

На правах рукописи

КУВШИНОВ Феликс Владимирович

**Художественный мир Д.И. Хармса:
структурообразующие элементы логист и основные мотивы**

Специальность 10.01.01 — русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

A handwritten signature in black ink, consisting of a large initial 'Ф.' followed by a stylized, cursive surname 'Кувшинов'.

Елец — 2004

Диссертация выполнена на кафедре литературы
Липецкого государственного педагогического университета

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор Сарычев
Владимир Александрович

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор Удодов
Александр Борисович

кандидат филологических наук,
доцент Крамарь
Ольга Казимировна

Ведущая организация: Новосибирский государственный
университет

Защита состоится "19" октября 2004 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 212. 059. 01 в Елецком государственном университете им. И.А. Бунина по адресу: 399770, г. Елец, Липецкой обл., ул. Ленина, Д. 91

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина (ул. Коммунаров, д. 28)

Автореферат разослан "15" сентября 2004 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент

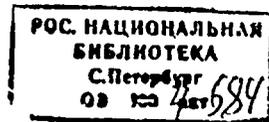


В.М. Колодко

Возвращенный в «большую» литературу и, как следствие, в историю литературы, Даниил Иванович Хармс (1905—1941) сегодня привлекает к себе все больше и больше внимания. О росте научного интереса к творчеству этого писателя свидетельствует значительное число публикаций, среди которых особенно следует выделить работы А.А. Александрова, Ж.-Ф. Жаккара, В.Н. Сажина, А.Т. Никитаева, В. И. Глоцера, А.Г. Герасимовой, А.А. Кобринского, Л.Ф. Кациса, М.Б. Ямпольского, И.В. Кукулина и многих других. Однако перед литературоведами давно встала методологическая задача: каким способом интерпретировать художественный мир Д.И. Хармса (и вообще обэриутов-чинарей), заключенный в рамки алогизма, семантического сдвига, игры с литературной традицией, глубокого и подчас неожиданного творческого переосмысления культурных концептов. Эту проблему в исследовании обэриутских (и, соответственно, хармсовских) текстов в 1987 году обозначил Л. Флейшман: «Бурное освоение литературного наследия группы «ОБЭРИУ» <...> застигло исследователей врасплох. С одной стороны, перед нами предстал огромный корпус новооткрытых текстов яркого своеобразия, органическое родство которых с поэтическими тенденциями русского авангарда бросалось в глаза. С другой — сразу обозначилась неприложимость выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств и приёмов для описания определённой части обэриутского творчества»¹. В приведенном замечании следует, помимо методологической проблемы, отметить вопрос о статусе художественных произведений обэриутов и Д.И. Хармса. Дело в том, что более справедливо, очевидно, относиться к ним как к текстам, т.е. как к некоторым специфическим художественным образованиям, в силу своей неординарности не соответствующим привычным конституционным нормам организации художественного произведения (отсутствие образной системы, чрезвычайно малый объем и т.д.). Филологической науке XX века, как пишет Т.В. Цвигун, свойствен некий «универсалистский» подход, который стремится к обнаружению ряда общих закономерностей, опираясь на которые можно описать любой текст². Но поэтика Хармса имеет некоторые свойства, которые не укладываются в рамки «нормативной» поэтической модели поэтому его тексты не могут быть описаны с помощью этого универсального подхода. Если классическая литература в силу большей, формальной ясности изучается традиционно на идейно-художественном уровне, то изучению авангардной литературы на этом же уровне должна предшествовать большая «разъяснительная» работа в силу подавляющего преобладания в ней «темных» (по преимуществу, формальных) мест.

¹ Флейшман Л. Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // *Slavic Studies*. — Vol. 1. — 1987. — С. 247—248.

² Цвигун Т.В. Практика vs. теория: о моделях текстопорождения в поэзии русского авангарда 10—30-х гг. // *Внутренние и внешние границы филологического знания: Материалы Летней школы молодого филолога. Приморье. 1—4 июля 2000 г.* — Калининград, 2001. — С. 18.



Актуальность диссертационного исследования заключается в том, что художественный мир Д.И. Хармса понимается как специфическое художественное образование, неподдающееся традиционной методике его анализа. Художественный мир Д.И. Хармса отличается особым своеобразием, неординарностью. Специфичность образной системы; знаковость, условность персонажей; ломка жанровой структуры; привнесение в художественный текст «наивной» мифологизированной философии; нарочитый алогизм, имеющий своей основой глубокие мистико-философские корни; сознательная установка на шифровку, усложнение текста (футуристическая традиция), — все это позволяет говорить об уникальности художественного мира Д.И. Хармса. Таким образом, в диссертационном исследовании предпринята попытка подойти к изучению данного эстетического феномена с учетом особенностей его собственной поэтики, а не с позиции традиционалистского подхода.

Цели диссертации состоят в следующем: осмыслить творчество Д.И. Хармса как закономерное литературное (культурное) явление, снять «эффект неожиданности», который обусловлен не столько спецификой поэтики Хармса, сколько ее поздним обнаружением филологической наукой; исследовать структуру художественного мира Д.И. Хармса

Отсюда становятся понятными **задачи диссертационного исследования:**

1) рассмотреть литературную деятельность Д.И. Хармса в контексте русского модернизма: философско-эстетическая база, общемодернистские тенденции, связи, эволюция;

2) выявить основные составляющие эклектического философско-эстетического сознания Д.И. Хармса;

3) описать структурообразующие элементы логики и основные (конструктивные) мотивы художественного мира писателя.

Обозначенные задачи решаются **на материале** творческого наследия Д.И. Хармса.

Предметом исследования стали философско-эстетическая позиция Д.И. Хармса, структурообразующие элементы логики и основные мотивы его художественного мира.

Методологической основой диссертационного исследования являются работы ведущих обэриуто- и хармсоведов: В.Н. Сажина, Ж.-Ф.ОКаккара, И.В. Кукулина, А.А. Кобринского, А.А. Александрова, М.Б. Мейлаха, А. Герасимовой, В.И. Глоцера, Л.Ф. Кациса, Ю. Хейнонена, А. Никитаева, И.Е. Лоцилова, Н.В. Гладких, Д.В. Токарева.

Основными **методами исследования** являются структурно-семиотический и системно-целостный.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Эстетика Д.И. Хармса, по нашему мнению, не является уникальной — она принадлежит русскому и, частично, западному модернизму XX века. Правильнее говорить об уникальности художественного мира Хармса.

2. Литературная деятельность Д.К.Хармса (и шире — обэриутов) свидетельствует об эволюции русского авангарда, традиции которого ярко выражены во второй половине XX века (лианозовцы, Митьки, концептуалисты, театр абсурда, отечественный постмодернизм, поэзия минимализма, примитивизм, русская авангардная рок-музыка и т.д.).

3. Художественный мир Хармса представляет собой структуру, в которой выделяются конструктивные элементы. Эти элементы выделяются также в творчестве А. Введенского, И. Бахтерева, раннего Н. Заболоцкого. Такими элементами нам видятся логика и основные мотивы художественного мира Хармса.

4. Творчество Хармса связано с модернизмом во всех его проявлениях, начиная от авангарда в живописи и кончая театральными экспериментами. Д.И. Хармс не только не был «подпольным» писателем (его популярность как авангардиста в свое время переросла популярность Н.А. Заболоцкого), но, наоборот, воспринимался современниками как реальный и, самое главное, деятельный представитель авангарда.

5. Художественный радикализм Хармса явился новой попыткой творческого преобразования мира. Почти научный, т.е. философский подход Д.И. Хармса к творчеству дает нам право предполагать тщательную продуманность его произведений. Осмысленная «сделанность» и интуитивизм, характерные для творчества Д.К.Хармса, противоречат друг другу. Но это противоречие — закономерное для отечественного модернизма. Именно это противоречие и лежит в основе личной драмы Д.И. Хармса.

6. Общефилософские взгляды Д.И. Хармса характерны для всего модернизма. Авангардные идеи в определённой степени переосмысливались Д.И. Хармсом. Видно желание писателя не только следовать общемодернистскому настроению литературной эпохи России 20—30-х гг. XX века, но и искреннее его стремление проявить свою оригинальность.

Научная новизна исследования обусловлена:

1) новизной исследуемого материала (впервые «детское», «взрослое», «философское» и эпистолярное наследие Хармса рассматривается в едином контексте исследования);

2) новизной предмета исследования (впервые анализируется «художественный мир» Хармса и его аспекты: структурообразующие элементы логики и основные мотивы);

3) новизной исследовательских интерпретаций шо-аналитических подходов, адекватных самому хармсовскому материалу.

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в уяснении особенностей поэтики и художественного мышления Д. Хармса, а также в уточнении его места в русском литературном авангарде XX века. В исследовании предлагается метод изучения художественного мира писателя, основывающийся на анализе конструктивных (структурообразующих) элементов логики и основных мотивов. Традиционно художественный мир как эстетический факт рассматривается в литературоведении с двух позиций (часто совмещаях): пространственно-временной структуры и системы об-

разов. Безусловно, такая методика открывает множество перспектив, однако у нее есть существенный недостаток — отсутствие объяснения функционирования художественного мира. Констатируются определенные положения, фиксируются метафоры, образы, подробно описывается структура. Однако при таком подходе практически невозможно объяснить, как такая структура и образная система функционирует. Другими словами, традиционный анализ не дает описания механизма художественного мира.

Практическая значимость заключается в том, что материал и результаты исследования могут быть использованы в процессе преподавания теории и истории литературы в высшей школе, в учебных пособиях и спецкурсах по истории русского авангарда.

Апробация работы. По материалам исследования опубликовано 7 (семь) статей. Основные положения работы обсуждались на научных конференциях: Всероссийской научной конференции «Русская литература и философия: постижение человека» (Липецк, ЛГПУ, 16—17 октября 2001 г.), Международной научной конференции «Пушкин и сны. Сны в фольклоре, искусстве и жизни человека» (Пушкинские горы, 3—7 июля 2003 г.), Всероссийской научной конференции «Русская литература и философия: постижение человека» (Липецк, ЛГПУ, 6—7 октября 2003 г.).

Структура работы обусловлена задачами, которые мы ставим перед собой. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. В первую очередь, необходимо обозначить место Хармса в культурном и литературном контексте эпохи. Именно это позволит ответить на вопросы: насколько феноменально творчество этого писателя, закономерно ли его появление, каково его место в русском модернизме. Мы рассматриваем поочередно общефилософские воззрения Хармса, затем сугубо авангардистские эстетические. Общефилософские взгляды Хармса характерны для всего модернизма. Авангардистские идеи Хармсом в определённой степени переосмысливались. Выявление литературных ориентиров в творчестве Хармса позволяет нам увидеть, в какой степени крепки связи Хармса с литературными достижениями современников. Этому вопросу посвящена первая глава.

Во второй главе рассматриваются структурообразующие элементы логики художественного мира Хармса. Их наличие и содержание будет определено философско-эстетическим контекстом эпохи расцвета русского литературного авангарда 30-х гг., который обозначен в первой главе. Соответственно, основные мотивы художественного мира Д. Хармса, составляющие содержание третьей главы, в свою очередь, будут объяснены уже и с помощью элементов логики этого эстетического феномена. Таким образом, три главы составляют органичное поступательное единство, сутью которого является исследование художественного мира Д.И. Хармса как активно функционирующего художественного образования. В заключении подводятся итоги исследования, делаются выводы. Список используемой литературы включает 185 наименований. Объем исследования — 167 страниц.

Основное содержание работы

Во введении определяются цели, задачи и теоретико-методологическая основа диссертационного исследования, обосновываются актуальность и научная новизна темы, раскрывается степень ее изученности в хармсоведении, определяются теоретическая и практическая значимость работы. Поднимается вопрос о необходимости цитирования текстов Д.И. Хармса в соответствии с авторским написанием, т.к. это имеет важное значения для правильного понимания специфики художественного мира писателя.

В первой главе «Д.И. Хармс как представитель русского авангарда 20—30-х гг.» рассматривается эстетическая природа хармсовского авангардизма. В этом плане закономерен вопрос: какое место занимает Хармс в литературном (культурном) процессе 20—30-х годов? С большой степенью уверенности можно сказать, что и творчество, и сама личность Хармса глубоко интегрированы в эту эпоху и составляют ее необходимую, важную и трагическую часть.

Связь с ранним авангардным движением (футуризмом) у Хармса прослеживается лишь на раннем этапе его творческого пути, т.е. на этапе становления его поэтической самостоятельности; в дальнейшем следует различать футуризм и авангард Хармса. Однако не стоит преувеличивать влияние зауми на формирование творческой личности Хармса. Эстетика русского литературного авангарда 20—30-х отличается от эстетики предшествующих модернистских течений. В конце 1926 года Хармс еще категорично заявляет в предисловии к своему рукописному сборнику «Управление вещей»: «...» прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, перечти их, а потом меня вторично» [выделено Хармсом. — Ф.К.]³.

При наличии сходных (родовых) линий, в литературном авангарде рассматриваемого периода наметился целый ряд отличительных черт. Авангард 20—30-х гг. — самостоятельное литературное течение, с очень характерным мышлением. Он сближается в некоторых моментах, например, с символизмом (тяга к трансцендентному, религиозность, метафизика), с кубофутуризмом (языковые опыты, эпатаж); для него характерны общемодернистские театральзованность (Хармс постоянно мечтал о собственном театре), деструкция и т.д., но в целом авангард этого периода отличен от своих «соседей» по модерну. Во-первых, для него характерны элементы иронии и пародии (а также цитации и автоцитации), направленных как на чье-либо творчество, так и на своё собственное. Во-вторых, русский литературный авангард 20—30-х отличает философичность творчества, когда художественное произведение есть одновременно и философия, т.е. философские категории, проблемы, законы и т.д. заменяются метафорами, сюжетами и т.д. В-третьих, для него характерно новое понимание абсурда, алогики как других нетрадиционных способов организации жизни.

³ Хармс Даниил. Записные книжки. Дневник. В 2 кн. Кн. 1 / Подг. текста Ж.-Ф. Жакжара и В.И. Сажина. — СПб., 2002. — С. 122—123.

Однако самым глубоким отличием авангарда рассматриваемого периода и рассматриваемой литературной группы является кардинальное переацентрирование философских, этических и эстетических позиций. Сближаясь с символизмом в вопросах метафизики, с кубофутуризмом — в вопросе экзистенциальности, русский литературный авангард 20—30-х в творчестве, в первую очередь, Хармса и Введенского, соединил метафизику и экзистенцию: «Не зная Кьеркегора, не зная даже слова "экзистенциализм", именно Платонов, Зощенко и обэриуты создали великую экзистенциальную литературу»⁴. Но чтобы преобразовать мир (задача больше механического характера: ср. тягу футуризма к индустрии, механицизму), надо сначала его познать и познать так, чтобы через это познание нашлись, во-первых, обоснования для подобного преобразования, во-вторых, способы его реализации в действительность. На эти вопросы ответы давала только мистика и философия. На этом фоне весьма показательным выглядит увлечение Хармса древними источниками и мифологией (в первую очередь, индийской, иудейской и египетской). (Современники Хармса отмечают его пристрастие к античной и оккультной литературе).

В сущности, философия Хармса есть ничто иное как философия искусства! Ее понимание выражено в письме Хармса к его знакомой КВ. Пугачёвой от 16 октября 1933 года. Искусство, по Хармсу, — это интуитивное вживание в природу, растворение в ней с целью соприкосновения с её чистотой, которая по своему качеству божественна, потому что идеально сотворена, поскольку в ней есть незыблемый прекрасный порядок, ритм. Истинное искусство должно звучать в унисон с этим мировым чистым порядком. Художник может быть только творцом, ибо творит первую реальность, если же дело обстоит иначе, то он — ненастоящий художник, оперирующий «вымышленными» словами, т.е. такими, которые не идеальны, не проникнуты мировым ритмом. Настоящий художник творит под воздействием неведомой силы, которая есть вдохновение, исступление, интуитивное понимание принципов творения. Это вдохновение, как нам кажется, божественной природы, но больше в сократовском её понимании, а не в новозаветно-христианском, поскольку не ощущается как божественная благодать, а воспринимается как интуитивное вчувствование, не поддающееся рациональному объяснению, как демиургический экстаз. Хармсу претит всё логическое, доступное «литературному критику». Эта та реальность, которая, будучи разъятой анализом, оборачивается (в отношении философии искусства) абсурдом. Именно озарение, вдохновение, интуиция позволяют художнику творить в одном ритме с чистым порядком, но ни в коем случае не рациональность.

В целом, философское мышление Хармса довольно бедно: оно представляет собой эклектическое соединение наиболее популярных в то время философских идей, в первую очередь, платоновских и бергсоновых.

⁴ Айги Г. – Бирюков С. Реализм авангарда // *Вопр. лит.* — 1991. — №6. — С. 11.

Хармс по-платоновски различает два мира: первый — чувственный, материальный, или потенциально-материальный; второй — мир идей, «смыслов», «начал», «частей». Возникает проблема слова — есть ли слово идея или у слова есть ещё и своя идея («Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»). Познать весь мир в его единстве невозможно, можно лишь путем анализа разложить его на некоторые «части» и «наблюдать их свойства». Мир потенциально-материальный обнаруживается путем «обратной логики» («обратная» энтелехия Аристотеля). С миром идей можно соприкоснуться только лишь через вдохновение, экстаз, откровение, неистовство, благо у человека для этого есть возможности, потому что он и сам есть не только физическое тело, но и то, что «нельзя поломать топором», т.е. есть еще и душа. Редукция в данном случае не помогает, потому что доведенная до предела она разрушает сам предмет познания. Отсюда нам становится понятным дуалистический гносеологизм Хармса, особенно если учесть факт его бергсоnianства.

Хармса не могла не заинтересовать идея Бергсона о том, что ум имеет механическое, инструментальное назначение (идея же возвращения к инстинктам — вообще центральная в модернизме). Это давало простор иррациональному, мистическому, теории вчувствования. Кроме того, ум критиковался футуристами за свою ограниченность; эта критика дала обоснование появлению «зауми». Второй аспект бергсоновского влияния на Хармса касается уже чисто философии художественного мира, т.е. творчества. Здесь мы имеем виду бергсоновское понятие творческой эволюции, основывающейся на принципе жизненного импульса. По Бергсону, жизненный импульс есть некий энергетический порыв. Этот импульс не линейен, не одновекторен, а потенциально способный разветвляться. Жизнь, по Бергсону, выбирает лучшее направление; она может зайти в тупик в одном направлении и застыть в этой своей последней форме или деградировать, может свернуть на другой путь развития; в любом случае, потенциально жизнь обладает бесчисленным количеством возможностей для развития. Как раз сама эта идея о наличии множества направлений развития жизни и привлекла Хармса, поскольку дала ему обоснование творить свои миры как потенциально возможные. Хорошо иллюстрирует эту эволюционистскую теорию рассказ «Сон».

Последнее же, что у Хармса явно идет от эстетики Бергсона, это проблема смеха. Философии смеха Бергсон посвятил специальную работу «Смех». В сущности, центральной мыслью Бергсона является утверждение, что смех в своей основе — телесен, и при этом не просто телесен, а обязательно в том случае, когда телесность «дисгармонична»⁵: природа такого смеха лежит в несовершенстве, ущербности тела. Вторая мысль Бергсона настаивает на моральной функции смеха («исправление»⁶). Не подлежит сомнению, что принцип «дисгармонии» в смехе, обнаруженный Бергсоном,

⁵ Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. — М., «Искусство», 1995. — С. 104.

⁶ Бергсон А. Смех // Французская философия и эстетика XX века. — М., «Искусство», 1995. — С.100.

чрезвычайно близок к эстетике Хармса, который отдавал предпочтение всему ненормированному», начиная от собственной системы грамматики и заканчивая чудачками, странными людьми, которыми он окружал себя всю жизнь. Сам же смех у Хармса, безусловно, носит откровенно буффонный характер (см., например, «Спектакль»). При этом нельзя отрицать и морального аспекта произведений Хармса, который заключается в «исправляющем» смехе над «недочеловеком», пошляком, обывателем.

Следует особо подчеркнуть, что и платонизм, и бергсонизм, и кантианство, и неокантианство были популярны в артистической среде с начала века, и многочисленные идеи этих философских течений неоднократно заимствовались и интерпретировались эстетикой русского модернизма. Результатом такой интерпретации стали философия и эстетика символизма и футуризма. Очевидно, близкий родственник этих литературных движений, авангард 30-х, не отмахнулся ни от эстетических идей предшественников, ни от самого принципа — своеобразной, обязательно личной гаггерпреташи философского и эстетического наследия. Это хорошо видно на примере многочисленных (и постоянных) аллюзий Хармса на эстетическую мысль Хлебникова, Малевича, Крученых и т.д.

Будут одинаково неверными утверждения, что Хармс — лишь эпизод модернистской истории русской литературы и что Хармс — совершенно уникальное явление русской литературы. Отрицать связь между творчеством Хармса и богатой литературной традицией (не только русской) значит отрицать вообще Хармса. Очевидно, творчество Д. Хармса следует понимать как закономерный эволюционный этап развития отечественного модернизма. Лишь трагическое разрешение истории литературной группы чинарей превратило стремительное развитие поэтики этого «эзотерического» объединения.

Вместе с тем оригинальность эстетических взглядов Д. Хармса в полной мере проявляется в его художественном мире, т.к. именно в художественной форме эти эстетические искания получают наиболее адекватное выражение (характерно, что попытка Хармса написать «литературоведческую» статью, посвященную творчеству Л. Белого, потерпела неудачу). Именно художественный мир Хармса является наилучшим подтверждением философской оригинальности этого писателя. Художественные открытия Хармса и других чинарей и обэриутов свидетельствуют о новом эволюционном этапе развития отечественного модернизма середины XX века.

Во второй главе «**Структурообразующие элементы логики художественного мира Д.Н.Хармса**» предпринята попытка описать наиболее важные элементы логики художественного мира писателя, проследить их взаимодействие.

Вопрос о логике художественного мира Хармса представляется одним из важнейших в силу того, что понятие логики поднимает вопрос о функционировании художественного мира. Под логикой художественного мира мы понимаем определенный свод закономерностей. Эти закономерности (или — элементы логики), являющиеся прямым следствием эстетических открытий Хармса, определенным образом диктуют формирование сюжета (шире —

текста). Именно логика объясняет, демонстрирует и оправдывает все происходящее в художественном мире.

Как известно, объемы хармсовских произведений невелики. Чтобы произведение такого объема (в половину, в треть, в четверть машинописной страницы) жило как художественный факт, необходимо наличие какого-то внутреннего стержня, который, во-первых, организовывал бы художественный текст, во-вторых, организовывал бы художественное произведение как феномен искусства со своим значением и планами выражения. Понятно, что таким стержнем может быть только событийность, то есть так развитая сюжетика, при которой произведение небольшого объема воспринималось бы не как статичное образование, носящее документальный характер, а как полноценное художественное произведение. У Хармса нет стихотворений в прозе, нет зарисовок, нет статичных произведений. Наличие подобных произведений входило бы в противоречие с самой эстетической установкой этого писателя. Что же касается вопроса о черновых записях, набросках произведений, то, как показала А. Герасимова, все они разделяются на определенные группы, и каждая группа представляет собой варианты плана большого произведения⁷. Событию в хармсовском мире придается порой тотальное значение. Организация событий обуславливает построение рассказа или стихотворения Хармса. Именно поэтому наиболее яркое выражение рассматриваемые элементы логики мира Хармса нашли в его прозаическом сборнике «Случаи» (1933—1939) (отметим говорящее и прямо относящее нас к исследуемой теме название).

Логика художественного мира Хармса обязательно *интенциональна*, она всегда на что-нибудь или куда-либо направлена. Это всегда решение какой-либо определенной задачи. В этой интенциональности нельзя не усмотреть общей *виталической* основы авангардного искусства. Не случайно философия жизненного прорыва оказывала большое влияние на художников этого направления. Другими словами, *интенциональность имеет под собой процессуальную основу. Процессуальность у Хармса всегда очевидна*. Иногда в ней невозможно обнаружить «ясное начало», иногда — «ясный конец», иногда она резко обрывается, — но это всегда процесс. Впрочем, именно относительно Хармса в известной декларации ОБЭРИУ «Общественное лицо ОБЭРИУ» было заявлено буквально следующее: «Даниил Хармс — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на иной лад, хранит в себе «классический» отпечаток и в то же время представляет широкий размах обериутского мироощущения»⁸.

⁷ Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // Нов. лит. Обзорение. — 1995. — № 16. — С. 133.

⁸ Из манифеста обэриутов // Заболоцкий Н. Меркнут знаки Зодиака: Стихотворения. Поэмы. Проза. — М.: ЗАО Изд-во Эксмо-Пресс, 1998. — С. 88.

Можно выделить в событийно-знаковой структуре художественного мира Д.И. Хармса определенные составляющие (логические элементы), которые будут выглядеть следующим образом: 1) *необоснованность*, 2) *стремительность*, 3) *прерывистость*, 4) *перескакивание*, 5) *повторяемость*, 6) *кумулятивность*, 7) *обратность*, 8) *обратимость*, 9) *нарушение симметрии*, 10) *симультанность*, 11) *связь*.

1) *Необоснованность*. В целом ряде художественных произведений Хармса можно столкнуться с такой ситуацией: происходящее в произведении ничем не мотивированно, события происходят спонтанно и максимально *необоснованно*. Не дается никаких объяснений, комментариев, пояснений. Отсутствует как преамбула, так и заключение. Единственное, что может быть, так это протоколирование, фиксирование случающегося. Эта *необоснованность* происходящего безраздельно царит в художественном мире Хармса. Даже такая важная проблема — именование — низводится логикой мира Хармса до пустяка, до случайного, до абсолютно не имеющего значения.

2) *Стремительность*. Это свойство художественного пространства писателя имеет своим корнем понятие витальности мира вообще. Динамизмом жизни как художественной, так и человеческой неоднократно декларировался модернизм. Исследователями модернизма неоднократно подчеркивалось, что символом жизненной энергии этого направления становилось движение. Так, Е.А. Бобринская, говоря об итальянских футуристах, отмечает, что «поэтика «динамических ощущений» распространялась футуристами не только на механическое движение <...>, но и на «движение» психики, динамизм Влугутренний»⁹. В художественном мире Хармса идея динамизма выразилась в таком элементе логики, как *стремительность*. В его произведениях все происходит, все сменяет друг друга, все движется и движется *стремительно*. *Стремительность* у Хармса выражается в быстрой смене событий и в самом протекании событий. Стремительность логики художественного мира Хармса может идти не только по пути постоянной редукции мира, но и по пути его постоянного наполнения, что ведет к разрушающему «переполнению».

3) *Прерывистость*. Возможно, именно этот агрессивный характер стремительного развития повествования обуславливает в произведениях Хармса и наличие *прерывистости*. Механизм этой дихотомии (стремительность-прерывистость) выглядит следующим образом: стремительное развитие повествования настолько опережает само повествование, что оно необходимо прерывается, чтобы успеть начать следующий фрагмент повествования. Действие разворачивается настолько стремительно, что необходимо прерывается. *Прерывистость*, таким образом, можно рассматривать как скоки времени, желание уловить миг, момент, т.е. существование, жизнь, поскольку все витальные идеи полностью дискредитируются, если принять условность времени.

Очевидно, эта философско-эстетическая проблема, поставленная Хармсом, наполнена очень глубоким трагическим содержанием, т.к. самые основы модернизма вдруг, неожиданным образом кардинально подрываются: *жизнь существует, но существует только во времени, а времени (настоящего) не существует*. Единственным выходом из этой ситуации для Хармса стала идея «цисфинита», запредельности, новой реальности, художественным воплощением которой в его мире стал элемент логики — *прерывистость*.

4) *Перескакивание*. Этот элемент органично дополняет *прерывистость* логики художественного мира Хармса. Пожалуй, самым значительным примером этого элемента логики может послужить его рассказ «Сонет». Отличие *прерывистости* от *перескакивания* заключается в том, что *прерывистость* оканчивает любое событие, действие. *Перескакивание* можно рассматривать как любопытный факт поиска творческим сознанием автора найти выход из парадоксальной ситуации, это своего рода попытка решить-таки абсурдную задачу. *Перескакивание* можно представить как попытку автора восстановить свои креативные способности после «спотыкания» его сознания о факт собственной же творческой беспомощности. Но *перескакивание* не является конструктивным элементом логики Хармса в том смысле, что не подводит его творческое сознание к дальнейшему решению проблемы. Можно было бы предположить, что *перескакивание* должно спасти ситуацию, помочь перешагнуть автору через им же поставленный логический капкан, но, по-видимому, *перескакивание* одновременно является новым капканом, логической ловушкой, т.к. после резкого переноса повествования с одного плана на другой теряется сама суть повествования: автор подготавливает ситуацию, начинает разрешать ее, спотыкается, спасается из этой ловушки путем бегства и неожиданно оказывается перед лицом совершенно новой ситуации, решение которой уже невозможно в силу неподготовленности, неожиданности, смены координат повествования. При этом, если мы учтем, что само произведение должно стать задокументализованным актом *жизнетворчества* (а в результате *перескакивания* разрушается само повествование, сам акт творческой деятельности), то становится понятной деструктивная энергия этого элемента, выходящая за рамки логики художественного мира и становящаяся неотъемлемой составляющей трагической авангардной жизни автора. Этот элемент образует некоторого рода прослойку между абсурдом и неабсурдом, но у него нет никакой перспективы для создания конструктивного материала, и он так тесно связан с *необоснованностью* (и остальными элементами логики), что со всей очевидностью можно говорить о его деконструктивном характере.

5) *Повторяемость*. Важное место в структуре логики художественного мира Хармса занимает и этот элемент. Возможно, его появление связано с теми же причинами, с какими связано и *перескакивание*, т.е. с попыткой разрешить сложившуюся художественную задачу путем внедрения в логическую структуру художественного мира иного элемента. Как *перескакивание* является попыткой Хармса направить логику повествования в иное русло, так и *повторяемость* является попыткой создать новое художественное образова-

ние. На примере *стремительности* и *прерывистости* хорошо видно, к чему ведет заложенный в них виталический порыв. Хармс противопоставляет этому порыву статичность, которая выражается в *повторяемости* действий (поскольку полностью отказаться от действия для него означало бы отказ от всей своей эстетической системы). Но *повторяемость* даст обратный результат. *Повторяемость* никак не может восприниматься некоей панацеей от разрушительных последствий других элементов логики мира Хармса, напротив, повторяемость подтачивает сам художественный мир, включая существование самого автора.

б) *Кумулятивность* т.е. постепенное усиление, наращивание, увеличение художественных моментов с дальнейшим преобразованием их в новое качество, очень отчетливо проявляется в логике мира Хармса. Конечно, в основе *кумулятивности* лежит повторяемость, однако это повторяемость не «статического» и не «развивающегося» характера, а это всегда та повторяемость, в течение которой образуется определенное напряжение, которое как-нибудь образом разрешается. Выражением *кумулятивности* у Хармса часто бывает перебранка.

7) *Обратность*. Вряд ли разрушительная сила логоса мира Хармса, которая отчетливо прослеживается (и даже является основой) в рассмотренных элементах, не могла найти свое полное выражение. *Обратность* есть закономерное следствие развития агрессии логики Хармса. Понятно, что если деструкция активно проявлялась, заставляя доводить элементы логики Хармса до «логического» завершения, в выше означенных элементах, она не могла не составить самодовлеющую основу для отдельного элемента. Наиболее яркое выражение *обратность* нашла в рассказе «Голубая тетрадь № 10»: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было. Так что не понятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём не будем больше говорить»¹⁰. Рассказ стремительно сворачивается в обратном для общепринятой логики построения произведения направлении.

8) *Обратимость*. Очень близко к *обратности* и *повторяемости* стоит *обратимость*. В отличие от первой, она не носит того беспрекословного характера, который неизменно приводит повествование к предполагаемой точке отсчета вообще в смысле сюжета, а в отличие от второй, она не является показателем статичности, желанием автора внести хоть какое-нибудь «равновесие» (термин Хармса). *Обратимость* можно сравнить с периодическим топтанием на месте, при этом сюжет продолжает развиваться. Другими словами, в ходе повествования делаются остановки, являющиеся выражением

¹⁰ Хармс Д.И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Новая анатомия — СПб, 2000. — С. 308—309.

Б

все того же интуитивного желания Хармса укрепить свой художественный мир, утвердить его не только как художественную реальность, но и как нечто, претендующее на самостоятельное субстанциональное существование. *Обратимость* может проявляться как организующее начало всего произведения, так и выступать в качестве отдельного его эпизода. Однако в последнем случае с *обратимости* вовсе не снимается эстетическо-экзистенциальная установка.

9) *Нарушение симметрии* довольно редко встречается у Хармса именно в художественных произведениях, однако ее оригинальность заставляет обратить на себя внимание и вынести ее в отдельный элемент логики Хармса. Вообще говорить о «симметрическом» чувстве Хармса надо довольно осторожно. Здесь мы сталкиваемся с понятиями «небольшая погрешность» и «равновесие», с которыми Хармс большие эстетические надежды. В его понимании именно нарушение симметрии является основой настоящего искусства. Такая связь между *нарушением симметрии* и понятием жизнотворчества вполне очевидна и закономерна. Если *нарушение симметрии* является жизнотворящим актом, то и в искусстве (поскольку жизнотворчество это истинное искусство) главным образом главенствует *нарушение симметрии*. Именно об этом идет речь в небольшой записке Хармса «Разные примеры небольшой погрешности».

10) *Симультанность*. Механизм этого элемента логики состоит в том, что все события даются сразу, одновременно. В этом можно усмотреть желание Хармса как можно скорее и проще разубить gordiev узел, разом обрисовать ситуацию и, таким образом, поймать-таки постоянно ускользающий от самого же художника мир.

В произведениях Хармса одно событие может «накладываться» на другое. Наиболее ярко симультанность предстает в рассказе «Упадение (Вблизи и вдаль)». «Упадение» настолько растянуто во времени, что во время этого события происходит множество других. Безусловно, в данном элементе логики Хармса ясно проглядывается особого рода релятивизм. Авторское сознание Хармса не успевает или не может охватить *симультанность* происходящего в силу технических причин: отображение *симультанности* в литературе возможно только в форме последовательного перечисления фактов (в отличие от живописи, кинематографа, скульптуры или архитектуры, где художественный факт представлен сразу). «Упадение» является самой успешной попыткой Хармса отобразить *симультанность*, тогда как в рассказе «Начало очень хорошего летнего дня (Симфония)» это достигается с трудом и, в конечном счете, приближается к простому перечислению событий.

Таким образом, *симультанность* является методом Хармса, который заключается в том, чтобы разом успеть обрисовать, воплотить художественный замысел, пока на автора не успели напасть «заикание» или «немота».

11) *Связь*. В идее *симультанности* отчетливо прослеживается такое философское понятие Хармса, как *связь*, которая выступает как некий организующий элемент логики его художественного мира. Возможно, появление этого понятия в эстетике Хармса является закономерной реакцией на избы-

точную фрагментарность и раздробленность его *Mifra*. Установив четкой *связи* между происходящим, между прошлым и будущим, между психическими сферами хармсовских героев позволяет обнаружить определенного рода органику или, по крайней мере, стремление к ней. При этом *связь* выступает и как сугубо мыслимая категория, и как элемент логики художественного мира. *Связь* является попыткой преодолеть эту агрессию художественного мира, показать закономерность, обоснованность, правомерность происходящего. *Связь* выступает у Хармса некоей панацеей от активности собственного же мира. Ярким образчиком попытки Хармса все же установить определенного рода закономерности является письмо-рассказ «Связь».

Многообразие элементов логики художественного мира Д.И. Хармса организует на минимальном текстовом пространстве очевидное богатство смысловых оттенков.

Само многообразие элементов логики объясняется чрезвычайно подвижной эстетикой русского авангарда, ее устремленностью к совершенству, к весомости, к разрушению всех пределов. Эстетика русского авангарда — это постоянно движущаяся мысль, это постоянный поиск, моделирование. Творческая мысль писателя-авангардиста постоянно ищет новые пути для своего выражения, рассматривает, пробует различные варианты, отвергает одни, возвращается к другим, объединяет их между собой и т.д. При очевидной текстовой сжатости произведений Хармса в них на первый план выходит «идейность» текста. В большинстве случаев эта «идейность» есть непосредственное выражение той или иной эстетической или философской мысли, идеи. Писатель как бы боится утратить идею, а потому не разрабатывает ее, не украшает примерами и доказательствами, — ему более важно как можно скорее непосредственно выразить ее, воплотить, реализовать ее художественные возможности, главной из которой нам видится ее текстообразующая функция. Для такого авангардного художника, как Хармс, на первое место выходит не смысл творения, а сам акт творения, непосредственное его переживание. Это чувство, очевидно, сродни демиургическому экстазу.

Важной чертой элементов логики художественного мира Д.И. Хармса является их частое и глубокое взаимодействие. Нет ни одного произведения писателя, в котором тот или иной элемент логики присутствовал только самостоятельно — всегда найдется хотя бы парный компонент, помогающий функционированию основного. Взаимодействие элементов логики художественного мира похоже на игру в шахматы (которым Хармс уделял довольно профессиональное внимание): тридцать две фигуры способны создать миллионы комбинаций. Нечто подобное происходит и в художественном мире Хармса: множество элементов логики, даже в постоянном составе, могут организовать совершенно новый текст, новое художественное событие. В этом смысле Хармс, похоже, более, нежели кто-нибудь иной из русских авангардистов, воплотил в себе идею Творца, стал реальным воплощением практики животворчества.

В третьей главе «**Основные мотивы художественного мира Д.И. Хармса**» рассматриваются тематические мотивы, которые являются по своей

сути основными, базовыми, родовыми. Это такие мотивы, которые имеют собственную структуру, распадающуюся при членении до известной степени на ряд связанных. Так же как в логике художественного мира Хармса во внимание принимались лишь конструктивные в художественном смысле элементы, так и в системе мотивов мы выделяем лишь наиболее функционально важные.

Мотивация события у Хармса чрезвычайно важна и часто носит философский характер. Поверить в то, что Хармс писал «абсурдные» произведения «просто так», спонтанно, невозможно. Дневники свидетельствуют в пользу того, что поэтическая деятельность Хармса носила принципиально осмысленный и эстетически обоснованный характер. Нет сомнения в том, что Хармс тщательно продумывал структуру как отдельного произведения, так и целой книги.

Рассматриваемые нами мотивы обнаруживают устойчивость в конструировании хармсовского текста. Эти мотивы настолько сопряжены с темой жизнотворчества, настолько конструктивны, что в полной мере могут быть отнесены к конструированию жизни самого Хармса.

Мы выделяем три основных тематических мотива: 1) сотворение и существование мира, 2) существование в мире, 3) смерть мира и смерть в мире. В свою очередь, структура этих мотивов иерархически упорядочена: в ней выделяется главенствующий мотив, например, *вода*, а в нем более четко очерченный функциональный (в терминологии Б.В. Томашевского — «связанный»), например, мотив ритуального омовения.

Указанные нами мотивы несут в себе значительную семантическую нагрузку. Эта значительность, конечно, обусловлена за счет их наполненности «связанными» мотивами, обогащенными вариантами. Это, действительно, те художественные элементы, на которых базируется само произведение. Пристальное внимание Хармса к этим мотивам обуславливает и объемы его работ: небольшие по размеру, его произведения являются предельным выражением того или иного варианта тематического мотива.

Анаши названных основных мотивов (и их подмотивов) подтверждает основную мысль об агрессии художественного мира Д.И. Хармса, которая заключается в постоянном стремлении разрушить как жизнь персонажей, так и сам текст. В указанных мотивах под сомнение ставятся такие процессы, как ухаживание, зачатие, рождение (т.е., в сущности, под сомнение ставится вопрос генезиса), само бытие, будь то человеческое бытие или бытие мира, смерть. Уже сами основы бытия в художественном мире Хармса подвергаются сомнению: «У нас в доме живёт Николай Иванович Ступин, у него теория, что веб дым. А по-моему, не всё дым. Может, и дыма-то никакого нет. Ничего, может быть, нет. Есть одно только разделение. А может быть, и разделения-то никакого нет. Трудно сказать»¹¹.

¹¹ Хармс Д.И. *Собрание сочинений*: В 3 т. Т. 2: Новая анатомия. — СПб., 2000. — С. 91.

Каждый раз личность в художественном мире писателя старается себя утвердить через преодоление агрессии самого бытия художественного мира. С этим связаны разного рода физические и моральные деформации личности. Статус личности в художественном мире Хармса можно обозначить как непостоянный, изменчивый. Несмотря на бедность духовного мира персонажей Хармса и убогость их бытовых условий, они (персонажи) чрезвычайно активны, а если пассивны, то испытывают чрезвычайную активность мира.

Над всеми событиями человеческой жизни властвует некая Сила, дать точное описание которой невозможно, поскольку она представляет собой синтез мистических представлений Д. Хармса, логики художественного мира и авторской воли.

В **заключении** подводятся итоги работы и делаются выводы по ключевым проблемам исследования. Творческий путь Д.И. Хармса начался тогда, когда позиции авангарда в СССР существенно пошатнулись. Несмотря на то, что официального признания Д. Хармс не получил (равно как и другие поэты группы ОБЭРИУ, за исключением НА. Заболоцкого, которого, впрочем, все же репрессировали), в неофициальных кругах он был очень популярен. Именно «неофициальность» его существования в истории русской литературы XX века в конечном итоге сослужила писателю плохую службу: «обнаружение» творчества Хармса отечественными филологами 60-х гг. имело резонанс бомбы. Личность Д.И. Хармса «идентифицировалась» на фоне крушения советских стереотипов, в результате чего один из талантливейших писателей и поэтов в большей степени стал «политической» фигурой. К счастью, в середине 90-х гг. ажиотаж вокруг личности поэта стал спадать и уступил место вдумчивому исследованию его творчества. Именно на этот период приходится наиболее серьезные научные работы, посвященные Хармсу.

И все же творчество Д.И. Хармса в подавляющем большинстве случаев рассматривалось сквозь призму «чего-нибудь» (в первую очередь — культуры), но никак не через «самодостаточное» осмысление его творчества. Об этом пишет и Н. Гладких: «восстановлен литературно-исторический контекст творчества Хармса, выявлены многочисленные аспекты его философии, эзотерики, эстетики и поэтики. Однако наследие Хармса как целостное художественное явление по-прежнему остается не вполне понятным»¹².

В нашей работе была предпринята попытка рассмотреть творчество Д.И. Хармса как бы «извне», исследовать некоторые аспекты (элементы логики и основные мотивы) его художественного мира посредством самого художественного мира.

Конечно, «автономный» подход, т.е. целиком замкнутый, был бы даже теоретически невозможным. В силу этого необходимо было выявить эстетическую базу писателя. Подобный подход позволил выявить тот факт, что творчество Д.И. Хармса не является неожиданным: в его основе лежат худо-

¹² Гладких Н.В. Эстетика и поэтика прозы Д.И. Хармса: Автореф. на соиск. уч. ст. кандидата филол. наук. — Томск. Томский гос. ун-т, 2000. — С. 3.

жественные открытия не только предшественников-модернистов (К. Малевича, М. Матюшина, В. Хлебникова, А. Крученых, П. Филонова, А. Белого, Дж. Джойса и т.д.), но и классиков (А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Жемчужникова, А. Толстого и т.д.). При этом следует учесть, что на формирование оригинальной системы художественного мира Хармса оказала существенное влияние мировая культура: философия, эзотерические знания, литература, живопись, музыка, архитектура и т.д. Эта «гремучая» смесь послужила основой для эстетической системы писателя, явно проявляющейся в его художественном мире.

По своей сути эта система — эклектична. Не имея сколько-нибудь серьезного образования, Д. Хармс в большей степени не «классифицирует» свои знания, а, наоборот, объединяет их, создавая причудливый конклав, где Каббала соседствует с христологическими спорами II—IV вв., фольклор с математикой, история с музыкой. Писателя занимали идеи «чистоты искусства», «небольшой погрешности», «ровновесия», «этого и того» и т.д. Разработка этих понятий нашла свое выражение именно в художественном мире. Другими словами, можно сказать, что Д.И.Хармс ощутил, т.е. физически («мои творения — сыновья и дочери мои») «переживал» свои эстетические и философские открытия. Отсюда некоторая «телесность» хармсовских произведений: тщательная продуманность структуры, лексики, «оригинальность» грамматики, жанровая неустойчивость, минимальный объем текстового пространства. Другими словами, произведение Д. Хармса как бы «работает» на его эстетику.

Вместе с тем сознательная организация художественных произведений Д.И. Хармсом наводит на мысль, что художественный мир писателя проявляется в определенных аспектах структурно-семантического характера. Мы остановили наше исследовательское внимание на двух таких аспектах: логике художественного мира и его основных мотивах.

Логика художественного мира Д.И. Хармса, состоящая из множества элементов, является тем стержнем, на котором художественный мир писателя, собственно, и строится. Она находится в прямой зависимости от эстетической мысли Хармса, и это утверждение будет, пожалуй, самым значительным в плане определения природы этой логики.

Выявление основных, т.е. опять же конструктивных, мотивов позволило описать тематику художественного мира Д.И.Хармса. Система выделенных нами мотивов вкпе с выявленными элементами логики даст представление о механизме «работы» художественного мира Д.И.Хармса.

Выявление некоторых (в нашем случае — конструктивных) элементов логики и мотивов Д.И. Хармса позволило объяснить многочисленные «белые» пятна в семантике его художественного мира. Трудно, например, объяснить с позиций русской религиозной мысли «садистские» рассказы писателя. Подобное объяснение сведется к прямому обвинению художника в самом садизме, и это обвинение будет построено на поверхностном взгляде на его творчество. Напротив, взгляд со стороны мотива определит эту проблему как относящуюся к социуму художественного мира Д.И. Хармса, в ко-

тором определенная группа персонажей (в силу своей психологической уязвимости) всегда подвергается насилию со стороны другой социальной группы, а логика непременно доводит это насилие до конца.

Художественный мир Д.КХармса — явление не совсем уникальное (достаточно вспомнить А. Платонова, С. Кржижановского, А. Введенского), но вполне самостоятельное. Но его самостоятельность может быть описана во многом только с точки зрения структуры и семиотического прочтения. При этом недопустимо утверждение, что художественная конструкция Д.И. Хармса нежизнеспособна. Кажется, продуктивность художественного мира Д.И. Хармса всегда актуальна в силу соответствия жизненным явлениям. Абсурд — лишь одна из возможных форм художественного отражения действительности.

Логика художественного мышления писателя и сама его поэтика получили развитие в отечественной современной литературе (В. Сорокин, Ю. Мамлеев, Д. Пригов, в какой-то степени лианозовцы и др.), соотносятся с исканиями представителей театра абсурда (С. Беккет, Э. Ионеско), нашли отражение и в современной отечественной музыке (творчество Е. Летова, П. Мамонова и др.).

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Кувшинов Ф.В. Д. Хармс & В. Татлин: конструирование книги «Во-первых и во-вторых» // Черновик. — 2004. — № 19. — С. 230—232.

2. Кувшинов Ф.В. К анализу рассказа Д. Хармса «Гиммелькумов смотрел на девушку...» // «Странная» поэзия и «странная» проза. Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого. — М: Пятая страна, 2003. — С. 250—258.

3. Кувшинов Ф.В. Мистические искания Д.И. Хармса // Русская классика: Проблемы интерпретации (Материалы научно-практической конференции). — Липецк, 2002. — С. 164—170.

4. Кувшинов Ф.В. Платонизм и бергсониапство Д.И. Хармса // Русская словесность: теория и практика (Сборник статей молодых исследователей). — Липецк, 2001. — С. 31—39.

5. Кувшинов Ф.В. Социум художественного мира Д.И.Хармса // Русская литература и философия: постижение человека. Материалы Всероссийской научной конференции (Липецк, 16—17 октября 2001 г.) / Отв. ред. В.А. Сапрычев. — Липецк: ЛГПУ, 2002. — С. 265—269.

6. Кувшинов Ф.В. «Тело» в художественном мире Д.И. Хармса // Сборник научных трудов аспирантов и соискателей. Часть I. — Липецк: ЛГПУ, 2004. — С. 190—194.

7. Кувшинов Ф.В. Эстетика слова: Д. Хармс // Русская словесность: теория и практика. — Липецк, 2001. — С. 79—87.

Кувшинов Феликс Владимирович
Художественный мир Д.И. Хармса:
структурообразующие элементы логики
и основные мотивы

Подписано в печать 14. 09. 04 г.
Формат 60 x 84 1/16. Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 1. Тираж 100 экземпляров.
Заказ № **112**.

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Липецкий государственный педагогический университет»
г. Липецк, ул. Ленина, 42

Отпечатано в РИЦ ГОУВПО ЛГПУ

1708 1