

ПОВТОР КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ИДИОСТИЛИЯ Д. ХАРМСА:
КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

О.В. Ширяева

Рассматривается малоизученный аспект идиостилия Д. Хармса – различные типы повторов на лексико-семантическом уровне. Автор характеризует стилистические особенности контактного и дистантного повтора, а также приводит их оригинальную функциональную и типологическую классификацию. Все выделенные типы повторов, а также их функциональные характеристики проиллюстрированы примерами из прозаических произведений Д. Хармса.

Ключевые слова: идиостиль Д. Хармса, типы повторов, функциональная и типологическая классификация, стилистические особенности.

В последнее время особое внимание к явлению повтора обусловлено последовательным изучением такой синтаксической единицы высшего порядка как текст. Сейчас уже сложилось твердое убеждение в том, что наряду с лексической и грамматической синтагматикой существует синтагматика текста, которая обнаруживается в наличии особых внутритекстовых связей: семантических, лексико-грамматических, образных, прагматических. Рассматривая явление повтора в связи с проблемой семантической связности текста, его целостности [1, с. 182-191] в прозаических сочинениях Д. Хармса, можно выделить следующие типы повторов.

1. Полный тождественный повтор – наиболее простой механизм связи, который осуществляется повторением одинаковых словоформ, имеющих один корень: «Я щупаю ее *лоб*. *Лоб* холодный» [2, с. 357]; «Мы жили в двух *комнатах*. Мой приятель занимал комнату поменьше, я же занимал довольно большую *комнату*, в три окна. Целые дни моего приятеля не было дома, и он возвращался в свою *комнату*, только чтобы переночевать. Я же почти все время сидел в своей *комнате*, и если выходил, то либо на почту, либо купить себе что-нибудь к обеду» [2, с. 322]. Следует отметить, что под полным повтором мы понимаем также употребление различных словоформ одного и того же слова: например, употребление разных падежных форм одного и того же имени существительного – комнату, комнате.

2. Под частичным лексико-семантическим повтором понимается повтор трансформационный, основанный на переходе из одной части речи в другую: «Я выхожу на улицу и иду по *солнечной* стороне. Весеннее *солнце* очень приятно»; «Я задышался от *пламени*, которое пылало в моей груди» [2, с. 259].

3. Тематический повтор является проявлением закона семантического согласования слов в тексте. Слова, относящиеся к одной тематической группе, сближаются в тексте, образуя единую функционально-текстовую парадигму. Необычайно интересны в прозаических текстах Д. Хармса сложные отрывки, в которых переплетаются несколько тематических групп:

« – *Покойники*, – объясняли мне мои собственные мысли, – *народ неважный*. Их зря называли *покойники*, они скорее *беспокойники*. За ними надо следить и *следить*. Спросите любого сторожа из *мертвецкой*. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: *следить*, чтобы *покойники* не расползались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один *покойник*, пока сторож по приказанию начальства мылся в бане, *выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья*. Дезинфекторы здорово отлупцевали того *покойника*, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из собственных карманов. А другой *покойник* *заполз в палату рожениц* и так перепугал их, что одна *роженница* тут же *произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать*. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он *укусил эту сиделку за ногу*, и она вскоре умерла от *заражения трупным ядом*. Да, *покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку*» [2, с. 277].

Наиболее очевидная тематическая группа связана со словом покойник: *покойники, из мертвецкой, дезинфекторы, трупным ядом*. Далее каламбурный окказионализм *беспокойники* по ассоциативному принципу «тянет» за собой соответствующую тематическую группу, характеризующую нрав «беспокойников» и надлежащее отношение к ним: *народ неважный, следить и следить, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру, съел там кучу белья, заполз в палату рожениц, набросился, начал пожирать, укусил, умерла от заражения, с ними надо быть начеку и т.д.*

Эпизод в палате рожениц образует третью тематическую группу: *роженица, в палату рожениц, произвела преждевременный выкидыш, выкинутый плод*.

4. Синонимический повтор активно используется в тексте и как средство межфразовых связей, и как средство, способствующее разнообразию номинаций однотипных ситуаций, и как средство создания экспрессивности текста: «Куда бы я не посмотрел, всюду эта дурацкая *рожа* арестанта. Хорошо-бы сапогом по этой *морде*» [2, с. 337];

«– Не надо *лягать мертвецов*, – сказал Сакердон Михайлович.

– А я бы *пнул* его сапогом прямо в морду, – сказал я, – Терпеть не могу *покойников* и детей» [2, с. 271].

5. Антонимический повтор обычно используется тогда, когда надо подчеркнуть противоречие, конфликтность внутреннего психологического состояния человека или описываемых событий: «Кончился табак и Гиммелькумову нечего было курить. Он сосал пустую трубку, но это еще больше увеличивало пытку. Так прошло часа два. А потом *табак появился*» [2, с. 323]; «*Холодный пот выступает* у меня на лбу, и *легкий холодок порхает* вокруг моего сердца» [2, с. 284]. В последнем примере представлены контекстуальные антонимы: противопоставляются «легкость» холодка и «тяжесть» выступающего на лбу пота.

6. Дейктический повтор формируется местоименными словами: местоименными существительными (он, кто, тот и др.), прилагательными (такой), глаголами (делать) и т.д. Главная функция данных слов – текстообразующая, заместительная: «Спасибо, что *написал*. Благодарю тебя за *это* и очень рад за тебя» [2, с. 325]; «Ну, думаю, это хорошо, что ты опять женился и написал мне об этом письмо. Напиши мне теперь, *кто* твоя новая *жена* и как это все вышло» [2, с. 325].

7. Повтор, выступающий как средство связности текста и выражающий универсальные логико-смысловые отношения, играет большую роль в произведениях Д. Хармса. Отображаемые в тексте предметы, события взаимосвязаны, что репрезентируется не только на содержательном и композиционном уровнях, но и на уровне внетекстовых логико-смысловых связей. Основное средство таких связей – союзы: «А я сяду как можно ближе... Выйдет, что мне больше некуда сесть, и я *окажусь рядом с ней*. А *встречу я ее*, будто накрываю на стол и не успел расставить стулья. Все выйдет очень естественно. А потом, когда я *окажусь рядом с ней*, я скажу: «Как хорошо сидеть с вами!»» [2, с. 316].

В данном случае функцию соотнесения текстовых фрагментов выполняет союз *а*. Этот повтор, как видно, осложнен синтаксическим параллелизмом (*я сяду, я окажусь, встречу я*), который, к тому же, в одном из примеров сочетается с лексико-семантической рекурренцией (*я окажусь рядом с ней*), что еще больше подчеркивает радость ожидания. Чисто формальный повтор грамматических форм и синтаксических конструкций (синтаксический параллелизм) также относится к грамматическим текстообразующим связям.

8. Грамматический повтор осуществляет согласование грамматической семантики. Например, согласование глаголов, прежде всего значений вида и времени:

«Я *немного успокаиваюсь* и начинаю ходить по комнате, куря трубку и обдумывая свое положение.

Я *хожу* по комнате и начинаю чувствовать голод все сильнее и сильнее.

От голода я начинаю даже дрожать. Я *еще раз шарю* в шкапике, где хранится у меня провизия, но ничего *не нахожу*, кроме куска сахара.

Я *вынимаю* свой бумажник и считаю деньги» [2, с. 265].

9. Синтаксический параллелизм – особая разновидность межфразовой связи. Наряду с текстообразующей функцией, данные конструкции выполняют стилистические задачи усиления смысла. Нередко синтаксический параллелизм подкреплён параллелизмом лексико-грамматическим:

«– *Попробуй!* – насмешливо сказали мне мои собственные мысли.

Эта насмешливость окончательно взбесила меня. Я *схватил* крокетный молоток и кинулся к двери.

– *Подожди!* – закричали мне мои собственные мысли. Но я уже *повернул* ключ и *распахнул дверь*» [2, с. 277].

10. Комбинированный тип ярко демонстрирует мастерство автора, усложняет семантическую структуру повествования. В результате текст привлекает изощренным смысловым узором, становится более интересным для читателя: «Это будет рассказ о *чудотворце*, который живет в наше время и *не творит чудес*. Он *знает, что он чудотворец* и *может сотворить любое чудо*, но он *этого не делает*. Его выселяют из квартиры, он *знает, что стоит ему только махнуть пальцем*, и квартира останется за ним, но он *не делает этого*, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в *сараях*. Он *может этот сарай превратить* в прекрасный кирпичный дом, но он *не делает этого*, он *продолжает жить в сарае* и, в конце концов, умирает, *не сделав за свою жизнь ни одного чуда*» [2, с. 261].

Конечно, в данном эпизоде присутствует тематический повтор, который связан с мотивом чудесного: *рассказ о чудотворце, может сотворить любое чудо, стоит ему только махнуть пальцем* и т.д.; с мотивом знания и способности: *он знает, может сотворить, может этот сарай превратить и т.д.*; и, наконец, с мотивом на первый взгляд немотивированного отказа от этого знания и способности, то есть от чуда: *он этого не делает, продолжает жить в сарае, умирает, не сделав... ни одного чуда*. Присутствует и полный тождественный повтор: повторяются существительные *квартира, сарай*, глаголы *мочь, делать* и т.д., а также частичный лексико-семантический повтор: *чудо – чудотворец*. Далее, примеры дейктического повтора: *чудотворец – который – он*; семантического повтора: *махнуть пальцем – сотворить любое чудо – превратить*. Особо значим повтор синтаксический – он еще больше акцентирует основную мысль отрывка: неоднократно повторяются, проходят своеобразным рефреном по всему отрывку предложения *он знает*, а также *но он не делает этого*. Естественно, присутствует и грамматический повтор – согласование глагольных форм. В итоге автор конструирует сложный смысловой узор, что, несомненно, акцентирует внимание читателя на этом бесподобном отрывке, напоминающем притчу.

Такого рода подход к проблеме повтора в художественном тексте кажется нам наиболее целесообразным, поскольку реализация повтора как значимой единицы возможна только в контексте, а значит, и сам семантический повтор как таковой имеет смысл лишь в границах синтаксической структуры. Контекстуальное окружение повтора задается субъектом, автором текста, избирающим то или иное основание для оценки [3, с. 36]. Кроме того, семантический повтор формирует особое, емкое в смысловом отношении значение более сложным путем. Это позволяет представить его как элемент идиостилия писателя.

Широко распространено мнение, что многообразие присущих повтору функций особенно сильно выражено в поэзии. Некоторые авторы [4, с. 54] даже считают повторы стилистическим признаком поэзии: прозаические тексты Н.В. Гоголя, А. Белого, В. Набокова также буквально пронизаны повторами на разных языковых уровнях, что во многом обуславливает их «поэтичность», типологическую близость к стихотворным произведениям [5, с. 96]. Встречающиеся в прозе повторы призваны выполнять не только орнаментальную функцию. В художественных произведениях экспериментальной литературы XX в. они могут нести серьезную смысловую нагрузку, выступая как один из важнейших конструктивных компонентов идиостилия писателя. В этой связи рассмотрим некоторые функции повторов в прозаических текстах Д. Хармса:

1. Основная, «классическая» функция повторов в художественных текстах Д. Хармса – **усилительная, эмоционально-усилительная**, подчеркивающая смысловую значимость высказывания и в целом придающая выразительность произведению. В этом случае повторы могут подчеркивать раздражение, негодование персонажа:

«Бабушка: Я тебе что сказала? Чтобы ты уходил вон. А ты чего не уходишь! Ну, чего же ты не уходишь? Ты слышишь? Уходи вон! Ну? Убирайся вон! (Бобров уходит)

Бабушка:

Вон! Вон! Вон! Убирайся вон! Скажите, какой мерзавец!

Вот ловко! Николай Иванович выпил спиртуоз и похлопал глазами. *Вот ловко!* Как это он!» [2, с. 341].

Повторы могут выражать просьбу, мольбу:

«Евдокия: *Евстигнеев!* Дорогой муж мой! Супруг мой! Любимый человек и друг! *Евстигнеев!* Ну молю тебя, не дуй в флейту! *Евстигнеев!*» [2, с. 395-396].

Посредством повторов в произведениях Д. Хармса неоднократно подчеркивается эмоционально-приподнятое настроение героев:

«П. М.: *Мне все это страшно нравится! Мне нравится* именно так сидеть с вами.

М. И.: *И мне тоже.*

П. М.: Вы шутите, а я правду говорю. *Мне честное слово все это нравится!*» [2, с. 320].

2. Функция обозначения длительности или интенсивности действия. Рассмотрим ряд примеров:

««Макаров! Подожди!» – кричал Сампсонов, но Макаров, не обращая внимания на крики Сампсонова, бежал и бежал» [2, с. 403].

«А лось и жирафа пили пили, пили пили...

А слон увидел это и ну смеяться!

Стоит и смеется! Стоит и смеется!

А собаку по дороге блохи заели. Села она и давай чесаться!

Сидит и чешется! Сидит и чешется!

Так что первыми олень и дикая лошадь прибежали» [2, с. 420].

3. Функция обозначения большого количества или массы предметов. Например: «Сулина-пова: О, душа моя, *столько новостей! Столько новостей!*» [2, с. 395-396].

4. Функция создания каламбуров, вызывающих комическое впечатление: «Теперь пришло время сказать, что не только за спиной Николая Ивановича, но впереди – так сказать, перед грудью – и вообще кругом нет ничего. Полное *отсутствие* всякого *существования*, или, как острили когда-то: *отсутствие всякого присутствия*» [2, с. 380].

5. Функция подчеркивания иронии, встречающаяся в произведениях Д. Хармса, особенно характерна для стилистики обэриутов:

«Однажды, беседуя с Константином Лебедевым, Алексей Алексеевич сказал свою любимую фразу: *«Я пострадал за Родину и разбил свои чресла, но существую силой убеждения своего заднего подсознания»*.

– И дурак! – сказал ему Константин Лебедев. – Наивысшую услугу родине окажет только **ЛИБЕРАЛ**.

Почему-то эти слова глубоко запали в душу Алексея Алексеевича, и вот в 17-ом году он уже называет себя *либералом, чреслами, своими_пострадавшего за отчизну*» [2, с. 385].

6. Повторы в небольших фрагментах текста могут выполнять **ассоциативно-композиционную функцию** [6, с. 251]: «Серов, художник, пошел на Обводный канал. Зачем он туда пошел? Покупать резину. Зачем ему *резина*? Чтобы сделать себе *резинку*. А зачем ему *резинка*? А чтобы ее растягивать» [2, с. 389].

7. Повторы в произведениях Д. Хармса часто **сопровождают философские мысли**: «Всякая мудрость хороша, если ее кто-нибудь *понял*. *Непонятая мудрость* может запылиться» [2, с. 459];

« – Видите ли, сказал я, – по-моему, нет *верующих* или *неверующих*. Есть только *желающие верить* и *желающие не верить*.

– *Значит те, кто желают верить, уже заранее не верят ни во что?* – Сказал Сакердон Михайлович. – *А те, что желают не верить, уже во что-то верят?»* [2, с. 262].

8. Особый интерес представляют примеры, в которых находит отражение **интертекстуальная функция**. Так, в повести «Старуха» присутствует большое число интертекстуальных элементов, отсылающих нас к произведению Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В следующем отрывке это неоднократное упоминание о *молотке*, который был орудием убийства старухи Родионом Раскольниковым в романе Ф.М. Достоевского: «*Ворваться в комнату и раздробить* этой старухе череп. Вот, что надо сделать! Я даже поискал глазами и остался доволен, увидя *крокетный молоток*, неизвестно для чего, уже в продолжении многих лет, стоящий в углу коридора. *Схватить молоток, ворваться в комнату и трах!...*» [2, с. 276]. «Я опять перешагнул через старуху, поставил *молоток* возле самой двери, чтобы, вернувшись обратно, я бы мог, не входя еще в комнату, иметь *молоток* в руках, и вышел в коридор» [2, с. 278].

Далее, можно обозначить ряд функций повторов в произведениях Д. Хармса, непосредственно связанных с поэтикой литературы абсурда. Общеизвестно, что традиции литературы абсурда базируются во многом на философских постулатах писателей-экзистенциалистов, но последние сохраняют своеобразный оптимизм в своих философских воззрениях на мир, природу человека (например, в произведении А. Камю «Миф о Сизифе» бытие предстает чем-то абсурдным, но у человека сохраняется шанс посмеяться над богами, ради которых он совершает бессмысленную работу), в то время как философия абсурда утверждает, что мы подошли к клинической грани смерти человечества, распада мира. Именно поэтому тексты писателей-абсурдистов, к которым можно отнести и Д.Хармса, наполнены хаосом, гротеском, описывают алогичные ситуации, призванные отразить необратимую бессмысленность нашего существования.

9. В связи с вышесказанным, одна из функций повторов в текстах Д. Хармса заключается в следующем. Повтор как конструктивный элемент является **составляющей поэтики абсурда**, которая, в свою очередь, призвана продемонстрировать абсурдность окружающей нас действительности: «У одной *бабушки было во рту только четыре зуба. Три зуба наверху, а один внизу*. Жевать бабушка этими зубами не могла. Собственно говоря, они были ей ни к чему. И вот бабушка решила удалить себе все зубы и вставить в нижнюю десну штыпор, а в верхнюю маленькие щипчики. *Бабушка пила чернила, ела бурачки*, а уши прочищала спичками. *У бабушки было четыре зайца. Три зайца наверху, а один заяц внизу*. Бабушка ловила зайцев руками и сажала их в небольшие клеточки. Зайцы плакали и чесали задними ногами свои уши. *Зайцы пили чернила и ели бурачки*. Се-се-се! *Зайцы пили чернила и ели бурачки!*» [2, с. 459].

10. Маскировка отсутствия сюжета. Один из идеологов группы «чинарей», авторитет «бесмыслицы» Л. Липавский, считал что преодоление времени должно повлечь за собой исчезновение сюжета, служащего лишь для создания произвольных связей. Все поэмы прошлого, представляющие, по сути, рассказы в стихах с причинной связью событий, должны уйти в небытие, поскольку ни причинная связь, ни переживания человека, связанные с ней, теперь никому не интересны. Недаром драматические произведения всегда кажутся написанными для детей или юношества, а великие произведения всех времен имеют неудачные или расплывчатые сюжеты. Если сейчас и возмо-

жен сюжет, то самый простой, потому что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности [7, с. 32].

Таким образом, надо находить реальные связи, которые соединяют части мира между собой и для этого необходимо освободиться от условных связей, с другой стороны, следует показать бессмысленность окружающего нас бытия. С этой точки зрения разрушение причинно-следственных связей, являющееся основным в поэтике Д. Хармса, способствует поиску смысла. Такой тип «сюжета», предложенного Л. Липавским («я вышел из дому и вернулся домой»), находит у Д. Хармса весьма успешное применение, причем отсутствие сюжета традиционного часто маскируется (сопровождается) наличием повторов: «*Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красный, руками машет, камнями кидается, просто ужас!*» [2, с. 491].

« – Ну? – сказал молодой человек, еще раз посмотрев на каблук и отбрасывая его в сторону, – *Пойдемте в Европейку.*

– *В Европейку?* – спросила дама. – Ну ладно. Идет. *В Европейку так в Европейку!*» [2, с. 392].

11. Актуализация экзистенциального мотива одиночества связана с тем, что для философии абсурда, как и для экзистенциальной философии, характерен мотив отчуждения, одиночества человека в этом мире, а также связанная с этим неспособность услышать и понять другого индивида. Повторы нередко служат для выражения этой идеи. В следующей сцене два человека настолько не понимают друг друга, что это непонимание в конце концов ведет к убийству одного из них. Трагизм положения заключается в том, что перед нами два родственно близких человека – мать и сын:

«Кока Брянский: *Я сегодня женюсь.* / Мать: *Что?*

Кока Бр.: *Я сегодня женюсь.* / Мать: *Что?*

Кока Бр.: *Я говорю, что сегодня женюсь.* / Мать: *Что ты говоришь?*

Кока: *Се-го-во-дня-же-нюсь!* / Мать: *Же?* что такое *же?*

Кока: *Же-нить-ба!* / Мать: *Ба?* Как это *ба?*

Кока: *Не ба, а же-нить-ба!* / Мать: Как это *не ба?*

Кока: Ну так, *не ба* и все тут! / Мать: *Что?*

Кока: Ну *не ба. Понимаешь! Не ба!* / Мать: Опять ты мне это *ба*. Я не знаю, зачем *ба*.

Кока: Тьфу ты! *же* да *ба!* Ну что такое *же!* Сама-то ты не понимаешь, что сказать просто *же* – бессмысленно. / Мать: *Что ты говоришь?*

Кока: *Же, говорю, бессмысленно!!!* / Мать: *Сле?*

Кока: Да что это в конце концов! Как ты умудряешься это услышать только кусок слова, да еще самый нелепый: *сле!* Почему именно *сле!* / Мать: Вот опять *сле*.

Кока Брянский душит мать. Входит невеста Маруся» [2, с. 322-323].

12. В монографии Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» есть интересный комментарий к процитированному выше произведению. Ученый считает, что разорванность слов диалога позволяет создать необычный ритм, который можно ощущать физически: игра фонем «б», «а», «к», при условии, что сцена будет хорошо поставлена, должна восприниматься как ритм ударника. В этом случае можно говорить о **фоно-ритмической функции**, то есть о внесении элементов фонетической и ритмической организации поэтического текста в прозу [7, с. 251].

Затем Ж.-Ф. Жаккар отмечает, что мать каждый раз улавливает только часть предыдущего высказывания, следовательно, диалог, сохраняя традиционную форму, становится чередой столкновений и разрывов. Это ставит под угрозу совокупность правил, которые его поддерживают. Его саморазрушение очевидно, и к тому же оно является причиной, вследствие которой Кока Брянский завершает эту агонию, уничтожая свою собеседницу, то есть одно из условий существования коммуникации. И снова то, что происходит на уровне языка, становится метафорой описанной реальности: каждый из звуков, которые без конца издают персонажи, вступает в столкновение с другими звуками, никогда не сливаясь с ними: в слове «женитьба» «же» никогда не встретится с «ба», «нить» потеряна. Каждая часть существует отдельно от других.

То же и на экзистенциальном уровне: Кока Брянский встречает свою мать только на очной ставке, которая приведет к ее устранению. Так торжествует нуль смерти. Примечательно, что герой этой сценки использует наречие «бессмысленно», чтобы охарактеризовать отношение его матери к словам, которые он произносит. Речь больше не идет о бессмыслице как поэтической системе, направленной на «битву со смыслами» за смысл, но об отсутствии всякого смысла. Это «бессмысленно» приводит нас к абсурду в полном смысле этого слова, к тому абсурду, который Альбер Камю видит в «соприсутствии» человека и мира, на котором основывается «всякое определенное существование», при котором известно, что «я существую, не будучи всем» [8, с. 229-230].

Высказывание Ж.-Ф. Жаккара подводит нас к другой особенности литературы абсурда – демонстрации алогизма языка: никто не понимает друг друга или то что сказано вообще невозможно понять. Дело в том, что персонажи существуют с помощью речи, но они не слышат и не понимают друг друга и этим ставят под сомнение существование собеседников.

13. Алогизм языка Д. Хармса связан с нарушением различного рода постулатов общения [9, с. 131-154]. Например, тавтология (повтор) нарушает постулат об информативности, который предполагает, что каждое высказывание несет в себе новую информацию:

«Андр. Семен.:

Хоть ты и математик, а честное слово, ты *не умен*.

Математик:

Нет, умен и знаю очень много!

Нет, умен и знаю очень много!

Нет, умен и знаю очень много!» [2, с. 474].

С другой стороны, перед нам «катастрофа столько же философская, сколько поэтическая. В этом «активном небытии» заключена огромная угроза рассеивания и полного растворения. Речь идет о возможной гибели индивидуума, так же как и литературного текста, что прекрасно изложено в «Трактате о красивых женщинах» (1933), о гибели, которая следует после ложной зауми, являющейся лишь заиканием героя, охваченного желанием и неспособного произнести слово «красивые» (а значит, и выразить красоту); мир выступает всего лишь как сосредоточение предметов, лишенных всех связей между ними, что приводит к отсутствию всяких грамматических отношений» [8, с. 160]: кра кра краси фаси перекоси. Предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет.

Таким образом, повествовательные приемы, в том числе и повторы, которые Д. Хармс использует в своей прозе, способствуют появлению бесстрастного, лишённого психологизма повествования, основной функцией которого становится фиксирование абсурдной в своей жестокости действительности, нарушение связной речи, незаконченность текстов и т.п.

14. Философско-тематическая функция выражается в том, что слова, фразы, повторяющиеся в замкнутых отрезках текста, затем появляются и за их пределами, растекаясь по всему произведению как намеки на определенную тему или ее развитие, как обозначение концептов, важных для мировосприятия автора. Довольно часто Д. Хармс посредством повторов акцентирует внимание на мотиве небытия, который является ключевым в его художественной системе, обнаруживая страх пустоты и смерти:

«Оно, конечно, могло быть так, как мы только что сказали, а сам Николай Иванович мог при этом восхитительно *существовать*. Это, конечно, верно. Но, откровенно говоря, вся: штука в том, что Николай Иванович *не существовал и не существует*. Вот в чем штука-то.

Вы спросите: а как же бутылка со спиртуозом? Особенно куда вот делся спиртуоз, если его выпил несуществующий Николай Иванович? Бутылка, скажем, осталась. А где же спиртуоз? Только что был, а вдруг его и нет. Ведь Николай Иванович *не существует*, говорите вы. Вот как же это так?

Тут мы и сами теряемся в догадках.

А впрочем, что же это мы говорим? Ведь мы сказали, что как внутри, так и снаружи Николая Ивановича *ничего не существует*. А раз ни внутри, ни снаружи *ничего не существует*, то, значит, и бутылки *не существует*. Так ведь?

Но, с другой стороны, обратите внимание на следующее: если мы говорим, что *ничего не существует* ни внутри, ни снаружи, то является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, *все же существует*? А может, *и не существует*» [2, с. 420].

Одним из излюбленных мотивов писателя является мотив воды, которая чаще всего неподвижна, как скука, одолевающая писателя: «Еще лучше *смотреть в таз с водой*. На воду *смотреть* всегда полезно, поучительно. Даже если там *ничего и не видно*, а все же хорошо. Мы *смотрели на воду, ничего в ней не видели*, и скоро нам стало скучно. Но мы утешали себя, что все же сделали хорошее дело. Мы загибали наши пальцы и считали. И что считали, мы не знали, ибо разве есть какой-либо счет в *воде*?» [2, с. 423]. Или: «Я сунул в *воду* палку. И вдруг *под водой* кто-то схватил мою палку и дернул. Я выпустил палку из рук, и деревянная палка ушла *под воду* с такой быстротой, что даже свистнула. Растерянный и испуганный я стоял около *воды*» [2, с. 427].

С точки зрения Ж.-Ф. Жаккара, писатель, двигая эту темную воду, извлекает из ее глубин чудовищ, которых он пробудил. Опасность, таящаяся в попытке познать вечность, то есть все что находится на поверхности и под водой, делает это исследование невозможным. И если рассматривать данный эпизод с позиций психоанализа, считает ученый, то становится очевидно, что поверхность воды представляет собой экран, сооруженный героем и находящийся между ним самим и наиболее темными сторонами его личности, которые в любой момент могут его поймать, если он будет питать к ним слишком пристальный интерес [8, с. 168].

Таким образом, все типологическое разнообразие повторов в произведениях Д. Хармса подчинено конкретным функциям, которые отражают мировоззрение писателя, раскрывают специфику его творческой установки.

Литература

1. Бабенко Л.Г., Казарина Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. М., 2005.
2. Хармс Д. Малое собрание сочинений. СПб., 2003.
3. Токарев Д.В. Курс на худшее. Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М., 2002.
4. Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1968.
5. Жирмунский В.М. Теория стиха. М., 1975.
6. Покровская Е.А. Русский синтаксис в XX веке. Ростов н/Д, 2001.
7. Липавская Т. Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984.
8. Жаккар Ж.-Ф. Д. Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
9. Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене нарушения постулата аномального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. М., 1971. Т. 5.

O.V. Shiryayeva

Repetition as the sign of idiostyle of D. Harms: cognitive pragmatic analysis

It is disclosed the aspect of idiostyle of D. Harms that is different types of repetitions on the lexical semantic layer. The author characterizes the stylistic peculiarities of contact and distant repetition and gives its original functional and typological classification. All the distinguished types of repetitions and also their functional characteristics are illustrated by the examples from D. Harm's prosaic works.

Key words: idiostyle of D. Harms, types of repetitions, functional and typological classification, stylistic peculiarities.

Педагогический институт ЮФУ

15 октября 2008 г.