Саблина Е. Е.

АЛЛЮЗИИ "ИЛЛЮЗИОНИСТА" Д. И. ХАРМСА

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/82.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2007. № 3 (3): в 3-х ч. Ч. III. С. 194-196. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2007/3-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

- слова, обозначающие действия или качества, свойства кого-либо или чего-либо, слова констатирующей семантики или слова оценочные, с яркой экспрессивной окраской: shit - лажа, bubs - буфера, большая женская грудь и т.д. [Ротенберг, Иванова, 1994].

Просторечной, сниженной и разговорной лексике уделяется значительная роль в субстандартных словарях и словарях нестандартной лексики. В англо-русских словарях она обозначается следующими пометами:

1. помета «*прост.*» обозначает лексику малокультурной городской среды, известную и употребительную, в отличие от диалектной, повсеместно [Кожина, 1993];
2. помета «*диал.*» маркирует слова народных говоров, не входящие в словарный состав литературного языка и ограниченные в своем употреблении определенной территорией;
3. помета «*жарг.*» указывает на слова, не входящие в состав литературного языка, с помощью которых отдельные профессиональные группы означают предметы и явления уже имеющие свои наименования в общеупотребительной лексике языка;
4. помета «*сленг*» сопровождает слова, противостоящие традиционно официальному, общепринятому языку, понятному лишь представителям сравнительно узкого круга лиц, принадлежащих к той или иной группе, которая ввела в обиход данное слово или выражение [Девкин, 1994].

Возможна также маркировка слов пометами по степени сниженности: «*фам.*» - фамильярная лексика. «*груб.*» - грубая лексика, «*вульг.*» - вульгарная лексика, «*бран.*» - бранная лексика, «*нецен з.*» - нецензурная лексика [Девкин, 1994].

В английском языке составителями словарей предложена несколько иная классификация помет, характеризующая степень сниженности лексической единицы. Так, В.Д. Аракин выделяет *грубую (rough*) - bloody - проклятый, *презрительную (contemptuous*) - spown - плодиться, *пренебрежительную (scomfull*) - a sad drunkard - горький пьяница, и *разговорную лексику (colloquial*) - to hike - гулять, ходить пешком [Аракин, 1991].

Подводя итог вышесказанному, мы можем подчеркнуть, что просторечие является частью разговорной лексики, а сниженная лексика. В свою очередь, частью просторечия. Разграничение этих категорий возможно только лишь с учетом множества аспектов, характеризующих ту или иную лексическую единицу, а именно: семантики, сферы употребления, степени сниженности, степени экспрессивности в конкретном контексте.

АЛЛЮЗИИ «ИЛЛЮЗИОНИСТА» Д. И. ХАРМСА

Саблина Е. Е.
Московский городской педагогический университет

Определяя границы текста, Лотман приходит к выводу о неизбежности связи любого текста с другими, неизбежности диалога и полилога между текстами не только одной эпохи, и не только принадлежащими к одному виду искусства, но и далеко отнесёнными друг от друга по временной, жанровой или иной шкале: "Текст вообще не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-либо (исторически реальный или условный) контекст: Та историко-культурная реальность, которую мы называем "художественное произведение", не исчерпывается текстом. Восприятие текста, оторванного от его внетекстового "фона" невозможно. Даже в тех случаях, когда для нас такого фона не существует (например, восприятие отдельного памятника совершенно чуждой, неизвестной нам культуры), мы на самом деле антиисторично проектируем текст на фон наших современных представлений, в отношении которой текст становится произведением" [Лотман 1970: 384].

Одной из наиболее известных работ, затрагивающих проблему интертекстуальности, стала работа французского культуролога-структуралиста Ролана Барта "Смерть автора":

"Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников: Если бы он [писатель] захотел выразить себя, ему следует знать, что "внутренняя сущность", которую он намерен "передать", есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности". Барт ссылается на то, что слово "текст" этимологически заведомо предполагает некую "ткань": "текст образуется из анонимных, неуловимых, и вместе с тем уже читаных цитат - из цитат без кавычек"; читатель же (или, по Барту, "читающий") сравнивается с праздно гуляющим человеком: "Его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению; случайные детали наполовину опознаваемы - они отсылают к знакомым кодам, но сочетание их уникально".

Последователь Барта Л. Женни замечает:

"Свойство интертекстуальности - это введение нового способа чтения, который взрывает линеарность текста. Каждая интертекстуальная отсылка - это место альтернативы: либо продолжать чтение, видя в ней лишь фрагмент, не отличающийся от других, [...] или же вернуться к тексту-источнику, прибегая к своего рода интеллектуальному анамнезу, в котором интертекстуальная отсылка выступает как смещенный элемент".

Существует и ещё одна классификация интертекстуальных проявлений в тексте - разграничение между внешней и внутренней интертекстуальностью. Внешняя интертекстуальность подразумевает лишь припо-

минание источника читателем, примером такого рода явления может служить пародия; внутренняя интертекстуальность предполагает включения фрагмента источника - интекста - в данный текст.

В современном литературоведении термин «интертекстуальность» широко употребителен и весьма престижен. Им часто обозначается общая совокупность *межтекстовых связей*, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам. (В область межтекстовых связей входят также соотношения между авторским словом и словами чужими, в частности - двуголосыми). Широко понятая интертекстуальность, как резонно заметил Г. К. Косиков, способна осуществлять «преображение всех тех культурных языков, которые он в себя впитывает», т.е. обогащать сферу речевой деятельности и арсенал художественно-речевых средств писателей.

Понятие межтекстовых связей («схождений») как явления многопланового, намного обогнав свою эпоху, наметил в 1920-е годы Б.В. Томашевский. Вопрос о воздействии одних писателей на других, с сожалением говорил ученый, «сводится к изысканию в текстах «заимствований» и «реминисценций». Он утверждал, что насущной задачей литературоведения является различение разных родов (типов) текстовых схождений. Это, во-первых, «сознательная цитация, намек, ссылка на творчество писателя», определенным образом освещающие (трактующие) ранее созданные произведения. Во-вторых, это «бессознательное воспроизведение литературного шаблона». И наконец, в-третьих, это «случайное совпадение». Без разграничений такого рода, полагал Томашевский, «параллели носят характер сырого материала, небесполезного для исследования, но мало говорящего уму и сердцу». И замечал, что «выискивание этих параллелей» вне уяснения их характера, сути, функции «напоминает некий род литературного коллекционерства» [Томашевский 1923: 210-213].

Добавим, что присутствующие в словесно-художественном произведении, но не всецело принадлежащие автору речевые единицы (как бы их ни называть: неавторскими словами и реминисценциями, или фактами интертекстуальности, или осуществлением межтекстовых связей) естественно рассматривать прежде всего как звенья содержательно значимой формы.

У Д.И. Хармса в текстах достаточно много отсылок к литературе не только классической, но и к его современникам. Мы предлагаем разделить цитаты из произведений на два типа: отсылающие нас, во-первых, к классическим текстам, во-вторых, к современному Д.И. Хармсу культурному контексту.

Так в пьесе «Елизавета Бам» [Хармс 2000: 7-40] находим слова: «Свои люди сочтемся» и «Говорю, чтобы мыслить». Первая фраза - это название пьесы Островского, а вторая - одно из основополагающих философских суждений Рене Декарта. Но стоит заметить, что оно не является цитатой, а скорее «переделанным» выражением. В оригинале звучит так: «Cogito ergo sum» («Мыслю, значит существую»).

Стоит также обратить внимание на множество прозаических текстов о русских классиках: А.С. Пушкине, Н.В. Гоголе, Л.Н. Толстом, Ф.М. Достоевском, которые мы будем называть «анекдотами». Д.И. Хармс не воспроизводит жизнеописания писателей, а придумывает свои комические истории, тем самым разжигая интерес у читателя познакомиться с перечисленными авторами.

Кажется небезынтересным отметить, что эта книга А. Крученых (500 новых острот и каламбуров Пушкина) ряду его работ по "сдвигологии русского стиха" была знакома обэриутам. Без сомнения, сама идея "звукового сдвига, образующего слово, не бывшее в тексте" актуальна для их поэтики. Приведем лишь один пример, заслуживающий внимания в контексте штудий "О львах" [Крученых 1924: 31,40], в строке "то знали ль вы не знали вы" в монологе Грекова из произведения А. И. Введенского "Минин и Пожарский", где был напечатан монолог, была допущена ошибка и звуковой сдвиг оказался эксплицированным: "то - знали львы - не знали львы". (Ср. также основной пример Крученых из "Евгения Онегина" - "со сна садится в ванну со льдом" [Крученых 1924: 7,53], и ремарку Хармса в "Лапе" - "Мария Ивановна со сна", когда о сне не идет и речи).

Также стоит отметить, что заумь Хармса - это не столько фонетические, сколько семантические стихи, таким образом, читатель реконструирует какой-либо предмет (явление, происшествие), которое подразумевает писатель. В дневнике Хармса находим рецензию на поэму А.В. Туфанова «Домой в Заволочье», где он полемизирует с главой "Ордена заумников DSO", избравшим в качестве "Материала для своего искусства" "произносительно-слуховые единицы языка, фонемы", для него важно не слово, а "звуковой жест", и, соответственно, вывод - понимать, "что делают заумные стихи, а не что изображено в них" [Туфанов 1923: 9]. В соответствии с этим для него неважно, какой язык выбирается в качестве исходного для фонемного анализа. Национальная принадлежность зауми для Хармса чрезвычайно важна в рамках идеи, что язык - это собрание звуков, организованное определенным образом и, когда "слово идет на службу разуму, звук перестает быть всевеликим и самодержавным, звук становится "именем" и покорно исполняет приказы разума" [Хлебников 1985: 632]. Это движение от звука к смыслу характерно прежде всего для самой хлебниковской вещи Хармса "Лапа" [Хармс 2000: 76-95]. «Лапа» - реминисценция на В. Хлебникова, он даже является персонажем данного произведения.

Вместе с тем, в качестве примера поэтического диалога, можно сопоставить стихотворение Хармса "Летят по небу шарики" и стихотворение Е. Шварца "Шарики", которые не только лексически, но и тематически очень близки друг другу, несмотря на разницу жанров - стихотворение Е. Шварца написано для детей. О близости Шварца обэриутам свидетельствуют его дневники, где он, в частности дает ценное определение поэтике Обэриу: "… они не искали новой формы, они не могли писать иначе, чем пишут. Хармс говорил: хочу писать так, чтобы было чисто. У них было отвращение ко всему, что стало литературой" [Шварц: 508].

Отметим, что тема восприятия Хармсом творчества Белого ждет своего пристального исследования. В архиве Хармса сохранилась его заметка 1927 г., где Хармс обращается к петербургской тематике, очевидно, во время работы над "Комедией города Петербурга": «Прием А. Белого, встречающийся в его прозе - долгождан. Я говорю о том приеме, который не врывается как сквозняк, не треплет скрытый в душе волос милого читателя. О приеме говорю я таком же естественным, как. Достаточно. Уразумение наступит в тот именно момент, когда не ждет того читатель. До тех пор он правильно догадывается, но трусит. Он трусит. Об авторе думает он. Автор мог предвидеть все - как? За этим следует слово, одно (много два) - и читатель говорит в пыль забившись, скучных метафор, длинных периодов, тупых времен - пыль. Тут говорит он себе, так же просто как до начала чтения, - мысль его прояснилась …» (18 июля 1927 года).

В данной статье мы попытались наметить основные направления в рассмотрении проблемы интертекстуальности в творчестве Хармса, которая еще требует пристального и разностороннего исследования.

Список использованной литературы

1. **Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
2. **Введенский А.И.** Костер Л., 1926.
3. **Косиков К.Г.** Вопр. литературы. 1993. Вып. 3. С. 42.
4. **Крученых А.В.** 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М., 1924.
5. **Лотман Ю.М.** Структура художественного текста. М., 1970.
6. **Смирнов И.П.** Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб., 1997.
7. **Томашевский Б.В.** Пушкин-читатель французских поэтов//Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. М. - Пг., 1923. С. 210--213.
8. **Туфанов А.** Освобождение жизни и искусства от литературы //Красный студент. 1923. N 7/8. С. 7 - 12.
9. **Хармс Д.И.** Избранное. СПб., 2000.
10. **Хлебников В.** О современной поэзии. // Творения. М., 1985. С. 632.
11. **Шварц Е. Л.** Живу беспокойно. М., 1970.
12. **Ямпольский И.Б.** Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.

ДИНАМИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНУЮ СТРУКТУРУ КОНЦЕПТА *SPIRITUALITY*

Саркисян М. Р.

Армавирский государственный педагогический университет

Концепт ДУХОВНОСТЬ представляет образование из фиксированного количества областей. Для того чтобы составить наиболее полную картину экстериоризации концепта SPIRITUALITY, точно структурировать последний посредством областей, а также еще раз доказать состоятельность утверждения о том, что концепт представляет собой комплексную сущность, имеющую в своем составе определённое количество областей, которые находятся во взаимосвязи, индуцируя, активируя друг друга [Алимурадов, 2003: 219], проанализируем структуру рассматриваемого концепта путем выделения соответствующих областей.

Приступая к описанию структуры SPIRITUALITY необходимо отметить следующее, что в основе формирования вербализации и интерпретации концепта лежит теория подвижной точки фокуса интенциональности [Алимурадов, 2003: 206], роль которой сводится не только к направленности конкретного процесса или состояния, но и играющая ключевую роль при порождении глобальных смыслов [там же].

Текст Huxley «The Claxtons» являет собой иллюстрацию концепта SPIRITUALITY. Примечательно, что весь текст насыщен лексемами, вербализующими так или иначе «духовное пространство» семьи Клэкстонс. Рассмотрим основные характеристики концепта SPIRITUALITY в тексте произведения Huxley “The Claxtons” и выявим аксиологичность духовности в данной семье, осмыслив при этом критерии, определяющие истинность человека и его предназначение в рамках рассматриваемого концепта. Прежде оговоримся, что, как нам представляется возможным, формирование и вербализация концепта в рамках исследуемого текста проходит несколько этапов, в процессе которого концепт усложняется, так как в его структуру входят новые и новые области, ведущую роль в котором принадлежит ТФИ. На начальном этапе ТФИ восприятия направлена на духовную сторону жизни главных героев. Это не удивительно, так как объяснение можно найти в том, что первой нами сформированной областью рассматриваемого концепта выступает область ДУХОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО. Духовное возникает, когда человек начинает строить иной мир, отличающийся от физического пространства, с присущими ему понятиями и символами. Главные герои пытаются «построить» свою духовную сферу как способ человеческого существования.

(1) She suffered when she deprived herself of some delicious morsel. But there was a sense in which she loved her suffering more than the morsel. Denying herself, she felt her whole being irradiated by a glow of power; suffering, she was strengthened, her will was wound up, her energy enhanced with every rise in prices. Martha`s enthusiasm for ascetic spirituality became more than ever fervid and profound [Huxley: 22].

Формирование области БЕЗДУХОВНОСТЬ основана нами на базе ценностных составляющих концепта SPIRITUALITY. Известно, что аксиологичность духовности свидетельствует об объективной значимости и её содержательного компонента. Ценность, мы полагаем, является той матрицей, которая охватывает всю