

Губа Л. А.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри видавничого дела і міжкультурної комунікації
Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара

ЖАНР КАК КОММУНИКАЦИЯ: «СЛУЧАИ» ДАНИИЛА ХАРМСА

Анотація. Стаття присвячена розгляду жанрово-композиційної своєрідності збірки «Випадки» першого російського письменника-абсурдиста Д. Хармса.

Аналіз жанрової природи «Випадків» дозволяє наблизитися до більш точного розуміння авторської концепції. Мета статті – проаналізувати структуру та зміст «Випадків» Д. Хармса з точки зору відповідності їх жанровій природі циклу і довести, що жанр твору розкриває закладений у «Випадках» потужний комунікативний посил, прихований за шокуючим наративом.

Об'єкт статті – збірка оповідань Д. Хармса «Випадки», що складається з 30 мініатюр, зібраних автором в один твір у 1933-1939 рр. У дослідженні доведено, що збірник «Випадки» у жанровому плані повністю відповідає визначенню «цикл». З одного боку, кожна з мініатюр циклу є одиницею, здатною самостійно функціонувати в семантичному полі сучасної культури. З іншого боку, кожен текст – це частина створеної митцем картини світу, яка в своїй повноті й потворності може відбитися тільки тоді, коли всі фрагменти-випадки цієї дійсності посядуть чітко визначене ним місце.

Семантичний зв'язок циклу виявляється в єдності тематики і проблематики, наскрізних мотивах і образах, в особливій просторово-часовій організації текстів; формальна – у визначеній послідовності частин, наявності загальних структуроутворюючих елементів і текстів, що обрамляють будову твору.

Динамічна єдність твору як циклу досягається за рахунок майстерного поєднання семантичних і структурних елементів. Провідну роль серед них відіграють повтори, які створюють на рівні мови, тексту і в міжтекстовому просторі рухливу і разом з тим стабільну циклічну конструкцію «Випадків», що знаходить остаточну, хоча і не абсолютну завершеність за допомогою подвійного кільця текстів, які її обрамляють.

Ключові слова: жанр, цикл, жанрова природа циклу, комунікативний потенціал жанру, Д. Хармс, «Випадки».

Постановка проблеми. Жанр – форма існування літературного произведения. Історія жанрів неразривно зв'язана з історією літератури, і теоретичність проблеми завжди була відносною, так як художественний текст може реалізовуватися тільки в формі жанру або, по крайній мері, оталкиваясь от этой формы.

Літературний процес проходив в своєму розвитку періоди строгої ієрархії жанрів і етапи революційної їх зміни, жорсткого слідування класическим зразкам і фривольного їх смішення, ніколи не міг повністю відмовитися від цього поняття. Особливо цікава проблема жанру в постмодерністській літературі, а саме в літературі абсурда, котра априорі не підкоряється логіці традиційного мистецтва і отвергає основні його постулати. Але і це мистецтво не

може існувати поза об'єктивною реальністю, то єсть форми, котра так або інакше відноситься до жанру. Більше того, саме жанр повертає цю блудну дочку літератури до лоно класическої традиції, беря на себе функції комунікатора. Так і відбувається в циклі «Случаи» першого російського письменника-абсурдиста Д. Хармса.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В хармсоведенні традиційно закріпилося жанрове визначення «Случаев» як циклу. Автор не залишив свідчень жанрової належності свого збірника, однак те, що ця рукописна книга, котра містить титульний лист з присвяченням, огляв і автографи всіх розповідей, була єдиним складеним їм збірником, дозволило літературознавцям аналізувати «Случаи» як єдине произведение.

Дослідники творчості Хармса одразу звернули увагу на семантичне і композиційне єдинство розповідей, засноване на сквозних темах, мотивах і героях циклу, особливостях хронотопа, об'єднуючих рисах поезії і загальних художественних завданнях [1; 2; 3; 4; 5; 6]. Далі дослідження углубляли і розширяли ці висновки, пропонуючи оригінальні інтерпретації цій картині світу, котру Хармс створив в «Случаях», жанрова ж їх природа залишалася на периферії дослідження. [7; 8; 9].

Жанрово-композиційне своєобразие циклу стає окремим предметом дослідження тільки на рубежі ХХ – ХХІ вв. Так, М. Липовецький в своїй роботі пропонує оригінальну «гіпотезу про письмо як о главному «предмете» «Случаев», де кожен з «случаев» в окремості і весь цикл в цілому представляє собою *аллегорію письма*», що і створює семантичне єдинство циклу. Однак учений аргументує розташування тільки перших чотирьох розповідей, котрі, по його твердженню, «не тільки задають загальну логіку всього циклу як аллегорії письма, але і містять в собі весь комплекс взаємопереплетаних мотивів, котрі розробляються в інших 26 мініатюрах» [10].

Віддаючи належне глибині і оригінальності роботи, автор зауважує, що цілісний аналіз жанрової природи «Случаев» залишився за межами дослідження. З точки зору композиції і жанрової належності аналізують произведение С. Горбушин і Е. Обухов. Твердячи, що каркасом циклу є словесні пари і декларуючи парність як текстобудуючий принцип, вони при цьому виділяють триади і навіть пентади, в котрих розробляються схожі мотиви, але це, по думці авторів, не порушує логіку дослідження [11]. Аналіз кожної з пар сам по собі цікавий, однак твердження, що цикл побудований за принципом матрьошки, то єсть вкладення однієї пари в другу, виглядає недостатньо переконливим.

Несмотря на то, что дефиниция «цикл» по отношению к «Случаям» является в хармсведении общеупотребительной (А. Кобринский, А. Александров, В. Глоцер, М. Ямпольский, М. Липовецкий, С. Горбушин, Е. Обухов и др.), встречаются и другие определения: «комплекс» и «подборка» (В. Сажин), «серия» (М. Ямпольский), «сборник» (Ж-Ф. Жаккар, Т. Казарина, В. Сажин и другие). Использование нескольких терминов в качестве синонимов свидетельствует о теоретической неразработанности вопроса. Таким образом, проблема жанра одного из главных произведений Д. Хармса еще не получила полноценного рассмотрения.

Цель статьи – проанализировать структуру и содержание «Случаев» Д. Хармса с точки зрения соответствия их жанровой природе цикла и доказать, что жанр произведения раскрывает заложенный в «Случаях» мощный коммуникативный посыл, скрытый за шокирующим нарративом.

Изложение основного материала исследования. Жанровый статус литературного цикла до сих пор является предметом научных дискуссий. Несмотря на теоретические расхождения приверженцев разных его концепций, есть общие критерии, которые дают право объединить некое множество произведений в цикл.

Главным конституирующим атрибутом цикла является его смысловая и структурная целостность. Семантическая связь проявляется в единстве тематики и проблематики, сквозных мотивах и образах, в объединяющем образе автора; в особой пространственно-временной организации текстов; формальная – в наличии общих структурообразующих элементов (заглавие, эпиграф); в определенной последовательности, закреплённой в нумерации частей; наличии обрамляющих текстов. Почти все эти критерии, кроме последнего, применимы к любому художественному произведению и характеризуют степень его совершенства, на что обращает внимание Л.Е. Ляпина [12, с. 22].

Отличительной чертой цикла является особое взаимоотношение структуры и содержания произведения, их динамическое единство. Суть его заключается в том, что при строго заданном следовании самостоятельных художественных единиц рождается качественно новое художественное целое, семантика которого не сводится к сумме значений единиц, его составляющих. Кроме того, цикл всегда подразумевает возврат к началу и завершенность одновременно, что достигается переключкой между первым и последним, так называемыми обрамляющими текстами. Последний текст – это завершающий аккорд, призванный не только расставить окончательные акценты, но и вернуться к проблеме, заявленной в первом тексте, может быть, поставив ее на новый уровень. Круг обязательно должен замкнуться, а цикл завершиться.

Таким образом, цикл состоит из отдельных частей, способных функционировать самостоятельно, но при этом образующих качественно новое художественное целое только в общем художественном пространстве, организованном семантически и структурно.

Обратимся к «Случаям», чтобы определить, применимы ли к этому произведению жанровые критерии цикла.

Структурно «Случаи» – это 30 текстовых миниатюр, которые писались в разные годы и были окончательно объединены Хармсом в сборник только в 1939 г. Подтверждением самостоятельности текстов служит то, что практически все

миниатюры публиковались и публикуются вне сборника, а также ставятся на сцене и экранизируются в совершенно произвольном порядке. Структура образования легко распадается, интерпретация отдельных текстов возможна без обязательного включения в систему, поэтому художественная самостоятельность рассказов цикла несомненна. Вопрос заключается в том, составляют ли они единую структуру, которая продуцирует новый художественный смысл.

Первым и очевидным признаком единства является общее заглавие – «Случаи». На уровне смысла оно, с одной стороны, фрагментирует реальность художественного хронотопа, с другой – эта фрагментация заявлена как главный его атрибут. В этой точке соединения возникает парадоксальность восприятия: распадающаяся привычная реальность, разложение смыслов становится тем материалом, который цементирует цикл и проявляет общность тематики и проблематики, сквозных мотивов и образов.

Ни эпиграфа, ни предисловия у цикла нет, зато наличествует посвящение. И это тоже один из показателей единства произведения. За отстраненными, даже категоричными строками этого посвящения желание представить на суд значимому для Хармса человеку квинтэссенцию своего творчества, своё окончательное понимание действительности, приговор этому миру.

Название, как и посвящение, составляет внешнюю структурно-семантическую оболочку целостного произведения, но отнюдь не является отличительным жанровым признаком цикла.

Внутренняя связность частей является необходимым, но не достаточным атрибутом цикла. В «Случаях» общность тематики и проблематики реализуется в повторяемости построения каждого текста в отдельности и всего произведения в целом, которое именно поэтому априори воспринимается как цикл. Один рассказ является фрагментом действительности, раскрывает свою тему, в той или иной степени обязательно коррелирует с другими рассказами, занимая свое место среди остальных фрагментов, и только тогда становится частью общего семантического поля. Возникает модель мира, где каждая из его составляющих вращается вокруг своей оси внутри бесконечно вращающегося вокруг себя же художественного пространства.

Повторяемость в каждом отдельном тексте может проявляться в разной степени, разных вариациях и сочетаниях и на разных уровнях: смысловом, языковом (от фонетического до синтаксического), структурно-текстовом.

Смысловой повтор заключается в повторяемости действий. Они заканчиваются не потому, что исчерпали себя и прошли стадию завязки, развития и развязки, потому что повествователь после регистрации увиденного просто оставляет место событий, которые продолжают совершаться без его участия.

Так, в «Голубой тетради № 10» (рассказ № 1) рассказчик перечисляет, каких частей тела не было у рыжего человека, который «жил-был», повтор создается самим действием отрицательной регистрации. В «Случаях» (№ 2) перечисление событий и приключившихся после (но не обязательно вследствие) того катастроф механически прерывается повествователем, но список явно не является окончательным.

В «Вываливающихся старухах» (№ 3) автор обнажает этот прием, говоря, когда вывалилась очередная старуха, ему просто «надоело смотреть на них» и он уходит, а старухи продолжают вываливаться и без него.

В рассказе «Сонет» (№ 4) спор о том, что идет раньше, 7 или 8, не закончен, он прерван и может легко возобновиться в любое время. Семен Семенович из рассказа «Оптический обман» (№ 6) постоянно снимает и надевает очки, Пушкин и Гоголь (№ 7) спорят друг о друга и падают не только на сцене, но и за ней. Столяр Кушаков (№ 8) падает, бежит в аптеку за пластырем, снова падает, и снова бежит в аптеку. Петраков (№ 10), желая заснуть, ложится мимо кровати, падает, встает и снова падает.

Драка двух почтенных господ (№ 11) заканчивается тем, что Алексей Алексеевич убегает, а Андрей Карлович идет его разыскивать, и она будет продолжена. Калугин (№ 12) спит, просыпается, снова спит, и снова просыпается. Математик и Андрей Семенович (№ 13) обмениваются повторяющимися репликами, а потом один из героев идет вслед за первым, чтобы продолжить бессмысленный спор.

Суть рассказа «Четыре иллюстрации того, как новая идея оголаживает человека, к ней не подготовленного» (№ 15) заключается в повторении одной и той же гениальной идеи, что собеседник есть не то, кем он представляет себя, а «г...». В «Потерях» (№ 16) герой постоянно что-то покупает и с необратимостью теряет свое приобретение, причем потери преследуют героя и во сне. Персонажи «Неудачного спектакля» (№ 20) сменяют друг друга, совершая абсолютно одинаковые действия, описываемые абсолютно одинаковыми ремарками. Евдоким Петрович, отвечая согласием на просьбу Ольги Петровны перестать говорить слово «тюк!», снова и снова его повторяет (№ 21).

Ритуальный танец-драка товарищей Машкина и Кошкина состоит из повторяющихся движений (№ 23). Марков, пытаясь уснуть, безуспешно совершает одни и те же телодвижения (№ 24). «Охотники» (№ 25) изобилуют повторяющимися действиями, приводящими к абсурдному насилию.

В «Анекдотах из жизни Пушкина» (№ 28) повтор как структурообразующий прием наиболее явно проявляется в двух последних текстах: в шестом Пушкин начинает кидаться камнями, как только их видит, а в седьмом поэт и его сын-идиот без конца падают со стульев, и эти падения, судя по всему, продолжаются в этом мире, несмотря на то, что рассказ о них завершен [13, с. 353–397].

Кроме смыслового повтора, рассказы изобилуют множественным воспроизведением одинаковых единиц на разных уровнях языка.

Обратимся прежде всего к лексическому повтору. Традиционная его функция – придание эмоциональной выразительности, подчеркивание особого смысла той или иной языковой единицы или фрагмента. Хармс парадоксально использует этот прием: с одной стороны, дискредитирует его функцию, не выделяя какой-то элемент действительности, а делая его привычным, нормальным, создавая однообразную, дурную, бессмысленную картину мира, а с другой, именно таким образом он снова и снова подчеркивает обыденный ужас происходящего.

Автор отказывается от эпитетов, метафор и других тропов, использование которых всегда предполагает осмысление и оценку окружающей действительности. Даже на языковом уровне он отвергает интерпретацию мира, заменяя ее регистрацией акцидентов. В рассказах он почти не использует синонимы, не нуждаясь в уточнении оттенков смысла, он просто повторяет одни и те же слова, – перед нами лексическая тавтология в чистом виде. Например, в «Голубой тетради № 10» глагол с отрицательной частицей «не было» повторяется 10 раз, при этом в тексте из девяти предложений всего 16 глаголов. В 3-м рассказе два раза

повторяется конструкция «вывалилась из окна, упала и разбилась», а глагол «вывалилась» присутствует в каждом из четырех предложений, составляющих текст. Сценка № 13 целиком состоит из реплик, которые герои повторяют без изменений по 3–4 раза подряд, и такие примеры можно найти во многих рассказах цикла.

Синтаксическая тавтология проявляется в использовании однотипных синтаксических конструкций внутри одной миниатюры, которые создают его особый синтаксический ритм. В первом рассказе важно не только то, что повторяется сочетание «не было», главное, что повторяется, ускоряясь, вся безличная конструкция, приводящая к синтаксической градации, заканчивающейся кульминацией: «Ничего не было!», но развязки наивный читатель не дожидается.

Во 2-м рассказе основным приемом является анафора союза «А», с которого начинаются все предложения, кроме первого и последнего. Вообще Хармс использует анафору довольно часто: во 2, 6, 11, 12, 13, 15, 23-м рассказах. Рассказы №№ 6, 11, 23 построены по абсолютно одинаковым грамматическим лекалам: все предложения синтаксически тождественны, более того, эти рассказы синтаксически коррелируют друг с другом. Особо следует отметить сценки (рассказы №№ 7, 13, 15, 20, 21), также основанные на синтаксическом повторе. Кажущаяся бедность, даже убогость словаря и синтаксиса на самом деле является результатом точного расчета автора: она создает особенный гипнотизирующий эффект вербального хождения по кругу.

Отдельно нужно остановиться на фонетической организации текстов в «Случаях». Звукопись цикла формируется не только повторением-произнесением одних и тех же слов (а соответственно, и звуков) в каждом отдельном тексте, что само по себе приводит к созданию однообразного фонетического ритма. Наиболее интересно, хотя и неявно, она обнаруживается в ономастике цикла. Например, простое перечисление фамилий во 2-м рассказе (Орлов, Крылов, Спиридонов, Михайлов, Круглов, Перекрестов) проявляет аллитерацию на [р, л, к, в], соединенную с ассонансом на [о].

В рассказе № 23 «Машкин убил Кошкина» это аллитерация на [м, ш, к, н] и [т, в, щ], которая назойливо соединяется с ассонансом на [а, о] в каждом предложении текста. Интересно, что Хармс часто дает своим героям повторяющиеся имена и отчества: Семен Семенович (в рассказе «Оптический обман» это наименование также выполняет функцию анафоры и начинает каждое из 6 предложений текста), Алексей Алексеевич (№ 11), Андрей Андреевич (№ 16), Иван Иванович (№ 26). Это дублирование подчеркивает, что перед нами – герои-копии, герои-клоны. Но самое важное, что Хармс придумывает еще один скрытый ономастический повтор, которым причудливо связывает пространство цикла. Автор имеет в виду героев со следующими вариациями распространенных фамилий: Петров и Камаров с нетрадиционной «а» в первом слоге (№ 5), Петраков как инвариант фамилии Петров (№ 10), Макаров – анаграмма фамилии Камаров – и Петерсен – норвежский вариант русского Петрова, здесь кстати вспомнить любовь Хармса к Кнуту Гамсуну (№ 17), опять Петров (№ 18), Петраков-Горбунов и Макаров (№ 20), Марков – редуцированный и чуть анаграммированный вариант Макарова (№ 24), Комаров в традиционном написании (№ 29).

Внутренний смысл этой ономастической игры явно имеет важное значение для автора, но не понятен для читателя, а от исследователей требует серьезной кропотливой работы по поиску прототипов и протозначений, но для нас достаточ-

но самого приема повтора. Чего стоит Коратыгин и Тикакеев (№ 22), сочетание звуков в фамилиях которых вызывает брезгливые, хотя и размытые фоновые ассоциации! Свистящие, и шипящие, и зудящие аллитерации в фамилиях персонажей «Начала очень хорошего летнего дня», где одно их перечисление отражает суть происходящего: Тимофей, крестьянин Харитон, Зубов, Комаров, баба с флюсом, Фетелюшин, Ромашкин.

Особенно значимыми представляются имена героев завершающего рассказа «Пакин и Ракукин». Во-первых, потому что явно ощущается их связанность, возникающая благодаря повторению слогов *аки-аку-ки*, которое свидетельствует о внутреннем подобии персонажей, несмотря на то, что перед нами как будто полные противоположности – мучитель и жертва. Во-вторых, замечательна этимология этих фамилий. Как и всякая расшифровка хармсовской тайнописи, она, возможно, произвольна, но даже если и так, результат получается заслуживающим внимания.

В фамилии Пакин слышится не только примитивное «пакость», но и старославянское *паки* со значением «снова», а также праславянское *опаку, опако* – «обратно, наоборот» [14]. Даже если это случайное (!) совпадение, оно показательное. Что касается *раку*, это японский иероглиф, обозначающий наслаждение и вместе с тем особую старинную технику создания глиняной посуды ручным способом, намеренно несовершенную. Мы никогда не узнаем, насколько близка к истине наша догадка, но соединение человека, души, глины, творца, несовершенства, аллюзии к голему, так интересовавшему Хармса, в этом рассказе знаменательно.

Таким образом, повтор на уровне семантики и на уровне языка выполняет в рамках конкретного текста смыслообразующую и текстообразующую функции. Повторения одних и тех же действий внутри текста создают впечатление его незавершенности, которая, однако, не является открытостью, потому что предполагает не множественность вариантов его продолжения, а бесконечный возврат к началу. Именно эта особенность поэтики Хармса дает основания исследователям утверждать, что «русские докучные сказки являются предками Хармса» [15, с. 140]. Миниатюры цикла действительно подобны цепочке с повторяющимися звеньями, количество которых зависит только от воли рассказчика: старухи вываливаются, Семен Семенович снимает и надевает очки, Пушкин и Гоголь спотыкаются друг о друга, Андрей Карлович дерется с Алексеем Алексеевичем, et cetera.

Наиболее виртуозно и оригинально прием повторений проявляется в рассказе № 29: «Начало очень хорошего летнего дня», который имеет подзаголовок «синфония». (Хармс, используя прием антифразиса, который в художественной ткани произведения утрачивает свое образное значение и приобретает прямой смысл, считает необходимым отметить дефектность мира, заменяя букву в слове «синфония», то же характерно и для «Анекдотов из жизни Пушкина»). Уже само отнесение к музыкальному жанру, который является главенствующим родом серьезной музыки, сравнимым по своей роли с романом в литературе, дает указание на значимость этого текста для автора. Симфония предполагает единство замысла, раскрывающегося в разнохарактерных вариациях на одну и ту же тему. В тексте нет повторений конкретных действий, но все они объединены одним мотивом – беспричинным, бессмысленным и беспощадным насилием над собой и другими, которое выступает главным атрибутом этого мира. Последнее предложение текста возвращает нас к его названию, что и закольцовывает всю структуру рассказа.

Повторяемость внутри отдельного текста многократно отражается в повторяемости тем и мотивов, которые формируют межтекстовые связи внутри цикла. Эти повторы лежат на поверхности, выражаются в причудливых инвариантах одних и тех же мотивов насилия, потерь, падений, смертей, забывания, неудач в разных фрагментах «Случаев» и неоднократно рассматривались хармсоведами, о чем уже говорилось выше. Именно эти искусно повторяющиеся мотивы поддерживают стабильность замысловатой конструкции цикла.

Повторяющиеся действия, слова, словосочетания, звуки, неразличимые герои, рассказчик, переходящий из случая в случай, чтобы просто зафиксировать очередное событие, которое вновь и вновь повторяется без его участия, являются не отдельными приемами поэтики, а разнообразными проявлениями основного текстообразующего механизма, который позволяет воплотить авторскую концепцию и соединить отдельные фрагменты в целостное произведение.

Высшим выражением такой повторяемости является закольцованность композиции всего цикла, которая достигается соотносением первого и последнего текстов, что является необходимой структурной особенностью цикла.

Цикл «Случаи» имеет двойное обрамление. Внешнее кольцо образуют тексты № 1 и № 30 («Голубая тетрадь № 10» и «Пакин и Ракукин»), а внутреннее – № 2 и № 29 («Случаи» и «Начало очень хорошего летнего дня»). По мнению автора, именно эти пары – главные структурирующие элементы цикла. Во внешнем обрамлении объектом является человек. К концу цикла он приобретает фамилию, но личностью это его не сделает. Внутреннее кольцо (особая значимость текста № 2 подтверждается названием, совпадающим с названием всего цикла) формируют тексты, повествующие о множестве объектов, населяющих этот мир, – толпе. Взгляд художника концентрируется сперва на одном представителе, а потом на всей их совокупности. Между этими рамками разворачивается картина мира во всей своей ужасающей пустоте.

Текст № 1 много раз анализировали с точки зрения внутренней семантики и его значения для всего цикла. В нем автор (не маска, а создатель цикла) отбирает у героя право на существование: только начавший «жить-быть» герой прямо на глазах растерянного читателя исчезает по частям. Этот рассказ уже в силу его расположения является программным, а речь идет об исчезновении объекта или фиктивном его существовании.

Каждый из следующих рассказов раскрывает главную идею, заявленную в первом рассказе: нам не о чем говорить. Но, следуя этой логике, первый текст должен стать и последним. Если автор продолжает говорить, значит, он это делает для тех, кто вне этого мира? Как же сосуществуют эти миры в сознании автора? Ответить на этот вопрос нам поможет заключительный рассказ цикла «Пакин и Ракукин». Этот текст недвусмысленно возвращает нас к началу произведения, потому что герои его тоже исчезают, и на этом действительно заканчивается повествование, как и было предсказано в первом рассказе. Тогда о чем и зачем были эти повествования?

В последнем тексте тело героя (в котором ему отказано в первом рассказе) остается в мире «Случаев», а душу уводит с собой ангел смерти. Но ведь это у души нет ни глаз, ни ушей, ни волос, ничего, но ангел смерти берет ракукинскую душу за руку, а та поминутно злобно оглядывается! В этом мире души имеют то, что иметь не могут. Человек не имеет того, что иметь должен.

Это не-мир, фальшивый мир, псевдомир, который занял место настоящего и воспроизводит сам себя. Мужественное отрицание этого мира, подлинности самого его существования – это отчаянная борьба автора с ужасом действительности, которой не может быть, но которая существует. Так парадоксально и мрачно завершается история Хармса об этом мире, возвращаясь к начальной точке творения, что и делает 30 маленьких рассказов циклом.

Замкнутость этого мира не абсолютна. В «Случаях» появляются герои иного измерения, и происходит это по крайней мере дважды: в рассказе № 14, в котором молодой человек покидает пространство цикла, оставляя после себя «запах жженных перьев», и в заключительном рассказе № 30, когда ангел смерти уводит душу героя из этого страшного мира. Уводит куда? Мы не знаем, возможно, не знает этого и автор. Но это мир, где обитают ангелы, где наблюдают, что происходит тут, куда забирают для чего-то (суда ли, наказания ли, прощения ли, вечного пребывания?) ущербные недодуши недолюдей. Тогда отчаянье, возникающее при взгляде на этот зловеющий мир, сменяется надеждой на чудо. И оно происходит по неумолимой логике высшей справедливости, когда произведения Хармса, обреченные на исчезновение, вдруг воскреснут из небытия. Снова искусство превратится в жизнь, а жизнь в искусство. Цикл завершится, а его герои, как и автор, начнут новый отсчет существования в нашем времени, поразительно точно отражая действительность XXI века.

Выводы. Сборник «Случаи» в жанровом отношении полностью соответствует определению «цикл». С одной стороны, любой отдельный текст представляет собой единицу, способную самостоятельно функционировать в семантическом поле современной культуры. С другой стороны, каждый рассказ – это часть созданной художником картины мира, которая в своей полноте и безобразии может отразиться только тогда, когда все фрагменты-случаи этой действительности займут строго определенное им место.

Динамическое единство произведения как цикла достигается за счет мастерского соединения семантических и структурных элементов, среди которых ведущее место занимают повторы. Именно они создают подвижную и вместе с тем стабильную циклическую конструкцию «Случаев» Д. Хармса на уровне языка, на уровне текста и в межтекстовом пространстве, благодаря чему цикл обретает окончательную, хотя и не абсолютную завершенность с помощью переклички двойного кольца обрамляющих текстов.

Литература:

1. Александров А.А. Чудодей (Личность и творчество Даниила Хармса). Хармс Д.И. Полет в небеса. Л. : Сов. писатель, 1991. С. 7–48.
2. Глоцер В.И. «Я думал о том, как прекрасно все первое!». URL: http://www.russofile.ru/articles/article_19.php (дата звернення: 06.08.2019).
3. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с франц. Ф.А. Петровской. СПб. : Академический проект, 1995. 472 с.
4. Кобринский А.А. Цикл Даниила Хармса «Случаи» как единое целое. *Материалы всесоюзной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»*: Филология. Новосибирск: Изд. НГУ, 1988. С. 64–69.
5. Кобринский А.А. Проза Даниила Хармса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 1992. 16 с.
6. Сажин В.Н. «Литературные и фольклорные традиции в творчестве Д.И. Хармса». URL: <http://www.d-harms.ru/library/litera->

[turnie-i-folklorne-traditsii-v-tvorchestve-harmsa.html](http://www.d-harms.ru/library/turnie-i-folklorne-traditsii-v-tvorchestve-harmsa.html) (дата звернення: 16.08.2019).

7. Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда : монография. Самара : Самарский университет, 2004.
8. Шенкман Я. Логика абсурда: Хармс: отечественный текст и мировой контекст. *Вопросы литературы*. 1998. № 4. С. 54–80.
9. Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М. : Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
10. Липовецкий М.Н. «Аллегория письма: «Случаи» Д.И. Хармса (1933–1939)». URL: <http://www.d-harms.ru/library/allegorii-pisma-sluchai-harmsa.html> (дата звернення: 10.08.2019).
11. Горбушин С., Обухов Е. О композиции «Случаев» Даниила Хармса. URL: <http://www.d-harms.ru/library/o-kompozicii-sluchaev-daniila-harmsa.html> (дата звернення: 10.08.2019).
12. Ляпина Л.Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики. *Проблемы исторической поэтики*. Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1990.
13. Хармс Д.И. Полет в небеса. Л. : Сов. писатель, 1991. 560 с.
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. URL: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Vasmer-term-9146.htm> (дата звернення: 10.08.2019).
15. Хетени Ж. «Оптические иллюзии» Хармса и Эркена. Эссе-минутки о том, что может быть абсурдом. *Вестник РУДН*. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2016. № 4. С. 128–144.

Huba L. Genre as communication: “Sluchai” (“Incidents”) by Daniil Kharms

Summary. The article deals with genre and composition originality of the collection “Sluchai” by the first Russian absurdist writer Daniil Kharms. A more precise study of a genre nature of “Sluchai” will make give us a more exact understanding of the author’s conception.

The aim of the article is to analyze the structure and content of “Sluchai” by D. Kharms according to their correspondence to the genre nature of the series and to prove that the genre of the work reveals a powerful communicative drive existing in “Sluchai” that was hidden by shocking narration.

The object of the article is Daniil Kharms’s collection of stories “Sluchai” consisting of 30 miniatures which were combined by Kharms into one work in 1933–1939. The research proves that as for the genre, the collection “Sluchai” corresponds completely to the definition “series”. From one hand, each of the story from the series is a unit capable of functioning independently in the semantic field of a modern culture.

From the other hand, each text is a part of the world picture created by the writer, which in its fullness and disgrace can reflect only when all the fragments-events of this reality occupy the place assigned specially for them. The semantic connection of the series lies in the unanimity of subject matters and problematics, through motives and images as well as in a unique space-temporal text organization; the formal connection is represented in a strict fixedness of parts, in the existence of common structure creative elements and frame texts.

A dynamic unanimity of the work as a series is attained with the help of proficient combination of semantic and structural elements. The leading place among them is occupied by repetitions that on the language, text and inter-text level create both a mobile and stable cycled structure of “Sluchai”, which gains final but not absolute completeness with the help of double ring of frame texts.

Key words: genre, series, genre nature of series, genre communicative potential, D. Kharms, “Sluchai”.