор* показывает, что девице свойствен стыд.Три единицы отражают радость героини или спокойное состояние: *больше не тревожит, ликуем целый день, цвети.* И хотя девица преимущественно грустна, окружающим она дарит радость, что подчеркивается перифрастическими наименованиями: *ночи радость, радости перо отражения свет вещей моих.* Как видно, эмоции девицы разнообразны, однако для героя они всегда остаются неизвестны, на что указывает предложение *что в душе твоей творится я не знаю.*

1. **Качества**

**Качества характера.** Девица в поэтическом творчестве Д. Хармса описана как тихая, покорная: *робкая, непонятная покорность.* Она находится на границе между женщиной и ребенком, поэтому автор наделяет ее образ инфантильностью: *совсем ребенок, дитя.* Девица стыдлива, она бережет свою честь: *стыдливый цветок* (*цветок* как символ девственности)*, стыдливо, недотроги.* Согласно Д. Хармсу, предназначение девицы – в любви: *в каждой девочке зазноба.* Она либо отвечает взаимностью герою и тогда характеризуется таким прилагательным, как *нежная, нежна, нежны*, либо не отвечает и в таком случае описывается так: *холодна, холодные, груба, гордости текущей лонь.* Девица смелая: *храбростью в мир пришедшая, храбрые.*

**Умственные способности:** *глупая (2), дура (2), дурочки*. Девица не обладает выдающимися умственными способностями, при этом она не только лишена образованности, но и непонятлива в бытовых вопросах.

**Физические способности:** *ветер ног своих* (девица быстро бегает)*, сила рук своих* (девица сильная).

1. **Место**

На наш взгляд, характеристика образа девицы напрямую связана с местом, в котором она появляется, чего не наблюдалось в парадигмах, рассмотренных выше. Часть единиц обнаруживает принадлежность девицы к каким-то высшим, иным мирам: *холмы, холмик круглый, холмик золотой, незапамятные вершины, с высоких берегов, горы, стройные горы.* Идея перехода в другие миры реализуется и благодаря единицам, называющем границы двух пространств: *на подоконнике, сойдя с подоконника, в окне, в форточку, на пороге, сойдя с порога, на крыльцо, крылечко.* Часть лексем называет природные объекты: *в поле (2), в леса укропа, в сад, в тени под откосами, темный лес* (по выражению И. С. Ревякова, лес у Д. Хармса – это место, в котором можно пропасть, он олицетворяет собой чужой, злобный мир (Ревяков 2004: 131)) *, из леса, из недр леса, море, возле дерева, под кустиком, речка, гибкие реки* (возможно, река как символ жизни олицетворяет девицу, является ее двойником в природном мире)*, камыш, над болотом, через овраги, в пещере.* Данный ряд описывает девицу как органичную часть Вселенной, слитую с природой в одно целое. Несколько единиц называют дом и его части: *большой, прекрасный дом центрального Совета, за дверью, над кушеткою, в высокий шкап.* Это, на наш взгляд позволяет рассматривать образ девицы как органично слитый не только с природным миром, но и с миром искусственных вещей.

Стоит дополнительно отметить космизм, сопровождающий образ девицы и выраженный следующей многочисленной группой единиц: *только часть вселенной, солнцем высоко, звездные диски, Земля ведущая беседу о прекращении тепла, планет сметенье, движенье звездных толп,* (все единицы выше содержат наименования космических объектов, при этом девица наделяется способностью наблюдать их, находясь будто бы вне пространства), *судеб сплетенье, бесконечный ряд веков, лес кладбища времен тихостоящих, Начало и Власть поместятся в плече твоем, Начало и Власть поместятся во лбу твоем, Начало и Власть поместятся в ступне твоей* (данный ряд единиц свидетельствует о том, что девица способна увидеть не только все пространство, но и все время, которое в данном случае линейно)*, дото памяти открыв огляни расположенное поодаль, сосчитай двигающееся и неспокойное, открой духа зерна глаз, открой берегов не обернутися головой тю, открой лиственнице со престолов упадших тень, открой воздыхания в воздухе рассеянных ветров низзовущих тебя призывающих тебя любящих тебя и в жизни желтые находящих тю, жизни свидетельница* (лексемы выше показывают, что девица воспринимается как всевидящая, всезнающая высшая сила).

Особняком стоят контекстуальные синонимы, которые функционируют в тексте в качестве обращений: *голубка (3), барышня, барышня-мадам, сударыня, милая, куколка-дружок, куколки, бедняжка, любви дворец, владычица моя, мой предмет любви, предмет страсти, дыхание мое, необозримая глубина души моей, свет поющий в городе моем.* В целом, данные наименования отражают любовную привязанность героя к девице. То же можно сказать об экспрессивных прилагательных: *бедная (2), милая (2), милые, чудные, хороши, любимая.*

Итак, образ девицы в поэзии Д. Хармса формируется при помощи следующих средств. Идентификация в мире девицы представлена, в основном, терминами родства. Многочисленная группа имен собственных обладает глубоким символизмом и связывает образ одновременно с мотивом нечистой силы и христианскими добродетелями. Девица может являться фантомом, мимолетным видением, духом, а может изображаться телесно, эротизированно. Образ также оказывается связанным с фольклорными мотивами игры, танца и песни. Важной является способность девицы исцелять и давать новую жизнь, однако она же и связана и со смертью. Физическое состояние описано как болезненное, в то же время девица обладает большой физической силой. Основной эмоцией, сопутствующей образу, является тоска, однако окружающим девица приносит радость. При описании внешности подчеркивается, красота, молодость, сила тела. По характеру девица нежная, робкая, но может быть груба и горда, при этом храбрая. Девица в стихотворениях Д. Хармса обладает магической способностью перехода в другие миры, она выступает в роли «всевидящего ока», наблюдательницы мира, однако умственные способности ее невелики. Она является органичной частью мира, будучи связанной с природой.

**Выводы**

На основании анализа лексических единиц, составляющих лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии Даниила Хармса, можно сделать следующие выводы.

Лексико-семантическое поле «Женщина» (991 единица) разделяется на четыре парадигмы с доминантами «жена» (341 единица), «мать» (43 единицы), «старуха» (75 единиц) и «девица» (532). Данные парадигмы представляют собой микрополя, внутри которых выделяются тематические группы лексем и их сочетаний.

Общими для всех микрополей являются тематические группы «Имена собственные» (23 единицы), «Идентификация в мире» (97 единиц), «Внешность» (204 единицы), «Действия» (275 единиц), «Речь» (56 единиц), «Состояние» (161 единица), «Качества» (162 единицы). В состав микрополя «Девица» входит еще одна дополнительная тематическая группа «Место» (15 единиц).

Ядро микрополя «Жена» представлено лексемой «жена» в двух различных значениях: в значении «супруга» и в значении «зрелая женщина». Супруга характеризуется склочностью характера, ревнивостью (из ревности она даже ввязывается в драку: *ему сюда, развернулась да сюда*), является носительницей жизненного опыта (символом этого является соматизм *два блестящих глаза*), ее образ подчеркнуто эротичный, приземленный (*женские ласки, обнимала теплой ляжкой, на меня садилась*). В то же время образ жены как зрелой женщины опирается на идею о ее бесовской природе, поэтому она наделяется магической способностью перемещаться между миром живых и миром мертвых (*спят и видят сон*). Символика лексем данного микрополя позволяет связать этот образ со смертью (*студень из копыт*). Женщина идентифицируется как представительница профессий, связанных с неквалифицированным физическим трудом (*ключница, подметальщица, прачка, торговка, кондукторша*), она не наделяется выдающимися умственными способностями (*просто дура, глупая вода*), однако обладает особым эмпирическим знанием (*только ты все поймешь*). Внешность женщины разнообразна и многопланова, но всегда описана при помощи общеоценочной положительной лексики (*красотка, красивая, прекрасен вид*). Ее образ сопровождают фольклорные мотивы танца, песни и плача.

Образ матери отделен от образа ребенка и выступает самостоятельно, однако в составе микрополя выделяются лексемы, связанные с беременностью и родами (*родила меня чехардой придорожною*). Характеристика внешности практически отсутствует, образ почти обезличен. Речь матери эмоциональна, истерична (*заухала, прокричала громко, воскликнула ва ва*), частым физическим состоянием матери является боль (*больно*). Она также обладает способностью переступать границу миров (*полетела, летит*), ее образ связан с традициями танца, песни и плача.

Старуха в стихотворениях Д. Хармса предстает носительницей бесовского начала, ее внешность и действия зловещи (ее атрибутом являются *костыли*, у нее на *затылке* растут *рога*)*.* Она способна управлять судьбами людей, выражает мотив рока, неминуемой смерти (*кушают внучат*).

Микрополе «Девица» наиболее обширно и создает образ девицы, олицетворяющий одновременно нечистую силу (*ее ногами двигал бес*) и христианскую добродетель (*Вера, Любовь, Надя*). Девица предстает в двух ипостасях: как фантом, мимолетное видение (*пробегала, мелькает, она влево, она вправо*) или как реальный объект любви (*руки ласкаются ниже колен*). Ее образ обнаруживает связь с исцелением и рождением новой жизни, но лишь в символическом смысле (*сажает утром боб*). Она является неотъемлемой частью природного и предметного миров, сливается с окружающим миром, ее образ сопровождают космические мотивы (*планет сметенье, движенье звездных толп*). Тем не менее, девица обладает телесной оболочкой, она красива, молода, сильна и здорова (*одна прекраснее другой, упруга, сила рук твоих*), является объектом вожделения мужчины. Характер девицы нежный и робкий (*стыдливый цветок, нежная*)*,* однако она храбрая и может быть грубой (*холодна, груба*), проявлять настойчивость. Она характеризуется глупостью (*глупая, дура, дурочки*), обладает способностью перемещаться в мир мертвых, часто оказываясь на границе между мирами (на что указывает символика ее местонахождения: *на подоконнике, в окне, в форточку, на пороге*). Основной эмоцией девицы является тоска (*несчастная, тоскует, грустным взглядом,*), а ее функция в мире – приносить окружающим радость (*ночи радость, радости перо*). В создании образа также велика роль фольклорных мотивов танца (*плясали*), песни (*выли песни, пели*) и игры (*забава, игры, играла с огнем*).

# **Глава 3. Анализ лексических единиц, составляющих лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии Александра Введенского**

В результате анализа лексических единиц было обнаружено, что лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии А. Введенского состоит из четырех микрополей: «Девушка», «Взрослая женщина», «Бабушка», «Мать».

## **3.1. Микрополе «Девушка»**

Лексемы, объединенные вокруг доминанты «девушка», могут быть разделены по тематическому критерию на следующие группы:

1. **Имена собственные**

Частотным женским именем в поэзии А. Введенского становятся вариации имени *Мария: Марья Николавна, Маня Щепина* (эти единицы в стихотворении «Все» связаны прежде всего с девой Марией, на что указывает место появления героини – *«жила в своем вертепе»*)*, Маргарита, Маргарита или Лиза, Маргарита или Лиза (ныне ставшая Катей)*. По мнению М. Мейлаха, соположение романтических имен *Маргарита* и *Лиза* (первое из них отсылает к героине «Фауста» И. Гете, второе – к «Бедной Лизе» Н. М. Карамзина) содержит также нарушение «постулата тождества участников акта коммуникации», имена участников становятся произвольными (Введенский 1993). Антропоним *Катя* свидетельствует о перемене имени от «возвышенного» (*Маргарита, Лиза*) к бытовому, поддерживает сниженные мотивы предшествующего монолога (*«На свинину, на редиску / направляю мысли я»*). Перемена номинации, по выражению М. Мейлаха, также «соответствует безличности эроса» (Там же).

Имена девушек у А. Введенского часто носят условный характер. Единицы *светло* (наречие или категория состояния)и *помело* (нарицательное существительное)в стихотворении «Ответ богов» преподносятся в качестве обыкновенных женских имен, не требующих объяснения, в то время как имя *Татьяна* (также *Таня, Тани*) является *прозвищем* и требует специальной мотивировки – *«так как дочка капитана».* Данные имена, на наш взгляд, реализуют важный прием в творчестве А. Введенского, когда бессмысленный факт мотивируется еще более бессмысленным объяснением.

Единица *Кралинька* также отражает прием, при котором нарицательное существительное становится именем собственным. Данная единица образована от лексемы «краля» – «красавица» (Ушаков 2008: 314) и указывает на внешнюю характеристику девушки.

Имя *Соня* возникает в стихотворении «На смерть теософки» в связи со способностью героини насылать сон (*«дала мне сон богатыря»*), а также включается в языковую игру *Соня – соня* и начинает функционировать как самостоятельное имя, оторванное от изначальной семантики сна.

Номинация *Леночка судьбы* возникает как трансформация слова *«ленточка»* (*«эта ленточка столбы / это Леночка судьбы»*) и служит созданию «перетекающего» пространства с подвижными границами, в котором неживые предметы могут превращаться в людей и наоборот.

Имя *Малания*, согласно «Словарю русских личных имен» Н. А. Петрова, является народной формой заимствованного имени Мелания (Петров 1980: 204). Контекст *«Приласкать какую-нибудь пышную Маланию»* создает собирательный образ крестьянки. Другим крестьянским именем является имя *Фетинька* – согласно «Словарю…», производное от имени Фетиния (Петров 1980: 293). Имя *Евлалия* – в честь одной из сестер А. Введенского.

Фамилия *дурдина*, вероятно, функционирует как ассоциация к словам с корнем «дур» и вводит дальнейшее комическое описание героини, которая *«целый год весну и лето / не выходила из клозета»*.

Внимание привлекают два имени собственных в форме множественного числа – *Исидоры* и *нелли.* Героини с данными именами лишь упоминаются в тексте стихотворений, не участвуя в сюжете. Имена иностранного происхождения, употребленные в форме множественного числа, создают обобщенный образ девушки-кокетки.

1. **Идентификация в мире.** Данная тематическая группа содержит несколько подгрупп.

**Контекстуальные синонимы:** *девушка (8), дева (3), девы, девица, девицы (2), девка, девки.* Примечательны полярные единицы, связанные с божественными и потусторонними силами и характеризующие девушку как божественное и одновременно дьявольское существо: *создание Твое* и *чертовка.* Другие лексемы указывают на связь девушки с окружающим миром, некоторый космизм и способность к трансформации: *утка; не то вы девушка, не то вы птичка; будто филин и сова, как река и берега, как долина и гора* (данные единицы включают также характеристику возлюбленного девушки)*; сложнейшая герань* (отражает, помимо указанного выше, еще и невозможность эмпирически постичь сущность девушки)*.* Три единицы отражают пренебрежительное отношение к девушке: *ничтожная бумажка, ничтожество, мамзель (2) –* 1. сниженное, производное от «мадемуазель»; 2. «женщина, принадлежащая к театральной богеме, обычно легкого поведения» (Ушаков 2008: 518)*.* Номинация *бедняжка* отражает отношение героя к девушке: в стихотворении «Пять или шесть» он жалеет о ее смерти, но с некоторым пренебрежением.

**Род деятельности, социальный статус.** Несколько единиц связаны с замужеством: *невеста (3), жена (2), вступить в брак.* Одна единица реализует мотив смерти – *вдова.* Ряд лексем называет профессии, связанные с низкоквалифицированным трудом: *пастушки, танцовщица* (соотносим данный образ с «Незнакомкой» А. А. Блока, поэтому относим это наименование к низкоквалифицированному труду), *уличные прелестницы, фрачница* («фрачник» – портной, шивший фраки (Епишкин 2010: 4316)). На бедное положение указывает также единица *нищенка.* На более богатое происхождение девушки указывают слова *княгиня* и *курсистка* (женские Бестужевские курсы могли посещать лишь закончившие гимназию девушки, кроме того, обучение было платным)*.* С популярностью в начале ХХ века оккультных теорий связаны наименования *теософка* и *наставница*, вероятно, отсылающие к теософскому учению Е. П. Блаватской (предположительно, под героиней стихотворения «На смерть теософки» подразумевается сама Блаватская, тогда произведение носит иронический характер).

**Термины родства:** *дочь, дочка, дочка капитана* (о бессмысленной мотивации имени *Татьяна* упоминали выше)*, дочки, падчерицы, сестры, племянница.*

**Национальность:** *французка* (является искаженным феминитивом к слову «француз» и выступает в ироническом контексте: *«француз французку ублажал»*)*, шведка* (изначально возникает как собирательное существительное в значении «шведы», трансформируясь в женский образ: *«было дело под Полтавой / <…> мы дрались тогда со шведкой / <…> побежала / юбку синюю порвала»*)*, венка* (указывает, скорее, не на национальность, а на место рождения – город Вена)*.*

1. **Внешность**

**Общая характеристика внешности.** В данную тематическую подгруппу входят единицы, описывающие внешность девушки в целом. В основном, девушка молода и красива: *красавица (2), красотка, красивая, прелестницы.* Фигура девушки также вызывает восхищение у героев: *дивно сложена, волшебная фигура, есть на что смотреть, как яблочко анис* (это сравнение, на наш взгляд, свидетельствует о красоте, румяности и жизненной силе девушки). Красоту девушки подчеркивает и оценочное существительное *роскошь* (*«роскошь кудрей»*)*.* Множество единиц связаны с блеском, сиянием и актуализируют идею светоносности: *блестит (2), со статуей блистаешь, сверкаешь.*

Полнота девушки в мировоззрении А. Введенского оценивается положительно: *пышная* (контекст: *«пышная сверкаешь»*), *хвостами полнели.* Худоба, напротив, носит отрицательный характер: *жиром ты за это время не налилась; обветшала твоя сласть* (герой стихотворения «Очевидец и крыса» сокрушается из-за неидеального облика своей жены: *«Не курсистку, а модистку, / видно, в жены приобрел»*). Отметим, что данные единицы указывают на размытость границ между микрополями в составе микрополя «Женщина» у А. Введенского и образ девушки может трансформироваться в образ взрослой женщины или даже бабушки. Об этом свидетельствует и единица *казалась молодой*: в стихотворении «Пять или шесть» данный признак противоречит заявленной характеристике *«Соня девушкой была» –* ведь девушка является молодой, а не кажется таковой, поэтому можно говорить о трансформации образа.

Характеристика *в странном виде* предположительно связана с обликом умершей. По выражению М. Мейлаха, это вводит мотив воображаемой летающей девушки (*«летя им навстречу в странном виде»*), а вид называется *странным* по отношению к живым людям, не способным к полету (Введенский 1993).

Соотнесение внешнего вида девушки с неодушевленным предметом в сравнении *как карета запыленная стоит* указывает, на наш взгляд, на подвижность границ между живым и неживым в творчестве А. Введенского.

**Тело**. Эпитет *тело голубое* в стихотворении «В ресторанах злых и сонных» продолжает мотивы текста А. А. Блока «Незнакомка», где у героини были «очи синие бездонные», однако голубой имеет в своем составе белый цвет, он светоносен. Голубой цвет – цвет чистоты и небесности, горнего мира, к которому принадлежит девушка. По мнению Д. Б. Терешкиной, голубой цвет в русской словесности имеет исключительно положительные коннотации (Терешкина 2021: 74). Описание тела девушки производится также посредством противопоставления его мужскому телу: *странно тело женское, ужасно не Введенское.* Также это описание содержит множество соматизмов. Многие из них связаны с животом девушки: *живот (2), животик как холм высок и очень туп* (сравнение беременной девушки с природным объектом реализует идею о ее глубоком единении с окружающим миром)*, брюхо* (номинация представляет собой ироническое наименование живота девушки в контексте эротической ситуации: *«Ты мне и ноги поцелуй, / ты мне и брюхо поцелуй»*)*, чрево* (единица также связана с мотивом рождения: *«выходил из чрева сын»*)*, потроха* (тема смерти – у умершей жены муж вынимает *потроха*: *«о гроб главою колочусь / и вынимаю потроха»*), *желудок* (также отсылает к теме рождения: родовые муки соотносятся с отравлением: *«в моем желудке простокваша»*). Живот во втором, устаревшем, значении синонимичен слову «жизнь», что подчеркивает мотив рождения, а девушка в данном случае выступает в роли дающей жизнь (Ушаков 2008: 211). О красоте девушки свидетельствует единица *узкая талия*, при этом наблюдается противоречие, так как в мировосприятии А. Введенского полнота воспринимается положительно, худоба – отрицательно, о чем было сказано выше.

Единицы *кудри* и *локони* отражают красоту девушки, волосы в русской культуре считаются носителем женской силы (Топорков 2002: 88). *Хохол* в контексте *«ко лбу ее прилип хохол»* служит для комического обыгрывания трагической ситуации болезненных родов. Выражения *волоса твои седеют, полысело твое темя* демонстрируют идею подвижности образа, стирание границ между микрополями в составе поля «Женщина»: девушка способна быстро измениться, постареть, ее красота недолговечна, а женская сила уходит вместе с волосами.

Большое количество единиц называют ноги и их части, что, по нашему мнению, указывает на эротизацию образа: *ноги (3), сверкающий напиток нежнейших ног* (эпитет *сверкающий*,на наш взгляд, подчеркивает светоносность девушки, ее божественное начало)*, теплая нога босая как богиня горячая как утюг* (сравнение девушки с неживым предметом происходит на основании общего признака, выраженного квазисинонимами *горячая* и *теплая*)*, колени*. Также ряд единиц называет руки и их части: *рука, руки, умершие руки* (согласно А. Л. Топоркову, руки покойника в славянской мифологии обладают особыми защищающими свойствами (Топорков 2002: 414))*, пальцы, ноготки* (ногти, по А. Л. Топоркову, являются средоточием жизненных сил человека (Топорков 2002: 325))*.*

Единица *голова* связана с болезненным состоянием девушки: *«Разболелась от потери, / Закружилась голова». Лоб (2)* метонимически замещает голову в целом и поэтому выступает носителем и хранителем ума (Гудков, Ковшова 2007: 221). В контексте поэзии А. Введенского лоб соотносится со смертью и болезненным состоянием: *«возьмем покойницу за нос / давайте выколем ей лоб»; «ко любу ее прилип хохол / она сказала: скоро труп / меня заменит здесь».* Характеристика лица описывает красоту девушки: *лицо как виденье* (подчеркивает нереальность девушки, ее мистическое начало)*, румяное лицо* (напротив, говорит о реальности девушки, ее телесности)*.* Единицы *щеки, щеки женские желтеют* связаны со смертью, увяданием. Слова *глаза* и *очи*, на наш взгляд, соотносятся с концепцией особого знания о жизни и смерти, полученного эмпирическим путем*.* Выражения *под глазами синева, глаза отчаянные страстные* описывают любовные страдания девушки. Соматизм *нос*, по мнению Д. Б. Гудкова и М. Л. Ковшовой, является символом телесного верха, оппозицией к телесному низ, и потому наполнен эротической символикой (контекст: *«твой нос и зренье / теперь наполнены мной»*) (Гудков, Ковшова 2007: 235). Лексема *уста* (устаревшее) содержит иронию: герой сначала обращается к девушке в возвышенном тоне (*«О, красавица твои уста»*), прерывая патетическую линию сексуальным подтекстом (*«И они участвуют в деле!»*).

Слово *почки* используется с насмешкой при описании молитвы: *«она на почки падает / <…> стремится Бога умолить»* (обычно при молитве человек стоит на коленях, а не *падает на почки* – посредством таких трансформаций организуется насмешка).

Одна единица представляет собой эвфемизм и называет женские половые органы – *женская незабудка.* Традиционно в мировой культуре цветы ассоциируются «с райским состоянием жизни и женской красотой», голубые же цветы означают «недоступность, осторожность неторопливость» (Толмачева, Ромах 2010: 305-306).

Значимым органом при описании девушки становится *сердце* как носитель чувств и эмоций, любовных переживаний. Отвергнутая любовь метафорически называется *пепел сердца моего* (*«Вы сдуваете с ладоней / Пепел сердца моего»*).

Также один из образов соотносится с концепцией воображаемой летающей девушки А. Введенского, о которой речь шла выше. При этом описание строится на отрицании наличия частей тела: *без костей без мышц без кожи.*

**Одежда и обувь.** Самым частотным предметом одежды для девушки в поэзии А. Введенского становится платье: *платье, платье тонкое, в роскошных платьях расписных, платья пышные ее.* Наряду с *юбкой до колен* и *платком (2)* данные единицы составляют группу типичных предметов гардероба девушки, подчеркивающих ее красоту и молодость. *Платок* также оказывается главным атрибутом, связанным с женской магической силой: *«она платку благодаря / дала мне сон богатыря».* Отметим, что предметы мужского гардероба в описании девушки отсутствуют (в отличие от поэзии Д. Хармса, где имеют место трансформации женского в мужское). Некоторые из лексем указывают на социальный статус девушки: *рубахи* (о девушке простого происхождения, крестьянке), *московская шляпка золотая* (о богатой девице, кокетке, которая одевается в столичных магазинах). Две единицы формируют эротизированный образ девушки, называя нижнее белье: *неглиже, трико.* Лексема *каблук*, возникая в сочетании *«читала каблуком»* служит, скорее, не описанию девушки, а иллюстрации «автономности семантического универсума» поэта (Мейлах 1978: 389).

1. **Действия**

**Движение.** Общую сему данной подгруппы выражает существительное *движенье.* В нее входит множество единиц, называющих полет: *летя, летать – летаешь, летающая, взлетела как вершина на горе, баснословный полет и размах ног, под музыку паришь, носишься над болотом, стремятся трупы падчериц, мчится на коврах* (*ковры* – сказочный атрибут полета)*.* Летающая девушка в поэзии А. Введенского, по наблюдению М. Мейлаха, чаще всего воображаема, нереальна и находится лишь в фантазии героя (Введенский 1993). Наряду с другими парящими предметами, летающая девушка реализует мотив вознесения (например, в стихотворении «Кругом возможно Бог» находим: *«Цветы сказали небо отворись / и нас возьми к себе»*), поэтому полет оказывается связанным со смертью. *Цветы*, сопровождающие девушку в ее полете, олицетворяют души умерших (Там же).

Две единицы называют начало быстрого перемещения в пространстве: *побежала, помчалась как ослица всем желаньям потакать*. Сравнение с *ослицей* значимо в контексте творчества поэта, так как отражает принцип космизма – стирания границ между субъектами живого мира. Ту же идею поддерживает ряд лексем и выражений, связанных со значением «изгибаться из стороны в сторону»: *скрючившись барашком* (сравнение основано на сходстве траектории движений девушки и завитков шерсти и рогов *барашка*)*, извивалась, извиваясь телом голубым* (данные глаголы, на наш взгляд, описывают движение животных – в частности, змеи или червя). Также образ девушки создают единицы, связанные с приближением: *подошла, подойдет, прибегут.* Несколько лексем связаны с отдалением: *спешит уйти, выбежит.* Хаотичное движение отражено в единицах: *по комнатам гуляю, чуть что вправо.* Некоторые лексемы реализуют мотив появления девушки из неоткуда: *входит; появилась, как лапша* (такое сравнение отражает космизм, о котором упоминалось выше)*.* Лексема *легла (2)* в одном из стихотворений связана с сексуальными действиями (*«Ну что же Куприянов, я легла, / устрой чтобы наступила мгла»* – «Куприянов и Наташа»), в другом – с болезненными родами (*«мне плохо, плохо. Мать и дочь»* – «Все»). Единица *плыла* является метафорой, походка девушки сравнивается с плавным движением по воде: *«плыла / в роскошных платьях расписных»*). Движение вниз – *вниз пошла* – эксплицирует ситуацию самоубийства, утопления и приобретает «эсхатологическое звучание» (Там же).

**Физические действия.** В данной подгруппе отражен фольклорный мотив танца: *танцует, танцующей в тумане.* Девушка также оказывается вовлеченной в драку: *дрались.* Эротический подтекст образу придает лексема *юбку порвала.* Развернутая метафора *веселье и Париж дико к сердцу прижимаешь* описывает кокетку и модницу, называет увлечения девушки.

О таких единицах, как *читала каблуком, читалась вся* М. Мейлах пишет: «Эффект бессмыслицы, как правило, порождается благодаря сочетанию категориально разнородных семантических элементов без сколько-нибудь уловимой связи с их функцией в плане содержания» (Мейлах 1978: 389).

Ряд глаголов связан с **чувственным восприятием**: *поднимая ввысь глаза* (единица выражает мотив божественного откровения: *«и поднимая ввысь глаза / ей с неба падала лоза»*)*, глаз не сводит*, *видит форточку* (М. Мейлах усматривает здесь «эротические экспликации мотива форточки (окна)», сходные с мотивами у Д. Хармса, что подтверждается контекстом: *«и в форточке цветок отличный / краснеет <…> / неприлично»* (Введенский 1993))*, видит это, вижу я.* Отметим, что зрение – единственный канал, при помощи которого девушка воспринимает информацию. Глаза как часть телесного кода русской культуры, по мнению Д. Б. Гудкова и М. Л. Ковшовой, обладают магической силой, метафорически уподобляются знаниям, полученным опытным путем, – девушка предстает всевидящей и всезнающей, «ведьмоподобной» (Гудков, Ковшова 2007: 152).

**Действия эротического характера.** Образ девушки предельно эротизирован: *стали девкины рубахи опу поды в забытьи* (*опу поды* – сокращение от «опускаться, подыматься», вероятно, введенное для динамики)*, гостей ласкали по привычке, приласкать, они участвуют в деле (уста), помять, приди в мои объятия.* Выражение *даешь мне наслажденье* отражает эмоции мужчины от взаимодействия с девушкой. Одна единица связана со смертью: *тебе не спать с твоей невестой* (герой умирает: *«твой час близок»*).

**Рождение.** Девушке сопутствует мотив рождения. Большинство единиц описывают рождение самой девушки: *имела не одно рожденье, ее рождали сорок тысяч раз* (автор подчеркивает универсальность образа девушки, это не конкретная героиня, а девушка вообще)*, родить бедняжку* (круговорот жизни и смерти: *«убить родить бедняжку»*)*, из пены как венера* (рождение из пены – мотив, сопутствующий римской богине красоты Венере, с которой в данном случае сравнивается девушка). Молодая девушка также сама становится матерью: *едва не родила, выходил из чрева сын.*

**Смерть и отношение к смерти.** Некоторые единицы описывают смерть: *умрет, умерла, скончалась, окончишь путь, поехала к себе на кладбище* (подчеркивается также подвижность границ между миром живых и мертвых, тема повторного умирания: *«вдова поехала к себе / на кладбище опять»*)*, исчезла* (*«умерла она – исчезла»*). Часто смерть девушки насильственная: *убить, он пронзит ее кинжалом.* Девушка способна без препятствий попасть в рай, она легко проникает из мира живых в мир бессмертных душ: *в рай залезла, вошла в рай.*

Мотив смерти связан с мотивом **сна**: *сон, сонная, спала.* Девушка также обладает магической способностью насылать сон: *дала мне сон богатыря.*

Несколько единиц называют **мыслительную деятельность и мнение**. Сочетание *полдень понимаешь*,по мнению М. Мейлаха, свидетельствует о беспечности девушки, она «слишком легкомысленна даже для смерти» (контекст: *«что ты дева говоришь / что ты полдень понимаешь / ты веселье и Париж / дико к сердцу прижимаешь»*) (Введенский 1993). Ту же идею содержит ряд единиц с глаголом *думать* и однокоренными: *думаешь беспечно, думаю о нем* (девушка способна думать только о возлюбленном)*, задумалась глубоко* (выражение иронично, контекст описывает размышления о возлюбленном: *«Я задумалась глубоко / Но ждала вас до зари»*).Единица *все помню* также соотносится с любовными переживаниями: *«Все помню с удовольствием».* Плохую память, ветренность девушки отражает глагол *забыла.*

Две единицы называют **падение**: *как снег с телеги на земь бух, на почки падает.* Три единицы представляют подгруппу, связанную с употреблением пищи и напитков: *начали давиться, скушав много меду, пирога мы вам дадим.* Другая подгруппа – физиологические процессы: *икнула, зевнула, рыгая, не выходила из клозета.* Данные подгруппы, на наш взгляд, создают очень физиологичный, нелепый образ девушки, данные описания глубоко ироничны.

**Отсутствие движения.** Большинство единиц указывают на горизонтальное положение девушки в пространстве: *лежит (3), в гробу лежала как спина* (снова девушке сопутствует тематика смерти)*, лежала и зияла* (предположительно, мотив смерти пересекается с мотивом сна: *«я совсем не умирала / я лежала и зияла»*; *зияла* – в значении «зевала» (устар.) (Ушаков 2008: 251))*.* Другие глаголы статики: *посидим, сидят, в очередях стою* (отражает советскую реалию: *«я в лавке продовольственной»*). Следует отметить немногочисленность единиц в составе данной подгруппы, образ девушки организуется, в основном, семантикой движения.

Одно из действий связано с **рукоделием**: *шили балдахин.*

**Атрибуты физических действий.** Главными атрибутами физических действий становятся растения: *растения, цветок отличный, цветы музыки, незабудка, лоза.* По М. Мейлаху, цветы символизируют души умерших, вместе с которыми возносится воображаемая летающая девушка. Незабудка же символизирует светоносность, небесность, о чем речь шла выше. Другими атрибутами являются животные: *соловей, рыбы и звери* (последняя пара лексем соотносится с библейской ситуацией наречения имен Адамом (Быт. 2:20), тогда героиня предстает Евой; вероятно, основой для аллюзии служит соположение мужского и женского начал в тексте А. Введенского и в Библии). Ряд атрибутов представляет собой предметы окружающего мира: *плеть* (в стихотворении «Очевидец и крыса» всадник подает *курсистке плеть*, которая, вероятно, воспринимается как главный атрибут помощницы всадника Апокалипсиса – А. Введенский создает образ девы-карательницы, богини возмездия). Атрибут *твоя стеклянна копилка* описывает ситуацию разрушения мира при пожаре: *«твоя стеклянная копилка на слои пошла».* Как пишет С. В. Якубейко, происходит «попытка фиксации распадающегося мира», образ девушки играет в данном случае второстепенную роль, так как мир старается спасти сам лирический герой (Якубейко 2015: 78). Атрибут *белое полотенце*, являясь обыденным предметом домашнего обихода, связан также с многими русскими обрядами: полотенцем с белой вышивкой невеста утирала слезы перед свадьбой, ее выводили из дома при помощи белого полотенца на руке (Гузеватова 2015: 145).

1. **Речь**. Речь девушки представлена нейтральными единицами: *говорит (3), говоришь, говорила* (контекст *«говорила, что убийство совершится»* описывает способность девушки к предсказанию, ее волшебную силу)*, ответило, сказало* (глаголы в форме среднего рода координируются с именами собственными *светло* и *помело*, о которых речь шла выше)*, сказала (2), скажет.* Ряд лексем выражает эмоциональность девушки: *кричит, кричала будто соловей* (сравнение с соловьем, во-первых, служит для комического эффекта, так как в реальности эта птица не кричит, а красиво поет, во-вторых, для реализации идеи единства девушки с окружающим миром)*, закричит, орала.* Фольклорный мотив пения находим в ряде единиц: *петь, песни петь, поют, поешь.* С таким фольклорным жанром, как причет, соотносится глагол *охают*, что подтверждается контекстом: *«девы охают, поют».* Также со славянской устной традицией заговора связана лексема *шептать*: в стихотворении «Галушка», по выражению М. Мейлаха, «присутствует тема славянства», что подтверждается и контекстом *«петь шептать»* (Введенский 1993).Глагол *стонет* описывает муки, страдания (*«стонет тесная нищенка»*). Лексема *лают* сближает образ девушки с образом животного и координируется с существительным, называющим профессию, – *пастушки.* Отметим также, что данная профессия предполагает работу с животными, таким образом, границы между субъектами мира стираются.
2. **Состояние**

Физическое состояние. Большинство единиц данной подгруппы характеризует героиню как мертвую: *труп, мертвый труп* (видим семантическую избыточность, характерную для языка зауми)*, труп холодный и большой, трупы, покойница, мертвая.* То есть основу образа девушки в поэтическом творчестве А. Введенского составляет тот факт, что она мертва. Со смертью связано состояние *дрожит очей молчание* (*молчание* предстает символом угаснувшей жизни, а *дрожать* могут только *очи* живого существа – возникает семантическая нестыковка, характерная для поэтики абсурда). Однако мертвая девушка в большинстве стихотворений является активным субъектом, то есть находится одновременно в мире мертвых и в мире живых. Возникает также мотив воскресения: *совсем не умирала, летаргический припадок был со мною* – однако М. Мейлах усматривает здесь не способность девушки воскресать и ее божественность, а то, что она слишком глупа даже для смерти (Введенский 1993). Девушка у А. Введенского находится и в других пограничных состояниях: *полусонная как скука, полупьяная.* Две единицы являются стилистически сниженными и называют беременную девушку: *пузатая, брюхата.* В целом отношение к беременной девушке снисходительное, пренебрежительное, зарождение новой жизни не сакрализуется. Состоянием беременности объясняется физическое нездоровье девушки: *плохо, больно, тошно.*

**Изменение состояния.** Три глагола связаны с воскресением: *воскресла, воскресшая, отдохнула* (контекст позволяет включить слово в этот ряд: *«отдохнула и воскресла»*)*.* Некоторые единицы указывают на изменение физического состояния девушки в худшую сторону: *разболелась от потери, закружилась голова.* Отметим, что эти выражения описывают любовные переживания девушки. Лексема *ослепла* представляется важной в силу того, что, как отмечалось выше, зрение – единственный канал, при помощи которого девушка воспринимает информацию, поэтому лишение зрения для нее равносильно лишению способности ориентироваться в мире. Глагол *глупеть*, подразумевающий снижение умственных способностей, в данном случае указывает на глупость девушки в целом (*«будем девы песни петь / и от этого глупеть»*) Глагол *краснеет*, вероятно, содержит эротический подтекст (*«в форточке цветок отличный / краснеет от такого сна» –* об эротической экспликации образа окна у А. Введенского мы упоминали выше).

**Чувства и эмоции.** Основное эмоциональное состояние девушки – грусть, она плачет: *плачешь (2), плачу, плачут, вся в слезах.* В данном ряде единиц усматриваем также фольклорный жанр плача и причета. Чувство тоски и отчаяния выражают слова: *вздыхаю, хмурая, глаза отчаянные.* Девушка способна любить: *любила (2), люблю.* Однако ее любовь не всегда взаимна, отчего возникает лексема *одиноко.* Девушка также испытывает радость от воспоминаний об ушедших романтических чувствах, о чем свидетельствует лексема *с удовольствием* (*«все помню с удовольствием / последнее люблю»*). Одна из героинь испытывает страх: *остерегусь* (*«ты меня не тронь не рань»*). Выражение *во мне не вырастет обида* демонстрирует характерный для А. Введенского прием семантического сдвига (*«во мне не вырастет обида / на человека мертвеца» – обида* не может возникнуть по отношению к мертвому человеку, она может только сохраняться, появившись при его жизни), который подчеркивает нелогичность как девушки, так и всего мира в целом.

1. **Качества.**

**Качества характера.** Основное качество характера девушки – бесстрашие: *не боишься, ничего не боюсь, существую без боязни, чужд человеческий страх.* Также она отличается страстностью и жизненной энергией, даже сумасшествием: *жива* (*«эта девушка жена / жива и дивно сложена»*), *глаза страстные, сумасбродка*. Девушка распутна: *становишься распутницей* (эту характеристику также верифицируют многочисленные действия и описания эротического характера, о которых речь шла выше). Только одна из единиц указывает на скромный характер – *тихая.*

**Умственные способности.** Умственные способности девушки в поэтическом пространстве А. Введенского оцениваются как невысокие: *дура, идиотка, глупа как лодка, не мудрей.*

**Привычки, образ жизни.** Девушка привязана к еде, любит поесть: *рабыня живота* (отметим, что в метафорическую форму облекается совсем не возвышенный денотат, поэтизируется чревоугодие)*, продолжение желудка* (примечательно, как в творчестве А. Введенского целостный объект становится «придатком» к его части – в данном случае, героиня как личность оказывается *продолжением* своего *желудка*)*.* Образ жизни девушки отражает сниженная лексема *потаскуха.*

**Увлечения.** Увлечения девушки описывают ее как кокетку: *любила моду, любила тучные цветы, любила ордена* (любовь к офицерам и генералам, вниманию со стороны военных)*.* Примечательно, что этим выражениям сопутствует рассмотренная выше характеристика *ее рожали сорок тысяч раз*, то есть данные характеристики относятся к молодой девушке в творчестве поэта вообще, а не только в конкретном стихотворении.

Отдельно стоит упомянуть об **экспрессивных прилагательных**, которые отражают отношение к девушке, оценку ее лирическим героем: *дорогая, ясная, бедная, маленька, милостивые.* К стихотворению А. А. Блока «Незнакомка» отсылает окказионализм *забавно-ресторанная.* В характеристике *омраченная луной* М. Мейлах усматривает «пример характерной модели бессмыслицы за счет подстановки противоположного по смыслу понятия (вместо очевидного *освещенная*) (Введенский 1993). Лунарная мифопоэтика, по наблюдению Е. Е. Маркеловой, получила большое распространение в начале ХХ века, луна выступает в качестве оппозиции к солнцу, вступает в мифологическое противопоставление дня и ночи как символ мистики, тайны, теней (Маркелова 2012: 517). Полет девушки на ковре при свете луны (*«на коврах курсистка мчится»*) можно трактовать как колдовской обряд, ведьминские игры. Определение *воображаемая* также соотносится с полетом и образом воображаемой летающей девушки А. Введенского.

Итак, образ девушки в поэзии А. Введенского формируется при помощи следующих средств. Имена собственные выражают способность образа девушки к трансформации, стирание границ между различными субъектами и объектами окружающего мира. Идентификация в мире представлена, в основном, контекстуальными синонимами, называющими животных и природные объекты, что свидетельствует о глубокой связи девушки с окружающим миром. Внешне девушка красива, ее образ предстает светоносным, небесным. Обилие соматизмов говорит о значимости телесной составляющей образа девушки, она воспринимается как сексуальный объект. Мотивы смерти и полета создают мистический образ воображаемой летающей девушки, способной к воскресению. Большую роль играют фольклорные элементы: танец, песня, плач. Физическое и эмоциональное состояние девушки оценивается как неудовлетворительное, она страдает, что объясняется тоской по возлюбленному или родовыми, а также предсмертными муками. Девушка бесстрашна, она обладает большой жизненной энергией. Ее умственные способности невелики, а увлечения поверхностны и несерьезны – это еда, мода, кавалеры и ухаживания. Последнее дополняется тем, что девушка развратна и похотлива.

## **3. 2. Микрополе «Взрослая женщина»**

Микрополе «Взрослая женщина» содержит следующие тематические группы лексем и их сочетаний:

1. **Имена собственные.**

Основным именем собственным являются производные от имени Мария: *Маня* (бытовое обращение к *соседке*, разговорная форма имени)*, Маруся* (ненастоящее имя героини, ошибочное наименование *Наташи*)*, Мария Павловна Смирнова* (нарочитая «салонность» имени служит контексту: *«Ко мне шли гости: / Мария Павловна Смирнова, / секретарь суда Грязнов…»*)*, Мария Натальевна (Мар. Натальев., Мария Натал.)* (использование «матчества» вместо отчества, а также сокращения, неприменимые к именам собственным, являются лингвистическими экспериментами, характерными для языка зауми, попыткой А. Введенского при помощи языка реконструировать разрушающийся мир)*.* Похожий эксперимент демонстрирует антропоним *Нина Картиновна (Нина Картин.)*, только в данном случае актуализируется идея космизма, так как в качестве родителя женщины выступает неживой предмет.

Концептуально значимым является имя *Наташа.* Исследуя средства создания образа девушки, мы упоминали о безличном эросе, который выражается в трансформации имен. М. Мейлах пишет, что слепой эрос – это «наиболее сильная форма стремления к обладанию», он внеличен (Введенский 1993). Так, в стихотворении «Куприянов и Наташа» герой называет возлюбленную именами *Соня* и *Маруся*, что разрушает мир героев, который стабилизируется только после возвращения героев к природе (о превращении *Наташи* в *дерево* речь пойдет ниже).

Интересен ряд имен *Надежда, Любовь, София и Вера*, в который помимо привычных трех имен святых – Вера, Надежда, Любовь – включается имя их матери Софии. Контекст *«Надежда, Любовь, София и Вера /* *дали совет»* объясняет необходимость его включения – в принятии разумного решения участвуют не только чувства и эмоции, но и разум («София» – по-гречески «мудрость») (Петровский 1980: 281). Имя *Надежда* также возникает в сочетании *надежда николаевна мартынова* (написание с прописной буквы отражает идею условности номинации). Усматриваем в данном сочетании очередную трансформацию, эмоция героя оборачивается женщиной: *«мы кричим умри надежда / николаевна мартынова».* Имя *София* встречается также в виде сокращения *Соф. Мих.*, что М. Мейлах описывает как антиэротическое, на смену которому приходит эротическое: *Соф. Мих.* – несуразное, искривленное сочетание, хотя реплика женщины наполнена интимным подтекстом (*«Прошу, прошу, / войдите»*) (Введенский 1993).

Имя *Лена*, на наш взгляд, мотивировано приемом, характерным для эстетики А. Введенского, когда «тот или иной формальный элемент или грамматическая категория служит матрицей при порождении бессмысленного текста» (Введенский 1993). В данном случае оно порождает форму единственного числа родительного падежа существительного *полено*: *«сказала Лена / глядит на нас из-под полена».* То же можно сказать и об имени *Людмила*, которая мотивируется созвучием с наречием *мило*: *«божественно и мило / там бегает Людмила».*

Имя римской богини *Венеры* одновременно вводит эротическую тему и устраняет ее, так как возвышенный образ богини любви снижается ее самоописанием: *«постарела <…> / подурнела, / живот подался вниз / <…> пупок обвис. / Поганое довольно стало тело. / Щетиной поросло, угрями».* Так А. Введенский эксплуатирует общеизвестный культурный феномен в целях создания абсурдного образа.

Под именем *Айседора*, очевидно, подразумевается американская танцовщица Айседора Дункан, на что указывает контекст: *«и Айседору без чулков / любил я поглядеть».* Сочетаемость глагола *поглядеть*, согласно «Словарю сочетаемости слов русского языка под редакцией П. Н. Денисова и В. В. Морковкина, не подразумевает управление *поглядеть* (кого?), часто этот глагол употребляется со словами «представление», «выступление» (Денисов, Морковкин 1978: 543)*.* Тогда имя в данном случае метонимически замещает выступление Айседоры Дункан.

Антропоним *Ганна* является вариантом имени Анна, распространенным в Украине и Белоруссии. Непривычное для носителя русского языка имя в сочетании со сказочными мотивами атрибутов героини (*«твоя корзинка полна / песочными сугробами / полна широких сковородок»*) создает образ колдуньи, властительницы природы.

1. **Идентификация в мире**

**Контекстуальные синонимы.** Наряду со стилистически нейтральными *женщина (3), женщины (2)* выступают сниженные *баба, бабы (2)*, а также книжные *дама, дамы (2).* Несколько единиц указывают на божественность женщины: *небо, Святыня, Богиня.* Единицы *звезда, пушная звезда* связаны с образом поэта как «звезды бессмыслицы», о котором речь шла выше, только здесь звездой оказывается не сам Введенский, а женщина – она становится символом разобщенности и обреченности мира.

Ряд единиц передает идею единства женщины и мира природы: *цветок, дерево, лиственница.* М. Мейлах отмечает, что трансформации «женщина – дерево» и «женщина – цветок» типичны для русской фольклорной традиции, эти элементы природы издавна символизируют женскую силу (Введенский 1993). Выражение *недосягаемая утка* указывает не только на стирание границ между женщиной и природой, но и на невозможность постичь ее суть эмпирическим путем, ее недосягаемость. Также синонимом выступает название предмета *дудка* – реализуются фольклорные музыкальные мотивы, а также мотив игры, порожденный известным выражением «Дудки!» в значении «заигрываешь, шалишь, не обманешь» (Михельсон 1896 – 1912: 435).

Несколько наименований подчеркивают связь женщины с началом жизни: *бессонная вода, тухлое яйцо*. *Вода*, согласно «Словарю русской культуры» Ю. С. Степанова, бывает живой и мертвой (Степанов 2004: 299). Тогда *бессонная вода* – неспящая, живая. Прилагательное *тухлый*,по мнению Ю. С. Степанова, в рамках русского культурного кода синонимично прилагательному «мертвый», в то же время *яйцо* является мировым символом жизни, поэтому находим столкновение двух стихий, жизни и смерти, в сочетании *тухлое яйцо* (Там же: 299).

Два контекстуальных синонима свидетельствуют о трепетном, преклоняющемся отношении к женщине: *барыня, государыни.* Оборот *почти что человек*, напротив, указывает на пренебрежительное отношение к женщине, ее низменное положение по отношению к мужчине. Нельзя исключать при этом культурный подтекст: библейский сюжет о сотворении человека описывает происхождение Евы как вторичное по отношению к происхождению Адама, она возникает из его плоти (Быт. 2:7). Также отметим, что данное выражение содержит отсылку к паремии «Курица – не птица, баба – не человек».

Эротическим подтекстом обладает единица *сама для себя источник*, появляющаяся в контексте описания самоудовлетворения, подчеркнутой самостоятельности женщины даже в интимных вопросах: *«сама себя я щекочу / и от этого прихожу в удивительное счастие».* К похожей теме, на наш взгляд, относится наименование *сумрак* (ночь как время любви замещает понятие «женщины» как объекта любви).

**Род деятельности, социальный статус.** Чаще всего образ взрослой женщины подразумевает роль жены: *жена (4), две жены* (мотив многоженства обоснован пространством восточной культуры, где герои носят имена Зумир, Чумир и тому подобные)*, супруга, замужем.* Единица *вдовы* сополагает темы замужества и смерти.

Женщина в поэзии А. Введенского часто выступает в роли богослужительницы: *монашка (3), монашенка.* Также ее профессией становится забота о детях и больных: *няньки (2), нянька, няня.* Профессия *модистка* («мастерица, изготовляющая женские моды» (Ушаков 2008: 528)) оценивается негативно, как несерьезная и неинтеллектуальная, противопоставляется лексеме *курсистка*, рассмотренной нами в рамках микрополя «Девушка».

Несколько лексем подчеркивают знатное происхождение, высокий социальный статус женщины: *царица, королева, княжна, генеральша.* Однако эти наименования содержат насмешку. Например, контекст *«животная царица КСИРА»*, по мнению М. Мейлаха, является пародийным парафразом строки «… будешь ты царицей мира» из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» – женщина оказывается властительницей не всей Вселенной, а только примитивной ее части, царствует над животными. *Королева* возникает по требованию рифмы: *«шашкой машем вправо влево / как сундук и королева».* Наименование *княжна* также сопряжено с иронической интонацией, ей дается уничижительная характеристика *«у нея Рюрик был в роду».* Лексема *генеральши* означает «жены генералов», указывает на богатство и знатность приезжающих на вечер гостей: *«Генерал и генеральши, / юнкер Пальмов, гусар Борецкий»* (Ушаков 2008: 176).

**Термины родства.** Данная подгруппа немногочисленна и представлена словами: *дочь эмира* (*эмир* ­– «владетельный княжеский титул в некоторых мусульманских странах Востока» (Там же: 889), женщина использует этот родственный статус для того, чтобы получить еду: *«я дочь эмира / хочу галет»*)*, тетки* (пренебрежительное наименование, служащее для снижения образа бога в стихотворении: *«наши боги наши тетки»*)*.*

**Другие отношения.** Эта подгруппа представлена лексемами *соседка, соседки*, которые реализуют ситуацию бессмысленной ругани, создают образ склочных деревенских женщин (*«вдруг заспорили соседки/ о еде / о беде / о себе / и лебеде»*)*.*

**Национальность.** На национальность женщины указывает единица *францусская* (искаженная орфография является элементом языка зауми)*.* Стихотворение «Воспитание души», очевидно, посвящено Отечественной войне 1812 года, тогда национальность героини мотивируется пространством текста.

1. **Внешность**

**Общая характеристика внешности.** Взрослая женщина у А. Введенского красива: *красива и светла* (отметим, что красота в данном случае связана со светоносностью, о чем писали выше)*, красавицы, сама красота*. Ее фигура оценивается одновременно как пышная, полная (*пушка*) и как грациозная (*изящна*). Сочетание *безумная фигура* воспринимается героиней в качестве причины ее уродства, а, следовательно, одиночества: *«Я осталась одинокой дурой / со своей безумною фигурой».* Интересно, как отсутствие разумности («безумный» = «без ума») способствует разрушению гармонии мира в поэтическом мировоззрении А. Введенского.

Положительно оценивается схожесть женщины с животными: *похожая когда-то на крота* (*«похожая когда-то на крота, / сама красота»*)*.* О трансформации образа свидетельствует глагол *подурнела.* Данные единицы также говорят о подвижных границах между микрополями в составе ЛСП «Женщина» – девушка быстро становится взрослой женщиной, «дурнеет».

Единица *ты сложена не так как я* (= «не как мужчина») актуализирует представление о противоположении двух начал и существовании женского неотрывно от мужского. В связи с этим отражается представление о женщине как носительнице первородного греха, Еве: *в женском теле непристойном, мой вид земной.*

Одна из лексем выражает пренебрежительное отношение к женщине – *прекрасные.* Иронический подтекст реализует идею о том, что без женщин лучше, чем с ними: *«В отсутствии прекрасных женщин / тут вырастет мгновенно ель».*

**Тело.** Тело взрослой женщины описывается как менее прекрасное по сравнению с телом девушки: *поганое довольно стало тело, щетиной поросло, угрями.* Единица *хитрое тело* продолжает мотив первородного греха – женщина хитра и представляет собой искушение (на это указывает также контекст, в пространстве стихотворения появляется Змей-искуситель в виде червя: *«И шевелился полумертвый червь, <…> / когда она показывала хитрое тело».* Лексема *кожи* выражает идею единения мужчины и женщины во время полового акта: *«чтоб ближе были наши кожи»*.

Тело взрослой женщины подчеркнуто эротизировано, особое внимание уделяется *груди* и *ягодицам*: *грудь прямо как вата, грудь твоя как два котла* (М. Мейлах усматривает в данном сравнении мотив инфернальности, женщина олицетворяет дьявольское начало (Введенский 1993))*, груди, сытных две груди* (частотное для мировой культуры соположение темы еды и эротики)*, окончания моей груди соски на них сияют впереди, ягодицы, зад ее атласный, дивное сиденье, его небесное виденье*. Некоторые единицы называют денотат, обычно табуированный в поэтической речи, – женские половые органы: *вход в меня пушистый и недлинный, меж них* (ног) *не видно нам ни зги, различные вещи* (контекст позволяет считать данное выражение эвфемизмом, называющим женские половые органы: *«поискать в тебе различные вещи / <…> ты сложена не так как я»*)*, женщины родник зеленый или синий, но он был красный*.

Также частотным соматизмом при описании женщины является *живот*: *живот пустынный, живот подался вниз, а вместе с ним пупок обвис, пуп.* Этот орган в славянской культуре олицетворяет жизнь, подтверждение чему находим в «Толковом словаре…» В. И. Даля: *живот* – в первом значении «жизнь человека и животного; что есть в твари живое, оживляющее плоть, образующее земную жизнь; все живое, что живет, дышит» (Даль 2009: 145). *Пупок* при этом смежен слову «пуповина», отчего возникает мотив рождения детей женщиной. То есть женщина выступает в двух ипостасях – как сама жизнь и как дающая жизнь.

Несколько единиц описывают красивую, статную спину женщины: *по бокам видны как свечи мои коричневые плечи* (об эротическом образе свечи упоминали выше, сравнение *плеч* женщины со *свечами* описывает ее как красивую, изящную)*, темный от длины пейзаж спины* (очередное сравнение женщины с предметами неживого мира, отражающее космизм образа)*, две приятные лопатки.*

Некоторые лексемы формируют неприятный образ: *на своей фигуре разные волоски, волоса под рубашкой, рожи* (данная стилистически сниженная единица является иронической, в действительности героиня красива: *«а ты красива и светла»*)*, запекшийся рот* (описывается мертвая женщина)*.*

Часть единиц называет конечности и их части: *руки (2), ноги (2)* (в одном из контекстов – *«две значительных ноги» –* подчеркивается сила женщины)*, ногти* (лексема вводит мотив «разбожествления» богини, содержит антиэротизацию: *«Венера <…>* *стрижет последние ногти»*)*.*

Лицо женщины почти не описывается, это минимальное описание представлено единицами: *глаза, глаза щелки, нос курносый* (эти две единицы характеризуют женщину как некрасивую: *«Разя я так божественна. Нос у меня курносый, глаза щелки»*)*, щеки*. Интересным представляется идея о симметричности тела, о соответствии частей тела женщины элементам лица: *сплошное продолжение лица.*

Одна из единиц называет обнаженное состояние женщины: *вся как будто в бане.*

**Одежда и обувь.** Наиболее частотной одеждой для женщины в поэзии А. Введенского становятся *штаны*: *пышные штанишки, в штанах, в накрашенных штанах.* Штаны в начале ХХ века мыслятся как традиционный предмет мужского гардероба, тогда этот предмет одежды на взрослой женщине отражает стремление к унисексу, стиранию границ между мужчиной и женщиной. Отметим также структурные параллели в произведении «Куприянов и Наташа»: *«Наташа (снимая штаны) <…> / Куприянов (снимая нижние штаны)».* Другая одежда женщины – *кофта, владычица рубаха.* Оба предмета одежды являются помехой для эротического взаимодействия, героиня стремится их снять, избавившись от «власти» одежды: *«боюсь тебя владычица рубаха, / скрывающая меня в себе, / я в тебе как муха».* Название головного убора *чепец* мотивировано не только образом героини-*няньки*, но и организацией бессмысленного поэтического ряда слов на -ец, объединенных семантизацией рифмы в направлении значений, связанных со смертью (например, посредством слова «конец») (Там же). Единица *туфля* выступает в качестве символа телесного низа и связана с обычаем целовать ноги у монархов или приближенных к богам лиц, что возвышает женщину: героиня просит поцеловать ее в *щеки*, однако герой отказывается, так как *«большего не заслуживает»*, называя ее *святыней* и *богиней.* Эротизированный телесный образ женщины создают отрицания *без юбки, без чулок.*

1. **Действия**

**Движение.** Несколько единиц называют уход, исчезновение женщины или ее частей*: они уходят, они уплывают* (об исчезновении *окончаний груди*, растворении женщины)*, ускакала как минога* (вероятно, сравнение вызвано стремлением снизить образ женщины, а также рифмой со словом *«немного»*). Часть слов называет появление девушки: *приезжаю, гостить придет.* Две единицы соотносятся как пространственно противоположные движения: *войдите в наш сераль – вышла из сарая.* Сопоставить данные единицы позволяет еще и этимология слов *сераль* и *сарай* – оба они происходят от персидского слова «serai», что означает «дворец» (Михельсон 1896 – 1912: 1487). Два глагола отражают быстрое хаотическое движение: *бегает, бегали.*

Ряд единиц содержит эсхатологический мотив окна: *подошла к окну, стану у окна, на подоконник я влезаю, прыгнула в окно*. Окно предстает границей между двумя мирами – миром живых и миром мертвых, самоубийство женщины для А. Введенского – лишь переход в другой мир, не окончательная смерть.

Другим движением, которое совершает женщина, является следующее: *поворочаться, ворочается так и сяк. Ворочаться –* «перевертываться с боку на бок, из стороны в сторону» (Ушаков 2008: 208). Создается комический образ ленивой женщины.

Две единицы выражают переход в горизонтальное положение – *легла, лягу изображать валдай* – при этом вторая из них описывает слияние женины с природой, ее переход из человеческого облика в ландшафт.

**Физические действия.** Большинство действий женщины представляют собой различные движения руками: *руками трусь* (это нервное действие выражает переживания женщины: *«я плачу и руками трусь»*)*, снег крошу* (подчеркивается способность женщины управлять стихией, взаимодействовать со снегом и воздействовать на него)*, попишем, завязалась переписка, стрижет последние ногти, щипая на своей фигуре разные волоски.* Последние выражения способствуют созданию сниженного образа богини Венеры посредством чередования эротики и антиэротики, о чем речь шла выше. Этому же способствует действие *моется.* Один глагол связан с земледелием и плодородием: *сажает хлеб*. Не вполне понятно действие *руки облизала у диких ангелов тоски.* Предположительно подразумевается, что *дикие ангелы тоски* покровительствуют женщине, она действует под их началом.

Ряд единиц представляет **чувственное восприятие**, при этом основным органом чувств женщины выступают глаза: *стала смотреть, на вас смотреть не хочу* (героиня сознательно отказывается пользоваться своим даром «особого зрения»), *увидев это, увидев одного пострела, обводит все двояким взглядом* (на наш взгляд, определение *двоякий* указывает в данном случае на физическую сторону зрения – у женщины два глаза). В отличие от девушки, которая в поэзии А. Введенского познает мир только при помощи зрения, женщина использует и другие каналы восприятия: *воздух нюхаю ноздрями, слышу смерти шум* (слух оказывается способом предсказания будущего)*.*

**Действия эротического характера.** Многочисленная группа единиц описывает раздевание, иногда с последующим одеванием: *снимала / снимая кофту – надевая кофту, снимая штаны – надевая штаны, снимая рубашку – надевая рубашку, надевая юбку, раздевались, себя как будто обнажаю, обнажилась до конца, свое роняя оперенье* (отметим метафорический перенос «оперение – одежда», скрытое сравнение женщины с птицей, подчеркивающее способность образа к трансформации, космизм). Часть единиц описывают объятия и поцелуи: *обнялись (2), покрепче меня обнимите* (образ женщины-развратницы, вступающей в беспорядочные половые связи: «Сергей, Иван и Владислав и Митя / покрепче меня обнимите»), *вам поцелую пуп, целуйте меня в щеки.* Интимные отношения мужчины и женщины описаны следующим образом: *к постели тихой подошли, давай мы ляжем на кровать и будем сердца открывать, ложится и вздымает ноги, предадимся смешным наслаждениям, заниматься деторождением, развратничать начнут, что-то наделали, покопать поискать различные вещи* (на наш взгляд, метафорический перенос основан на символике плодородия)*, ему конечно отдается.* Две эвфемистических конструкции замещают понятие «самоудовлетворения»: *рукой в окрестности верчу, сама себя щекочу*. Несколько единиц дают представление о заигрывающем речевом поведении женщины: *а что у вас в штанах, я бы хотела еще разик, моей волны биенье. Волна*, море, согласно наблюдениям М. Мейлаха, является очередным эсхатологическим, вечным мотивом в творчестве А. Введенского, выступает в качестве иероглифа (Введенский 1993)*.* По выражению О. В. Татариновой, архетипический образ морской стихии олицетворяет первоначальный хаос, тогда женщина несет мортальную интенциональность, символизирует одновременно начало жизни и «дожизненную» эпоху, смерть (Татаринова 2011: 104).

**Смерть и отношение к смерти.** Множество единиц называют смерть женщины: *умерла, умри, умрем мы скоро, душа моя слетает с запекшегося рта, погасла печальной каплей масла* (свеча, горение – многозначный эротический символ у А. Введенского, в связи с чем угасание женщины, как *капли масла*, можно расценивать как угасание жизненной и сексуальной энергии)*, разбилась* (мотив самоубийства, полета из окна)*, они исчезают* (об *окончаниях груди* – женщина растворяется в вечности)*.* Высказывание *не желаю умирать* является попыткой женщины противиться судьбе, однако эта попытка единичная и слабая. Размышления о смерти описывает единица *я мало думала о прахе, подумаю еще.*

**Сон.** Женщина часто погружается в мистическое состояние сна: *спит, укладываются спать, давай ложиться спать, одеваюсь в сон.* В последнем случае усматриваем эротический подтекст – вместо одежды женщина надевает *сон.* С мотивами сна оказываются связаны мотивы смерти: *сейчас для них наступит долгий сон* (для *окончаний груди* – о том, что в данном контексте имеется в виду медленное умирание женщины, ее «растворение», речь шла выше). Также женщина обладает магической способностью насылать сон: *стала укладывать отца спать*.

**Рождение.** В данной подгруппе находим выражения, связанные с репродуктивной способностью женщины: *возможно, что зарождается еще один человек* (А. Введенский таким образом описывает процесс зачатия)*, родила ей щипцы накладывали* (женщина неизбежно переживает родовые муки, что говорит о закономерной подвижности границ между микрополями «Взрослая женщина» и «Мать»).

**Мыслительная деятельность.** В данной подгруппе частотным оказывается глагол «думать», часто он выражает мнение: *я думаю что это трус / я думаю что это дождь / я думаю что это Русь /я думаю что это ветчина* (данный ряд представляет собой рифмованную парадигму, развертывающуюся «от осмысленного первого члена к дальнейшей бессмыслице» (Введенский 1993))*, я думаю, я думаю теперь уж я не та.* Последняя единица содержит саморефлексию женщины по поводу своих возрастных изменений, которые отражаются и на ее мыслях: *мысли, мысли мои стали другие, уже не такие нагие.* В выражении *все казалось им тетеркой* тетерка – самка тетерева (Ушаков 2008: 816), тогда само выражение допускает семантическую равнозначность всего мира *тетерке*, что является очередным бессмысленным соположением А. Введенского, порожденным сознанием женщины.

**Падение.** Единица реализует мотив самоубийства: *упала на камни* (*«она прыгнула в окно. Она упала на камни. И она разбилась»*).

Употребление пищи и напитков. Сочетание *пили квас* содержит развернутую метафору на предродовые муки: *«Я едва не родила <…> / мы дорогой пили квас».* На наш взгляд, этот прием объясняется общей семой плодородия.

**Физиологические процессы.** Данная подгруппа содержит единицы: *чихает, садится на ночную вазу, из ягодиц ее поток иную образует фазу нездешних свойств.* Образ взрослой женщины антиэротизирован, А. Введенский использует средства, не вписывающиеся в типичное представление о том, какая лексика должна быть использована в поэзии, чем порождает очередную семантическую нестыковку.

**Отсутствие движения.** Подгруппа представлена обыкновенными для характеристики человека глаголами: *сижу, сижу изящно на столе* (высказывание служит способом привлечения мужчины: *«Я как видите одна, / сижу изящно на столе»*)*, сидит в своей разбитой спальне* (эпитет *разбитая* служит символом разрушения мира, который А. Введенский пытается зафиксировать при помощи описания нестабильности поэтического пространства)*, лежу* (реализуется ситуация заигрывания, привлечения мужчины женщиной: *«лежу одна, лежу грущу»*). Нетипичной представляется единица *висела как купец*, однако контекстуальный анализ позволяет говорить об образе женщины как магического существа (слово *купец*  при этом мотивируется лишь рифмой к слову *чепец*): в один ряд встают такие магические способности героини, как насылание сна (*«стала укладывать отца спать, превратившегося в детскую косточку»*), способность к левитации (*«она висела как купец»*) и волшебное обрядовое пение (*«Спи тоскуй, / Не просыпайся»*).

**Атрибуты физических действий.** Нередко атрибутами, сопровождающими женщину, становится кухонная утварь и различные хозяйственные предметы: *тарелка, сковородки, ведерко, корзинка.* То есть образ женщины связан с ее традиционной в патриархальном обществе функцией ведения домашнего хозяйства. Важно, что последняя единица в данном ряду разворачивается в описание *корзинка полна песочными сугробами полна широких сковородок*, что создает образ не приземленной женщины-хозяйки, а сказочной лесной волшебницы, подчиняющей себе песок (заметим, что в творчестве А. Введенского песок также символизирует время). Атрибут *помада* представляется продиктованным объективной реальностью, так как женщины в начале ХХ века активно красили губы. Атрибут *подушка* связан со способностью насылать сон: *«Зачем совет. Вот подушка. Приляг и отдохни».* Отметим также ироническое противопоставление богини *Венеры* святым *Вере, Надежде, Любви* и их матери *Софии*: *Венера* как богиня любви предлагает герою провести время в постели, дает *подушку*, утверждая, что она лучше мудрого и взвешенного *совета* святых.

1. **Речь**

Речь взрослой женщины представлена нейтральными глаголами: *сказала (2), скажите, говорим, отвечала*. В целом речь женщины эмоциональна, она вовлекается в спор (*заспорили*), свободно выражает радость (*ура ура кричит*), негодование (*ворчат*), грусть (*кричат увы, вздохнула, всхлипнула*). Несколько единиц отражают фольклорный мотив песни: *поет, пела песню, стала петь*. Два глагола соотносят образ женщины с животными: *мычит, взвою* (о трансформациях и подвижности границ между женщиной и окружающим миром речь шла выше). Женщина редко молчит – встречаем лишь одну такую лексему – *молча.* Одна единица представляет собой комплимент*: ваши речи – это книжки писателя Анатоля Франса*. Однако комплимент наполнен иронией, так как имена у обэриутов преимущественно случайны – герой называет конкретного автора лишь потому, что он популярен в кругах интеллигенции.

1. **Состояние**

**Физическое состояние.** Физическому состоянию женщины не уделяется внимания в поэзии А. Введенского, находим только одну единицу, сообщающую о старении и болезненности женщины – *не нравится мне мой запах* (эта идея подтверждается контекстом: *«Поганое довольно стало тело. / Щетиной поросло, угрями»*).

**Изменение состояния.** Большинство единиц связаны с различными трансформациями женщины в предметы окружающего мира: *превращаюсь в лиственницу* (по мнению М. Мейлаха, в данном случае мы встречаемся с «необычным вариантом известной фольклорной трансформации «женщина – дерево»» (Введенский 1993)), *веткой становлюсь, кружкой становлюсь* (в контексте *«на подоконник кружкой становлюсь»* данный образ оказывается связанным с реинкарнацией женщины в неживые предметы после смерти)*, свечкой становлюсь.* Заметим, что *свеча* в творчестве А. Введенского, по выражению Я. С. Друскина представляет собой ритуальный и религиозный иероглиф, скрывающий в себе три главных темы мира поэта: Время. Смерть. Бог (Введенский 1993). В образе женщины-свечи эти эсхатологические мотивы сливаются с эротическими. Единицы *постарела, теперь уж я не та* выражают беспокойство женщины по поводу приближающейся старости и прошедшей юности. Некоторые единицы описывают ухудшение самочувствия: *мутится ум* (об обмороке), *пухну* (*пухнуть –* «становиться опухшим, вздутым, толстым» (Ушаков 2008: 685)). Глагол *покраснела* называет состояние кожи, вызванное чувством стыда: *«Фомин вышел на улицу и стал мочиться. А Софья Михайловна, увидев это, покраснела*». Одно выражение называет процесс одевания: *из состояния нагого я перейду в огонь одежд*.

**Чувства и эмоции.** Большинство эмоций женщины негативны, она часто плачет: *плачу, плачет, заплакали, рыдая*. Мотив плача связан с фольклорными обрядовыми действиями, что подтверждает, например, контекст: *«бабы плачут на сосне / и стоит универсальный / бог на кладбище небес».* Пространство и время приведенного стихотворения универсальны, герои находятся в божественном «ничто», а плач *баб* мыслится как ритуальный. Женщина испытывает страх: *мне что-то страшно, руки и ноги шуршали в страхе, от страха, боюсь тебя*. Также женщине не чуждо чувство стыда: *стало стыдно, позор, бесстыдство* (эти единицы называют оценку героиней собственных действий). Женщина страдает от одиночества: *одна, лежу одна, осталась одинокой дурой.* Одиночеством вызвано чувство грусти и тоски: *от тоски, лежу грущу*. Реже она испытывает счастье: *сказала счастливо, прихожу в удивительное счастие.* Женщина способна любить: *я вас люблю до дна, люблю другого, от чувства.*

1. **Качества**

**Качества характера.** Женщина, как и девушка, описывается как живая, наполненная страстью и жизненной энергией: *егоза, непоседа, жаркие*. В ситуации попытки самоубийства женщина оценивается как сумасшедшая: *сошла с ума* (*«Курсистка ты сошла с ума»*). Также женщины наделены природной хитростью: *хитрые.*

**Умственные способности.** Умственные способности женщины невысоки: *дура (3), слаб мой ум, глупая натура* (подчеркивается глупость женщины «от природы»)*, не блещешь умом, едва ли только что поймешь.* При этом женщина обладает природной мудростью, она выступает хорошей советчицей: *дали совет* (*«Надежда, Любовь, София и Вера / мне дали совет»*).

**Увлечения.** Женщина похотлива и развратна, о чем свидетельствует следующий эвфемизм: *люблю я мальчиков, имеющих одиннадцать пальчиков* (под одиннадцатым *пальчиком*, очевидно, понимается мужской половой орган).

Особняком стоит группа **экспрессивных прилагательных**, содержащих оценку: *божественна, дорогая, милая, родная, бедная* (лирический герой жалеет свою возлюбленную). Отношение к женщине любовное, нежное. Также представляют интерес сравнения: *как муха, подобны судакам*. По поводу первого из сравнений М. Мейлах пишет, что оно содержит характерную для обэриутов оппозицию наука – насекомые (мир природы), обитателей энтомомира характеризует нетелесность, неуловимость, отчего в данном образе реализуются мифологические представления о мухах как душах умерших (Введенский 1993). Тогда женщина оказывается противопоставленной научному знанию и связанной с мотивами природы. Сравнение с *судаками*, по мнению М. Мейлаха выражает «механизацию полового акта, отвращение, бездушность и мертвенность, пустынность» (Там же).

Итак, образ взрослой женщины в поэзии А. Введенского формируют следующие средства. Имена собственные, представляя собой различные лингвистические эксперименты, отражают нестабильность, «текучесть» образа. Идентификация в мире указывает на божественную, возвышенную и одновременно низменную природу женщины. Ее основной ролью является роль жены, ее частотным родом деятельности является богослужение или уход за больными и детьми. Внешне у женщины проявляются признаки старения, она постепенно становится некрасива, хотя и сохраняет молодость и изящность. Она воспринимается в качестве объекта сексуального желания, что выражено при помощи соматизмов и наименований действий эротического характера. Одета женщина, в основном, в штаны, что свидетельствует о некоторой андрогинности образа. Женщина способна растворяться, исчезать, она обладает магическими способностями и связана с мотивом смерти, в частности – самоубийства. Значимым оказывается чередование эротики и антиэротики в описании женщины, нарочитая сниженность образа. Взрослая женщина глупа, эмоционально и много говорит. Основными ее эмоциями является страх и одиночество. Она отличается живым характером, большой жизненной энергией. Различные тематические группы отражают идею космизма, глубокую связь женщины с окружающим миром, ее неотрывность от него и способность к трансформации.

## **3. 3. Микрополе «Бабушка»**

Микрополе «Бабушка» содержит небольшое число единиц. Они группируются следующим образом.

1. **Идентификация в мире**

**Контекстуальные синонимы.** Находим следующие синонимы: *бабка (2), старушка, панихида.* Согласно «Толковому словарю» Д. Н. Ушакова, *бабка –* «1. То же, что бабушка (прост.). 2. Женщина, занимающаяся подачей помощи при родах (обл.)» (Ушаков 2008: 105). То есть бабушка оказывается связанной с процессом родов. *Старушка –* «уменьш. ласк. к старуха» (Там же: 771). Отношение к бабушке нежное, немного снисходительное. Номинация *панихида* («Церковная служба по умершем» (Там же: 820)) вводит тему приближающейся смерти героини.

**Род деятельности, социальный статус.** Бабушка выступает в роли акушерки: *акушерочка (2), акушерка, сестра.* И. А. Седакова пишет, что акушерка, повитуха в славянской культуре магически определяет судьбу младенца, в народной традиции она обладает двойственным статусом – одновременно является посланницей Божьей матери и уподобляется колдунам (Топорков 2002: 369).

**Термины родства.** Термины родства представляют собой ласковые наименования: *бабушка (2), бабушки.*

1. **Внешность**

**Общая характеристика внешности.** Эта подгруппа представлена эпитетом *голубо-шерстяноглазая*. На наш взгляд, это слово отражает светоносность, «небесность» бабушки (символика голубого цвета была рассмотрена выше), а также ее занятия – в русском сознании пожилая женщина часто оказывается связанной с рукоделием, вязанием из *шерсти*. Примечательно, что характеристику она получает именно по *глазам*, так как этот орган в телесном коде русской культуры символизируют знания и опыт, а также способность к предсказанию судьбы (Гудков, Ковшова 2007: 160-161).

**Тело.** Бабушка – носительница жизненного начала, о чем свидетельствует соматизм *живот. Коса* бабушки выступает в качестве самостоятельной подвижной части тела – образ обретает зловещую колдовскую окраску: *«косой шевелит»*. Одна единица иронична, описывает признаки старения, дряхлость тела бабушки, А. Введенский в очередной раз создает антиэротическое описание: *мрачные ухабы ее седой бахчи*. Интересно также, что автор скрыто сравнивает бабушку с растительным миром, включая ее таким образом в общее космическое пространство.

**Одежда и обувь.** Бабушка носит *цилиндр*, что объясняется стремлением А. Введенского к сочетанию разрозненных элементов действительности и создания абсурдного пространства текста.

1. **Действия**

**Движение.** Единицы *косой шевелит* и *летит* создают образ колдуньи, мотив полета воспроизводит ситуацию ведьминского шабаша. В связи с единицей *в ванну сядет* М. Мейлах пишет о соположении мотивов воды и времени: бабушка *«в ванну сядет / чулок развязать»* (Введенский 1993). Усматриваем в данном описании образ древнегреческих богинь судьбы Мойр, которые сопутствуют человеку в момент рождения и смерти и заняты характерным действием – они плетут «нить судьбы».

**Физические действия.** Действия бабушки напоминают магические ритуалы: *на животе своем рисует имена, куриной косточкой брату письмо пишет*. Ставится ключевая для поэтики А. Введенского проблема соотношения имени и значения, знак теряет свое семантическое наполнение: *имена* и *письмо*, написанное *куриной косточкой*,мыслятся как значимые обряды, однако их смысл неясен, они семантически не наполнены.

**Действия эротического характера.** Единица *играем в размноженье* применительно к бабушке иронична: *«играем с бабкой в размноженье».*

**Смерть и отношение к смерти.** Смерть героини описывается при помощи метафоры: *спит под жестом топора.* Очевидна связь данного образа с романом Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», а, следовательно, и с образом старухи Д. Хармса. Так, возникает образ старухи как виновницы несовершенства мира, олицетворяющей смерть и бессмысленность бытия.

**Употребление и приготовление пищи и напитков.** Выражение *с гнедыми поджарками трудится* содержит семантическую нестыковку, ошибочное словоупотребление. *Гнедой* – «красновато-рыжей масти (о лошадях)» (Ушаков 2008: 181). Тогда А. Введенский либо имеет в виду в качестве денотата *поджарки* из конины, либо вводит очередную бессмыслицу, однако в данном случае она не мотивирована. Приготовление пищи превращается у бабушки в магический ритуал: *«с гнедыми поджАрками / трудится / косой шевелит / куриной косточкой брату письмо пишет»*.

**Рукоделие.** Подгруппа содержит одну единицу – *чулок развязать* -, о которой речь шла выше.

**Отсутствие движения.** Выражение *в тазу стоит* вводит частотный для А. Введенского мотив бани как жилища нечистой силы, что вводит мотив инфернальности. Также баня мыслится как место омовения, очищения и возрождения, однако в данном случае этот мотив слабо реализован (Введенский 1993).

**Атрибуты физических действий.** Атрибут *обруч* может быть соотнесен с семантикой защитных свойств металла и магии круга: «ведьма держит в кольце находящуюся в ее услужении нечистую силу» (Топорков 2002: 240). Атрибут *куриная косточка*, на наш взгляд, можно соотнести с образом Бабы-Яги: этот фольклорный персонаж использует кости животных для наведения порчи и обращения в невидимку (Там же: 254).

1. **Речь**

Бабушка выступает в качестве носительницы особого знания, ее миссия состоит в том, чтобы поведать его миру, о чем свидетельствует выражение *стремится им рассказать про всякие фуфу апчхи*: *«народы кипятки и бабы <…> / стремится им рассказать…».*

1. **Состояние**

**Чувства и эмоции.** Бабушка испытывает негативные эмоции: *плачут.*

Итак, образ бабушки в поэтическом творчестве А. Введенского представлен не очень широко. Основным родом деятельности ее оказывается акушерство, при этом принятие родов связано с рядом магических обрядов. Действия старушки представляют собой, в основном, волшебные ритуалы. Она выступает как носительница магического начала, ведьма, посланница нечисти.

## **3. 4. Микрополе «Мать»**

Микрополе «Мать» представлено небольшим количеством единиц. Заметим, что мотив деторождения сопровождает образы девушки и взрослой женщины, поэтому можно говорить о подвижности границ между полями.

1. **Идентификация в мире**

Термины родства. Основными терминами родства являются: *мать (5), мама, мамаша*. Отметим, что последний термин является просторечным обращение к повитухе, дополнительно связывая единицу с мотивом рождения: *«и говорит скорей мамаша / скорей придите мне помочь»* (имеется в виду помощь в родах)*.*

1. **Внешность**

**Тело.** Выражение *украсив свой живот пером* связывает образ матери с животными мотивами, это действие можно прочитывать как превращение матери в птицу. При этом важно, что трансформация начинается с *живота*, который, как объяснялось выше, олицетворяет жизнь.

**Одежда и обувь.** Образ матери, как и образ взрослой женщины, допускает элементы мужественности, что выражает лексема *фуражка*. О сексуализации образа говорит единица *исчезла юбка*, реализующая ситуацию обнажения. Выражение *горами вся покрылась шубка* вводит образ Земли в женском воплощении, описывает мать как мать всего живого.

1. **Действия**

**Движение**. Единица *устала ноги поднимать* говорит о том, что женщина отказывается от любовных утех после становления матерью: *«Ты спишь накрыта одеялом, / устала ноги поднимать»*. Монотонные, повторяющиеся движения выражают единицы: *колечком бьюсь* (не вполне ясна денотативная составляющая данной единицы – предположительно, она связана с бракосочетанием: *«с ним колечком бьюсь»*), *крутя фуражкой* (мать тревожится по поводу родов дочери, при этом возникает мотив преемственности поколений: *«Дрожала мать крутя фуражкой / над бедной дочкою своей»*).

**Сон.** Две единицы связаны со сном: *спишь, видела ужасный сон*. Матери снятся тревожные сновидения с предсказаниями Апокалипсиса: *«будто бы мужчины неба / с крылами жести за спиной / как смерти требовали хлеба. / Узор виднелся оспяной / на лицах их».*

**Атрибуты физических действий**. Единственный атрибут матери ­– *одеяло*, он связан с мотивами сна как более предпочтительной деятельности по сравнению с интимным взаимодействием: *«Ты спишь накрыта одеялом, / устала ноги поднимать»*.

1. **Речь**

Речь матери может быть нейтральной или громкой: *говорит, грохочи.* При этом второй глагол обычно называет явления природы, *грохотать* – «производить грохот; «Весенний первый гром… грохочет в небе голубом.» Тютчев» (Ушаков 2008: 230). Метафорическое выражение *был мой голос унесен* в ситуации Апокалипсиса указывает на лишение матери способности к провидению: *«был мой голос унесен. / И будто бы мужчины неба / с крылами жести за спиной…».*

1. **Состояние**

**Физическое состояние.** Состояние матери оценивается как болезненное: *устала, дрожала.* Также А. Введенский использует просторечное выражение *она того*, чтобы указать на беременность: *«О женщина! о мать! / <…> она того».*

**Изменение состояния.** *Просыпаясь* – данная лексема указывает на переход матери из иного мира сна, мира Апокалипсиса, в реальный мир.

**Чувства и эмоции**. Эмоции матери негативны, она страдает: *рыдает, с блестящими слезами* (подчеркивается идея светоносности женщины, о чем речь шла выше).

Итак, образ матери в поэзии А. Введенского представлен слабо. Он связан, в основном, с мотивами деторождения и новой жизни. Также велика роль мотивов сна и предсказания во сне. Физическое и эмоциональное состояние матери тяжелое, сопряжено со страданиями. Образ не эротизирован.

## **Выводы**

На основании анализа лексических единиц, составляющих лексико-семантическое поле «Женщина» в поэзии Александра Введенского, можно сделать следующие выводы.

Лексико-семантическое поле «Женщина» (666 единиц) разделяется на четыре парадигмы с доминантами «девушка» (317 единиц), «взрослая женщина» (298 единиц), «бабушка» (28 единиц), «мать» (23 единицы). Данные парадигмы представляют собой микрополя, внутри которых выделяются тематические группы лексем и их сочетаний.

Общими для всех микрополей являются тематические группы «Идентификация в мире» (101 единица), «Внешность» (141 единица), «Действия» (237 единиц), «Речь» (42 единицы), «Состояние» (76 единиц). В состав микрополей «Девушка» и «Взрослая женщина» входят также тематические группы «Имена собственные» (38 единиц) и «Качества» (31 единица).

Девушка характеризуется способностью к трансформации, превращению в объекты окружающего мира (в *утку, сову, соловья, барашка, герань, карету* и другие). Ее внешность оценивается положительно, подчеркиваются семы «светоносность» и «полнота» (*блестит, сверкаешь, пышная, полнели*). В связи с этим девушка выступает в роли объекта вожделения (*женская незабудка, даешь мне наслажденье, помять, ласкали*). Также частотен образ воображаемой летающей девушки, связанной с мотивами смерти (*умерла, скончалась, поехала к себе на кладбище*), воскресения (*воскресла, воскресшая*) и полета (*летающая, взлетела, полет, паришь*). Большую роль в создании образа играют фольклорные элементы: танец (*танцует, танцующей*), песня (*песни петь, поешь*), плач (*плачу, вся в слезах*). Девушка страдает физически и морально (*плохо, больно, тошно, вздыхаю*). Она отважна (*ничего не боюсь, чужд человеческий страх*), энергична (*глаза страстные, сумасбродка*), однако глупа (*дура, идиотка, глупа как лодка*) – ее увлечения легкомысленны (*мода, тучные цветы, ордена*).

Образ взрослой женщины олицетворяет «текучесть» и подвижность мира благодаря нестабильности номинации (одна и та же героиня называется *Соней, Марусей* и *Наташей*). Она также способна к превращениям (в *цветок, дерево, лиственницу, утку* и другие объекты). Образ оказывается одновременно возвышенным (*Святыня, Богиня*) и сниженным (*чихает, садится на ночную вазу, из ягодиц ее поток*). Роль женщины в мире – роль жены (*жена*), она также становится монахиней (*монашка, монашенка*) или ухаживает за больными и детьми (*нянька, няня*). Внешне взрослая женщина не так привлекательна, как молодая девушка (*поганое довольно стало тело*), хотя по-прежнему воспринимается в качестве объекта желания (*грудь прямо как вата, зад ее атласный*). При этом образ несколько андрогинен, женственные черты постепенно стираются (она носит *штаны*). Взрослая женщина не обладает большим набором магических способностей, но способна к исчезновению (*исчезают, уходят, уплывают, ускакала*) и предсказанию (*слышу смерти шум*). Ей сопутствует мотив смерти (*умерла, душа моя слетает с запекшегося рта, погасла печальной каплей масла*). Также женщину сопровождает фольклорный мотив песни (*поет, пела песню, стала петь*). Умственные способности взрослой женщины невелики (*дура, слаб мой ум, глупая натура, не блещешь умом*), у нее живой характер (*егоза, непоседа, жаркие*), ее речь эмоциональна (*кричит, ворчит, заспорили*). В основном, женщина испытывает страх (*страшно, руки и ноги шуршали в страхе, боюсь тебя*) и одиночество (*лежу одна, осталась одинокой дурой*).

Бабушка в поэзии А. Введенского выступает исключительно как ведьма, колдунья. Основной ее род деятельности – акушерство (*акушерка, акушерочка, сестра*). Ее действия представляют собой магические ритуалы (*на животе своем рисует имена, куриной косточкой брату письмо пишет*). Она окружена волшебными предметами (*обруч, косточки*). Также бабушка является посланницей нечисти (*в ванну сядет, в тазу стоит*).

Образ матери связан с мотивами деторождения и новой жизни (*украсив свой живот пером*). Мать сопровождают мотивы сна (*спишь, накрыта одеялом*), она обладает даром предсказания через сон (*видела ужасный сон*). Физическое и моральное состояние матери тяжелое (*устала, дрожала, рыдает*).

**Заключение**

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Полевые исследования в лингвистике представлены широко и подразумевают множество подходов. В настоящем исследовании опираемся на понятие лексико-семантического поля, под которым понимаем иерархически организованную структуру множества лексических единиц, объединенных общим (инвариантным) значением и отражающих в языке определенную понятийную сферу. Структура лексико-семантического поля предполагает иерархическую организацию микрополей, внутри которых выделяются лексико-семантические или тематические группы, объединенные вокруг ключевых слов.

При моделировании лексико-семантического поля художественного текста следует опираться на понятие художественного образа, который представляет собой картину жизни человека, переработанную в соответствии с идеалом писателя. Способом создания образа служит символ. Особенности художественного образа определяются идиостилем писателя – совокупностью его языковых и стилистико-текстовых особенностей.

Идиостили Д. Хармса и А. И. Введенского описываются в связи с поэтикой абсурда. Для творчества Д. Хармса характерно обилие повторов, неологизмов. В поэтике А. И. Введенского ведущим оказывается принцип диссоциации, использование слов-иероглифов. Идиостиль обоих авторов предполагает различные трансформации образов героев.

Женские образы в поэзии Д. Хармса и А. И. Введенского многочисленны и вместе с мужскими составляют основную универсальную оппозицию, сосуществуя то как противоборствующие, то как взаимодополняющие, то как соподчиненные начала. Анализ лексических единиц, формирующих образ женщины, позволяет смоделировать два лексико-семантических поля «Женщина» в поэтическом творчестве авторов.

Структура поля «Женщина» (991 единица) в поэзии Д. Хармса представляет собой четыре связанных микрополя с доминантами «жена» (341 единица), «мать» (43 единицы), «старуха» (75 единиц) и «девица» (532 единицы) соответственно. Лексические единицы внутри каждого из микрополей объединены в следующие тематические группы: «Имена собственные» (23 единицы), «Идентификация в мире» (97 единиц), «Внешность» (204 единицы), «Действия» (275 единиц), «Речь» (56 единиц), «Состояние» (161 единица), «Качества» (162 единицы). В микрополе «Девица» выявляется дополнительная тематическая группа «Место» (15 единиц).

Анализ лексических единиц в составе поля обнаруживает абсурдистские тенденции в формировании образа женщины. Таковы многочисленные трансформации тела женщины (*шестипал*, *место рук ее болтались голубые рукава*), напряженность в речевой характеристике (*заахала, воскликнув*)*,* приписывание женщине несвойственных действий и атрибутов (*камилавка*), развернутая система неологизмов (*Фефюля, Хню, мохнаг*).

Опираясь на мировую культуру, в том числе на русское народное творчество и фольклорную традицию, а также на символику восточной философии, Д. Хармс создает противоречивый образ женщины, которая выступает в различных ипостасях. Имя героини либо полностью лишено значения (*Катя, Наташа* и другие), либо обладает многослойной символической семантикой (*Маргарита, Вера, Лилия* и другие). Она символизирует одновременно новую жизнь (*родила меня чехардой придорожною, от движения жизнь приняв*) и смерть (*холодный трупик, гибну, потом приходит ей конец*), характеризуется глупостью (*дура, глупая*), но обладает высшим чувственным знанием, магическим свойством видеть весь ход времен (*жизни свидетельница*). Ее образ создан посредством соматизмов, описания физиологических подробностей, эротизирован (данная характеристика отражена в подгруппе «Действия эротического характера»), в то же время она часто выступает в роли фантома, призрака (*стала девочка бесплотна*)*,* лишенного тела и перемещающегося между мирами мертвых и живых.

Структура поля «Женщина» (666 единиц) в поэзии А. И. Введенского предполагает четыре парадигмы с доминантами «девушка» (317 единиц), «взрослая женщина» (298 единиц), «бабушка» (28 единиц), «мать» (23 единицы). Внутри данных микрополей выделяются следующие тематические группы: Идентификация в мире» (101 единица), «Внешность» (141 единица), «Действия» (237 единиц), «Речь» (42 единицы), «Состояние» (76 единиц). Микрополя «Девушка» и «Взрослая женщина» содержат также группы «Имена собственные» (38 единиц) и «Качества» (31 единица).

Образ женщины в поэзии А. И. Введенского имеет существенные отличия от образа женщины в поэтическом творчестве Д. Хармса, формируясь при помощи чередования элементов эротики и антиэротики (*грудь прямо как вата – садится на ночной горшок*). Ключевым является образ «воображаемой летающей девушки», аккумулирующий в себе мотивы полета и воскресения (*летаешь, паришь, воскресла*). В создании образа не участвуют неологизмы.

Сходство образов женщины в творчестве двух авторов состоит в следующем. Лексические единицы в составе поля «Женщина» у А. И. Введенского указывают на способность женщины к трансформации, однако ситуация изменения вербализуется не посредством соматизмов, а при помощи перемены имени (*Маргарита или Лиза*) и многочисленных контекстуальных синонимов, актуализирующих идеи космизма (*цветок, лиственница, утка, карета*). Речевая характеристика женщины эмоциональна и схожа с ее характеристикой в поэзии Д. Хармса (*кричит, ворчит*). Опорой для создания образа во многом становится фольклорная традиция, в связи с чем также возникают мотивы песни, танца и плача (*поет, танцует, плачу*). Другим сходством образов женщины у поэтов оказываются магические способности (*на животе своем рисует имена*), связь с потусторонними силами и смертью (*скончалась, поехала к себе на кладбище*), причем образ одновременно обожествлен, светоносен (*голубошерстяноглазая, блистаешь*). Обладая особым ведьминским знанием, женщина, тем не менее, описывается как глупая (*дура, глупая натура*)., что находим и у Д. Хармса. Указанные особенности можно считать основополагающими при описании образа женщины в поэзии обэриутов.

# **Источники материала:**

* + - 1. Хармс Д. И. Полное собрание   сочинений. В 4 т. – Т. 1: Стихотворения / вступ. ст., примеч. и подгот. текста В. Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 1997. – 439 с.
      2. **Введенский А. И. Полное собрание произведений в двух томах. Вступ. статьи и примеч. М. Мейлаха; составление и подготовка текста М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993. Т. 1 – 285 с.; Т. 2 – 271 с.**

# **Список использованной литературы:**

1. Абрамов В. П.  Семантические поля русского языка. – Краснодар: Академия пед. и соц. наук; Кубанский гос. ун-т., 2003 – 337 с.
2. Антанасиевич И. Мужское/женское тело в творчестве Хармса // Междунар. научн. конф. "Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании: к 100 летию со дня рождения поэта" – Белград, 2006. – С. 281-289.
3. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. – М.: Наука, 1974 – 366 с.
4. Арнольд И. В. Современные лингвистические теории взаимодействия системы и среды // Вопросы языкознания. – 1991. – № 3. – С. 118 – 126.
5. Арнольд И. В.  Лексико-семантическое поле в языке и тематическая сетка текста // Текст как объект комплексного анализа в вузе. – 1984. – С. 3-11.
6. Арнольд И. В.  Тематические слова художественного текста // Иностранные языки в школе. – 1971. – №2. – С. 6-12.
7. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры. – М.: Наука, 1988 – 341 с.
8. Ахметзянова Л. М. Языковая игра в поэтике А. Введенского (на основе анализа детского и взрослого творчества) // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2017. – № 3. – С. 146-153.
9. Ахметзянова Л. М. Специфика идиостиля А. Введенского в рамках литературы абсурда // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров. – 2017. – № 1. – с. 71-76.
10. Ашимова А. Ф. Идиостиль как проявление языковой личности автора на примере романа «Доктор Живаго». – 2013. – № 3 – С. 47–52.
11. Беркетова З. В. Мотивационные связи в лексике современного русского языка // Филологические науки – 2000. – № 1. – С. 69-77.
12. Бирих А. К диахроническому анализу фразеосемантических полей // Вопросы языкознания. – 1995. – № 4. – С. 14-24.
13. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. – 4 е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009 – 520 с.
14. Болотнова Н. С. Ассоциативное поле художественного текста как отражение поэтической картины мира автора // Вестник ТГПУ. – 2004. – №1 – С. 20-25.
15. Васильев И. Е. Взаимодействие метода, стиля и жанра в творчестве обэриутов // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. – 1990. – С. 52–60.
16. Васильев Л. М. Теория семантических полей // Вопросы языкознания. – 1971. – № 5. – С. 105–113.
17. Воркачев С. Г. Российская лингвокультурная концептология: современное состояние, проблемы, вектор развития // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2011. – Т. 70, № 5. – С. 64–74.
18. Воробьев В. В. К понятию поля в лингвокультурологии (Общие принципы) // Русский язык за рубежом. – 1991. – № 5. – С. 101- 106.
19. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – М.: Высшая школа, 1981 – 416 с.
20. Гречко В. Словотворчество в поэтике Хармса и Введенского // SRC Occasional Papers. – 2003. – № 93. – C. 8-17.
21. Гридина Т. А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи: явление языковой игры: Автореф. дис. д-ра филол. наук. – М., 1996. – 37 с.
22. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. – М.: Гнозис, 2007 – 285 с.
23. Гузеватова Е. Н. Вышитое полотенце как элемент народной культуры // ФГБОУ ВПО «Хакасский государственный университет им. Н.Ф.Катанова». – 2015. – № 8. – С. 144-148.
24. Денисов П. Н. Лексика русского языка и принципы ее описания. – М.: Русский язык, 1993. – 253 с.
25. Добрынина М. В. Интертекстуальность символа в контексте культуры. //Славянский мир – 2004. – вып. 2. – С. 16-23.
26. Жаккар   Ж.-Ф. Даниил   Хармс   и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф.А. Петровской. – СПб.: Академический проект, 1995 – 238 с.
27. Заболоцкий Н. А. Декларация ОБЭРИУ // Д. Хармс. Я гений пламенных речей... – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – С. 321-328.
28. Зиновьева Е. И. Лингвокультурология. Теория и практика / Е.И. Зиновьева, Е.Е. Юрков. – СПб.: МИРС, 2009. – 291 с.
29. Зиновьева Е. И. Понятие «поле» в лингвометодических исследованиях // XXXII Международная филологическая конференция. – Вып. 15. Русский язык как иностранный и методика его преподавания. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2003. – С. 108-112.
30. Ичин К., Йованович М. «Молитва»- последнее действие героя в творчестве Даниила Хармса // Междунар. научн. конф. "Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании: к 100 летию со дня рождения поэта" – Белград, 2006. – С. 481-489.
31. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – изд. 7-е. — М.: Издательство ЛКИ, 2010 —264 с.
32. Караулов Ю. Н.  Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. – М.: Наука, 1992 – 168 с.
33. Кезина С.В. Семантическое поле как система // Филологические науки. – 2004. – № 4. – С. 79-86.
34. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
35. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: учеб. – М.: Эдиториал УРСС, 2000 – 352 c.
36. Кобринский А. А. Даниил   Хармс. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 475 с.
37. Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка: учебник – 4-е изд., стереотип. — М.: Флинта: Наука, 2008 – 464 с.
38. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990 – 124 с.
39. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. – М.: РОССПЭН, 2004 – 656 с.
40. Кувшинов Ф. В. «Тело» Д. Хармса [Электронный источник] URL: http://xarms.lipetsk.ru/texts/kuv3.html
41. Кувшинов Ф. В.   Оккультизм   в   творчестве   Д. И.   Хармса // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные   науки. – 2014. – № 2. – С. 14-18.
42. Кусовац Е. О еде, или +/- е(с)м в творчестве Хармса // Междунар. научн. конф. "Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании: к 100 летию со дня рождения поэта" – Белград, 2006. – С. 290-297.
43. Маковский М. М. Вариативность лексико-семантических систем // Иностранные языки в школе. – 1971. – № 4. – С. 11-21.
44. Малыгина И. Ю. Человек и природа: к анализу взаимодействия двух начал в лирике Д. Хармса // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – № 1. – С. 123-126.
45. Малыгина И. Ю. Человек и способы его изображения в поэзии Д. Хармса // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – С. 83-85.
46. Маркелова Е. Е. Мифопоэтика Луны в русском искусстве рубежа XIX – XX веков. // Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. – 2012. – №2 – С. 516-520.
47. Маслова В. А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001 – 208с.
48. Матенов Р. Б. Стиль художественной литературы в аспекте лингвистической и литературоведческой стилистики // Молодой ученый. — 2014. — № 19 (78). — С. 663-665.
49. Мейлах М. Б. Семантический эксперимент в поэтической речи // Russian Literature (Amsterdam). Vol. VI—4. 1978. – С. 389–395.
50. Новиков Л. А. Семантика русского языка. – М.: Высшая школа, 1982 – 272 с.
51. Остроухова Е. Н. Об именах персонажей Д. Хармса [Электронный источник] URL: http: // xarms.lipetsk.ru /texts/nad1.html
52. Плоткина К. З. О полевой природе имени существительного в английском языке // Филологические науки. – 1975. – № 4. – С. 83-90.
53. Ревяков И. С. «Халдеи, шабаш и амфибрахий» (опыт интерпретации одного стихотворения Даниила Хармса) // Литературоведческий сборник. — Донецк: Донецкий Национальный университет. — 2004. — вып. 17-18. — С. 127—137.
54. Рог Е. Ю.   Традиции   европейской средневековой   карнавальной   культуры   в   творчестве   Д.   Хармса // Программа и тезисы научн.-практ. конф. «Россия — Восток — Запад: проблемы межкультурной коммуникации»/ Изд-во Дальневост. ун-та – Владивосток, 2003. — С. 49-50.
55. Сабурова Н. А. Структура фразео-семантического поля пространства // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 81-88.
56. Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. – СПб: Наука 1993. – 150 с.
57. Соколов О. М. Опыт использования матрицы при изучении морфо-семантических полей // Вопросы языкознания и сибирской диалектологии. – 1971. – С. 122-137.
58. Соколова Н.К.   Слово как фактор лирического текстообразования и конституент индивидуального поэтического стиля: Автореф. дисс. д-р. филол. наук. – Л., 1985. – 32 с.
59. Татаринова О.В. Функции образов морской стихии в мифопоэтике А. И. Введенского // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2012. – № 02 (076). С. 103 – 112.
60. Терешкина Д. Б. «А ПОКУПАЮТ ГОЛУБЕЦЪ НА МОСКВѢ ПО ДЕШЕВОЙ ЦЕНѢ»: ГОЛУБОЙ ЦВЕТ В РУССКОЙ СЛОВЕСНОЙ КУЛЬТУРЕ
61. // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. – № 1 (34). – С. 71 – 75.
62. Толмачева У. К., Ромах О. В. Семиотичность образа цветка в культуре. // Аналитика культурологии. Вып.1. 2010. – №16 – С. 303-306.
63. Фещенко В. В. Мнимости в семантике (о некоторых особенностях чинарского языка Александра Введенского и Якова Друскина) // Александр Введенский и русский авангард: материалы междунар. науч.конф. / под ред. А. Кобринского. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. – С. 146.
64. Ширяева О. В. Повтор как показатель идиостиля Д. Хармса: когнитивно-прагматический анализ // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2008. – № 5. – С. 108–114.
65. Шмелев Д. Н. Слово и образ. – М.: Наука, 1964 – 119 с.
66. Щербинина О. Старуха.   Даниил   Хармс   в   контексте   классики // СПб.: Нева. – 2007. – №4. – С. 282-284.
67. Щур Г. С. Теории поля в  [лингвистике](http://yakov.works/spravki/1_history_temy/12_l/lingvistica.htm). – М.: Наука, 1974. – 254 с.
68. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – Москва, 1987. – С. 252-257.
69. Якобсон Р.  Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». – М.: Наука, 1975 – 365 с.
70. Якубейко С. В. "Футурист" Александр Введенский (к разбору "10 стихов александравведенского").  // Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – 2015. – № 7 – С. 75-79.
71. Ямпольский М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). – М.: Новое литературное обозрение, 1998 – 384 с.

# **Список лексикографических источников:**

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 2004. – 608 с.
2. Бродский Н. Литературная   энциклопедия: Словарь   литературных   терминов. В   2 т. / Под. ред. Н. Бродского // —   М.; Л.: Изд – во Л. Д. Френкель, 1925. – 1198 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: избр. ст. / В. И. Даль; совмещ. ред. изд. В. И. Даля и И. А. Бодуэна де Куртенэ. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 573 c.
4. Денисов П. Н. Словарь сочетаемости слов русского языка / Под ред. П. Н. Денисова, В. В. Морковкина. – М., 1978 – 686 с.
5. Епишкин Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. – Москва: ЭТС, 2010. – 5140 с.
6. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково -образовательный. В 2 т. / Под. ред. Т. Ф. Ефремовой // – М.: Рус. яз., 2000. – 1209 с.
7. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. 5-е изд.,   испр.  и   доп. / Под. ред. Т. В. Жеребило // —   Назрань: Пилигрим, 2010. – 486 с.
8. Жеребило Т. В. Термины   и   понятия: Методы   исследования   и   анализа   текста: Словарь-справочник. / Под. ред. Т. В. Жеребило // —   Назрань: Пилигрим, 2011. – 197 с.
9. Караулов Ю. Н. Русский язык. Энциклопедия / под ред. Ю. Н. Караулова. – М.: Дрофа, 1998. – 262 с.
10. Квятковский А.П. Поэтический словарь – 3-е изд., испр. и доп. / Под. ред. А. П. Квятковского // – М.: Изд. центр Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2013. – 587 с.
11. Клубков П. А. Российский   гуманитарный   энциклопедический   словарь. В 3 т. / Под. ред. П. А. Клубкова // —   М.; СПб.: ВЛАДОС, 2002. – Т. 1: А — Ж. — 688 с.
12. Кожина М. Н. Стилистический   энциклопедический   словарь   русского   языка. / Под. ред. М. Н. Кожиной // —   М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.
13. Левит С. Я. Культурология. XX век. Энциклопедия. В 2 т. — СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. / Под. ред. С. Я. Левита // – Т.1. – 447 с.
14. Луначарский А. В. Литературная энциклопедия. В 11 т. / Под. ред. А. В. Луначарского // — М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. – Т. 8— 736 с.
15. Михельсон М. И. Большой толково-фразеологический словарь. – СПб., тип. Ак. наук, 1896—1912. – 2208 с.
16. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.   Толковый   словарь   русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. / Под. ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой // — 4-е изд. – М.: Азбуковник, 1997. — 944 с.
17. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен. — 2-е издание — М.: Русский язык, 1980 – 384 с.
18. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь – справочник   лингвистических   терминов. / Под. ред. Д. Э. Розенталя // – 2-е изд. —   М.: Просвещение, 1976. – 543 с.
19. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. / под ред. Степанова Ю. С. – М.: Академический Проект, 2004 – 982 с.
20. Топорков А. Л. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М.: Международные отношения, 2002. – 512 с.
21. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь русского языка: современная редакция / Д. Н. Ушаков. – Москва: Дом Славянской кн., 2008. – 959 с.
22. Ярцева В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь. / Под. ред. В. Н. Ярцевой // – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 685 с.

# **Приложения**

## **Приложение 1. Список стихотворений Д. Хармса**

1. О том как Иван Иванович попросил и что из этого вышло
2. От бабушки до Esther
3. Наброски к поэме «Михаилы»
4. «Тише целуются…»
5. Половинки
6. «в репей закутаная лошадь…»
7. Конец героя
8. Случай на железной дороге
9. Пророк с Аничкиного моста
10. Скупость
11. Прогулка
12. «Берег правый межнародный…»
13. Авиация превращений
14. Искушение
15. Пожар
16. I Фокусы
17. «Гражданка, вы куда пришли?..»
18. «Кучер стыл…»
19. «выходит Мария отвесив поклон…»
20. Мама няма аманя
21. Осса
22. Жизнь человека на ветру
23. Полет в небеса
24. «пристала к пуделю рука…»
25. Ку Шу Тарфик Ананан
26. «Тетя крестная Наташа…»
27. «Ехал доктор из далека…»
28. Столкновение дуба с мудрецом
29. «Тут нарисована жена…»
30. «Все все все деревья пиф…»
31. «Тюльпанов среди хореев»
32. «Свои ручки лелея…»
33. «Приход нового года…»
34. «Так я молил твоей любви…»
35. «Эх, голубка, песень ваша…»
36. Галине Николаевне Леман-Соколовой
37. Жене
38. «Жил мельник…»
39. «чтобы в пулю не смеяться…»
40. Падение вод
41. Ужин ◦ «молвил Карпов: я не кит…»
42. «Земли, огня и ветра дщери…»
43. «Вам поверить…»
44. «Девицы только часть вселенной…»
45. «Двести бабок нам плясало…»
46. Вечерняя песнь к имянем моим существующей
47. Месть
48. «Где ж? Где ж? Где ж? Где ж?..»
49. Радость
50. «Ревекка Валентина и Тамара…»
51. «был он тощь высок и строен…»
52. «Неужели это фон…»
53. «Где мой чепец? Где мой чепец?..»
54. Звонитьлететь (Третья цисфинитная логика)
55. «Убежали стрехи с плеч…»
56. «порою мил порою груб…»
57. «и птичка горько плачет…»
58. АнДор
59. Окно
60. «Короткая молния пролетела над кучей снега…»
61. Вода и Хню
62. Лампа о словах подносящих укромную музыку
63. Хню
64. «Скажу тебе по совести…»
65. «Узы верности ломаешь…»
66. «Идет высокий человек и ловко играет на гармоне…»
67. Колода
68. «Соседка помоги мне познакомиться с тобой…»
69. «Почему нелюбопытны…»
70. «Почто сидишь…»
71. «Я ключом укокал пана…»
72. «моя любовь…»
73. Страсть
74. «Передо мной висит портрет…»
75. Архитектор
76. «Елизавета играла с огнем…»
77. «Мне все противно…»
78. «Ветер дул, текла вода…»
79. «жил был в доме тридцать три единицы…»
80. «Теперь я окончательно запутался…»
81. «На коня вскочил и в стремя…»
82. Подруга
83. «Вошла Елизавета…»
84. Сладострастная торговка
85. Старуха
86. «Колесо радости жена…»
87. «Я влюблена в тебя…»
88. «почему любовный фибр…»
89. «Камнями милая подруга…»
90. «Бегут задумчивые люди…»
91. Обращение учителей к своему ученику графу Дэкону
92. «И не спасет тогда супруга…»
93. Размышление о девице
94. Неизвестной Наташе
95. Антон и Мария
96. Страшная смерть
97. Первое послание к Марине
98. Второе послание к Марине
99. Заумная песенька
100. Хорошая песенька про Фефюлю
101. Если встретится мерзавка…»
102. Марине
103. «Засни и в миг душой воздушной…»
104. Хореи
105. «В каждом колоколе злоба…»
106. «Гости радостно пируют…»
107. «Вечер тихий наступает…»
108. Прогулочка
109. Дактиль
110. Сон двух черномазых дам
111. «Да, я поэт забытый небом…»
112. «Я видел: медленные веки…»
113. «Но сколько разных движений…»
114. «Красиво это, очень мило…»
115. Смерть дикого воина
116. Сладострастный древоруб
117. «В ночной пустынной тишине…»

## **Приложение 2. Список стихотворений А. И. Введенского**

1. Седьмое стихотворение
2. На смерть теософки
3. Ответ богов
4. Все
5. Пять или шесть
6. Две птички, горе, лев и ночь
7. Зеркало и музыкант
8. «Снег лежит…»
9. Святой и его подчиненные
10. Битва
11. Значенье моря
12. Кончина моря
13. Суд ушел
14. Кругом возможно Бог
15. Куприянов и Наташа
16. Мир
17. Четыре описания
18. Очевидец и крыса
19. Приглашение меня подумать
20. Потец
21. Элегия
22. Стихи из цикла «Дивертисмент»
23. «Играет на корнете-а-пистоне…»
24. «Та-ра-ра-бумбия…»
25. «Ночь каменеет на мосту…»
26. «Рвется ночью ветер в окна…»
27. «В ресторанах злых и сонных…»
28. 10 стихов александравведенского
29. Парша на отмели
30. Галушка
31. Отрывок
32. ОСТРИЖЕН скопом Ростислав
33. Воспитание души