

На правах рукописи

Е.О.Б.

Обухов Евгений Яковлевич

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПРОЗЫ ДАНИИЛА ХАРМСА

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

12 СЕН 2015



005558969

Москва 2015

Работа выполнена в Литературном институте имени А. М. Горького на кафедре новейшей русской литературы

Научный руководитель: кандидат филологических наук, профессор
Смирнов Владимир Павлович

Официальные оппоненты: **Солнцева Наталья Михайловна,**
доктор филологических наук, профессор,
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова,
профессор кафедры истории новейшей русской
литературы и современного литературного
процесса

Соколова Ольга Викторовна,
кандидат филологических наук, научный
сотрудник,
Институт языкознания РАН

Ведущая организация: Институт мировой литературы им.
А. М. Горького РАН

Защита состоится «18» марта 2015 г. на заседании диссертационного
совета Д 212.109.01 при ФГБОУ ВО «Литературный институт имени
А. М. Горького» по адресу: Москва, Тверской бульвар, д. 25, ауд. 23.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте ФГБОУ
ВО «Литературный институт имени А. М. Горького», www.litinstitut.ru.

Автореферат разослан

2 февраля 2015г

Ученый секретарь диссертационного совета



М. Ю. Стояновский

Прошло более двадцати пяти лет с тех пор, как «взрослый» Хармс стал известен широкой аудитории. При этом он до сих пор часто воспринимается либо как детский поэт, либо как певец абсурда. Хармсовский успех у читателя несомненен, однако проблема осмысления образа его художественного мира сохраняет несомненную актуальность.

Материалом исследования являются хармсовские прозаические тексты и «сценки». **Объект исследования** – художественный мир Хармса. **Предмет исследования** – смысловые доминанты прозы Хармса.

Актуальность исследования обусловлена современным интересом к творчеству Хармса (в котором проза занимает особое место), а также сложностями, с которыми сталкиваются исследователи при интерпретации «странных» хармсовских произведений. В хармсоведении активно изучаются интертекстуальные связи; доминируют интерпретации, опирающиеся на биографический и литературный контексты, а также на философские концепции. Меньшее внимание уделяется непосредственному пристальному анализу произведений. В случаях, когда такой анализ все же имеет место, он часто осуществляется методами, находящимися на периферии или переднем крае филологии. На наш взгляд, проза Хармса весьма далека от идей так называемой литературы абсурда и намного ближе к русской классике XIX века, чем принято считать. По нашему мнению, методы анализа, применимые к этой классике, оказываются для интерпретации прозы Хармса гораздо продуктивнее, чем рассмотрение ее в русле литературы абсурда или в едином поле с современной Хармсу философией (в широком смысле). Кроме того, сохраняется необходимость в корректных изданиях и комментариях хармсовского наследия (что сильно осложняется отсутствием прижизненных изданий). Последнее невозможно без сколько-нибудь ясного понимания особенностей его прозы.

Цель работы – выделение смысловых доминант прозы Хармса.

Для достижения данной цели ставятся следующие задачи:

- 1) характеристика хармсовской картины мира, воплощаемой миниатюрами;
- 2) интерпретация повести «Старуха» и цикла «Случаи» как занимающих особое положение в хармсовской прозе;
- 3) анализ хармсовского воплощения темы чуда;
- 4) выделение мотивов и приемов, определяющих самобытный характер хармсовской прозы; создание на основе этого системы критериев, позволяющих разграничить биографическое и художественное в эпистолярных и дневниковых записях Хармса.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1) Основная смысловая доминанта хармсовской прозы лежит исключительно в религиозно-нравственной, а не в философско-познавательной сфере и строится на оппозиции «спасение – не-спасение».

2) Смысловая доминанта цикла «Случаи» напрямую связана с проблематикой *спасения* и совпадает, таким образом, с проблематикой повести «Старуха».

3) Феномен *спасения* является ключевым и для хармсовского понимания чуда (что идет вразрез с «чинарской» концепцией, отраженной в комментариях Я. С. Друскина и позднейших интерпретаторов).

4) Инвариантная устойчивость сквозных мотивов и приемов хармсовской прозы позволяет разделять художественное и биографическое в текстах спорного статуса.

Новизна исследования. Новыми в сравнении с существующими исследованиями являются следующие особенности настоящей работы:

– перенос основного смыслового акцента в интерпретации хармсовской картины мира с философского и познавательного на религиозное и нравственное;

– интерпретация повести «Старуха», опирающаяся на уникальный феномен возникновения текста, реализуемый последней фразой повести;

– полный отказ от восходящей к воззрениям Я. С. Друскина интерпретации хармсовского понимания чуда, обоснование этого отказа и необходимости принятия альтернативного толкования;

– целостная интерпретация цикла «Случаи», опирающаяся на особенности его композиции;

– нахождение смысловых инвариантов хармсовских миниатюр и выделение устойчивых групп произведений, позволяющее уточнить и систематизировать как интерпретации отдельных миниатюр, так и в конечном итоге представление о хармсовской картине мира в целом;

– выработка иного – противоположного устоявшемуся – воззрения на хармсовское «детоненавистничество», ставящего под сомнение последнее и отводящего ему единственно адекватную служебную роль;

– создание системы критериев, позволяющих произвести достаточно уверенное отнесение текстов к той или иной группе и отменяющих таким образом спорный статус многих дневниковых и эпистолярных записей Хармса.

Научно-практическая значимость исследования. Работа намечает путь к иному в сравнении с распространенным способу публикации хармсовского прозаического наследия. В частности, предлагаемое в настоящей работе деление миниатюр на группы позволяет принять принцип компоновки текстов, альтернативный хронологическому. Данный подход также применим к текстам Хармса, имеющим спорную природу (формально дневниковым и эпистолярным).

Методологическая база исследования. В исследовании мы придерживаемся традиционной установки на единство содержания и формы произведения (в отечественном литературоведении обоснованное М. М. Бахтиным). Представляется целесообразным изучать словесную ткань хармсовских произведений, способы повествования и т. д. исключительно в

связи с их смысловым наполнением. Использование философских трактатов, манифестов, записей современников для изучения хармсовских произведений отнюдь не является необходимым и даже в ряде случаев отдаляет от их понимания, поэтому мы отдаем предпочтение имманентному анализу (в понимании, близком А. П. Скафтымову и Ю. Н. Чумакову). Монохромность хармсовских произведений обуславливает обращение к телеологическому принципу и поиску целого, к которому по-своему устремлен каждый компонент (А. П. Скафтымов, В. С. Непомнящий); также мы придерживаемся подхода, подчиняющего рассмотрению частных вопросов поиску доминанты произведения и предполагающего изучение художественного мира писателя в целом (А. П. Чудаков). В работе применяется также аксиологический подход, что обусловлено важнейшей ролью ценностей в творчестве Хармса.

Апробация диссертации. Основные положения данной работы опубликованы в научных журналах «Вопросы литературы» («Старуха» Д. Хармса в свете последней фразы), «*Иное* в произведениях Даниила Хармса», «О композиции “Случаев” Даниила Хармса», «“Водевили” Даниила Хармса»), «Литературная учеба» («Функции “детоненавистничества” в произведениях Д. Хармса»), «Вестник гуманитарного научного образования» («Сусанин и Пушкин Даниила Хармса»), а также в монографии «Удивить сторожа. Перечитывая Хармса».

Структура диссертации соответствует целям и задачам исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложения. Общий объем диссертации составляет 218 страниц.

Основное содержание работы

Во **введении** обрисован культурный (в особенности литературный) контекст, в который был погружен Хармс; дан обзор существующих исследований по этой теме. Кратко охарактеризованы главные объединения, в которых состоял Хармс и через призму которых принято изучать его творчество, – ОБЭРИУ и «чинари» (неофициальная группа, состоящая из Хармса, Введенского, Олейникова и двух философов – Друскина и Липавского). Высказывается предположение, что прозаический период (на наш взгляд, более значимый, чем поэтический) с ОБЭРИУ напрямую не связан. Судя по «записным книжкам», подлинный контекст, в котором ощущал себя Хармс, – это Гоголь, Прутков, Достоевский, Пушкин. Из зарубежных авторов – Гамсун, Майринк; если смотреть широко, – Данте, Гете, Шекспир.

Наиболее тесная связь обнаруживается между Хармсом и Гоголем: оба писателя не стремятся прежде всего познать мир или выразить его адекватно во всей полноте (что соответствует программе авангарда). Для них важно другое – *спасение*. В основе их произведений, таким образом, лежат отнюдь не сюжеты или философские построения, а христианское представление о мире, человеке, его падении и вместе с тем – предназначении. В этом смысле Хармс выступает продолжателем Гоголя и Достоевского.

Во введении также дается некая реконструкция образа Хармса через воспоминания современников. Особенно важны замечания о «классической основе» его творчества, вкусе и манерах. Приводится ряд соображений, опровергающих версию о психическом расстройстве или полной оторванности Хармса от жизни, как то: критическое отношение к написанному, тщательная редакция и отменная выверенность его произведений, прекрасное понимание феномена юмора и виртуозное им владение.

В первой главе («Смысловые доминанты прозы Д. Хармса») выделяются и анализируются смысловые доминанты хармсовской прозы. Мотивировано это наличием в прозе Хармса отчетливых авторских инвариантов. Практически в каждом произведении зрелого периода вычленилась некая доминанта, при этом произведений намного больше, чем различных доминант. Уже одно это располагает к *условному* разбиению произведений на группы. В то же время мы сознаем, что сам Хармс эти группы не выделял и, скорее всего, не предполагал, что соответствующие рассказы могут быть соотнесены по какому-то конкретному признаку и могут условно рассматриваться в качестве некоей группы. На наш взгляд, начиная с некоторого момента Хармс выработал определенную технику и овладел вполне конкретным арсеналом приемов, поэтому каждое его новое произведение, с одной стороны, отчасти дублировало уже некогда написанное, с другой же – добавляло новые оттенки к группе в целом. Поэтому условное разбиение на группы помогает в интерпретации конкретных миниатюр. Если в некоторых произведениях данной группы какой-то характерный для нее прием вполне очевиден, то в других этот прием может быть совершенно незаметен. Но принадлежность к группе тем не менее определяется, что в свою очередь располагает к поиску данного приема, и этот поиск часто приводит к плодотворным результатам. Таким образом, разбиение на группы обогащает понимание Хармса.

В работе дан обзор существующих классификаций хармсовской прозы. Однако классификации по какому-либо одному признаку (по типам персонажей, по типам повествователей или рассказчиков, по жанру, по характеру сюжетной ситуации и т. д.) получаются слишком общими и, на наш взгляд, мало что проясняют в творчестве Хармса. Попытки провести классификацию по однородным признакам представляются нам бесперспективными, поскольку в центре одних произведений – характерный персонаж, в то время как в центре других – характерный авторский прием. Мы предлагаем разделение хармсовской прозы на группы, исходя из *смысловых доминант* миниатюр. Доминанты могут быть тематическими или же связанными непосредственно с формальной стороной (например, с особенностями повествования, сюжета, жанровыми аспектами). Отметим, что одно и то же произведение нередко можно отнести сразу к нескольким группам, поскольку в произведении может быть несколько доминант.

Всего мы выделяем одиннадцать основных групп.

1) К группе «**Водевили**» относятся произведения, построенные по следующей схеме: в повествовании реализуется *канон*, впоследствии подвергающийся нарушению, «*сдвигу*», что приводит к дискредитации первого. Дискредитируются классические каноны: театральные, оперные, балетные и др. С помощью главного приема «водевилей» – «сдвига» в каноне – Хармс подчеркивает характеристики своего «мира» (фальшь, пустоту, низость, безумие, опасность). Особенно в связи с «водевилями» стоит отметить авторское издевательство над фальшью, к которой Хармс был крайне чувствителен.

Сам по себе канон являет образ общеизвестного и предсказуемого. Однако все разрушается из-за того, что в декорациях априори разумного канона действуют безумцы. Именно отсутствие у персонажей разума и разрушает канон, делая, тем самым, лживым любой «порядок».

Таким образом, «Водевили» говорят, что *все схемы лживы*.

2) К группе «**Мудрый старик**» относятся произведения, в центре которых стоит характерный персонаж, условно названный нами *мудрым стариком* («мудрый старик» может быть также повествователем или рассказчиком). К «мудрым старикам» мы причисляем тех, кому свойственны следующие черты: мнимое чувство собственного достоинства, самовосхваление, невероятная глупость, ничтожность, трусость, жестокость по отношению к тем немногим, кто слабее их (женщины, дети, животные).

«Мудрые старики» – типичные обитатели жуткого хармсовского «мира». В лучшем случае «мудрые старики» просто ничтожны, в худшем – порочны и жестоки. Традиционный мудрый старик – это сплав опыта и мудрости, в них его сила. В «мире» же разрушается устоявшееся представление об этих качествах: хармсовский «мудрый старик», напротив, невероятно труслив и глуп. Жалкий и трусливый «мудрый старик» – это воплощенный оксюморон. Дискредитируется жизненный опыт и накопленная «мудрость человечества» как таковая (которой в «мире» Хармса, оказывается, просто нет).

От «мира» не спасает *опыт*.

3) К группе «**Потери**» относятся произведения, построенные по следующей схеме: персонаж начинает терять предметы или испытывать некий ущерб (что также можно условно обозначить как потерю). «Потери» следуют одна за другой. Они принимают разнообразные формы, однако опознаются практически безошибочно. Это могут быть, с одной стороны, потери предметов или их поломка, травмы и причинение физического ущерба, потеря памяти, а с другой – и более общие потери: потеря ориентации в пространстве, потеря возможности уснуть в сочетании с потерей бодрости (вследствие непреодолимого желания спать именно в этот момент), потеря рассказчиком нити повествования. «Потери» – это своеобразная воронка, попав в которую, выбраться уже невозможно. Оканчивается череда «потерь» обычно какой-то главной «потерей». Это может быть погружение персонажа в сон или – традиционно в некотором

смысле тождественная сну – смерть. Также возможна и потеря персонажем идентичности (смерть при жизни).

«Потери» построены на идее отсутствия личности у фигурирующих в этих миниатюрах персонажей. Все их существование держится только на внешних элементах, поэтому потеря предметов для таких персонажей равносильна полному распаду, смерти. Абсурд состоит не в обилии или характере неприятностей, а в том, сколь неадекватные последствия они имеют. То есть абсурдны не столько внешние события, сколько сущность персонажей.

Персонажам не удается задуманное. Случайная потеря неизбежно влечет за собой новые, и заканчивается все сном, обмороком, а чаще смертью. В этой фатальности и неостановимости дальнейших потерь видится указание на то, что человек не более чем совокупность предметов его земного бытия. «Сцепленность» элементов поддерживает его существование (жизнью это именовать трудно), но случайная утрата любого приводит к некоему эффекту домино – мгновенно рушится все, а так как личности у героя нет, утрата эта означает прекращение и самого его существования. Как отмечал Ж.-Ф. Жаккар, частным случаем потерь является и нередко встречающееся прерывание самого повествования. Все это в конечном итоге указывает на отсутствие смысла бытия подобных персонажей. Даже сон, в котором герои могут искать временного убежища, убегает, ибо столь же эфемерен, сколь и все вокруг.

От «мира» не спасает *житейское*.

4) К группе «**Порок**» относятся произведения, внимание в которых сосредоточено на порочности персонажей. «Порок» у Хармса имеет два истока, две смысловых доминанты, – *пол* и *власть*. Многие хармсовские персонажи чрезвычайно похотливы, причем женщины особенно. Нередко этот порок составляет смысловой центр произведения (что может выражаться в эротических фантазиях персонажа, часто высказанных вслух, или в определенных действиях, например раздевании). Другая грань «порока» – это уродливая и часто опасная жажда власти, свойственная многим хармсовским персонажам. В ее основе садистское желание полностью подчинить себе хоть кого-то, всецело его контролировать. Мотивы персонажей здесь самые низменные и inferнальные.

В «мире» царит порок. Грех в нем неотвратимо тотален и обыден. Важно отметить и хармсовские акценты, поскольку, вообще говоря, порок можно понимать довольно широко. Однако Хармс подчеркивает именно половой аспект (порочное вожделение, *пол*) и изощренный садизм (в данном случае условно обозначенный нами как *власть*). Хармс отдельно указывает на близость этих пороков, на их общую природу (в текстах они переплетены практически неразрывно), поэтому мы и выделили для них единую группу. В отличие от «мудрых стариков» и подобных им персонажей хармсовские садисты не глупы, а, напротив, коварны и расчетливы. Порок благополучно сосуществует с представлением о традиционных ценностях, к которым

порочные персонажи регулярно апеллируют. Осведомленность о нравственных категориях пороку совершенно не мешает.

От «мира» не спасают *ценности*.

5) К группе **«Насилие»** относятся произведения, в которых доминируют сцены насилия. К этой же группе мы условно причисляем произведения, в которых фигурирует хармсовский доктор (поскольку доктора у «зрелого» Хармса – изощренные садисты).

Невероятная концентрация и неизбежность насилия обнаруживают априорную испорченность обитателей «мира». Особенностью насилия в «мире» является почти обязательно сопутствующий ему цинизм (крайне цинично насилие в «Охотниках», «Начале очень хорошего летнего дня», «Пакине и Ракукине» и т. д.). Именно это в конечном итоге указывает на «неслучайность» насилия, на укорененность в нем хармсовских персонажей, на его обусловленность сутью человеческой природы. Именно насилие вносит основной вклад в создание хармсовской картины мира как «мира адского». В «мире» Хармса за нарушением табу – вопреки положенному – не следует ни раскаяния, ни наказания. Драка в «мире» – это обыденное событие, для «мира» это норма.

От «мира» не спасает *табу*.

6) К группе **«Иное»** относятся произведения, в которых представлена как будто бы иная реальность. Ее проявлениями могут выступать иные действующие лица (например, Пушкин, Гоголь, Сусанин), иное место действия (например, Америка; может быть и более экстравагантный вариант, например рай) или иная историческая эпоха (например, эпоха сусанинского подвига).

В «Историческом эпизоде» ничтожество, именуемое Сусаниным, является патриотом не только для рассказчика. Уже хозяин харчевни, объясняя боярину Ковшегубу, «кто есть сей», именует его патриотом. Поэтому предположение, что настоящего Сусанина подменил на «фальшивого» рассказчик, неверно. Реплика хозяина этого не допускает – перед нами «тот самый» Сусанин. Исключено и предположение, что все злонамеренно рассказчиком вымышлено, что он специально дискредитирует Сусанина. Если бы это было так, то ничтожность такого «патриота» рассказчиком бы осознавалась. Но Хармс отдельно заботится о том, чтобы облик рассказчика угадывался читателем вполне отчетливо: сам рассказчик глуп, серьезен и примитивен, следовательно, к такой мистификации не способен. Видимо, следует признать, что в рассказе речь идет о настоящем Сусанине. Легко улавливаются параллели между Сусаниным и «мудрым стариком»: перед нами фальшивка. Но только фальшивка «старая», не времен рассказчика, а времен самого «патриота», то есть Сусанин фальшив изначально. Он был именно таков, как в рассказе, подвига не было, миф же – был. Из рассказа следует, что ложь не выгнела истину «со временем» – ничего кроме лжи никогда и не существовало.

Аналогичное наблюдаем и в «Анегдотах из жизни Пушкина». Обратим внимание: о Пушкине рассказывает его современник, причем рассказчик снова глуп и бесхитроsten – стало быть, правдив. Вывод тот же: в «мире» Пушкин был таким, как его описывает современник, – идиотом. И это не позднейшие фальсификации. Степень «идиотичности» Пушкина наращивается от «анекдота» к «анекдоту» – заканчиваются «анекдоты» буквальным признанием Пушкина идиотом: над ним потешается даже глупый рассказчик. Напомним, не доверять правдивости излагаемого нет никаких оснований.

В «Пушкине и Гоголе» воплощен аналогичный принцип. «Спотыкание», о котором идет речь, некогда имело, судя по всему, иносказательный смысл. Но в «мире» ничего многомерного нет: «споткнулся» может означать только одно, и никакого переносного смысла (метафорическое «спотыкание классиков друг о друга») не предполагается. Пушкин и Гоголь на самом деле (доверяем ремаркам) просто спотыкались. При этом клоунада двух классиков изображается даже без помощи рассказчика, так что здесь и «не доверять» некому: имеются одни лишь ремарки, непосредственно описывающие происходящее.

Хармс утверждает, что исторические персонажи находятся внутри ровно того же жуткого «мира». То есть всемирная история есть история этого «мира». Дискредитация возвышенного как изначально ложного – важнейший штрих.

В «Американской улице...» читателю настойчиво напоминают, что действие «пьесы» происходит в Америке. Однако иного оказывается не очень много. На самом деле американцы грубы, вульгарны, мерзки и ничем принципиально не отличаются от уже привычных хармсовских персонажей. «Американское» для читателя должно обозначать нечто принципиально иное. На деле же иное – в который уже раз, заметим, – оборачивается псевдоиным.

В «Грехопадении или познании добра и зла...» иное заявлено в самой возвышенной сфере: истории изгнания из Рая. Однако в этом раю все пронизано пошлостью – от событий до отдельных реплик.

В хармсовском «мире» нет ни гениев, ни подвигов, ни каких-либо отвлеченных рассуждений или форм речи. Возвышенного в «мире» никогда не было. Более того, возвышенность и пафос принципиально неуместны и лживы, ибо человек плох всегда.

Именно человек упраздняет иное, делая фальшивым все возвышенное. Он способен ополнить даже рай. «Рай» этого «мира» ужасен.

Итак, на наш взгляд, произведения из группы «Иное» направлены на то, чтобы подчеркнуть: человек неизменно плох. А раз так, то и никакой выход в сферу иного для него невозможен. Под личиной нового окажется старое – мерзкое, как и все земное. Мерзость человека – причина всех мерзостей «мира».

От «мира» не спасает *иное*.

7) К группе «**Философское**» относятся произведения, в которых есть явная отсылка к философским теориям (преимущественно кантовским). Таких миниатюр совсем немного.

В рассказах «О явлениях и существованиях» Хармс как бы спорит с теориями Канта, но его доводы не отличаются особой оригинальностью. Дело, видимо, в том, что главные возражения Хармса лежат не в сфере философских теорий – они более глобальны.

Всякий раз «околофилософские» рассказы оканчиваются затруднениями философствующего. Хармс дискредитирует саму манеру философствования (в данном случае кантовскую). Тут уже не так важно, верно ли Хармс понимал Канта или нет, возражал он ему или варьировал его идеи, – дискредитированы соответствующая манера рассуждений и обобщенный образ философа. В низком «мире» философствование неуместно, а философствующие низводятся до уровня типичных хармсовских персонажей.

«Философское» у Хармса – это еще одна форма дискредитации «ниго». Это та же хармсовская манифестация невозможности и отсутствия возвышенного.

От «мира» не спасает *познание*.

8) К группе «**Сокрытое**» относятся произведения, в центре которых находится нечто тайное, потустороннее. Хармса, конечно, нельзя причислить к писателям-реалистам. Однако если исходить из его художественной системы, усвоить законы его «мира», то можно, с некоторыми оговорками, утверждать, что «фантастические» события происходят в его произведениях далеко не так часто, как принято считать. Тем важнее отслеживать явные «нарушения физической структуры мира».

«Сокрытое» «мир» не улучшает (и вовсе не обязательно является благом). Более того, реакции персонажей на явление «сокрытого» в очередной раз подтверждают их глупость. Они могут увидеть «сокрытое», но в подавляющем большинстве случаев не способны хоть сколько-нибудь адекватно его оценить: к «сокрытому» они остаются безнадежно невосприимчивы.

От «мира» не спасает *сокрытое*.

9) К группе «**Картина мира**» относятся произведения, где частности обобщаются до образа «мира» в целом. Это миниатюры, где резкий сюжетный или тематический акцент отсутствует. Таким образом, эти миниатюры охватывают «мир» целиком, создавая его целостный образ. «Мир» этот пуст, безумен, низок, фальшив, мрачен, враждебен и опасен.

Картина мира монолитна в своей катастрофичности.

10) К группе «**Чиннари**» относятся произведения, в которых Хармс в художественной форме изобразил «чиннарей», а также произведения, построенные на «чиннарских» идеях. «Чиннари» культивировали особый способ общения. Они стремились отрешиться от предрассудков, традиционной логики, знаний и познавать мироздание непосредственно.

Анализ соответствующих произведений показывает, что Хармс не отождествлял себя безоглядно с «чинарством» и «чинарями». Очевидно, он умел относиться к «чинарству» критично. В миниатюрах «чинари» чаще всего представлены в ироничном свете, а близкий им стиль рассуждений травестируется.

Хармс в своих произведениях дискредитирует «чинарство». Важно отметить, что эта дискредитация была направлена не против «чинарей» как реальных лиц, а против убеждения, будто «чинарство» как система идей и поведения может хоть как-то возвысить или *спасти*. Однако при дискредитации «чинарства» основная мишень писателя не чужие, но собственные несовершенства. Часто Хармс вносит в облик «чинаря» узнаваемые черты «мудрого старика». Возможно, Хармс таким образом стремится показать, что «чинарь» не сильно отличается от прочих, «чинарство» – лишь внешнее, маска, а если заглянуть глубже и добраться до «человеческого», там окажется привычный порок.

От «мира» не спасает «чинарство».

11) К группе «Я» относятся произведения, в которых в той или иной форме присутствует сам Хармс. Это может быть художественное изображение Хармсом самого себя (то есть рассказчик или какой-то другой персонаж наделяются хармсовскими чертами) или наличие особой лирической интонации, которая явно диссонирует с остальным «миром». Близкая многим личным дневниковым записям Хармса, эта интонация является подлинно хармсовской. Автор показывает, что он часть этого жуткого «мира».

«Мир» крайне опасен и мерзок: в нем царят «мудрые старики», дерушися, садисты, а заправляет всем Мастер Леонардо («Грехопадение...»). В «мире» нет ничего хорошего и возвышенного. Да, в нем даже возможны чудеса («сокрытое»), но глобально они ничего не меняют. Образ «Я» – светлое пятно в мрачном «мире», но притом никак не способное что-либо изменить к лучшему. Группа «Я» дискредитирует самое главное – *хорошего человека*. Ведь и он часть земного, он падший, он слаб.

Итак, *от «мира» не спастись собственными силами*.

Таким образом, проинтерпретировав хармсовскую картину мира и выявив ее смысловые доминанты, мы выяснили, что основной акцент сделан на ее беспросветность, монолитность и свойственное «миру» состояние дурной бесконечности.

В конце главы выделяются также три дополнительные группы, на наш взгляд маргинальные: «Юмор», «Зарисовки», «Неопределенное»; дается краткий хронологический обзор того, как развивалась хармсовская проза; комментируются диаграммы и графики из приложения.

Стиль прозы Хармса, хармсовские смысловые доминанты сформировались не сразу. Но в момент, когда это произошло, «неудач» и проходных текстов уже почти не было. «Зрелый» Хармс практически никогда не смешивает более двух-трех мотивов или приемов: едва ли не

каждое его произведение обладает некой индивидуальной доминантой. Достаточно много типичных хармсовских произведений написано до 1934 года, но в этот период встречаются и другие миниатюры, очень далекие от стиля «зрелого» Хармса. Поэтому корректнее говорить, что стиль Хармса окончательно сформировался к 1934 году. Между 1934 и 1941 годами он создает абсолютное большинство своих ныне известных («взрослых») текстов, в том числе повесть «Старуха» и цикл «Случаи».

Если в первой главе доказывалось, что «мир» Хармса беспросветен, то во **второй главе («Спасение как смысловая доминанта прозы Д. Хармса»)** обосновывается существование и единственность пути спасения от «мира» (по Хармсу). В главе коротко обсуждается глубокая религиозность Хармса.

Первый параграф («*Повесть “Старуха”*») посвящен главному произведению Хармса. Повесть очевидно обладает чертами религиозной проповеди. Мистически Старуха («смерть», «судьба») вмешивается в жизнь героя, парализуя ее. Невозможность написать рассказ и невозможность продолжить знакомство с «дамочкой» – отражение невозможности *творчества* и *любви* для человека, ощущающего близость смерти и не решившего вместе с тем «вопроса о смерти».

На самом деле, нерешенный вопрос есть скорее вопрос о бессмертии, о том, как спастись. Безуспешность попыток героя избавиться от трупа – отражение краха идеи о «спасении своими силами», без Бога. Молитва героя в финале (в некотором роде противопоставленная отвлеченным разговорам о Боге в середине повести) – найденный путь. «Спасение верой» – прямой и довольно легко считываемый смысл повести.

Впрочем, если интерпретацию закончить на этом месте, то останется много вопросов. Чем завершается линия «чудотворца, не творящего чудес», действительно ли молитва была спасительной – или же это просто обращение к гусенице в период «молчания Бога»?

Ключевой момент в повести «Старуха» – это не только молитва героя, но и следующая за ней финальная фраза: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась».

Фраза может быть приписана Хармсу как автору, но «я» указывает на то, что формально по тексту это последняя фраза рассказчика. Именно рассказчик говорит, что заканчивает свою рукопись, которая и писаться-то им все это время не могла. Он нигде не начинает писать то, что неким непостижимым образом пишет заканчивает, – заканчивает просто потому, что теперь все сказано. Чудо писательства напрямую связано с чудом спасения – невозможно жить, не избавившись от смерти.

Рукопись возникает как чудо. Оказывается, все это время герой ее создавал, напрямую сказано, что именно он ее завершает. Причем – и это исключительно важно – в переходе к последней фразе настоящее время сохраняется, и «я» последней фразы принципиально неотличимо от «я» всего предшествующего повествования. «Я» автора и есть «я» героя. Стало быть, рукопись неким мистическим образом писал тот самый несостоявшийся

автор рассказа о чудотворце, пытавшийся избавиться от старухи и додумавшийся до спасительного шага. Именно ему не давала писать старуха, и именно к нему вернулось то самое «чудо писательства» после молитвы. О чем хотел писать герой, заключительной фразой признающий рукопись своею, нам, как известно, было сказано с самого начала – о чудотворце; видимо, перед нами не что иное, как этот самый рассказ.

Коллизия чудотворца – модель той духовной ситуации, в которой пребывает герой. Не-творение чудотворцем (то есть изначально призванным к чуду) никаких чудес – метафора безверия героя. Чудотворец – в некотором роде душа героя: все, что происходит с ней в «метафизическом» пространстве, подобно, пусть и на другом уровне, бытовым неурядицам чудотворца. И так же, как чудотворец очевидно способен преодолеть все встречающиеся ему преграды, совершив чудо, – «метафизические» преграды и опасности героя могут быть, несомненно, преодолены – верой. Но чудотворец не творит чудес – и умирает, не сделав того, к чему был призван. Вот так и герой – постоянно говорит о сакральном, словно чувствуя, что выход именно здесь, – и не молится.

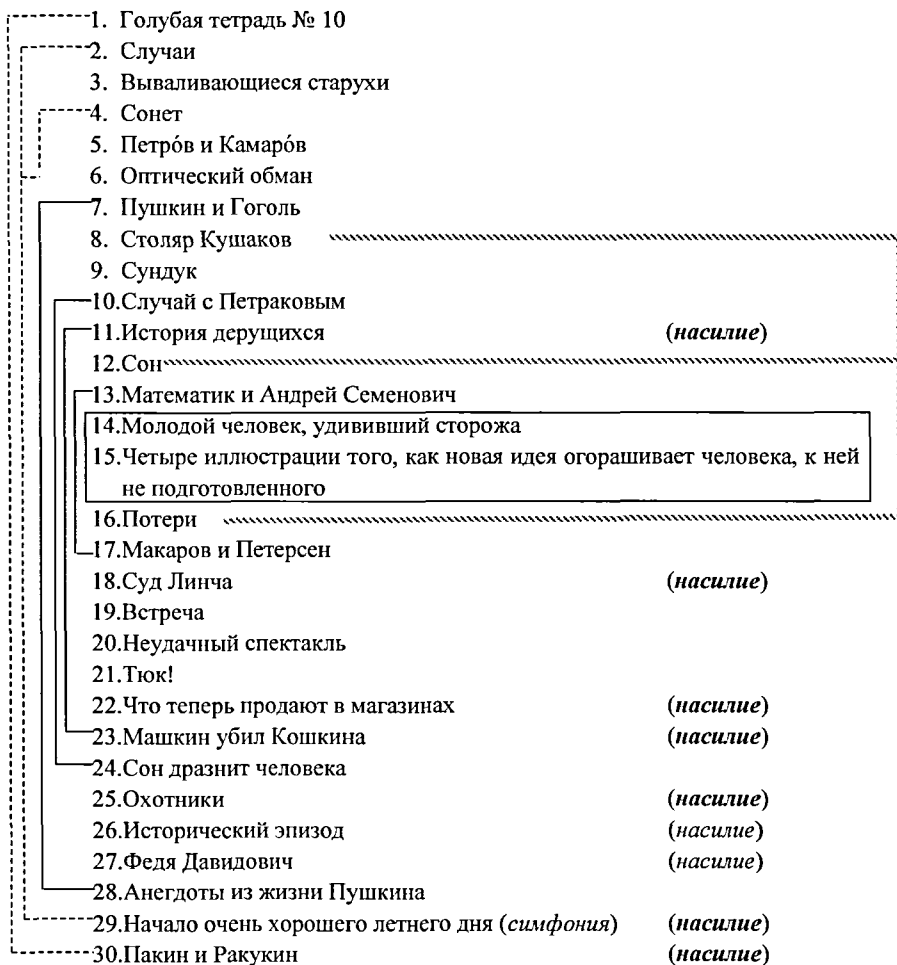
Чудо, к которому на самом деле герой был призван всегда и совершить которое мог в любой момент, происходит в самом конце. Герой обращается к Богу. И тут же появляется рукопись – «чудо писательства». При этом она оказывается не чем иным, как историей о том, как некто призванный совершил наконец то, к чему был призван. И таким образом, рукопись предстает тем самым вожделенным повествованием о чудотворце, на этот раз счастливо заканчивающимся тем, что герой совершает чудо. Но тогда все, что говорилось о чудотворце, произошло с рассказчиком. Значит, чудотворец на самом деле не кто иной, как он сам. Но последняя фраза повести, как уже говорилось, – это прямое авторское слово. Однако «я» неразличимы, стало быть, рассказчик – сам Хармс.

Перед нами три сюжетных пласта – пласт *автора* «Старухи» (Хармса), пласт героя «Старухи» – *рассказчика* и, наконец, пласт *чудотворца*. Чудо веры влечет за собой чудо писательства (мгновенно после молитвы). Автор «Старухи», Хармс, явив текст «из ниоткуда», оказывается *чудотворцем*. Но по тексту все это совершает *герой* «Старухи»! Более того: герой, признаваясь, что заканчивает рукопись, оказывается самим Хармсом – автором «Старухи». Пласты «схлопываются». Происходит «слияние» трех «я» в одно – Хармса.

Итак, повесть «Старуха» – это тот самый рассказ о чудотворце, «повествование о чуде». После небрежных поминаний о чудесном («есть ли чудо?») Хармс заключительной своей фразой вдруг представляет нам его само – именно в этом качестве неожиданно начинает выступать собственно текст повести.

Во втором параграфе («Цикл “Случаи”») анализируется композиция «Случаев» и выявляется та же смысловая доминанта, что и в «Старухе», – спасение. В работе названы рассказы цикла, образующие смысловые пары (произведения, явно близкие друг другу, – сюжетно, названием или же по

какому-либо иному признаку). См. рисунок (более надежные пары соединены сплошной линией, менее надежные – пунктиром; также отмечена триада рассказов; напротив рассказов, где явлено насилие, стоит соответствующая пометка – выделенная жирным шрифтом, если данный рассказ относится к группе «Насилие»):



Цикл оказывается устроен по принципу матрешки, иными словами, имеет некую сердцевину: это «Молодой человек, удививший сторожа» и «Четыре иллюстрации...». Мы отмечаем, что сценка «Четыре иллюстрации...» в некотором смысле устроена так же, как и цикл в целом (по тому же принципу матрешки): пары образуют 1-й и 4-й диалоги, а так же 2-й и 3-й. В сердцевине цикла, таким образом, находится не только само смысловое ядро – но и ключ к его отысканию. Именно в этом, по нашему мнению, состоит особая функция «Четырех иллюстраций...», помещенных в центр и непосредственно после «Молодого человека...».

«Молодой человек, удививший сторожа» – повествование о спасении. Это беспрецедентный для Хармса рассказ. В нем в полной мере явлена «мерзость мира» (за которую отвечает сторож), но интонация повествования светлая. Хармс воссоздает здесь самое сокровенное – облик, которым он мечтал обладать в жизни (в «молодом человеке» узнается сам автор). «Молодой человек» вдруг спрашивает сторожа о «главном» – о небе, о том, что сознанию последнего бесконечно чуждо и о чем он никогда не слышал. Сторож пытается спровадить странного собеседника, но «молодой человек» и не думает отступать. И когда окончательная победа сторожа – и его торжество – почти неотвратимы, «молодой человек» вдруг улыбается, машет рукой и исчезает.

«Молодой человек» помахал рукой – *этому «миру»* – улыбнувшись. И сторожу остается только «понохать воздух». Запах «жженных перьев» – единственный жалкий трофей, доставшийся «миру», некая метафора отброшенной и сгоревшей «оболочки». Однако чудеса ни в чем «мир» не убедят, он никак не изменится. Зато «молодой человек» уже недосыгаем. Он *спасся – чудом*.

А «мир» остается, разумеется, прежним. «Случай» после «Молодого человека...» продолжают, и картины окружающей действительности во всей ее «мерзости» и абсурде становятся даже хуже, чем прежде. Сползание в ад неотвратимо. Вторая половина «Случаев» еще страшнее первой, почти все миниатюры, принадлежащие к группе «Насилия», – там. Просветов в «мире» нет – и никогда не будет. Он становится тем страшнее, чем пристальнее в него вглядываешься. И нет ничего хуже повторения судьбы жалкого Ракукина (последний рассказ цикла), поддавшегося адскому закону этого «мира».

Но, оказывается, страшные «Случаи» – в некотором смысле оптимистичный цикл. Такой вывод можно сделать, если вдуматься в его структуру. У финального текста («Пакин и Ракукин») есть прямая, центральная антитеза – «Молодой человек, удививший сторожа». И *отсюда* – можно *«пройти на небо»*. Цикл «Случаи» написан о том, что надежда существует и тогда, когда надеяться нет ни малейших оснований. Потому что есть *чудо* – оно не принадлежит «миру», оно сильнее его; так в конечном итоге – по Хармсу – и придет избавление.

Удивительно, но самые масштабные произведения Даниила Хармса, притом такие разные, – «Старуха» и «Случаи» – написаны, в сущности, об одном и том же. Оказывается, что отнюдь не только в дневниковых записях, но и в творчестве Хармса (что часто совершенно игнорируется или, по крайней мере, явно недооценивается исследователями) проявляется православное мировоззрение, причем вполне традиционное, насколько возможно судить.

В третьем параграфе («*Феномен чуда в прозе Д. Хармса и его эволюция*») прослеживается, как развивалось отношение Хармса к чуду. Изучаются рассказы, где намечается или проявляется эта тема. Особенно следует выделить главный «набросок» к повести «Старуха» – рассказ «Утро» (1931), где герой настойчиво просит Бога о чуде. В этом рассказе явно указана связь *чуда* и писательства.

Важный этап в поиске Хармсом *чуда* – дневниковые записи 1937 года. Поиски *чуда* соседствуют с размышлениями о *вере* (в том числе в художественных произведениях). Но пока Хармс не соединяет воедино эти понятия. В 1938–1939 годах его особенно интересует *бессмертие* (см. «1. Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие...»; «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона»). Сосредоточенность на бессмертии как таковом, конечно, тоже заведет в тупик (что отразится в разговоре героя с Сакердоном Михайловичем в повести «Старуха»). Чуть более чем через три месяца после «Трактата...» Хармс пишет «Старуху» – повесть, где впервые сведены воедино две темы: *чуда* и *веры*. Хармс, давно ощущавший эту связь (божественная интуиция в «Старухе» воплощается в «собственных мыслях» и разговоре с ними), только теперь ее осознал. Герой повести (а вместе с ним и сам Хармс) как будто проделывает некий духовный путь – путь к *чуду*, к *Богу*. Хармс ясно показывает, в чем *чудо*. Притом и духовное («должно измениться что-то во мне»), и материальное («нарушение физической структуры мира»): герой молится – и возникает текст повести. Хармс наконец-то находит подлинное чудо, которое всю жизнь искал. Вместе с этим в повести ясно указан «выход»: он в обращении к Богу. Чудо спасения воплощается в рассказе «Молодой человек, удивший сторожа», который «проходит на небо», покидая этот «мир», помахав ему рукой.

«Молодому человеку» удалось *возвыситься* (вот он, «Лобочевский в жизни») – и, несомненно, Хармс мечтал повторить его судьбу. Оказывается, и *возвышенное* есть, просто искать его нужно не в Сусанине и не в Пушкине. Человек создан для веры, и не должно «свято место» души заполнять кумирами. Нельзя заменить *сокровенное*, Бога – Сусаниным и Пушкиным, то есть героическим и эстетическим, они окажутся плохими «подпорками».

По меньшей мере странным выглядит восходящее к Друскину современное приписывание Хармсу понимание *чуда* как «нетворения чудес» («достаточно было сознания, что он *может* творить чудеса»). Если взглянуть на некоторые тексты и фрагменты дневника, можно понять: Хармс *чуда* – *жаждал*. Иногда даже «всё равно, какого чуда». А над «течением жизни как

таковым» (точнее, над его радостным приятием или даже упоением жизнью) он впрямую издевался («Я слышал такое выражение: “Лови момент!”...»). Видимо, Хармс очень боялся за всю жизнь так и не совершить *чуда*. Именно в контекст этих размышлений, как нам представляется, и должны быть вписаны и «Старуха», и «Случаи», два самых значительных произведения писателя.

В третьей главе («Ведущие мотивы и приемы прозы Д. Хармса») рассматривается, во-первых, тематический уровень хармсовских миниатюр – вычлняются их основные мотивы; во-вторых, определяются ведущие приемы прозы Хармса, которые мы понимаем как авторские стратегии, связанные с уровнем повествования, персонажной сферой, жанровой природой или словесной тканью. Наконец, демонстрируется, как данный инструментарий может послужить различению художественного и биографического в записях Хармса.

В первом параграфе («*Сквозные мотивы*») выделяются следующие мотивы:

1) Мотив *обыденности насилия*. Насилие в хармсовском «мире» в порядке вещей. Зло в «мире» абсолютно безнаказанно и побеждено не будет.

2) Мотив *обыденности порока*. Пороку подвержены почти все персонажи (в особенности можно отметить их похотливость и нездоровое любопытство).

3) Мотив *невосприятых ценностей*. В «мире» Хармса ценности не отсутствуют и даже не попираются сознательно, а сосуществуют с пороком, грехом. Персонажи Хармса – люди «мира» – осведомлены о ценностях и время от времени апеллируют к ним. «Апокалиптическое» же впечатление создается как совершенной обыденностью «греха», так и тем, что ценности, к которым персонажи обращаются, абсолютно ими не восприняты.

4) Мотив *ничтожности персонажа*. Хармсовские персонажи ничтожны и чрезвычайно глупы, часто они полностью теряют человеческое достоинство и даже человеческий облик; в некотором роде личность у них отсутствует. Обитатели «мира» часто совершенно не могут понять причинно-следственные связи и отделить «главное от второстепенного». Для хармсовских персонажей характерна «хорошая мина при плохой игре».

5) Мотив *безумия*. Иногда персонажи просто безумны. Кроме того, нередко встречается некая деталь, обнаруживающая безумие «мира» в целом («мета безумия»), следовательно, не стоит удивляться происходящим в нем «странностям».

6) Мотив *«мерзости быта»*. Хармсовский «мир» погряз в «мерзости быта». Что бы ни происходило, какие бы речи ни велись, низкая тряпина быта непременно даст о себе знать. За «мерзость мира» у Хармса также отвечают дворники и сторожа. У многих персонажей «мира» полностью отсутствует брезгливость.

7) Мотив *«детоненавистничества»*. Появление детей в произведениях Хармса всегда функционально. Мотив «детоненавистничества» в некотором

роде примыкает к мотиву невоспринятых ценностей. Часто дети в хармсовских произведениях – всего лишь одно из воплощений той самой ценности, чью суть персонаж постигнуть не в состоянии, даже если осведомлен о ней. Дети у Хармса наделяются важными функциональными ролями. Одна из них – роль *жертвы*. Ничтожные «мудрые старики» с охотой издаются над теми, кто слабее их. «Детоненавистничество» здесь – своеобразная метка *протестного начала* в персонажах, оно необходимо для указания как на их беспомощность, так и на свойственный им цинизм. Однако подобный протест может быть и оправдан, если ненавидящий детей персонаж близок к «Я». Такие дети могут быть не только жертвами, но и *мучителями*. Они по-прежнему играют важную роль в создании адской картины «мира», но только уже не потому, что страдают от зла, а потому, что являются его носителями. У Хармса встречаются и рассказы, где образ ребенка отчетливо положителен. Следовательно, образ ребенка в хармсовской прозе может воплощать строго противоположные полюса (а в «детских» произведениях Хармса ребенок положителен всюду). Эта *вариативность* детской темы указывает на ее абсолютную *функциональность*.

8) Мотив *дискредитации «чинарства»*. «Чинарство» как образ мыслей широко представлено в хармсовской прозе и часто отрицательно маркировано. Дискредитируются и сами «чинари» (тем самым автор указывает не столько на несовершенства других, сколько на собственные). Нам представляется ошибочным полагать, что Хармс не проявлял никакой критичности по отношению к «чинарству», как и воспринимать его творчество в русле комментариев Я. С. Друскина.

9) Мотив *садизма*. «Мир» полон садистов. Отдельно стоит отметить хармсовских докторов – едва ли не самых зловещих его персонажей.

10) Мотив *потери*. В «мире» неизбежны «потери» (см. соответствующую группу).

11) Мотив *сна*. Как и у многих других авторов, у Хармса сон – это мир подсознания, свободного от предрассудков и суждений героя. Заснуть в хармсовском «мире» – отдельная проблема: человек бессилён, жить по собственному плану возможности нет. Однако хармсовский сон может обладать и вполне дьявольским оттенком. Такой сон не «возвышение», а дурман, почти смерть.

Даже простое перечисление этих мотивов указывает на беспросветность «мира» – и в первую очередь его делает таковым человеческая природа. Но кроме того, и во всем земном изначально присутствует какой-то изъян – вспомним мотивы «мерзости быта», потери и прочие.

Во втором параграфе («*Устойчивые приемы*») выделяются наиболее характерные для прозы Хармса приемы:

1) *Монохромность описания*. Тотально жуткий «мир» не просто плох изначально, он еще и изменяется к худшему. Иногда Хармс использует

прием «расширения», в финале вводя новых персонажей или сообщая о других событиях в «мире». Такое «расширение» пластов подкрепляет впечатление тотальной монохромности «мира».

Чрезвычайно важное место в хармсовской прозе занимает рассказчик. На наш взгляд, у Хармса можно условно выделить два типа рассказчика. Рассказчик типа «Я» (или же персонаж, напоминающий Хармса) возникает, соответственно, в произведениях группы «Я», «Чинари», иногда в произведениях группы «Сокрытое». Рассказчик типа «Я» выделен из «мира». В связи с ним в повествовании появляется лирическая интонация (видимо, свойственная самому Хармсу, но не свойственная большинству его рассказов). Рассказчик же типа «мудрый старик» – типичный персонаж «мира» Хармса, полностью встроенный в этот «мир». Он глуп (хотя иногда осторожен), не ощущает «ткани бытия» и обладает всеми характерными изъянами персонажей «мира». Это передается его репликами, а также (что очень важно!) соответствующей интонацией. «Мудрому старику» свойственно резонерство. Таким образом, «мудрым стариком» может оказаться не только главный герой, но и, казалось бы, сторонний объективный повествователь. Классическая «рамка» взламывается, и тогда становится понятно, что и этот, как будто исключительно внешний, элемент – тоже часть жуткого «мира». Эффект тотальности в этих случаях многократно усиливается. Характерна также обыденность интонации, с которой рассказчик произносит чудовищные сентенции.

2) *Дискредитация «иного»*. Хармсовский «мир» монолитен: хороших сообществ и персонажей в нем нет. Любое «иное» в «мире» окажется псевдоиным.

3) *Выразительность финала*. Роль последней фразы у Хармса часто чрезвычайно существенна и играет ключевую роль в формировании смысла произведения. Это или финальная деталь, подтверждающая догадки и ощущения читателя, или итоговая ремарка, расширяющая происходящее в миниатюре до образа «мира» в целом.

4) *Дискредитация персонажа*. Часто Хармс прибегает к приему полной дискредитации персонажа, но порой дискредитация производится при помощи всего лишь одного штриха. Хармс использует и прием постепенной, градационной дискредитации.

5) *Недосказанность*. Хармсовская проза часто вызывает ощущение чего-то зловещего (страх перед страшным). Достигается это в том числе с помощью приема зловещей недосказанности. Достаточно лишь обозначить нечто страшное – читательское воображение все довершит само. Таинственное многократно усиливает ужас.

6) *Эфемистичность*. Излишней натуралистичности у Хармса не бывает никогда (относительное исключение составляет последний сохранившийся рассказ – «Реабилитация»). Напротив, у него можно найти многочисленные эфемизмы. Таким образом, несмотря на мерзость «мира», изменить собственному аристократизму и представлениям о гармонии

(«трагической гармонии», по выражению Ж.-Ф. Жаккара) для Хармса немислимо.

7) *Обращение к классическим жанрам.* У Хармса есть произведения, названия которых отсылают к классическим поэтическим и музыкальным формам. Символично, что эффект от безупречной формы практически полностью нивелируется «прозаической» речью. Внешне все плохо: «мир» по-прежнему уродлив, люди мерзки. Изменить это Хармс не в силах, но сообщить гармонию (пускай и тщательно скрытую) *собственным произведениям* он может. Тем самым «низкому» противопоставив «высокое», а именно творчество.

8) *Квазиавтобиографичность.* Интонация рассказчика типа «Я» примыкает к хармсовской интонации дневниковых записей, сливается с ней. Все это органично дополняет образ писателя, зафиксированный в воспоминаниях о нем. Эту интонацию характеризует ряд отличительных черт: интеллигентность, интеллектуальность, склонность к рефлексии, граничащая с болезненным самоанализом, деликатность, переходящая в ранимость, требовательность к себе, граничащая с самоуничижением, невероятно внимательное отношение к искусству, безупречный вкус, религиозность, юмор.

При изучении хармсовских текстов возникают некоторые текстологические проблемы. Дело в том, что ни один текст «взрослой» прозы писателя не был опубликован. Кроме того, глядя на конкретный хармсовский текст, бывает не так просто определить, что именно перед нами: дневниковая запись, заготовка, «взрослый» рассказ или «детский» рассказ. Серьезное это высказывание или издевательство, научный трактат или же его тревестирование? В третьем параграфе (*«Возможный инструментарий для различения художественного и биографического в записях Д. Хармса»*) предпринята попытка разрешить эту проблему. Мы формируем некий инструментарий для различения хармсовских записей и текстов. В случае наличия вышеперечисленных мотивов и приемов в той или иной записи ее следует отнести к литературным заготовкам или «взрослым» рассказам. В противном случае запись представляется возможным отнести к дневниковым. Таким образом, мы получаем инструмент, позволяющий последовательно разграничивать художественное и биографическое в сохранившихся прозаических фрагментах. Тем самым намечен принцип алгоритмического прояснения спорного статуса практически любого хармсовского текста, что открывает новые возможности при подготовке дальнейших публикаций наследия Хармса.

В заключении подводятся итоги работы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Горбушин С. А., Обухов Е. Я. «Старуха» Д. Хармса в свете последней фразы // Вопросы литературы. – 2010. – № 6. – С. 429–438 (0,5 / 0,25 п. л.).

2. Горбушин С. А., Обухов Е. Я. *Иное* в произведениях Даниила Хармса // Вопросы литературы. – 2012. – № 2. – С. 443–455 (0,6 / 0,3 п. л.).
3. Горбушин С. А., Обухов Е. Я. О композиции «Случаев» Даниила Хармса // Вопросы литературы. – 2013. – № 1. – С. 425–434 (0,5 / 0,25 п. л.).
4. Горбушин С. А., Обухов Е. Я. «Водевили» Даниила Хармса // Вопросы литературы. – 2014. – № 1. – С. 360–368 (0,4 / 0,2 п. л.).
5. Обухов Е. Я., Горбушин С. А. Перечитывая Хармса. – М. : ИКАР, 2012. – 184 с (10 / 5 п. л.).
6. Горбушин С. А., Обухов Е. Я. Сусанин и Пушкин Даниила Хармса // Вестник гуманитарного научного образования. – 2010. – № 2. – С. 40–44 (0,5 / 0,25 п. л.).
7. Горбушин С. А., Обухов Е. Я. Функции «детоненавистничества» в произведениях Д. Хармса // Литературная учеба. – 2011. – № 4. – С. 258–270 (0,7 / 0,35 п. л.).

Подписано в печать 27.01.2015 г.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Формат А4/2. Усл. печ. л. 1.
Заказ № 212. Тираж 100 экз.
Типография «КОПИЦЕНТР»
119234, г. Москва, Ломоносовский пр-т, д.20
Тел. 8 (495) 213-88-17
www.autoreferat1.ru