

МЕТАЯЗЫКОВЫЕ ПРИЁМЫ В ДЕТСКОЙ ПОЭЗИИ Д. ХАРМСА: ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

ALEKSANDRA A. BRYKOVA

METALANGUAGE DEVICES IN POEMS BY DANIIL KHARMS FOR CHILDREN:
ESTHETIC AND LINGUISTIC SIGNIFICANCE



**Александра Андреевна
Брыкова**

Кандидат филологических наук,
старший преподаватель

► a.brykova@spbu.ru

Санкт-Петербургский
государственный университет
199034, Россия, Санкт-Петербург,
Университетская наб., 7-9

Aleksandra A. Brykova

Saint-Petersburg State University
7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg,
Russia, 199034

В статье исследуются метаязыковые приёмы в детской поэзии Д. Хармса. Использование методов лексического, семантического и синтаксического анализа позволяет показать, что приёмы в детской поэзии автора обнаруживают много общего с приёмами его «взрослых» текстов и эстетикой ОБЭРИУ, пропагандировавшей конкретный мир, предмет и слово, взятое само по себе. Помимо традиционных каламбуров, построенных на омонимии и омофонии, в текстах Д. Хармса появляются приёмы, предполагающие нарушения закона цельнооформленности слова и закона конвенциональности языкового знака, которому приписывается способность размывать границу между реальным и ирреальным (игровым) пространством. Обнаруживаются также случаи перераспределения сем внутри лексического значения слова и случаи почти полной десемантизации, которые расширяют синтагматические и прагматические возможности слова (что приводит к нарушению лексической сочетаемости и созданию ситуаций референциальной неопределённости). Это, в свою очередь, обнаруживает много общего с онтолингвистикой — ранними этапами освоения языка ребёнком, для которого также характерны ситуативность и сверхгенерализация, или случаи сдвинутой референции, приводящие к размыванию границ лексического значения слова. Помещённые в ситуацию поэтической речи, эти метаязыковые приёмы позволяют по-другому посмотреть на эстетику абсурда, который в случае детской литературы следует, видимо, трактовать не как экзистенциальную категорию, а как приём, в основе которого лежит остранение. Одновременно с этим подобные приёмы обладают и гносеологическим эффектом, так как позволяют читателю-ребёнку понять законы языка, осмыслить границы своей языковой свободы.

Ключевые слова: детская поэзия; Д. Хармс; абсурд; метаязыковые приёмы; онтолингвистика; десемантизация; сверхгенерализация.

The article discusses some metalanguage devices of poems written by Daniil Kharms for children. Lexical, semantic, and syntactic analyses allow to demonstrate that these devices have a lot in common with the ones of “adult” poems by Kharms and the aesthetics of OBERIU (The Association for Real Art) which propagated the material world, material things and “word in and for itself”. Besides the traditional homonymous and homophonic wordplays, one can find in the poems for children by Kharms some distractions of word integrity and conventionality of a language sign, which blurs the boundary between the real and the unreal (ludic) spaces. There are also some cases of semantic reallocation in the lexical meaning of the word, and cases of almost complete desemantization, which expand syntagmatic and pragmatic possibilities of the word, which results in disruption of lexical compatibility and creation of referentially uncertain situations. This, in turn, reveals much in common with ontolinguistics, studies of the early stages of language acquisition by a child, which is also characterized by situationality and overgeneralization, or cases of shifted reference, leading to blurring of the lexical meaning of a

word's boundaries. Placed in the situation of poetic speech, these metalinguistic devices allow one to take a different look at the aesthetics of the absurd, which in the case of children's literature should, apparently, be interpreted not as an existential category, but as a device based on estrangement. At the same time, such devices also have an epistemological effect, since they allow the child reader to understand the rules of language, to comprehend the boundaries of their speech freedom.

Keywords: poems for children; Daniil Kharms; absurd; metalanguage techniques; language acquisition; desemantization; overgeneralization.

Введение

Детская поэзия — возможно, один из самых сложных родов детской литературы, в котором больше, чем где-либо необходимо учитывать лингвистическую компетенцию читателей-детей, особенности процесса освоения языка, осознания его системности и знаковой природы. Одновременно с этим именно поэзия для детей становится своеобразным полем для экспериментов, в том числе лингвистических, становящихся одним из способов автора наладить диалог с читателями-детьми, эксплицитный или имплицитный, вскрыть, намеренно или нет, те законы, по которым живет язык. Это хорошо показано, например, в книге К. И. Чуковского «От двух до пяти» [Чуковский 1968], это видно и в ряде «детских» стихотворений Д. Хармса, которые и станут объектом исследования в данной статье.

Цель

Детские произведения Хармса, многие из которых были написаны в конце 20-х — середине 30-х гг. прошлого века, являются значимой частью корпуса текстов ранней советской ленинградской детской литературы. Раннесоветский период, будучи периодом относительной литературной свободы, был также и периодом формирования воспитательных и художественно-эстетических канонов этой литературы, выработки приёмов и способов взаимодействия с читателями разных возрастов, в том числе с детьми младшего возраста, на которых в первую очередь и была рассчитана поэзия.

Детская поэзия — одна из первых демонстраций эстетической функции языка, способов существования этого языка за пределами узко утилитарной — разговорно-диалогической —

сферы, в которой существует ребёнок. Рифмико-ритмическая организация поэтического текста делает его лингвистическую основу ещё более значимой, потому что выводит на первый план слово, т. е. план выражения, а не план содержания, что особенно очевидно в случае использования метаязыковых приёмов, анализ которых и стал целью этого исследования, так как позволил понять, как поэзия для детей помогает вскрыть основные языковые законы и способствует повышению языковой компетенции своих читателей.

Термин *метаязыковой* чаще всего используется в контексте метаязыковой функции, выделенной Р.О. Jakobsonом и предполагающей использование языка для описания самого себя [Jakobson 1975: 202]. В свою очередь в исследованиях, проводимых на материалах художественных (а также публицистических и рекламных) текстов, традиционно принято говорить о языковой игре как о «неканоническом использовании языковых единиц с установкой на эстетическое восприятие последних» [Гридина 1996: 4]. Очевидно, что термины *языковой приём* и *метаязыковой приём* близки, так как в качестве инструмента предполагают язык, его единицы и правила, изъятые из привычного, стереотипного, контекста употребления. Однако если основной функцией языковой игры, языкового приёма, является функция эстетическая (комическая), то функцией метаязыкового приёма, по-видимому, следует в первую очередь считать функцию рефлексивную, так как язык становится не только инструментом, но и объектом наблюдения. Использование термина «метаязыковой» в контексте творчества Д. Хармса представляется более оправданным ещё и в силу специфики эстетики абсурда, для которого комическая функция была не главной, а также в силу специфики познавательных потребностей читателя-ребёнка, на которые, в числе прочего, ориентирована детская литература, даже если речь идёт о познании метаязыкового порядка. Термин «метаязыковой приём» при подобном подходе встраивается в ряд таких терминов, как «метаязыковая рефлексия» [Шмелёва 1999: 108–110] «метаязыковая компе-

тенция» [Овчинникова 2004], понятая в узком смысле как рефлексия над языком, как со стороны автора, так и со стороны читателя, пусть и рефлексия имплицитная, в силу отсутствия явных метаязыковых показателей.

Обсуждение

Анализ произведений Хармса, даже в рамках собственно лингвистических методов, невозможен без освещения, пусть и поверхностного, эстетической и структурной специфики абсурда как направления, к которому принято относить как взрослые, так и детские тексты автора. По замечанию О. Бурениной, при обсуждении характерных черт русского абсурда в первую очередь говорят именно о творчестве Хармса, несмотря на то что его тексты хронологически опережают пьесы, скажем, европейского театра абсурда почти на 20 лет [Буренина 2004].

Абсурд, в свою очередь, рассматривают и как отдельное течение (в рамках модерна и постмодерна), и как эстетическую категорию, и как приём и философское течение, берущее свое начало ещё в античности. Сложность в понимании специфики абсурда определяется как многозначностью самого термина, так и разностью подходов в его описании, нередко не лишённых оценочных коннотаций: абсурд как отражение бессмысленности человеческой жизни, нарушение устоявшегося порядка вещей, потеря опоры.

Здесь важно отдельно отметить, что дискуссии вокруг абсурда, как в экзистенциальном, так и в литературоведческом ключе, велись и ведутся в основном с опорой на произведения так называемой «взрослой» литературы, рассчитанной на взрослого же читателя. В то время как к детской литературе применять понятие абсурда можно только принимая во внимание её двудре́дность — ориентированность и на взрослых, и на детей, так как представление о системе и норме ребёнка (точно так же, как о смысле и бессмыслице) сильно отличаются от представлений взрослых. Именно поэтому в случае с детской литературой, на наш взгляд, об абсурде можно говорить только как о приёме (и в какой-то мере как об эстетической категории), в основе ко-

торого, по утверждению В. Б. Шкловского, лежит ломка автоматического восприятия, т. е. эффект остранения [Шкловский 1925]. Важной является и лингвистическая составляющая абсурда, так как абсурд «может возникать только в условиях конкретной реализации языковой системы — в дискурсе» [Кравченко 2008: 59] и может охватывать как уровень коммуникации, так и разные уровни языковой системы, в первую очередь лексику и синтаксис, что хорошо показывает детская поэзия Д. Хармса. При этом лингвистический аспект абсурдистской поэзии Хармса, тем более поэзии детской, освещён в отечественной филологии слабо (одной из наиболее значимых работ можно считать статью Ф. Успенского и Е. Бабаевой, объектом исследования которой, однако, стала грамматика, а не лексика хармсовских «взрослых» стихов [см. Успенский, Бабаева 1992]).

Одновременно с этим корпус детских стихов Хармса, оригинальных и переводных, достаточно обширен. Так, в третий том полного собрания сочинений Хармса под редакцией В. Н. Сажина включено 59 стихотворений [Хармс 1997: 7–84] (не считая пяти оригинальных стихотворений, помещённых в раздел «Незаконченное и отвергнутое» [Хармс 1997: 231–263]), три из которых — переводы текстов В. Буша и Л. Квитко [Хармс 1997: 87–104].

Стихи для детей Д. Хармс начал активно писать в 1928 году, когда его и других участников группы ОБЭРИУ, Объединение Реального Искусства, (А. Введенского, Н. Заболоцкого) пригласил в качестве авторов С. Я. Маршак — сначала в детский ленинградский журнал «Еж», а потом и в «Чиж», из приложения к «Ежу» быстро выросший в самостоятельное периодическое издание. Все детские произведения Хармса, прозаические и поэтические, впервые выходили именно в «Еже» и в «Чиче».

Важно также принимать во внимание, что, хотя, по замечанию А. А. Кобринского, Хармс и не воспринимал себя как детского писателя¹ [Кобринский 2008], но его детские произведения имеют много общего с его литературой для взрослых и написаны под явным влиянием эстетики группы ОБЭРИУ, пропагандировавшей «метод

материалистического ощущения вещи и явления» [ОБЭРИУ 1928], предполагавшего в числе прочего переосмысление основных языковых законов, в первую очередь закона конвенциональности языкового знака.

Основные результаты

Среди детских стихотворений Хармса произведений, в основе которых лежит эксплицитная или имплицитная метаязыковая игра с отдельным словом, относительно немного — менее 20 % от общего их числа. Наиболее последовательно такие приёмы используются в ранних детских стихах, написанных в период с 1928 по 1930 гг., в то время как стихи середины и конца 30-х годов можно охарактеризовать как более традиционные и одновременно с этим более программные, написанные на народно-коммунистические темы (например, стихотворения «Сдай в срок», «Что мы готовим на зиму» или «Первомайская песня»).

Языковые и метаязыковые приёмы ранних и редких поздних стихов Хармса, в свою очередь, достаточно разнообразны. Самый простой из них — каламбур, в основе которого лежит омонимия или омофония, как в стихотворениях «Бульдог и таксик» (впервые опубликовано: Чиж. 1939. № 5. С. 29) или «Приключения ежа» (впервые опубликовано: Еж. 1928. № 8. 4 с. обл.)² (здесь и далее выделено мной — АБ):

*Пора мне на свидание
Уж восемь без пяти.
Как поздно! До свидания!
Сидите на цепи.* [Хармс 1997: 68]

*...Еж решил на грабеж,
Чтоб купить последний «Еж»*
[Хармс 1997: 12]

Каламбуры такого типа очень распространены в детских произведениях и берут свое начало в фольклорной поэзии, однако в стихах Хармса они обнаруживают свою особенность. Так, в стихотворении «Бульдог и таксик» каламбур органически вписывается в ткань примитивного, на первый взгляд, текста, в композиционной основе которого лежит точный, реже грамматический,

лексический повтор в рифменной позиции (*бульдог — бульдог; косточку — косточку; таксика — таксиком* [Хармс 1997: 66–67]). Используя точные рифмы, Хармс обеспечивает однозначную референцию и последующую кореференцию, поддержанную визуальным рядом (первое издание стихотворения сопровождалось иллюстрациями), формирует читательское ожидание, которое и нарушает в последнем четверостишии, одновременно с этим показывая нетождественность плана содержания, плана выражения и его референта.

То же самое происходит и в стихотворении «Приключение ежа», где снова именно визуальный ряд актуализирует нетождественность слова самому себе (отметим, что «ежовый» каламбур был своего рода визитной карточкой редакции «Ежа» и к нему прибегали достаточно часто).

В стихотворении «Врун» (впервые опубликовано: Еж. 1930. № 24. С. 10–11) Хармс играет уже не с омонимами и омофонами, а с самим планом выражения, намеренно нарушая принцип цельнооформленности слова. Стихотворение «Врун» состоит из последовательности фантастических предположений лирического героя, оформленных в виде диалога, при этом реакция слушателей на заявления героя не менее фантастична, чем сами заявления. Все части стихотворения построены по одной композиционной схеме и начинаются с череды анафорических вопросов:

*А вы знаете, что у?
А вы знаете, что па?
А вы знаете, что пы?
Что у папы моего было сорок сыновей?*
[Хармс 1997: 33]

Подобная композиционная организация стихотворения указывает не только на нарушение законов цельнооформленности слова, но и на нарушение правил чтения, так как слово предлагают читать не слева направо, а сверху вниз (т. е. автоматизм восприятия нарушается дважды). При этом слова и предложно-падежные сочетания представлены как в сегментированном, так и в цельнооформленном виде, что сводит возможность неправильной интерпретации слова к нулю. Одновременно с этим такое решение демонстрирует два равнозначных

варианта существования слова в пространстве текста, а синтаксический параллелизм (тождественность структуры композиционных блоков стихотворения) формирует читательское ожидание, задаёт вектор восприятия и легитимирует его.

Нарушение плана выражения влияет и на план содержания, на что указывает ближайший контекст — и реплика-стимул героя, и реплика-реакция его слушателей:

— А вы знаете, что со?
А вы знаете, что ба?
А вы знаете, что ки?
Что собаки-пустолайки
Научились летать?
Научились точно птицы,
(Не как звери,
Не как рыбы)
— Точно ястребы летать!
— Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Ну, как звери,
Ну, как рыбы,
Ну ещё туда-сюда,
А как ястребы,
Как птицы,
— Это просто ерунда!

[Хармс 1997: 33–34]

Сегментация слова приводит к его семантической редукции — сведению всего слова к какой-то одной семе (не обязательно родовой), что делает практически неотличимыми друг от друга, например, зверей, птиц и рыб и объясняет абсурдную реакцию слушателей, для которых странно, что собаки могут летать как птицы, но не странно, что они могут летать как рыбы или звери. То же касается и утверждений, что на небе вместо солнца скоро будет колесо, под морем часовой стоит с ружьем, а до носа ни руками, ни ногами не достать. Именно сегментация и последующая семантическая редукция запускает процесс уже прагматического абсурда, строящегося на ассоциативном принципе (колесо — тарелка — лепешка вместо солнца; часовой с ружьём — с дубинкой — с метелкой) и нарушающего автоматизм восприятия на уровне устоявшихся представлений (о том, что летать можно как пти-

ца, часовой должен быть с ружьем, а до носа можно дотянуться только руками).

Тот факт, что изменение плана выражения приводит к изменению плана содержания, свидетельствует о неконвенциональности языкового знака в текстах Хармса, что хорошо показывает стихотворение «Га-ра-рар!» (впервые опубликовано: Еж. 1929. № 12. С. 5–7). Как и стихотворение «Врун», это стихотворение так же построено по принципу нанизывания тождественных композиционных блоков, тождественность которых подкреплена внутренним синтаксическим параллелизмом и точными повторами слов и отдельных фраз. В основе сюжета стихотворения лежит игра трёх мальчиков — Петьки, Васьки и Мишки — в автомобиль, почтовый пароход и советский самолет, однако граница между игрой и реальностью постоянно размывается именно за счёт нарушения закона конвенциональности языкового знака:

Бегал Петька по дороге,
по дороге,
по панели,
бегал Петька по панели
и кричал он:
— Га-ра-рар!
Я **теперь** уже не Петька,
разойдитесь,
разойдитесь!
Я теперь уже не Петька,
я **теперь** автомобиль.

[Хармс 1997: 22]

Появление наречия *теперь* в этом контексте указывает практически на превращение Петьки в автомобиль, которое становится возможным благодаря звукоподражанию *га-ра-рар*. Здесь, как и в стихотворении «Врун», можно говорить о семантической редукции, а заодно и о перераспределении сем в структуре лексического значения слова *автомобиль* (а также слов *почтовый пароход* и *самолет*), так как, для того чтобы «стать» автомобилем / пароходом / самолетом, достаточно издавать звуки, которые издают эти виды транспорта. Такой приём обнаруживает много общего как с фольклором

(в первую очередь в силу магичности слова, которая в стихотворении Хармса пусть и не заявляется, но однозначно предполагается), так и с детской речью, для которой свойственно выведение на первый план тех сем лексического значения, которые важны ребёнку (обычно за счёт переосмысления внутренней формы слова или неучитывания отдельных его сем [Цейтлин 2000: 177–178; 184–187]). Нарочитое использование повторов и синтаксического параллелизма, в свою очередь, не только уравнивает мальчиков между собой так, что становится не важно, кто из них Петька, а кто Васька или Мишка, но и уравнивает их состояния — реальные (в облике детей) и ирреальные. Игровое начало ситуации в стихотворении актуализируется лишь раз, в той части, где мальчикам противопоставляется «**настоящая** корова с **настоящими** рогами» [Цейтлин 2000: 22], которую, однако, «побеждают» автомобиль, пароход и самолет. Подобного рода уравнивание всех существующих возможностей — один из основных принципов абсурда, призванного создавать коммуникативную неопределённость и влияющего на всю структуру текста — в первую очередь на сочетаемость и синонимию (референцию и кореференцию). Тот факт, что главные герои существуют как бы в двух разных ипостасях, сильно расширяет границы сочетаемости слов:

*Добежали,
добежали
до скамейки
у ворот <...>
Посидели,
посидели
на скамейке
у ворот
самолет
с автомобилем
и почтовый пароход,
пароход
с автомобилем
и советский самолет.*

[Цейтлин 2000: 24–25]

Расширяются возможности и контекстной синонимии, так как одно и то же действие может трактоваться с реальной и ирреальной позиции:

*Петька прыгнул на скамейку,
Васька прыгнул на скамейку,
Мишка прыгнул на скамейку,
на скамейку у ворот.
— Я приехал! — крикнул Петька.
— Стал на якорь! — крикнул Васька,
— Сел на землю — крикнул Мишка,
и уселись отдохнуть.*

[Цейтлин 2000: 24–25]

Усложняется и структура референции и последующей кореференции, потому что бывает непросто соотнести имя собственное и нарицательное (автомобиль, пароход, самолет), данное нередко только через свои признаки (условные сегментированные семы). Подобная структура вынуждает ребёнка внимательно вчитываться в текст, учитывать последовательность однородных членов и предикативных единиц — и для того, чтобы понять кто есть кто, и для того, чтобы постепенно составить представление о том, на что способны автомобиль, самолет и пароход.

Возможность контекстуальной синонимии имён собственных антропонимов и предметных существительных может быть расценена как случай сдвинутой референции, так же характерный для речи детей, которым свойственно превращать конкретные слова в гипероним и расширять сферу их применения на большее число референтов: «Одна из самых распространенных ошибок [в речи детей — А. Б.] — расширение сферы использования слова, т.е. распространение его на больший, чем нужно, круг денотатов <...> Во многих случаях, когда не учитываются дифференциальные признаки, входящие в семантическую структуру слова, она становится равной семантической структуре слова-гиперонима и смещается на одну ступеньку вверх в иерархии слов» [Цейтлин 2000: 185–186]. Примером условно сдвинутой референции можно также считать небольшое стихотворение Хармса «Кораблик» (впервые опубликовано: Чиж. 1940. № 5. С. 5),

где в качестве синонимов используются слова *моряк* и *мышь*, причём второе из этих слов не называется, но становится ясно из контекста:

*У них ушки на макушке,
У них длинные хвосты,
И страшны им только кошки,
Только кошки да коты.* [Хармс 1997: 75]

Возможность называть одного и того же референта разными способами не только создаёт ситуацию референциальной неопределённости, но и формирует у читателя имплицитное осознание конвенциональности языкового знака, так как он не принадлежит больше референту и может быть достаточно легко заменён на языковой знак другой тематической группы (профессии vs животные). Настолько широкая синонимия, конечно, выходит за границы языковой нормы, но поддерживается визуальным рядом (который в собрании сочинений Хармса 1997 г. отсутствует, но присутствовал и в журнале «Еж», и в журнале «Чиж») и позволяет читателю понимать возможности системы, в том числе в области комбинаторики смыслов. Разные «ипостаси» референта могут объединяться, меняться местами, выходить на передний или уходить на задний план в зависимости от конкретной коммуникативной ситуации, более широкого, в том числе визуального, контекста.

Более последовательно и наглядно принцип комбинаторики Хармс применяет в двух других своих стихотворениях — «Иван Иванович Самовар» и «Иван Топорышкин». Стихотворение «Иван Иванович Самовар» (впервые опубликовано: Еж. 1928. № 1. С. 28–29) начинается с омофонии имени собственного *Самовар* и имени нарицательного *самовар*:

*Иван Иванович Самовар
Был пузатый самовар,
Трёхведерный самовар.* [Хармс 1997: 7]

Таким образом заданная в начале референциальная неопределённость снимается сразу же — второй и третьей строчкой, сохраняя при этом фольклорный «флер» всего стихотворения, так как приём олицетворения вновь обнаруживается в самом конце, поддержанный все той же омофонией:

*Самовар Иван Иванович!
На столе Иван Иванович!
Золотой Иван Иванович!
Кипяточку не даёт,
Опоздавшим не даёт,
Лежебокам не даёт.* [Хармс 1997: 9–10]

В этой же цитате можно видеть и синтаксическую особенность анализируемого произведения, построенного на повторах и синтаксическом параллелизме, предполагающем точную рифму — номинативную или глагольную. Повторяющееся в двух или трёх соседних строках слово всегда будет центром именной или глагольной группы, к которому будут присоединяться другие члены предложения:

*К самовару подошла,
Тетя Катя подошла,
Со стаканом подошла.* [Хармс 1997: 8]

Такая синтаксическая организация, с одной стороны, обеспечивает стихотворению ритмическую стабильность, с другой — приводит к сегментации речевого потока уже на синтаксическом уровне, потому что повторяющееся слово встраивается в синтаксический ряд и нарушает его смысловую целостность. Вся описываемая ситуация как бы дробится на микросмыслы, которые читатель самостоятельно должен объединить в единую картину. То же касается и образов героев, которые по очереди подходят к самовару: сегментация синтаксического ряда позволяет сделать коммуникативный акцент на отдельных признаках персонажей, которые представляются рассказчику значимыми:

*Вот и дедушка пришел,
Очень старенький пришел,
В туфлях дедушка пришел <...>*

*Вот и бабушка пришла,
Очень старая пришла,
Даже с палочкой пришла.* [Хармс 1997: 8]

Подобная структура свидетельствует о расширении границ синтаксической сочетаемости (например, возможности сочетать прилагательное, которое сложно расценить даже как контек-

стуальную субстантивацию, с глаголом), а также о стремлении создать у читателя конкретный, но при этом достаточно ожидаемый, «классический», образ персонажей.

Наиболее интересный эффект принцип комбинаторики смыслов даёт в стихотворении «Иван Топорышкин» (впервые опубликовано: Еж. 1928. № 2. С. 21), которое сам Хармс на одном из допросов называл одним из самых удачных своих абсурдистских стихотворений:

«К наиболее бессмысленным своим стихам, как например, стихотворение “О Топорышкине”, <...>, я отношусь весьма хорошо, расценивая их как произведения качественно превосходные. И сознание, что они неразрывно связаны с моими непечатающимися заумными произведениями, приносило мне большое внутреннее удовлетворение» [Хармс 1997: 275].

В этом стихотворении, на наш взгляд, лучше, чем в других детских произведениях Хармса, можно увидеть влияние эстетики ОБЭРИУ. Стихотворение строится на свободной комбинаторике ограниченного количества слов, которая превращает логичное, пусть и трагически закончившееся событие в полный абсурд:

*Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
а пудель в реке утонул, как топор.*

*Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошел,
как топор,
Иван повалился бревном на болото,
а пудель в реке перепрыгнул забор.*

*Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель в реке повалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
а пудель вприпрыжку попал на топор.*

[Хармс 1997: 10–11]

В основе композиции стихотворения лежит нарушение устойчивых связей в двух сравнительных оборотах, которые начинают свободно комбинироваться между собой

при сохранении стабильности остальной синтаксической структуры: анафора первой строки во всех трёх четверостишиях, анафора отдельных слов и предложно-падежных сочетаний в последующих строках, а также эпифора слов первой и третьей строки при последовательном чередовании рифм *забор* — *топор* и *топор* — *забор* соответственно. Изменения синтаксической структуры четверостиший незначительны, связаны с необходимостью соблюдать синтаксические (не семантические) правила сочетаемости и вызваны, по замечанию исследователей творчества Хармса, требованиями редакторов журнала «Еж» [Хармс 1997: 275]³. Соблюдение правил синтаксической сочетаемости создаёт иллюзию цельности текста, поддержанную повторами, о которых говорилось выше, притом что степень абсурда к третьему четверостишию возрастает максимально, потому что исчерпываются возможности комбинаторики, а также потому, что слова, использующиеся изначально в составе сравнительного оборота, теперь используются в том числе и в прямом смысле («А пудель вприпрыжку попал на топор»). Принцип комбинаторики, таким образом, превращает слова в самоценные единицы, (объекты, вещи), свободно сочетающиеся с другими словами. Вещность слова, которая не позволяет говорить о полной потере словом своего плана содержания, поддерживается и на визуальном уровне: первая публикация стихотворения «Иван Топорышкин» сопровождалась визуальным рядом, который иллюстрировал каждую строчку стихотворения — либо всю ситуацию, либо отдельные лексемы в составе сравнительного оборота — бревно и топор. Использование визуального ряда как бы изымало слово из общего контекста, делая его абсолютно самостоятельным и независимым. В вещности слова и обнаруживается связь этого детского стихотворения Хармса с эстетикой ОБЭРИУ, в основе которой лежало представление об объективации слова, очистке его от ассоциативных и культурных напластований. Благодаря этому слова становились своего рода кубиками, из которых можно было стро-

ить лишь условно одинаковые смысловые ряды, проверяя тем самым границы сочетаемости и границы смысла.

Выводы

Таким образом, можно видеть, что метаязыковые приёмы в поэзии Хармса, предполагающие нарушение законов конвенциональности языкового знака, семантическую редукцию, синтаксическую и семантическую комбинаторику, расширение возможностей сочетаемости и синонимии, позволяют Хармсу создавать абсолютно новое абсурдистское пространство, для которого абсурд — это не знак бессмысленности, а знак умножения смыслов, создания пространства коммуникативной и иной неопределённости, уравнивающей в правах реальное и ирреальное, представляющее слово как самоценность, как вполне вещный объект, вступающий в свободное взаимодействие с другими словами-объектами. Все это приводит к нарушению автоматизма восприятия текстовой реальности и свидетельствует о том, что автор/лирический герой произведений Хармса, как и его потенциальные читатели-дети, манипулирует языковой системой, проверяя границы своей свободы, познавая, путём подобных лингвистических экспериментов, законы языка. Подобный подход обнаруживает много общего с путями освоения языка детьми, которым так же свойственны сдвинутая референция (расширение и сужение лексического значения слова)⁴, наивная этимологизация и пр. Но главной точкой соприкосновения эстетики Хармса и онтолингвистики становится процесс порождения смыслов, который, как и в случае с ранними этапами освоения языка детьми, становится возможным только в рамках контекста [Цейтлин 2000: 57]. То есть слово является не столько элементом ментального лексикона, обладая цельюоформленностью плана выражения и стабильностью плана содержания, но выступает, как элемент контекста, без которого оно существовать не может (смысл порождается и нивелируется именно контекстом). Это объясняет такую пластичность слова, возможность

манипулировать им в разных направлениях (сегментировать, расширять сочетаемость и пр.).⁵ Одновременно с этим метаязыковой абсурд не разрушает систему, а напротив, укрепляет её, потому что может быть понят читателями именно как абсурд, как определённое отклонение от существующей нормы, только при условии, что читатель имеет хотя бы интуитивное представление об этой норме и, опираясь на интуицию и анализ текстовой реальности, может вывести и осознать существующие языковые законы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Принято считать, что многие авторы типа Д. Хармса и Н. Заболоцкого «уходили» в детскую литературу в первую очередь из материальных соображений, однако, вероятно, в этом можно усмотреть и эстетические основания: по утверждению С. Сигова, обэриуты считали детей «единственно существующими ценителями поэзии» [Сигов 1986: 88]. К этому же выводу приходит и В. И. Шубинский [Шубинский 2015].

² Здесь и далее тексты цитируются по полному собранию сочинений под редакцией В. Н. Сажина [Хармс 1997], при первом упоминании произведения в скобках также указываются выходные данные первой публикации. Это позволяет в первую очередь анализировать визуальный ряд, которым сопровождались журнальные публикации стихов Хармса и который в большинстве своём в собрании сочинений не отражён.

³ На эту мысль наводит и тот факт, что в автографе стихотворения имя персонажа написано как *Тапорыжкин*, что можно интерпретировать «как умышленную хармсовскую “неправильность”, более соответствующую его поэтике и, скорее всего, исправленную при публикации редакторами» [Хармс 1997: 275].

⁴ Здесь уместно вспомнить замечание Г. Р. Добровой, которая даже ранние случаи расширения лексического значения, вызванные «дефицитом языкового и когнитивного опыта ребёнка» [Доброва 2016: 113], интерпретирует с позиции лингвокреативности, так как они позволяют добиться хотя бы частичного коммуникативного успеха и являются важной частью процесса категоризации и концептуализации.

⁵ Показательно, что выводы нашего исследования в целом совпадают с выводами Ф. Успенского и Е. Бабаевой, которые, анализируя «взрослую» поэзию Хармса, также указывали на её семантическую рассогласованность и синтагматичность, т. е. стремление к абсурдным сочетаниям слов, многозначность которых задаётся именно контекстом [Успенский, Бабаева 1992].

ИСТОЧНИКИ

Еж 1928–1935 — Еж: Ежемесячный журнал для детей младшего школьного возраста. 1928–1935.

ОБЭРИУ 1928 — Манифест ОБЭРИУ. *Афиша Дома печатни*. 1928 (2). URL: <http://www.d-harms.ru/groups/manifest-oberiui.html> (дата обращения: 31.01.2022).

Хармс 1997 — Хармс Д. И. *Полное собрание сочинение. Том 3: Произведения для детей*. Сажин В. Н. (ред.). СПб.: Академический проект, 1997. 351 с.

Чиж 1930–1941 — Чиж: Ежемесячный журнал для детей младшего возраста. 1930–1941.

SOURCES

Еж 1928–1935 — Ezh: Ezhemesiachnyi zhurnal dlia detei mladshego shkol'nogo vozrasta. 1928–1935. (In Russian)

ОБЭРИУ 1928 — Manifesto of OBERIU. *Afisha Doma pečati*. 1928 (2). URL: <http://www.d-harms.ru/groups/manifest-oberiu.html> (date of access: 31.01.2022). (In Russian)

Хармс 1997 — Kharms D. I. *The complete works. Vol. 3: Texts for children*. Sazhin V. N. (ed.). St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 1997. 351 p. (In Russian)

Чиж 1930–1941 — Chizh: Ezhemesiachnyi zhurnal dlia detei mladshego vozrasta. 1930–1941. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

Буренина 2004 — Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина. В кн.: *Абсурд и вокруг: сборник статей*. Буренина О. (ред.). М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 7–72.

Гридина 1996 — Гридина Т. А. *Языковая игра: стереотипы и творчество*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1996. 215 с.

Доброва 2016 — Доброва Г. Р. Лексико-семантические сверхгенерализации в детской речи: всегда ли проявление лингвокреативности? *Психолингвистические аспекты изучения речевой деятельности*. 2016, (14): 103–114.

Кобринский 2008 — Кобринский А. А. *Даниил Хармс*. М.: Молодая гвардия, 2008. 499 с. URL: <http://www.d-harms.ru/library/kobrinskiy-daniil-harms.html> (дата обращения: 04.02.2022).

Кравченко 2008 — Кравченко О. В. Лингвистический абсурд: динамика смысла в дискурсе. *Вестник ВолГУ. Серия 2*. 2008, (1): 58–63.

Овчинникова 2004 — Овчинникова И. Что такое метаязыковая способность? *Филолог*. 2004, (6). URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_139 (дата обращения: 01.03.2022).

Сигов 1986 — Сигов С. Истоки поэтики ОБЭРИУ. *Russian Literature*. 1986, Vol. XX: 87–95.

Успенский, Бабаева 1992 — Успенский Ф., Бабаева Е. Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматики. *Wiener slawistischer Almanach*. 1992, (29): 127–158.

Цейтлин 2000 — Цейтлин С. Н. *Язык и ребёнок: Лингвистика детской речи*. М.: ВЛАДОС, 2000. 240 с.

Чуковский 1968 — Чуковский К. И. *От двух до пяти. Живой как жизнь*. М.: Детская литература, 1968. 815 с.

Шкловский 1925 — Шкловский В. Б. Искусство как приём. В кн.: *О теории прозы*. М.: Круг, 1925. С. 7–20.

Шмелёва 1999 — Шмелёва Т. В. Языковая рефлексия. *Теоретические и прикладные аспекты речевого общения*. 1999, Вып. 1 (8): 108–110.

Шубинский 2015 — Шубинский В. И. *Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру*. М.: АСТ: Corpus, 2015. 569 с. URL: <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-zhizn-cheloveka-na-vetru.html>

www.d-harms.ru/library/daniil-harms-zhizn-cheloveka-na-vetru.html (дата обращения: 04.02.2022).

Якобсон 1975 — Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. В сб.: *Структурализм: «за» и «против»*: сборник статей. М.: Изд-во «Прогресс», 1975. С. 193–230.

REFERENCES

Буренина 2004 — Burenina O. What the absurd means or following Martin Esslin. In: *Absurd i vokrug: sbornik statei*. Burenina O. (ed.). Moscow: lazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. P. 7–72. (In Russian)

Гридина 1996 — Gridina T. A. *Language game: stereotypes and creativity*. Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t. Publ., 1996. 215 p. (In Russian)

Доброва 2016 — Dobrova G. R. Overgeneralization in language acquisition: does it always demonstrate language creativity? *Psikholingvisticheskie aspekty izuchenii rechevoi deiatel'nosti*. 2016, (14): 103–114. (In Russian)

Кобринский 2008 — Kobrinskii A. A. *Daniil Kharms*. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2008. 499 p. URL: <http://www.d-harms.ru/library/kobrinskiy-daniil-harms.html> (date of access: 04.02.2022). (In Russian)

Кравченко 2008 — Kravchenko O. V. Linguistics absurdity: the dynamics of meaning in discourse. *Vestnik VolGU. Serija 2*. 2008, (1): 58–63. (In Russian)

Успенский, Бабаева 1992 — Uspenskii F., Babaeva E. Grammar of the «absurd» and the «absurd» of the grammar. *Wiener slawistischer Almanach*. 1992, (29): 127–158. (In Russian)

Овчинникова 2004 — Ovchinnikova I. What does metalanguage ability mean? *Filolog*. 2004, (6). URL: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_139 (date of access: 01.03.2022). (In Russian)

Сигов 1986 — Sigov S. The origins of the poetics of OBERIU. *Russian Literature*. 1986, Vol. XX. P. 87–95. (In Russian)

Цейтлин 2000 — Tseitlin S. N. *Language and a child: Linguistics of children's speech*. Moscow: VLADOS Publ., 2000. 240 p. (In Russian)

Чуковский 1968 — Chukovskii K. I. *From the second to the fifth. Alive as life*. Moscow: Detskaia literature Publ., 1968. 815 p. (In Russian)

Шкловский 1925 — Shklovskii V. B. Art as a technique. In: Shklovskii V. B. *O teorii prozy*. Moscow: Krug Publ., 1925. P. 7–20. (In Russian)

Шмелёва 1999 — Shmeleva T. V. Language reflection. *Teoreticheskie i prikladnye aspekty rechevogo obshcheniia*. 1999, Vol. 1 (8): 108–110. (In Russian)

Шубинский 2015 — Shubinskii V. I. *Daniil Kharms. The life of the man in the wind*. Moscow: AST Publ.: Corpus Publ., 2015. 569 p. URL: <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-zhizn-cheloveka-na-vetru.html> (date of access: 04.02.2022). (In Russian)

Якобсон 1975 — Jakobson R. O. Linguistics and poetics. In: *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. Moscow: Progress Publ., 1975. P. 193–230. (In Russian)