

*Жан-Филипп Жаккар*

## НАКАЗАНИЕ БЕЗ ПРЕСТУПЛЕНИЯ: ХАРМС И ДОСТОЕВСКИЙ

Связь повести Хармса «Старуха» с Достоевским без труда угадывается даже неискушенным читателем. Пародийный аспект этого произведения, поднятая в нем тема наказания в отсутствии преступления и значение, которое она приобретает в контексте 30-х годов XX века, отмечались уже неоднократно<sup>1</sup>. Однако цель этой статьи несколько отлична, в том смысле, что она обращена не к «хармсоведам», а к «достоевсковедам». С другой стороны, небесполезно уточнить некоторые положения, чтобы показать, насколько недостаточно объяснять отношения двух писателей исключительно с точки зрения пародии.

Стоит напомнить в двух словах содержание повести. Герой-рассказчик, прототипом которого во многом является сам Хармс, — писатель, безуспешно пытающийся создать рассказ о чудотворце, который не творит чудес; он живет в том же районе Ленинграда, что и Хармс, курит трубку, ненавидит детей, мучается теми же «проклятыми вопросами» бытия, его друг Сакердон Михайлович напоминает друга Хармса Николая Олейникова и т. д.

Однажды утром он встречается старуху, которая держит в руках стенные часы без стрелок; на его вопрос о времени она отвечает: «Сейчас без четверти три»<sup>2</sup> (очевидный намек на «Пиковую даму» Пушкина). В тот же день она приходит к нему и умирает. В растерянности герой не знает, что предпринять, хочет доложить о случившемся управдому, но лишь тянет время. Именно из-за этой нерешительности, а еще потому, что голоден, он идет в булочную. Там, в очереди, завязывается короткий разговор с «дамочкой», он приглашает ее к себе выпить водки, но, спохватившись, ретируется. Затем он направляется к Сакердону Михайловичу выпить водки и закусить сардельками — к этой центральной сцене повести мы еще обратимся в дальнейшем, — а потом он возвращается к себе в надежде, что старухи там больше нет («Неужели чудес не бывает?!» (178)). Но, войдя в комнату, он видит, что старуха-покойница на четвереньках ползет к нему... В страхе он хватается за молоток для крокета. В конце концов, он принимает решение в духе уголовного романа, как он сам себя убеждает, избавиться от трупа, засунув его в чемодан и выбросив где-нибудь на болоте на окраине Ленинграда. В поезде у него начинаются рези в животе, он бежит в уборную и, возвратившись на свое место, видит, что чемодан украден. Предчувствуя неминуемый арест, герой выходит на станции Лисий Нос и в ожидании обратного поезда идет в лес. Там, став на колени перед ползущей (как старуха!) гусеницей, он произносит: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь» (188).

В качестве предварительного замечания мне бы хотелось также добавить, что повесть занимает особое место в творчестве Хармса: во-первых, это единственный текст такого значительного объема (20–30 страниц); во-вторых, в поэтике писателя он представляет собой новое направление, более «классическое» по сравнению с авангардистскими поэтическими экспериментами начального периода и крайним, доходящим порой до нелепости минимализмом последующей прозы. Написанная в 1939 году, то есть незадолго до ареста автора, повесть в известной мере подводит итог всему предшествующему периоду. Ее появление в свете периодизации творчества Хармса представляется вполне закономерным. Действительно, как я старался показать в моих работах, творчество Хармса делится на два периода<sup>3</sup>. Первый период (1925–1932) следует рассматривать в контексте заката авангарда, запутавшегося в непреодолимых трудностях (вследствие как внешнего давления, так и внутренних философско-эстетических проблем, которых мы не будем касаться). Это период оптимизма, отмеченный эстетикой формалистских поисков. Второй период — период сомнений, представленный поэтикой, которую можно (разумеется, со всей осторожностью) сблизить с поэтикой абсурда, понятого как некий вариант экзистенциализма<sup>4</sup>.

Вполне закономерно, что при переходе от первого периода ко второму Хармс сменяет поэзию на прозу, и что в итоговой повести «Старуха» он вновь поднимает вопросы, близкие к тем, что были у Достоевского. А тот факт, что «Старуха» была написана во время разгула сталинского террора, заставляет нас задаться некоторыми вопросами.

Как уже отмечалось, сопоставительный анализ «Старухи» с произведениями Достоевского был уже в общих чертах разработан, хотя и отнюдь не исчерпывающим образом. По сходству сюжетной ситуации к повести ближе всего, конечно, «Преступление и наказание»: в комнате с трупом старухи находится молодой человек, в страхе пытающийся найти выход из ужасного положения. Повесть Хармса, как и роман Достоевского, следует включить в «петербургский текст», тем более что действие происходит во время белых ночей, что влечет за собой целую цепь аллюзий. Герой-рассказчик описывает свой маршрут по городу, подобно тому, как описан маршрут Раскольников, и так же, как последний, он страдает от летней жары. Наконец он, так же, как и Раскольников, живет в одной бедной комнате со скудной мебелью и часто лежит на «кушетке», как Раскольников на своей «неуклюжей большой софе»<sup>5</sup>.

Определенные образы являются знаковыми, даже, несмотря на то, что у Достоевского и у Хармса они представлены совершенно по-разному. Например, часы, с их важной символикой, появляются в повести Хармса пять раз, напоминая заклад, который приносит Раскольников процентщице во время своего «пробного» визита. Другим примером знакового образа служат ключи. Когда в начале повести старуха приходит к герою, первым делом она говорит ему: «Закрой дверь и запири ее на ключ» (164), чему он неосознанно повинует. Это прямо противоположно тому, что происходит в романе Достоевского, где старуха-процентщица, напротив, не закрывает двери, и Раскольников совершает свое преступление при полуоткрытой входной двери:

Он стоял, смотрел и не верил глазам своим: дверь, наружная дверь, из прихожей на лестницу, та самая, в которую он давеча звонил и вошел, стояла отпертая, да-

же на целую ладонь приотворенная: ни замка, ни запора, всё время, во всё это время! <...>

Он *кинулся*<sup>6</sup> к дверям и наложил запор (66).

В то же время этот отрывок перекликается с тем, что происходит позднее в повести Хармса, когда герой внезапно пугается при мысли, что он оставил дверь открытой, и что старуха может выползти из комнаты:

Вдруг меня осенило: я не запер дверь. А что, если старуха выползет из комнаты?

Я *кинулся* обратно, но вовремя спохватился и, чтобы не испугать жильцов, прошел через кухню спокойными шагами (182)<sup>7</sup>.

Отметим, что, выбежав из дома процентщицы, Раскольников также замедляет шаг, чтобы не привлекать внимания прохожих:

А между тем ни под каким видом не смел он очень прибавить шагу, хотя до первого поворота шагов сто оставалось (69).

Еще один знаковый образ — забитая до смерти лошадь («лошадка», «клячонка», «кобыленка») во сне-аллегии Раскольникова, готовящегося к убийству старухи. Напоминание о ней мы находим в описании трупа у Хармса: «Мертвая старуха как мешок сидит в моем кресле. Зубы торчат у нее изо рта. Она похожа на *мертвую лошадь*» (166).

Наиболее очевидно к роману Достоевского отсылает нас сцена, где герой-рассказчик вооружается молотком для крокета, чтобы защититься от мертвой старухи, которая еще двигается (*у порога!*). Отметим, что в следующих эпизодах мысли героя проясняются, как и у Раскольникова после того, как он берет в руки топор:

Вихрь кружил мои мысли, и я только видел злобные глаза мертвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках.

Ворваться в комнату и *раздробить этой старухе череп*. Вот что надо сделать! Я даже поискал глазами и остался доволен, увидя крокетный молоток, неизвестно для чего уже в продолжение многих лет стоящий в углу коридора. *Схватить молоток, ворваться в комнату и трах!*.. (179)

<...>

Но я уже повернул ключ и распахнул дверь.

Старуха лежала у порога, уткнувшись лицом в пол.

*С поднятым крокетным молотком я стоял наготове*. Старуха не шевелилась.

Озноб прошел, и *мысли мои текли ясно и четко*. Я был командиром их.

— Раньше всего закрыть дверь! — скомандовал я сам себе.

Я *вынул ключ* с наружной стороны двери и вставил его с внутренней. Я сделал это левой рукой, а в *правой* я держал крокетный молоток и все время не спускал со старухи глаз. Я запер дверь на ключ и, осторожно переступив через старуху, вышел на середину комнаты (181).

<...>

Я моментально *вскочил и схватил* крокетный молоток. Я опять перешагнул через старуху, поставил молоток возле самой двери, чтобы, вернувшись обратно, я бы мог, не входя еще в комнату, иметь молоток в руках, и вышел в коридор (181).

<...>

Снаружи *все было спокойно*. Я подошел к двери и, приотворив ее, заглянул в комнату. Старуха по-прежнему спокойно лежала, уткнувшись лицом в пол. Крокетный молоток стоял у двери на прежнем месте. Я взял его, вошел в комнату и запер за собою дверь на ключ (182).

<...>

Я взял крокетный молоток и пошарил им в углу. Нет, челюсть пропала. Тогда я вынул из *комода* толстую байковую простыню и подошел к старухе. Крокетный молоток я держал наготове в правой руке, а в левой я держал байковую простыню (183).

<...>

Тогда я расстелил по полу байковую простыню и подтянул ее к самой старухе. Потом ногой и крокетным молотком я перевернул старуху через левый бок на спину. Теперь она лежала на простыне. Ноги старухи были согнуты в коленях, а кулаки прижаты к плечам. Казалось, что старуха, лежа на спине, как кошка, собирается защищаться от нападающего на нее орла. *Скорее, прочь эту падаль!* (183)

Все в этой сцене напоминает беспокойные действия Раскольникова после убийства: жесты, психологическое состояние, лексика и т. д.:

Он положил топор на пол, подле мертвой, и тотчас же полез ей в карман, стараясь не замараться текущею кровию, — в тот самый *правый* карман, из которого она в прошлый раз *вынимала ключи*. Он был в полном уме, затмений и головокружений уже не было, но руки всё еще дрожали. *Ключи он тотчас же вынул*, все, как и тогда, были в одной связке, на одном стальном обручке. Тотчас же он побежал с ними в спальню (63).

<...> Бросив ключи, и *комод*, он побежал назад, к телу, *схватил топор* и намахнулся еще раз над старухой, но не опустил (63).

<...>

Кошелек был очень туго набит; Раскольников сунул его в карман, не осматривая, кресты сбросил старухе на грудь и, *захватив* на этот раз и топор, *бросился* обратно в спальню.

Он спешил ужасно, схватился за ключи и опять начал возиться с ними. Но как-то все неудачно: не вкладывались они в замки (64).

<...>

Вдруг послышалось, что в комнате, где была старуха, ходят. Он остановился и притих, как мертвый. Но *всё было тихо*, стало быть, померещилось. Вдруг явственно послышался легкий крик, или как будто кто-то тихо и отрывисто простонал и замолчал. Затем опять мертвая тишина, с минуту или с две. Он сидел на корточках у сундука и ждал едва переводя дух, но вдруг *вскочил, схватил топор* и выбежал из спальни (64–65).

<...>

*Раскольников стоял и сжимал топор.* Он был точно в бреду. Он готовился даже драться с ними, когда они войдут. Когда стучались и сговаривались, ему несколько раз вдруг приходила мысль кончить всё разом и крикнуть им из-за дверей. Порой хотелось ему начать ругаться с ними, дразнить их, покамест не отперли. *«Поскорей бы уж!»* — мелькнуло в его голове (68).

Можно найти еще немало деталей из «Преступления и наказания», воспроизведенных у Хармса в перевернутом, гротескном виде, или, во всяком случае, сниженных, передразненных, имеющих явно пародийный оттенок. Так, например, оба героя пугаются, услышав шум на лестнице (у Хармса: «В это время громко хлопнула наружная дверь, и мне показалось, что старуха вздрогнула», 181). Или еще: прежде, чем герои берут себя в руки и действуют хладнокровно, как во втором процитированном выше отрывке («мысли мои текли ясно и четко»), они оба испытывают мучительный голод, который туманит их мысли и определяет поведение. Читаем у Хармса:

Я хожу по комнате и начинаю чувствовать голод, все сильнее и сильнее. От голода я начинаю даже дрожать. Я еще раз шарю в шкапике, где хранится у меня провизия, но ничего не нахожу, *кроме куска сахара.*

<...>

Надо раньше всего поесть, тогда *мысли будут яснее* и тогда я предприму что-нибудь с этой падалью (168–169).

У Достоевского в конце первой главы «Преступления и наказания» Раскольников заходит в харчевню, чтобы подкрепиться, так как свою слабость он объясняет голодом (здесь кусок сухаря помогает молодому человеку!):

Один какой-нибудь стакан пива, *кусочек сухаря*, — и вот, в один миг, крепнет ум, *яснеет мысль*, твердеют намерения! (11)

И далее, когда старуха-процентщица спрашивает его, отчего он бледен и дрожит, он отвечает: «Поневоле станешь бледный... коли есть нечего» (62).

Герои испытывают одинаковое чувство страха и неотвязного отвращения (у Хармса: «Брезгливый страх к себе вызывала эта мертвая старуха» (183); у Достоевского: «Он <...> почувствовал к ней непреодолимое отвращение» (53), это слово неоднократно повторяется). Оба беспрестанно твердят себе, что надо бежать, и оба рассеяны и тянут время, когда надо действовать: герой Хармса отправляется в булочную или дремлет на своей кушетке, а что касается Раскольникова, то «минутами он как будто забывался или, лучше сказать, забывал о главном и прилеплялся к мелочам» (65).

Встреча героя Хармса с пьяницей («На углу Литейной какой-то пьяный, пошатнувшись, толкнул меня. Хорошо, что у меня нет револьвера: я бы убил его тут же на месте», 177) явно отсылает нас к двум встречам с пьяными и к встрече с Мармеладовым в первой главе «Преступления и наказания».

Отметим также финал повести Хармса. Сразу вслед за молитвой перед гусеницей следует: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так

уже достаточно затянулась» (188). Этот финал напоминает заключительные строки романа Достоевского о «постепенном перерождении» героя, которое, впрочем, не описывается: «...но теперешний рассказ наш окончен» (422).

Можно было бы привести и другие примеры спародированных образов, но все они являются, главным образом, *указателями*, внешними атрибутами сходства. Однако есть и гораздо более глубокий пласт для сравнения.

Очевидно более важен мотив детства, выводящий нас далеко за рамки двух произведений: дети без конца мешают герою Хармса, он хочет избавиться от них, они внушают ему не меньшее отвращение, чем старики и трупы (эту тему герой затрагивает в беседе с Сакердоном Михайловичем<sup>8</sup>). В «Преступлении и наказании» тема детства вводится рассказом о подлостях Мармеладова и первым упоминанием о Соне. Тема эта, однако, являясь сквозной в творчестве Достоевского, прежде всего связана с «Братьями Карамазовыми». У Хармса она решительным образом перевернута (напомним известный афоризм писателя: «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь надо же с ними делать!»<sup>9</sup>). Отметим кстати, что эту равную неприязнь Хармса к детям и к старикам (так же, как и к зародышам и покойникам) можно истолковать как метафизический ужас перед двумя симметрично окружающими человеческую жизнь «идеально черными вечностями», то есть ужас перед возможной пустотой небытия, перед «безличной тьмой по оба предела жизни» (В. Набоков<sup>10</sup>).

Сказанное объясняет присутствие других важнейших мотивов повести Хармса, в том числе самого главного из них: мотива тления. Эта тема звучит и у Достоевского в связи с вопросом о бренности плоти, о воскресении и вообще о том, что происходит после смерти. Сразу после совершения преступления Раскольников на мгновение испугался, что процентщица не умерла:

Ему вдруг почудилось, что *старуха, пожалуй, еще жива и еще может очнуться*. Бросив ключи, и комод, он побежал назад, к телу, схватил топор и намахнулся еще раз над старухой, но не опустил. Сомнения не было, что она мертвая. *Нагнувшись и рассматривая* ее опять ближе, он увидел *ясно*, что череп был раздроблен и даже сворочен чуть-чуть на сторону. Он было хотел *пощупать* пальцем, но отдернул руку; да и без того было видно (63–64).

То же самое чудится и герою Хармса, который, как и Раскольников, наклоняется над старухой, чтобы убедиться в ее смерти; жесты одинаковы, описание столь же натуралистично:

Старуха не движется. *Я нагибаюсь и заглядываю* старухе в лицо. Рот у нее открыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне делается *ясно*: старуха умерла.

<...> Я с ненавистью посмотрел на старуху. *А может быть она и не умерла?* Я *щупаю* ее лоб. Лоб холодный. Рука тоже. Ну что мне делать? (166)

Сомнение Раскольникова повторяется, таким образом, у Хармса, который в своей повести развивает и воплощает в отталкивающе-комичном плане страха героя Достоевского. Напомним, что дальше в романе Достоевского старуха вновь появляется во сне героя, который расположен между диалогом о воскресении Лазаря и по-

явлением Свидригайлова<sup>11</sup>: здесь, несмотря на удары топором Раскольникова, «старушонка сидела и смеялась» и решительно не умирала: «<...> а старушонка так вся и колыхалась от хохота» (213).

Воплощением этих страхов является у Хармса образ ползущего, *но уже* разлагающегося трупа старухи (хотя умерла она всего лишь несколько часов назад):

Может быть, это только показалось, но мне в лицо пахнул приторный запах начавшегося разложения. Я заглянул в приотворенную дверь и, на мгновение, застыл на месте. Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу (178).

<...>

Да, в комнате определенно пахло трупом. Я перешагнул через старуху, подошел к окну и сел в кресло. Только бы мне не стало дурно от этого пока еще хоть и слабого, но все-таки нестерпимого запаха. Я закурил трубку. Меня подташнивало, и немного болел живот.

Ну что же я так сижу? Надо действовать скорее, пока эта старуха окончательно не протухла. Но, во всяком случае, в чемодан ее надо запихивать осторожно, потому что как раз тут-то она и может тяпнуть меня за палец (182).

Повторенная деталь — «нестерпимый запах» трупа — позволяет развернуть цепь гораздо более серьезных параллелей: это и «тлетворный дух», исходящий от тела святого старца Зосимы, так потрясший Алешу Карамазова; и, в особенности, центральная в «Преступлении и наказании» тема воскрешения Лазаря (уже через несколько дней сильно затронутого тлением), поднятая в романе дважды: в разговоре Раскольникова с Порфирием Петровичем, а затем с Соней в эпизоде чтения Евангелия; и а fortiori Воскресение Христа (ср. описание картины Гольбейна «Мертвый Христос» в романе «Идиот»), и вообще воскрешение мертвых.

Несмотря на несомненную пародийную составляющую «Старухи», было бы, поэтому, сильным упрощением свести к ней всю повесть. Последний пример подводит нас к самой сути философии Хармса, философии, которая перекликается с мыслями Достоевского о вере и безверии. И неудивительно, что, как и у Достоевского, эта тема раскрывается в ходе трех философских диалогов, составляющих структуру текста Хармса.

Таким образом, при всей правомерности рассмотрения повести «Старуха» как пародии, такого подхода оказывается недостаточно, чтобы оценить всю глубину этого произведения. Как совершенно справедливо указал Р. Айзлвуд: «Может показаться, что в раскрытии этих тем заложены элементы пародии, но, в конечном счете, Хармс не преуменьшает их важности; скорее он переносит их из области идей в область повседневного бытия»<sup>12</sup>.

До сих пор мы говорили о точках соприкосновения, в основном на тематическом уровне, между «Старухой» и «Преступлением и наказанием». Укажем теперь (пусть это и излишне) на принципиальное различие сюжетов двух текстов, а именно на то, что в повести Хармса *нет преступления*. Инверсия абсолютна, текст предстает как рассказ о *следствиях*, не имеющих *причин*: герой вынужденно ведет себя как преступник, и делает это осознанно. Решая избавиться от трупа, он отмечает: «У меня возник план, к которому обыкновенно прибегают убийцы из уголовных рома-

нов и газетных происшествий» (181). Несмотря на отсутствие преступления (то есть причины), он воспроизводит действия убийцы (то есть следствие). Разумеется, здесь нельзя не вспомнить об искусстве преступления, воображаемого, но не совершенного в «Братьях Карамазовых». Этот подтекст, несомненно, присутствует в повести Хармса, однако нарушение причинно-следственных связей в «Старухе» представляется мне интересным и в других отношениях.

Дело в том, что Хармс увлечен проблемой упорядоченности мира. Это понятие является центральным в начальном периоде становления писателя и выражается в систематических попытках создания (или восстановления) правильного порядка в мире. В программном письме к актрисе ТЮЗа Клавдии Пугачевой от 16 октября 1933 года он прямо пишет об этом:

Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же существует!

Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время я узнал, что это одно и то же.

Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом и думаю. Я говорю об этом, пытаюсь это рассказать, описать, нарисовать, протанцевать, построить. Я творец мира, и это самое главное во мне. Как же я могу не думать постоянно об этом! Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире: чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от прикосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы *чистым*<sup>13</sup>.

Такое оптимистическое видение роли творца в мире звучит в унисон с грандиозными утопиями авангарда. Однако, как уже отмечалось выше, второй период творчества писателя отмечен горьким разочарованием в этом мировоззрении: проза Хармса тридцатых годов — это не что иное, как признание непоправимого мирового *бес-порядка*<sup>14</sup>. Он видит перед собой мир утраченного порядка в самом буквальном смысле этого слова. В подтверждение приведем лишь один пример — «Сонет» (1935) из цикла «Случаи»:

Удивительный случай случился со мной: я вдруг забыл, что идёт раньше — 7 или 8?

Я отправился к соседям и спросил их, что они думают по этому поводу.

Каково же было их и моё удивление, когда они вдруг обнаружили, что тоже не могут вспомнить порядок счёта. 1, 2, 3, 4, 5 и 6 помнят, а дальше забыли.

Мы все пошли в коммерческий магазин «Гастроном», что на углу Знаменской и Бассейной улицы, и спросили кассиршу о нашем недоумении. Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: «По-моему, семь идёт после восьми в том случае, когда восемь идёт после семи».

Мы поблагодарили кассиршу и с радостью выбежали из магазина. Но тут, вдумываясь в слова кассирши, мы опять приуныли, так как её слова показались нам лишёнными всякого смысла.

Что нам было делать? Мы пошли в Летний сад и стали там считать деревья. Но дойдя в счёте до 6-ти, мы остановились и начали спорить: по мнению одних дальше следовало 7, по мнению других — 8.

Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребёнок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.

А потом мы разошлись по домам<sup>15</sup>.

Шутливо-анекдотичный по характеру текст ставит, тем не менее, важный вопрос о последовательности событий: в жизни, как и в любом повествовании, событие (причина) влечет за собой результат (следствие) и было бы немислимо поменять их местами. Преступление влечет за собой наказание; наказание не может быть прежде преступления, как восемь не бывает прежде семи. Однако именно это происходит в «Старухе». Нарушение причинно-следственной цепи служит Хармсу средством изображения полной неопределенности, в которой живет его герой (да и он сам). Потеря ориентиров рождает тревогу, которая изматывает «абсурдного» человека. В таком мире все становится возможным, именно это показывает проза Хармса тридцатых годов: ссоры вспыхивают безо всякой причины (и могут так же неожиданно утихнуть), люди исчезают, испаряются, и самый невероятный абсурд воплощается в реальность. Трагизм заключается в том, что в контексте террора тридцатых годов мир индетерминизма смыкается с реальностью: ведь аресты безвинных людей были нормой, и, конечно же, не случайно, что такой важный персонаж, как Сакердон Михайлович, напоминает Олейникова, арестованного, как и многие другие (например, Заболоцкий), незадолго до этого... Таким образом, в «Старухе» реально присутствует политический подтекст. Одновременно интересно отметить, что Хармс то же самое писал уже двенадцатью годами ранее в пьесе «Елизавета Бам» (1927), своем первом большом произведении, где два странноватых «служителя закона» приходят арестовывать героиню:

Стук в дверь, потом голос

Елизавета Бам, именем закона, приказываю Вам открыть дверь.

*Молчание.*

Первый голос

Приказываю Вам открыть дверь!

*Молчание.*

Второй голос (*тихо*)

Давайте ломать дверь.

Первый голос

Елизавета Бам, откройте, иначе мы сами взломаем!

Елизавета Бам

Что вы хотите со мной сделать?

Первый

Вы подлежите крупному наказанию.

Елизавета Бам

За что? Почему вы не хотите сказать мне, что я сделала?

Первый

Вы обвиняетесь в убийстве Петра Николаевича Крупернак.

Второй

И за это Вы ответите.

Елизавета Бам

Да я не убивала никого!

Первый

Это решит суд<sup>16</sup>.

Этот арест нужно толковать не только как политический намек, а гораздо шире — как отражение беспорядка мира в целом.

Следовательно, необходимо подчеркнуть, что «Старуху» и «Преступление и наказание» связывают не столько «тематические указатели», рассыпанные по всему тексту повести, сколько коренная инверсия временной последовательности. Здесь мы попадаем в апокалиптическое время, где возможны фундаментальные межтекстовые параллели, такие, как, например, параллель между отсутствием стрелок на стенных часах старухи (повесть Хармса), и утверждением «Времени больше не будет» из «Откровения», смысл которого стал понятен Ипполиту перед попыткой самоубийства, о чем он заявляет в своем «необходимом объяснении», и часами, остановленными Кирилловым в решающий момент.

Как было уже упомянуто, в «Старухе» присутствуют три «философских» диалога (назовем их так), которые определенным образом организуют текст. Первый —

это диалог героя у булочной с «дамочкой», с которой он заигрывает и приглашает к себе, пока вдруг не вспоминает о трупe старухи; второй — с Сакердоном Михайловичем за водкой с сардельками; и третий — со своими собственными мыслями. Философский диалог является, безусловно, еще одной точкой соприкосновения между двумя авторами, и если по форме — лапидарной и схематичной — диалоги Хармса походят на пародию, то по серьезности затронутых в них вопросов они ничуть не уступают Достоевскому.

В первом диалоге, посреди обычного бытового разговора, герой вдруг совершенно неожиданно спрашивает собеседницу, верит ли она в Бога:

Я: Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами вместе выпить.

О н а: И я тоже хотела бы выпить с вами водки.

Я: Простите, можно вас спросить об одной вещи?

О н а (*сильно покраснев*): Конечно, спрашивайте.

Я: Хорошо, я спрошу вас. *Вы верите в Бога?*

О н а (*удивленно*): В Бога? Да, конечно.

Я: А что вы скажете, если нам сейчас купить водки и пойти ко мне. Я живу тут рядом (171).

Во втором диалоге вопрос поднимается вновь, и, на этот раз, принимает неожиданный оборот:

Сакердон Михайлович внимательно посмотрел на меня.

— Хотите еще водки? — спросил он.

— Нет, — сказал я, но, спохватившись, прибавил: — Нет, спасибо, я больше не хочу.

Я подошел и сел опять за стол. Некоторое время мы молчим.

— Я хочу спросить вас, — говорю я наконец. — *Вы веруете в Бога?*

У Сакердона Михайловича появляется на лбу поперечная морщина, и он говорит:

— Есть неприличные поступки. Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести. Его дело: дать вам деньги или отказать; и самый удобный и приятный способ отказа — это соврать, что денег нет. Вы же видели, что у того человека деньги есть, и тем самым лишили его возможности вам просто и приятно отказать. Вы лишили его права выбора, а это свинство. Это неприличный и бестактный поступок. И спросить человека: «веруете ли в Бога?» — тоже поступок бестактный и неприличный.

— Ну — сказал я, — тут уж нет ничего общего.

— А я и не сравниваю, — сказал Сакердон Михайлович.

— Ну, хорошо, — сказал я, — оставим это. *Извините* только меня, что я задал вам такой неприличный и бестактный вопрос.

— Пожалуйста, — сказал Сакердон Михайлович. — Ведь я просто отказался отвечать вам.

— Я бы тоже не ответил, — сказал я, — да только по другой причине.

— По какой же? — вяло спросил Сакердон Михайлович.

— Видите ли, — сказал я, — по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

— Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? — сказал Сакердон Михайлович. — А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?

— Может быть, и так, — сказал я. — Не знаю.

— А верят или не верят во что? В Бога? — спросил Сакердон Михайлович.

— Нет, — сказал я, — в бессмертие.

— Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога?

— Да просто потому, что спросить: верите ли вы в бессмертие? — звучит как-то глупо, — сказал я Сакердону Михайловичу и встал (175–176).

Отметим употребление в этом диалоге глагола «веровать» (в отличие от «верить» в первом), того же самого, что использован в «Преступлении и наказании» и в других произведениях Достоевского в диалогах о Боге. По сути дела, рано или поздно этот вопрос встает перед героями всех больших романов Достоевского. Опуская многочисленные примеры, необходимо, тем не менее, отметить мимоходом, что «желать верить» смыкается с «буду верить» Шатова, а «желать не верить» — с бунтом Ивана Карамазова<sup>17</sup>.

Но, оставаясь в рамках «Преступления и наказания», необходимо еще раз вернуться к диалогу Раскольникова с Порфирием Петровичем, который также совершенно неожиданно и, казалось бы, не к месту спрашивает молодого человека сначала о том, верит ли он в Бога, затем, верит ли он в воскресение Лазаря, и, наконец, «буквально» ли он верит в это чудо, на что Раскольников отвечает утвердительно (кстати, следовательно, так же как и рассказчик Хармса, извиняется за этот вопрос):

— *И-и-и в Бога веруете? Извините*, что так любопытствую.

— Верую, — повторил Раскольников, поднимая глаза на Порфирия.

— *И-и в воскресение Лазаря веруете?*

— Ве-верую. Зачем вам всё это?

— Буквально веруете?

— Буквально.

— Вот как-с... так полюбоществовал. *Извините-с.* (201)

Как известно, тема эта поднимается вновь в сцене чтения Евангелия: Соня читает Раскольникову именно место, знаменующее победу Христа над смертью, над бренностью уже тронутого тлением и смердящего тела. Происходит чудо («И вышел умерший»), после которого многие «уверовали в Него» (251). Здесь перед нами открывается другая магистральная тема — тема бессмертия, которой проникнуто творчество обоих писателей. Она затрагивалась в вышеприведенном диалоге с Сакердоном Михайловичем, она же находится в центре третьего, на этот раз внутреннего диалога, который герой ведет со своими собственными мыслями:

— Покойники, — объясняли мне мои собственные мысли, — народ неважный. Их зря называют покойники, они скорее беспокойники. За ними надо следить и следить. Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не расползались.

Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом. Да, покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку.

— Стоп! — сказал я своим собственным мыслям. — Вы говорите чушь. Покойники неподвижны.

— Хорошо, — сказали мне мои собственные мысли, — войди тогда в свою комнату, где находится, как ты говоришь, неподвижный покойник.

Неожиданное упрямство заговорило во мне.

— И войду! — сказал я решительно своим собственным мыслям.

— Попробуй! — сказали мне мои собственные мысли.

Эта насмешливость окончательно взбесила меня. Я схватил крокетный молоток и кинулся к двери (179–180).

Так о каком же бессмертии идет речь? Гротескное развитие этой темы неразрывно связано у Хармса с его концепцией нарушенного мирового порядка и временной последовательности событий, о чем уже шла речь: если может быть наказание без преступления, то и смерть необязательно влечет за собой конец жизни (*беспорядок* → *бес-покойники*). И куда поместить *чудо* воскресения — то самое, в котором усомнились самые близкие к вере герои Достоевского (Мышкин перед «Христом» Гольбейна, Алеша у гроба старца) и, одновременно, то самое чудо, к которому вызывает герой Хармса («Неужели чудес не бывает?»).

Жажда *чуда* является жизненно важной как для героя Хармса, так и для него самого. Это отражено во многих записях писателя, совпадающих по времени с написанием «Старухи»: «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ»<sup>18</sup>. В другом месте из записных книжек чудо определяется так: «Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира»<sup>19</sup>.

Заключительная сцена, в которой герой, преклонив колени, совершает молитву перед гусеницей, оставляет повесть открытой, что дало повод некоторым исследователям для очень оптимистических толкований, которых я не разделяю. Более того, представляется, что в «Старухе» Хармс трагичнее Достоевского, в том смысле, что единственным «нарушением физической структуры мира» в повести является разложение трупа старухи. Предстоит, разумеется, «энтомологическое чудо» превращения гусеницы в бабочку. Как было мною уже указано, насекомое, пригвожденное к земле, пока ползет как старуха, но скоро «взвывается в воздух, обманет притяжение..., станет почти Богом. Ненадолго конечно, но что бы не отдал бедный человек, дабы испытать подобное вознесение. Увы, чудо при этом останется строго в рамках энтомологии...»<sup>20</sup>. Напомню также, что герой пишет текст о чудотворце, который не творит чудес, и что текст этот так и остается ненаписанным: таким образом, в повести нет и *чуда* творчества. Однако, это уже другая тема<sup>21</sup>...

Как видим, повесть Хармса, тематически и идейно связанная с произведением Достоевского, не ограничивается лишь его пародированием. Прежде всего, конечно, отказавшись от причинно-следственной связи — «наказание без преступления», — писатель с явным осуждением смотрит на свою эпоху. Но помимо того, он подхватывает, пусть даже порой в форме гротеска, вопросы и размышления Достоевского о вере, смерти, воскресении, чуде, бессмертии... Не давая ответов, он разыгрывает то, что движет как им самим, так и героями Достоевского, а именно — метафизическое сомнение. Только в нем и таится надежда на утешение, ведь, по словам Хармса: «Сомнение — это уже частица веры»<sup>22</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Йованович М.* Ситуация Раскольникова и ее отголоски в русской советской прозе (Пародийный аспект) // *Zbornik za slavistiku*. 1981. № 21. С. 45–57; *Nakhimovsky A.* Laughter in the Void // *Wiener Slavistischer Almanach*. 1982. Sbd 5; *Cassedy S.* Daniil Kharm's Parody of Dostoevskii: Anti-Tragedy as Political Comment // *Canadian-American Slavic Studies*. 1984. № 3–18. P. 268–284; *Chances E.* Daniil Charms' «Old Woman» Climbs her Family Tree: «Starucha» and the Russian Literary Past // *Russian Literature*. 1985. № 4–17. P. 353–366; *Aizlewood R.* «Guilt without Guilt» in Kharm's Story «The Old Woman» // *Scottish Slavonic Review*. 1990. № 14. P. 199–217; *Giaquinta R.* Elements of the Fantastic in Daniil Kharm's *Starukha* // Daniil Kharm and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials (N. Cornwell ed.). Basingstoke & London: Macmillan, 1991. P. 132–148; *Aizlewood R.* Introduction // *Хармс Д. / Kharm D.* Старуха / The Old Woman. Bristol: Bristol Classical Press. 1995. P. ix–xxv; *Кукулин И.* Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д.И. Хармса «Старуха» // *Вопросы литературы*. 1997. № 4. С. 62–90; *Carrick N.* Daniil Kharm: Theologian of the Absurd // *Birmingham Slavonic Monographs*. № 28. Birmingham, 1998; *Хейнонен Ю.* Это и то в повести *Старуха* Даниила Хармса // *Slavica Helsingiensis*. № 22. Helsinki, 2003.

<sup>2</sup> *Хармс Д.* ПСС. Т. 2. СПб.: Академический Проект, 1997. С. 161. Здесь и далее цит. по этому изд. Далее в скобках дается номер страницы.

<sup>3</sup> *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический Проект, 1995 (пер. с франц.: *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991); *Жаккар Ж.-Ф.* Возвышенное в творчестве Даниила Хармса // *Wiener Slavistischer Almanach*. 1994. Bd. 34. S. 61–80 (перепеч. в сб.: Хармсиздат представляет. Исследования. Эссе. Воспоминания. СПб.: Хармсиздат, 1995. С. 8–19); *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms: poète des années vingt, prosateur des années trente. Les raisons d'un passage // *Revue des Etudes Slaves*. 1995. № LXVII/4. P. 653–663.

<sup>4</sup> Такая же эволюция наблюдается в других европейских школах авангарда, поэтому неправильно толковать упадок русского авангарда исключительно как результат сталинских репрессий.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. ПСС: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 25. Далее в скобках дается номер страницы.

<sup>6</sup> Здесь и далее курсив мой.

<sup>7</sup> Ср. также со сном героя, когда он захлопнул дверь на французский замок и не может зайти к себе в комнату. Ситуация эта обратна той, что описана в «Преступлении и наказании», когда Раскольников, наоборот, не может выйти из комнаты.

<sup>8</sup> «<...> Терпеть не могу покойников и детей. // — Да, дети — гадость» (175).

<sup>9</sup> *Хармс Д.* ПСС. Т. 2. С. 88.

<sup>10</sup> *Набоков В.* Другие берега // Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 145–146.

<sup>11</sup> Отметим, что появление Свидригайлова занимает в структуре «Преступления и наказания» такое же центральное место, как и ключевая встреча героя Хармса с Сакердоном Михайловичем, о котором речь пойдет ниже.

<sup>12</sup> «The treatment of these themes may seem to have elements of parody, but ultimately Kharms does not downgrade their seriousness; rather, they move from the plane of ideas onto the everyday existential level» (*Aizlewood R.* Introduction // Указ. соч. С. xvi).

<sup>13</sup> *Хармс Д.* Неизданный Хармс // ПСС (Дополнение к т. 1–3). СПб.: Академический Проект, 2001. С. 79. Курсив автора.

<sup>14</sup> Об этом см.: *Жаккар Ж.-Ф.* «Чистое» / «нечистое» в русском авангарде // Утопия чистоты и гора мусора / Сост. Р. Бобрык, Е. Фарыно. Варшава. 1999 (*Studia literaria polonoslavica.* № 4). С. 271–284.

<sup>15</sup> *Хармс Д.* ПСС. Т. 2. С. 331–332.

<sup>16</sup> Там же. С. 268.

<sup>17</sup> В конце тридцатых годов Хармс не раз пишет об этом в своих записных книжках. Например: «Человек не “верит” или “не верит”, а “хочет верить” или “хочет не верить”»; «Ошибочно думать, что вера есть нечто неподвижное и самоприходящее. Вера требует интенсивного усилия и энергии, может быть, больше, чем все остальное». *Хармс Д.* Записные книжки. Кн. 2 // ПСС. СПб.: Академический Проект, 2002. С. 196.

<sup>18</sup> Там же. С. 196.

<sup>19</sup> Там же. С. 146.

<sup>20</sup> *Жаккар Ж.-Ф.* Поэт и художник // Авангардное поведение / Сост. М. Карасик. СПб.: Хармсиздат представляет, 1998. С. 187.

<sup>21</sup> Об этом см.: *Жаккар Ж.-Ф.* Возвышенное в творчестве Даниила Хармса.

Интересно отметить, что мотив чуда и чудотворца встречается у Хармса уже в 1931 году в тексте автобиографического характера «Сон», и, так же как и здесь, в связи с темой писательства и обращения к Богу в этом деле: «Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо писать. <...> Я просил Бога о каком-то чуде. <...> Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо» (*Хармс Д.* ПСС. Т. 2. С. 28–29).

<sup>22</sup> *Хармс Д.* Записные книжки. Кн. 2. С. 196.