

МЕСТОИМЕНΙΑ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ Д.ХАРМСА И А.ВВЕДЕНСКОГО: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

В статье приведен анализ произведений Даниила Хармса и Александра Введенского. Описана система закономерностей употребления местоимений, а также их роль в субъектной организации текстов.

Ключевые слова: местоимение, субъектная организация текста, динамика.

Цель данной статьи – выявить особенности субъектно-объектных отношений в произведениях Д.Хармса и А.Введенского, связанные с художественной спецификой использования местоимений и местоименных слов.

Согласно декларации обэриутов, Александр Введенский «разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей конкретности», а Даниил Хармс занимается не статичными фигурами, а столкновением ряда предметов, их взаимодействием, в результате чего предметы также обретают конкретные очертания, полные производного смысла, «смахивают» с себя пыль веков и слов [1, с.15].

Что касается местоимений в текстах Д.Хармса и А.Введенского, обращает на себя внимание многократный повтор личных местоимений. Особенно ярко это выражено в творчестве А.Введенского. Так, к примеру, в «Седьмом стихотворении» [2] личное местоименное существительное *он* повторяется пять раз: *он упал холодной шашкой, он с горы сидит впотьмах, он ласкает росамах, он молвит в свой сюртук, он плача покидает лес*. Опираясь на опыт исследования Е.Г. Эткинды [8], можно отметить, что многократный повтор личного местоимения концентрирует внимание читателя или на субъекте, или на объекте произведения (в данном случае – на объекте). Куда реже употребляется местоимение *я* (*я б все печатала рычала, уж я на статуе сижу*), что соответствует основной идее произведения. Если обратиться к более обобщенному пониманию *я* обэриутами, то следует отметить, что *я*, согласно утверждению М.Б. Ямпольского [9, с.11], является предметом не в смысле своей материальности, а в смысле своей идентичности. Таким образом, *я* лежит вне времени, что не отвечает одной из главных задач творчества А.Введенского – вопросу времени в литературе.

Именно время является одним из основных объектов в данном стихотворении. Главным же объектом можно считать жизнь во всех её проявлениях – этим обуславливается смена микро-объектов (абстрактных «он», которые меняются в зависимости от смены декораций – описаний мира, в котором «он» существует). Однако можно распознать присутствие ещё одного обобщенного «он», в данном случае, видимо, обозначающего «человек в целом». Этот «он» проходит изменение состояния – пере-

ход из жизни в смерть, после чего «он» становится уже другим – способным оценивать время с позиции безвременья:

как дитя лежал во сне
в неслышном оперении
в тоске и измерении
УМЕРШИЙ

Теперь можно объяснить употребление местоимения «он» как основной динамичной единицы. Поскольку с точки зрения Введенского понимание времени всегда субъективно, существует оно только в сознании определённого существа, а в момент смерти оно исчезает или останавливается. Но смерть – не конец существования, это конец жизни. Поэтому стихотворение не заканчивается смертью объекта, оно продолжается от его имени, от имени существа, для которого время остановилось. Умерший – это уже не «он» первой части; умерший – это новый персонаж, внетемпоральное «я», которое перешло грань, разделяющую жизнь и смерть.

В стихотворении А.Введенского «Приглашение меня подумать» [2] с помощью чётких противопоставлений достигается ощущение относительного покоя. Противопоставления реализуются в основном с помощью местоимений.

Сразу следует отметить, что мир этого произведения циклический, а образуются круги вокруг основного субъекта, с точки зрения которого перед нами предстаёт вообразимый мир. Этот мир существует одномоментно, всё, что в нём происходит, осуществляется одновременно. Здесь нет чёткой последовательности событий, есть только мгновенная вспышка сознания, которая даёт нам полную картину того, что происходит в этот миг – всего.

Поэтому и главный субъект произведения – «мы». «Мы» – это одновременно «я», «ты» и «он», которые употребляются в произведении ниже как уточнение, «мы» – это центр неподвижного мира, живущего всего один момент и вечность. С точки зрения Введенского, *вечность* – это и есть один момент.

Можно отметить и чёткое противопоставление, которое присутствует в произведении: *мы – вы, ты (прохожий) – я*. «Я» представлена как часть «мы», а «ты» как часть «вы». Это противопоставление появляется во второй части стихотворения, где якобы появляется движение. На самом деле движения и здесь нет, есть лишь стремление к абсолюту, к небытию. Видимо, это небытие достижимо, ведь *стоит вчера сегодняшнего дня вокруг*. А «вы» и «ты» – такая же статичная часть «мы» и «я», которая образует центр своего мира, не видя логики во вселенной субъекта.

Таким образом, основным объектом повествования снова выступает *время и мир*, которые на этот раз являются не только статичными, но и циклическими. В этом циклическом времени и пространстве преобладают отрицания пребывания в нём неких объектов, что является излюбленным приёмом абсурдистов: отрицание на отрицание даёт наличие. Создаётся ощущение, будто всё меняется постоянно, предметы находятся в непрерывном движении: *исчезающая дорога, бежущий поток, пребывающее где-то государство* и т.д. И всё это происходит одновременно в прошлом, настоящем и будущем, как выясняется позже.

Но увидеть всего этого движения в абсолютно статичном мире ни читатель, ни субъект «мы» не может: «*Мы немного в один миг охватываем оком*». Значит, есть

ещё некто, некий всезнающий и всевидящий герой, новый субъект, который видит одновременно и «мы», и «вы». Подобный герой присутствует и в первом, более раннем, стихотворении, из чего можно сделать вывод о наличии у Введенского лирического героя.

Произведения Д.Хармса не столь богаты местоимениями и местоименными словами, но в этом случае многократное повторение одного и того же местоимения в сочетании с соответствующей ритмикой также создаёт сильный эффект, фокусирующий внимание читателя на субъекте и объекте в произведении.

К примеру, в стихотворении «в доме тридцать три единицы...» [5] с самого начала обобщённая абстракция задаётся местоимением «все»: *все присутствующие тут и наоборот стояли в недоумении, забыв закрыть рот*. В понятие «все» входят восемь компонентов, каждый из них описан цепью местоимений, которые доводят их до максимальной степени обобщения. Каждый из этих «всех» передвигается по заранее заданному ему направлению, вырисовывая, таким образом, схему пространства, в котором они находятся. При желании читатель даже может нарисовать схему воображаемого дома, населяя его персонажами и задавая каждому из них направление движения.

Автором конкретизирован только дом. Все остальные образы представлены различными разрядами местоимений, которые одновременно и конкретизируют, и обобщают, но не называют их. Интересно, что, видимо, субъект на протяжении всего повествования не меняется: он представлен как несколько отстранённый наблюдатель, который имеет возможность бросить взгляд сверху на ситуацию. Возникает ощущение присутствия читателя или перевоплощения его в самого субъекта. Этот субъект и задаёт логику всему повествованию, из чего следует, что нельзя отождествлять читателя и субъекта ни в коей мере, поскольку читатель понять логику повествователя без дешифровки способен.

Любопытно, что максимально подвижным является герой максимально неназванный: *тот, кому принадлежал дом*. Видимо, он и является центром, от которого начинает реализовываться вся структура стихотворения.

В этом произведении движение начинается сразу после смерти одного из компонентов. Объекты начинают стремительно меняться, но, по сути, все они направлены на раскрытие единого главного объекта, каковым является *дом*. Сначала создаётся ощущение, будто главным объектом описания является *«человек, страдающий болью в пояснице»* – вполне конкретный образ. Но в рамках своей личной динамики человек умирает и превращается в покойника. Покойник в данном случае – это уже определённо не тот человек с больной поясницей, о котором речь шла ранее. Таким образом, первый объект – это *человек живой*, а второй – *мертвец, получивший возможность выйти за границы дома*. Как только изменилось состояние одного объекта, поменялся и он сам. В тот же момент он стал просто катализатором, пассивным орудием, которое обуславливает динамику во всех остальных действующих лицах стихотворения. Таким образом, новое действующее лицо, раскрывающее максимально конкретный образ дома, задаёт новую рамку: *человек – покойник*, в границах которой появляются новые персонажи с максимальной динамикой и максимальным абстрагированием через местоимения.

Каждый из действующих «всех» занят делом, прямо или косвенно связанным с изменением второго объекта – с переходом из человека в покойника. Каждый из них находится на собственном пути, который пока находится на этой черте смерти, поскольку не пересекает границ дома (все персонажи находятся в изначально заданных границах). Пересечь черту смерти может только покойник, который, покинув границы дома, отправится дальше. Но осуществить этот переход самостоятельно он не в состоянии, поскольку переход объектов уже состоялся, и второй объект стал пассивным. Реализовать свой путь «за границы» он может только посредством «всех», абстрагированных до крайности местоимениями.

В целом, произведение является ярким примером основной тенденции творчества Хармса периода после первого ареста: реализация пути к ничто, пути к минусу. Ещё одной интересной иллюстрацией к этому тезису является стихотворение «На лице твоём, подруга...» [6].

«На твоём лице, подруга...» также реализует специфическую модель динамики автора посредством нескольких слоёв, возникающих в результате смены объекта в повествовании. Мена объекта происходит ещё в первой строфе (при этом внимание на этом не акцентируется, всё фокусируется на последующем состоянии объекта) – во время начертания кругов и цифр на лбу «подруги»:

*На лице твоём, подруга,
два точильщика жука
начертили сто два круга
цифру семь и букву К.*

Это можно рассматривать как своеобразный переход из состояния «жизнь» в состояние «смерть».

Также присутствуют некоторые вариации субъекта повествования в последнем внутреннем поясе динамики, который, впрочем, не исключает полностью субъекта, который был задан изначально.

В целом во всём стихотворении степень участия субъекта в действии гораздо более ярко выражена, чем в «Доме...». Это реализуется за счёт местоимения «ты», которое вносит нотку фамильярности в обращении с главным объектом повествования, таким образом, будто вводя субъекта в активную часть произведения и делая его также динамичным.

Динамика в данном стихотворении относительно равномерна, т.е. отсутствуют резкие скачки «быстро-медленно», которые имеют место в первом рассматриваемом примере. Здесь переход из одного состояния в другое осуществляется постепенно, границы уровней определить практически невозможно, поскольку окончание одного фактически знаменует начало следующего, в результате чего происходит слияние границ. На фоне скорости, с которой меняются состояния на своём пути в «ничто» особенно выделяется многократная концентрация внимания на главном метафорическом объекте повествования – «подруге», которая реализуется через постоянное обращение к нему субъекта (местоимение «ты»). «Ты» будто является статичным на протяжении всего хода повествования.

В чём же тогда скорость и динамика? Динамичным является время, которое стремительно проходит сквозь «ты», сквозь объект и меняет его черты, оставляя его при

этом статичным. Прямая аналогия с пассивным путешествующим покойником из первого рассматриваемого примера.

Рамка произведения является двухуровневой, а не трёх-, как это было в предыдущем примере: первый круг – точки (первая – момент начертания кругов, вторая – одновременное убыстрение движения рек. После пересечения этой границы начинается путь в ничто – в абстрактное будущее), второй – мена субъекта. Изменение объекта в первой строфе нельзя считать элементом рамки – это скорее своеобразная дверь, вводя читателя в которую, автор приближает его к границам рамки. Отчасти это можно подтвердить незамкнутостью фрагмента.

Значит, идея стремления к абстрактному «ничто» реализуется в этом произведении с несколько иной стороны, что делает его релевантным для сравнительного анализа с первым рассмотренным стихотворением.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что творчество Даниила Хармса построено на внутренней динамике произведений, которая осуществляется за счёт реализации объектом пути из некой отправной точки в бесконечность, т.е. в ничто. Подчёркивается динамика и акцентируется внимание читателя на объекте в основном за счёт местоимений и местоименных слов определённого типа.

Творчество Александра Введенского, напротив, характеризуется внутренней статичностью, поскольку его лирический субъект постоянно пребывает в состоянии ничто, в безвременье. Любые динамичные действия в этом художественном мире обесцениваются за счёт того, что сам мир неподвижен, а значит, неподвижно и всё в нём.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. Александров А. Чудодей // Хармс Д. Полет в небеса. – Л.: Советский писатель, 1988.
2. Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. / Сост. М. Мейлаха и В. Эрля. – М.: Гилея, 1993.
3. Жаккар Ж.-К. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер.с фр. Перовской Ф.А. – СПб.: Академический проект, 1995.
4. Комарова З.И., Шадрин Ю.Ю. Проблемное поле местоименное и местоимений: история и современность // Вестник ЮУрГУ. Лингвистика. – Челябинск, 2010г. №1 (177). с. 32-37.
5. Хармс Д. Жил-был в доме тридцать три единицы... // Полет в небеса. – Л.: Советский писатель, 1988.
6. Хармс Д. На твоём лице, подруга... // Полет в небеса. – Л.: Советский писатель, 1988
7. Шведова Н.Ю. Местоимение и его смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства. – М.: Наука, 1998.
8. Шульженко М.Ю. Субъектно-объектные свойства парадоксального текста. Лингвистика текста // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, – 2008., №77, С.230-233.
9. Эткинд Е.Г. Опыт о местоимении в системе поэтической речи // Поэтика и стилистика русской литературы. – Л: Наука, 1971. С.399-407.
10. Ямпольский М.Б. Беспамьятство как исток (Читая Хармса). – М.: Новое литературное обозрение, 1998.

Стаття надійшла до редакції 17.03.2014 р.

Львович А., студ.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЗАЙМЕННИКИ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ Д.ХАРМСА І А.ВВЕДЕНСЬКОГО: ЗІСТАВНИЙ АНАЛІЗ

В статті наведено аналіз поетичних творів Данила Хармса та Олександра Введенського, описано систему закономірностей вживання займенників та їхню роль у суб'єктивній організації текстів.

Ключові слова: займенник, суб'єктивна організація тексту, динаміка.

Lvovich A., Stud.,
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

*Comparative Analysis of Pronouns in Danyyl Harms and Olexander Vvedensky works
In the article poetic works by Danyyl Harms and Olexander Vvedensky are analyzed, a system of pronouns use regularity and the role of pronouns in subjective text organization is described.*

Key words: pronoun, object structure of the text, movement.

УДК 81'25=161.2=112.2

Любчук Н. В., доц., к. філол. н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ВІДТВОРЕННЯ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ РЕАЛІЙ В ТЕКСТАХ НІМЕЦЬКИХ ЗМІ

У статті розглянуто типи сучасних українських суспільно-політичних реалій, подано їх класифікацію, проаналізовано способи їх відтворення в текстах німецьких ЗМІ. Виявлено, що адекватне відтворення реалій забезпечують комбінована реномінація і калькування. Наближений переклад, який подеколи є єдином можливим способом перекладу реалій, може при невдалому застосуванні призводити до підміни понять.

Ключові слова: реалія, суспільно-політична реалія, спосіб перекладу, адекватне відтворення, калькування, комбінована реномінація, наближений переклад.

Реалія, одна з найскладніших для перекладу одиниць, завжди привертала увагу перекладознавців. Проте попри чималу кількість праць, присвячених цій проблемі, тема і досі залишається актуальною. В першу чергу через те, що постійно виникають нові реалії, а єдині підходи до відтворення цих одиниць відсутні. На сьогодні немає