

## Лейтмотивы: поэтика и функции (по повести «Старуха» Д.И. Хармса)

Элеонора Семиврагова (образовательная программа «Филология»)

Повесть «Старуха» Д.И. Хармса, написанная в 1939 году, являет собой многоуровневую систему, до сих пор представляющую живой интерес для исследователей. Ткань текста пронизана десятками мотивов, каждый из которых неоднократно воспроизводится в различных ситуациях, составляя самостоятельный текстовый элемент. При более близком рассмотрении повести можно выделить несколько видоизменяющихся лейтмотивов – тематических комплексов, объединяющих те мотивы, которые реже появляются в повести: 1) *лейтмотив жизни/смерти*; 2) *лейтмотив раздробленности/ограниченности*; 3) *лейтмотив чуда/разочарования*. Стоит отметить, что структура этих тематических комплексов состоит из двух словарных концептов, образующих разветвленные лексико-семантические парадигмы. В данной статье я буду рассматривать лейтмотивы, включающие семантически родственные или синонимичные значения, выраженные в других мотивах.

К первому рассмотренному мной семантическому ряду *лейтмотива жизни/смерти* относятся следующие мотивы: смерти, жизни, сна/бодрствования, болезни, увечья, голода/сытости. Каждый из этих мотивов также содержит в себе некоторые компоненты – лексические единицы языка. Текст Хармса насыщен традиционными смыслами семантического языка фольклора, поэтому в повести появляются единицы, моделирующие пространственно-временную модель нечеловеческого «мира мертвых», взаимодействующего с реальным миром. На протяжении всего текста мы отмечаем связь пограничного состояния героя с его пространственными передвижениями, рассуждениями о чуде и бессмертии и внезапным появлением старухи. Эти конструктивные элементы создают целый ряд противопоставлений концептов «живого» и «мертвого», лежащих в основе парадигматических отношений «этого» и «того мира».

Кроме того, «Старуха» встраивается в ряд так называемых «петербургских текстов»<sup>1</sup>, в которых Петербург воспринимается как *«поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни»*<sup>2</sup>. Необходимо отметить, что связь повести Хармса с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», другим «петербургским текстом», прослеживается на мотивном уровне в мотивах

<sup>1</sup> Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. С. 23.

<sup>2</sup> Там же. С. 5.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

тления, болезни и увечий, пограничного состояния главного героя. Об этих особенностях хармсовского текста речь будет идти дальше в контексте выделенных мной лейтмотивов. Так, в повести функционируют постоянные элементы «петербургского мифа»<sup>3</sup>: подчиненность необъяснимым или мистическим силам, борьба человека с пространством, ощущение близости смерти и т.д. С последним тесно связан мотив сна и бессонницы: герой находится во власти неизвестной силы, которая руководит его сознанием. Вместе с тем сон является пограничным состоянием и таким образом становится составляющей концептов жизнь/смерть и целостность/ограниченность. В статье «Сны Блока и “Петербургский текст” начала XX века» исследователи Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян акцентируют внимание на последовательно развитой теме границы между сном и бодрствованием в русской литературе XIX и XX веков, а также на особом положении сна в «петербургском тексте»: *«“умышленность”, ирреальность, фантастичность Петербурга <...> требуют описания особого типа, способного уловить ирреальную (сродни сну) природу этого города <...> Наконец, необыкновенная, по меркам русской жизни, сложность и тяжесть петербургского существования <...> делали необходимым обращение к сферам, которые <...> могли дать “сверхреальное” объяснение положению вещей и указать выход из него»*<sup>4</sup>. Действительно, мотив сна пронизывает весь текст повести, герой постоянно повторяет: *«буду лежать и постараюсь заснуть»*, *«долой всякий сон и лень»*, *«теперь мне хочется спать, но спать я не буду»*<sup>5</sup>. При этом он путает состояние сна и смерти, и в этом проявляется их архаическое отождествление: *«Да, конечно, это сидит старуха и голову опустила на грудь. Должно быть, она уснула <...> И вдруг мне делается всё ясно: старуха умерла»* (см. стихотворение Хармса «Лапа»: *«из головы цветок вырастает / сон ли это или смерть»*); «Радость»: *«А жизнь – дерево лучины / А сон пустыня и ничто»*; «Когда сон бежит от человека...»). В фрагменте сна главного героя о глиняном Сакердоне Михайловиче и самом себе, не имеющем ни рук, ни возможности попасть в свою комнату, проявляется важная деталь «составленности» сна из обломков реальности и постоянных повторов; все повествование о сне состоит из тех же предметов, которые окружали героя раньше: лестница, дверь с французским замком, сосед, Сакердон Михайлович, ножик и вилка вместо рук (до этого – вместо стрелок часов). В фольклорной

<sup>3</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 274–281.

<sup>4</sup> Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 130–131.

<sup>5</sup> Здесь и далее повесть цитируется по: Хармс Д. «Старуха» // Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений / Сост., подгот. текста и общ. ред. В.Н. Сажина. СПб., 2001. С. 817–840.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

традиции считается, что то, что происходит во сне, на самом деле происходит с душой сновидца, покинувшего на время сна тело (потеря контроля над собственной целостностью и бессознательное ощущение опасности). Реальность как бы распадается на сон и бессонницу, которые в хаотичном порядке перемешиваются: *«Значит, это всё был сон. Но только где же он начался? Входила ли старуха вчера в мою комнату? Может быть, это тоже был сон?»*. Граница между ними, как между состоянием жизни и состоянием смерти, очень размыта. В.Я. Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» выделяет «испытание сном» (т.е. запрет на сон или бессонницу) как задачу на проверку магической силы умершего<sup>6</sup>. Поэтому герой, все-таки уснув, видит старуху сразу же после пробуждения: она и является той смертью (и в прямом, и в переносном смысле), которая настигает героя. Более того, желание уснуть мешает герою создать свой рассказ, а значит, и совершить чудо письма (см. рассказ «Утро»: *«Да да, надо чудо. Все равно какое чудо <...> Должно измениться что-то во мне. Я взглянул на часы. Три часа семь минут. Значит, спать я должен по крайней мере до половины двенадцатого. Скорей спать!»*). Здесь же Пропп указывает на косвенную связь запрета сна с обрядом посвящения, представляющего собой смерть и последующее воскресение: *«У евреев ночь перед обрезанием называлась "ночью бодрствования", так как в эту ночь нельзя спать, потому что "шедим", злые духи, пытаются овладеть мальчиком до обрезания (Samter 132)»*<sup>7</sup>. Если интерпретировать финал повести как духовное перерождение героя с обращением к Богу, то мотив сна встраивается в один ряд с мотивом смерти, чуда и перерождения, играя смыслообразующую роль на протяжении всего текста. Важно отметить, что для литературы начала XX века в принципе характерны «снообразные тексты», в которых сны становятся определяющей моделью повествования: у Ахматовой *«<...> модель сна становится неотделимой от модели поэтического текста (ср. И в яви, отработанной под сон) <...> Текст часто самоуподобляется реконструкции забытого сна по "осколкам" – ср. в этой связи роль фабульных "пробелов" табуированных воспоминаний, "узнавания" и "неузнавания"»*<sup>8</sup>. Таким образом, сон героя также является своеобразным рассказом о едва не случившемся чуде постепенного исчезновения героя (в этом случае реальность как бы проецируется на сон).

Время написания повести – конец 30-х годов – «засмертие», один из сложнейших, предгрозовых периодов советской истории. Повсеместно царящее ожидание внезапной смерти

---

<sup>6</sup> Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 173.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 134.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

или расправы, страшный голод и массовые репрессии изменяют сознание людей. Все это оказало влияние и на Хармса, который под давлением раскалывающегося реального мира нашел выход в высвечивании в тексте этих страшных признаков эпохи, состоящих и в уничтожении, распаде литературного языка. Так, одним из доминирующих в тексте мотивов является мотив смерти, неотделимый от мотива жизни (см. также другой хармсовский текст «Сундук», в черновике которого есть приписка *«жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный»*). В.Н. Топоров пишет: *«Внутренний смысл Петербурга <...> именно в этой несводимой к единству антитетичности и антиномичности, которая самое смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности»*<sup>9</sup>. Это непрерывное со-противопоставление жизни и смерти прослеживается на всех уровнях текста: герой в прямом смысле окружен персонажами, принимающими положение мертвых; объектами, несущими в своих кодах смерть (голод, болезни, покойники, тление, увечья, инвалид на механической ноге).

На протяжении всего текста мы можем наблюдать ряд физически ущербных тел и заболеваний: одноногий инвалид, старуха со вставной челюстью, хромота, безрукость главного героя и Сакердона Михайловича, воображаемый столбняк, которым заболевают мальчишки. Главный герой находится внутри физиологичного, раздражающего своей неполноценностью пространства. У всех этих людей нарушена целостность тела, а значит, они постоянно находятся в пограничном состоянии, указывая герою на близость смерти и частичного разрушения организма. Это коррелирует с рядом болезненных тел, встречающихся у Достоевского в «Преступлении и наказании»: раздробленный череп старухи, раздавленный каретой Мармеладов, продавшая свое тело Сонечка и т.д.<sup>10</sup> Еще один общий для этих двух произведений мотив – мотив голода, туманящий мысли героев. То же находим у Достоевского: *«Один какой-нибудь стакан пива, кусок сахара, – и вот, в один миг, крепнет ум, яснее мысль, твердеют намерения!»*. Однако после трапезы с Сакердоном Михайловичем, во время которой происходит странное щелканье кастрюли, герой лишь на некоторое время становится сытым, впоследствии у него случаются рези в животе из-за съеденного. По мнению О.М. Фрейденберг, семантика еды связана с представлением о тождестве смерти и рождения, отсюда и о *«преодолении смерти, об обновлении жизни, о воскресении»*; *«еда – метафора жизни»*<sup>11</sup>. В

<sup>9</sup> Топоров В.Н. Петербург и «петербургский текст» русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

<sup>10</sup> Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство Азбука, 2011.

<sup>11</sup> Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 64.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

связи с этим постоянный голод главного героя связан с острой потребностью жить, не находящей достаточного воплощения.

Кроме того, для «петербургских текстов» начала XX века имеет особую значимость связь смерти с миром культуры. При этом гибель города несет в себе скорее положительную коннотацию: «<...> у *Мандельштама, Кузмина и Вагинова «гибель Петербурга» – наивысшее проявление слова культурной эпохи, «первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов»<sup>12</sup>. Ощущение разрушения мира вокруг, потери культурных корней, разрыва связи с языком и предшествующей традицией вкупе с мифологемой «гибели Петербурга» порождает огромное количество вариаций этих мотивов. В повести «Старуха» мотив смерти также связан с миром культуры – чудом создания текста, сложно и частично реализуемого на уровне главного героя, который хочет написать гениальную вещь и готов ради этого на все, даже на отказ от сна. В то же время эта невозможность продолжить, передать свои знания (отчасти являющиеся особым культурным кодом) не реализуется на уровне чудотворца: «<...> он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает <...> он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда». С одной стороны, невозможность творить чудеса или тексты влечет за собой смерть, а с другой, смерть становится причиной потери культуры. Здесь же стоит задуматься о финале повести, являющем собой чудо создания текста и действительное чудо перерождения героя, означающее бессмертие: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянута». Создавая текст, автор увековечивает себя, тем самым достигая вечности – в случае данной повести – и в метафизическом, и в реальном плане.*

Лейтмотив жизни/смерти тесно взаимодействует с лейтмотивом раздробленности/ограниченности. При рассмотрении этого лейтмотива я буду анализировать следующую систему входящих в него мотивов: мотив сна/бессонницы, связанный с мотивом смерти/жизни, мотив границы и черты, борьбы человека с пространством.

Как уже было сказано ранее, сквозной мотив сна/бессонницы относится и к пограничному состоянию героя. В «Старухе» Хармс выстраивает серию семантически аутентичных ситуаций, в которых сознание героя не справляется с задачей различения сна и яви, жизни и ее художественной имитации. А.А. Кобринский в работе «“Старуха” Д. Хармса – финальный центон» указывает на то, что «в контексте “Случаев” особенно усиливаются характерные для Хармса негативные коннотации, связанные с мотивом сна, который понимается, как

---

<sup>12</sup> Кужулин И.В. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга в Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

окончательное подчинение автоматизму существования и тотальной несвободе бытия. Из этой-то несвободы и вырывается герой “Старухи” в финале повести <...><sup>13</sup>. Так, мотив сна и бессонницы реализуется в «Случаях» неоднократно, но сон никогда не реализуется полностью, и герои часто не понимают, находятся ли они в реальности или нет (см. рассказы «Случай с Петраковым», «Сон дразнит человека» и «Сон»). Текст балансирует между двумя полюсами, не отождествляя себя окончательно ни с одним, и эта пограничность становится сюжетообразующим фактором в повести (ср. неспособность главного героя уснуть и подобное состояние Маркова из «Сон дразнит человека»: *«Войдя в свою комнату, он почувствовал в теле приятную усталость и захотел спать. Но только он лег на диван и закрыл глаза, – сон моментально испарился»*).

Кроме того, связь с романом Достоевского прослеживается и в повторении знаковых образов (черта, граница, порог, затемнение пространства), нелинейности времени, расщепленности, полном разрыве всех логических связей<sup>14</sup>. Одним из наиболее смыслообразующих является мотив черты/границы. Рубеж, граница со времен глубокой древности были важным знаком в человеческой культуре. Черта отделяла «свое» от «чужого», «человеческое» от «нечеловеческого». В фольклоре зафиксировано, как герои сказок и быличек проводят вокруг себя черту и произносят магические слова. Нарушение этой границы считалось грехом и влекло за собой суровое наказание<sup>15</sup>. В повести «свое» пространство четко отделено от «чужого», поэтому старуха, перешедшая через эту границу, воспринимается героем как нечто трансцендентное. Также проведение черты, кругов, отделяющих одно пространство от другого, использовалось в магии. Например, в выражении «колдовские чары» слово «чары» означает «черты, линии» (в чешском языке слово *čara* означает «черта»). Таким образом, колдовские чары – это буквально не что иное, как круги, проведенные на земле. А глагол чаровать означал «колдовать, проводя по земле черты или круги»<sup>16</sup>. Здесь мы можем провести параллель с мотивом чуда: чудо смерти происходит только в запертой комнате во время белых ночей, тогда как чудо перерождения героя происходит только за пределами Петербурга. Финальный выход за географические границы Петербурга тоже является одним из мотивов

<sup>13</sup> Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002. С. 488.

<sup>14</sup> Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. М.: Издательство Азбука, 2011.

<sup>15</sup> Славянские древности. Этнолингвистический словарь // Под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995.

<sup>16</sup> Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове: продолжение жизни. Самара: Изд-во СаГА, 2003. С. 3.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

«петербургского мифа»: перелом в душе Раскольникова происходит за пределами города, когда он стоит на высоком берегу и смотрит на «необозримую степь».

В «Старухе» специфика существования писателя в такой незаконченной и неопределенной ситуации становится одним из главных элементов сюжета: герой не властен ни над текстом, ни над обстоятельствами собственной жизни. Эта пограничность, неопределенность состояний героя реализуется и на уровне мотива борьбы с пространством (см. также рассказ «Столяр Кушаков», в котором пространство возвращает героя к некой исходной точке, «Мальтониус Ольбрен», «Вещь»). Он также соотносится с мотивом границы/черты. Вот некоторые ориентиры, организующие пространство, принадлежащее герою: *двор, дверь, окно, порог, французский замок и ключ.*

Хармс несколько раз на протяжении текста акцентирует внимание на том, что главный герой встречает старуху именно во дворе. Согласно первому тому «Славянских древностей», *«наличие ограды или хотя бы условного обозначения границы делает Д<вор> местом, защищающим жилое пространство от вредоносных внешних сил, и объектом разнообразных охранительных ритуалов»*<sup>17</sup>. Мы можем заметить, что двор в «Старухе» ничем не ограничен, поэтому впоследствии старуха может проникнуть в самую комнату героя. Старуха переступает порог, *«традиционно значимый 'рубеж' (и одновременно – оберег) между 'чужим', т. е. для 'мертвого' – чужим 'человеческим', и 'своим', в данном случае – чужим для человека, т. е. 'мертвым', и одновременно – 'своим для нечеловеческого'. 'Порог' – это оберег родового характера»*<sup>18</sup>. Переходя этот рубеж, старуха делает комнату мертвой, привносит в нее смерть.

В повести содержится множество упоминаний о *двери*, тоже несущей в себе символику границы. Находим в «Славянских древностях»: *«Как часть дома Д<верь> может противопоставляться окну: со времен Средневековья известен обычай выносить из дома покойника не через Д., а через окно или специально проделанный проем в стене <...>. Так поступали (в некоторых местах почти до наших дней <...>) в случае мора и повальных болезней»*<sup>19</sup>. Действительно, когда герой собирается писать, он пересаживается к окну, но и старуха *«сама идет к моему креслу возле окна и садится в него»* и тут же получает необъяснимую власть над героем. Объектом охранительной магии могла выступать и дверь в целом, и ее части: порог, косяки, притолока, ручка, дверные петли, замок и ключи. Два

---

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Славянские древности. Этнолингвистический словарь / Под ред. Н.И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1995. С. 31.

<sup>19</sup> Там же. С. 32.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

последних объекта наиболее явно изображены в «Старухе». Во сне герой захлопывает дверь с французским замком и не может попасть обратно в свою комнату, однако при закрытии чемодана с мертвым телом старухи не испытывает никаких трудностей. Этот предмет, часто используемый для защиты объекта, в первом случае отгораживает героя от собственного жилища (и он начинает терять части тела), а во втором – закрывает доступ к носителю опасности, чтобы «обезвредить его <...> Чтобы опасный покойник не вставал могилы, его гроб обматывали цепью и замыкали большим З<амком> (словац.) или клали его гроб в ноги покойному (укр.)»<sup>20</sup>. Ключи также становятся знаковым образом, как бы служащим гарантией безопасности героя: «Я взял его, вошёл в комнату и запер за собою дверь на ключ».

Последний лейтмотив – лейтмотив чуда, составляющей которого является мотив письма как чуда. Его довольно нетрудно выделить в сюжетной канве, представляющей собой текст в тексте о невозможности создать произведение. Именно в 30-е годы Хармс задумывался над вопросом, есть ли чудо, и, если есть, то что оно собой представляет. А. Герасимова в работе «Даниил Хармс как сочинитель (проблема чуда)» отмечает, что «<...> все “не-случаи” представляют собой попытки создания одного и того же произведения, оборванного на разных стадиях, в зависимости от того, когда автор осознает неудачность очередной попытки»<sup>21</sup>, невозможность сотворения чуда письма. Важно заметить, что в противоположность «обыкновенному чуду» негативные чудеса (например, внезапные появления или исчезновения предметов, воскрешение, смерть) постоянно функционируют в текстах Хармса. Однако такое негативное чудо должно произойти в мире, отличном от того, в котором существует автор, т. е. в том, который сотворен Богом (см. рассказ «Утро»). В конце повести «Старуха» действительно происходит чудо внутри самого героя, о котором читателю ничего не сообщается (внезапное обрывание повествования: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись...»), так как чудо перерождения по своему определению не может быть определено, ограничено словами.

Несложно заметить, что текст насыщен упоминаниями и размышлениями героя о чуде. Чудотворец, не совершивший за свою жизнь ни одного чуда и тем самым потерявший свое предназначение, умирает за границами Петербурга, очевидно, повторяя историю главного героя, также не совершившего чуда письма, но совершившего чудо умирания и последующего воскрешения. (см. у Введенского: «Чудо возможно в момент Смерти. Оно возможно потому что Смерть есть остановка времени»). Герой настолько сильно ждет чуда, что чуть не принимает треск отскочившей эмали от кастрюльки за доказательство существования чуда,

---

<sup>20</sup> Там же. С. 25.

<sup>21</sup> Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // НЛЮ. 1995. № 16. С. 129–139.

Лейтмотивы: поэтика и функции...

вмешательства в реальность иррационального. Исчезновение чемодана со старухой также является своеобразным чудом, подводящим героя уже в третий раз к мысли о том, что бессмертие все-таки существует. И именно благодаря избавлению от чемодана с мертвой старухой герой приходит к другому, более значительному чуду в финале повести.

Таким образом, «Старуха» как цельный текст со сложившейся поэтикой в некотором смысле подводит итог всему предшествующему периоду творчества Хармса. Несколько слоев текста образуют особое семантическое поле, расширяющее диапазон восприятия читателя за счет отсылок и автореминисценций, обновляющих устоявшуюся литературную традицию в обе стороны. Все три лейтмотива в повести Хармса «Старуха» являются своеобразной точкой отсчета понимания текста; они аккумулируют в себе ряд компонентов, которые составляют лексико-семантический ряд, сдвигающий традиционную семантику этих мотивов. Компоненты этого ряда варьируются между собой, позволяя автору создавать абсурдность, нестабильность мира. Мотив чуда высвечивает изменения, происходящие с главным героем, мотив борьбы с пространством – изменения, происходящие в реальном мире. Если интерпретировать финал повести как духовное перерождение героя с обращением к Богу, то мотив сна выстраивается в один ряд с мотивом смерти, чуда и перерождения, играя смыслообразующую роль на протяжении всего текста. Кроме того, герой трижды теряет сознание: именно тогда, когда как бы мертвая старуха начинает двигаться и тем самым доказывает тезис о бессмертии. В итоге путем троекратного доказательства бессмертия, отчасти являющимся чудом исчезновения старухи-смерти, герой приходит к духовному перерождению. Во время потери сознания он выходит за границы миропонимания и именно в этом абстрактном состоянии приходит к вере в Бога. Текст Хармса требует от читателя серьезного умения восстанавливать связи для каждого узла текста, выходя за собственные пределы понимания. Нам остается лишь бесконечный процесс понимания происходящего внутри и вне повести «Старуха», процесс осознания бесконечности и бессмертия.

Библиография

- Агранович С.З., Стефанский Е.Е.* Миф в слове: продолжение жизни. Самара: Изд-во СаГА, 2003.
- Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // НЛЮ. 1995. № 16. С. 129–139.
- Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. М.: Издательство Азбука, 2011.
- Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Н. Альфонсов, В.Е. Васильев, А.А. Кобринский и др.; Под ред. С.И. Тиминой. СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002.
- Кукулин И.В.* Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга в Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопросы литературы. 1997. № 4. С. 62–90.
- Пропт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998.
- Славянские древности. Этнолингвистический словарь // Под ред. Н.И. Толстого. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995.
- Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В.* Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века / Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 129–135.
- Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995.
- Топоров В.Н.* Петербург и «петербургский текст» русской литературы. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.
- Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
- Хармс Д.* «Старуха» // Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений / Сост., подгот. текста и общ. ред. В.Н. Сажина. СПб., 2001. С. 817–840.