

Сергей ШУЛЬЦ

**ХАРМС – ГОГОЛЬ – ДОСТОЕВСКИЙ
(«СТАРУХА» – «ВИЙ» – «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)****Harms – Gogol – Dostoevsky
(“Old Women” – “Vij” – “Crime and Punishment”)**

In terms of historical poetics and intertextuality, parallels are drawn between "Old Woman" by D. Harms, "Vij" by N. Gogol and "Crime and Punishment" by F. Dostoevsky. As far as the three authors are concerned, their common features are revealed, together with the transformation of the motives of the ugly infernal old woman, which are depicted in the context of mythopoetics, historiosophy and social history by the three authors. Concerning the texts produced by their followers the term "post-text" is introduced, which is meant to include the dialogical connotations of literary evolution. The role of "vertex composition" (a term coined by V.M. Zhirmunsky) in works of Modernism/ Avant-garde is also touched upon.

Keywords: Harms, Gogol, Dostoevsky, "vertex composition", posttext

Практически всем авангардным и модернистским текстам свойственно то, что в их основе – отталкивание от другого текста, условно «классического» – архаического, реалистического, романтического и т.п. Модернистский автор «по канве» этого условного пратекста строит сугубо свою, сугубо индивидуальную вещь. Согласно верному замечанию В.Н. Топорова, «<...> кросс-жанровость, кросс-темпоральность, даже кросс-персональность (в отношении авторства) не мешают признать некий текст <...> единым» [ТОПОРОВ 1995: 194] (выделено В.Н. Топоровым), т.е., в данном случае, также независимым в себе и для себя, самостоятельным.

Поэтому в отношении такого произведения неудачен будет термин «гипертекст», под которым понимают «производный текст» [ПЬЕГЕ-ГРО 2008: 226]. В случае Хармса нельзя говорить о «производности», поскольку здесь между элементами литературной истории имеют место не механистические связи, а творческий диалог, развитие. Впрочем, разве не так у всех творцов? Вместо «гипертекста» мы бы предложили термин «посттекст», призванный включить диалогические коннотации.

Поскольку задача авангардного/модернистского творца во многом состоит в деструкции «пратекста», то, отсюда, в произведении такого автора возникают вольные или невольные смысловые/формальные «пробелы», «перебивы», «пропуски», вообще темноты. Это вполне сопоставимо с описанной В.М. Жирмунским на материале романтизма «вершинной композицией» [ЖИРМУНСКИЙ 1978]: когда повествование построено на лишь отдельных событийных вехах, а остальные пропущены или затемнены, оставляя читателю повод

для сотворчества и вместе с тем формируя текст не только в качестве действительного, но и в качестве виртуального.

М.Б. Ямпольский считает истоком и смысловым наполнением творческих устремлений Хармса «беспамятство» как способ преодоления травмы «конца истории», «конца времени». Беспамятство, однако, понято М.Б. Ямпольским в основном психологистически, хотя отнюдь не в «психологизме» значение и сила Хармса. Комизм Хармса также трактуется Ямпольским в ключе «преодоления травмы». Но комизм у Хармса неотделим от трагизма, а «конец истории» пережит им в его текстах очень сложно, преимущественно в аспекте раскрытия собственной экзистенции и сторонних экзистенций, вне всяких однозначных толкований [ЯМПОЛЬСКИЙ 1998].

Согласно другому наблюдению Ямпольского, «Основная и крайне амбивалентная связь хармсовских текстов с интертекстуальным полем выражается в его практике пародирования» [ЯМПОЛЬСКИЙ 1998: 11]. Однако нельзя свести Хармса только к пародированию: у него есть и сложные *переосмысления* истории (истории в широком плане, в том числе как исторической смены экзистенций или потока произведений), и «переписывания» чужих текстов вне интенции их (пародийного) «снижения», «переворачивания» и др. Наконец тексты Хармса неизменно имеют также сугубо самостоятельное, самоценное значение, вне интенций какого-либо отношения к другим текстам.

В произведениях нового искусства, отталкивающихся от указанной выше абстрактной (условной) основы, нередко существует также отсылка к частным, конкретным текстам как реализациям абстрактного пратекста. Хрестоматийно известные примеры – «Улисс» Дж. Джойса, где автор «переписывает» «Одиссею» Гомера или «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”» Х.Л. Борхеса, где «заново» создается сервантесовский роман.

В повести Хармса «Старуха» события следуют словно в русле по-новому понятой «вершинной композиции»: с пропусками объяснений, мотиваций, конкретизаций, с «темнотами». Основному тексту предпослан эпиграф из «Мистерий» К. Гамсуна: «И между ними происходит следующий разговор...» К основной сюжетной линии эпиграф вроде бы не имеет отношения, он всплывает затем в качестве фразы самого нарратора/автора, описывающего беседу с понравившейся ему дамой: «Я вышел из булочной и встал у самой двери. Весеннее солнце светит мне прямо в лицо. Я закурываю трубку. Какая милая дамочка! Это теперь так редко. Я стою, жмурюсь от солнца. Курю трубку и думаю о милой дамочке. Ведь у нее светлые карие глазки. Просто прелесть какая она хорошенькая! <...> И между нами происходит следующий разговор...» [ХАРМС 1990: 121]. Благодаря фразе из эпиграфа Хармс выдвигает наперед сюжетную ситуацию *разговора, диалога, коммуникации в целом*. Вся повесть и состоит из подобных «разговоров», даже в известной мере сводится к ним.

Затем в беседе с Сакердоном Михайловичем рассказчик признается, что «сразу влюбился» в даму в очереди. Однако не является ли эта милая дама лишь вариацией, лишь одним из воплощений той самой старухи, что умерла в комнате рассказчика (это отмечалось исследователями) – подобно тому, как



ведьма в гоголевском «Вие» принимала обличья то молодой красавицы, то старухи? Косвенно это следует из дальнейшего диалога приятелей в «Старухе»:

«—Она согласилась иди ко мне пить водку. Мы зашли в магазин, но из магазина мне пришлось потихоньку удрать.

—Не хватило денег? – спросил Сакердон Михайлович.

—Нет, денег хватило в обрез, – сказал я, но я вспомнил, что не могу пустить ее в свою комнату.

—Что же. У вас в комнате была другая дама? – спросил Сакердон Михайлович.

—Да, если хотите, у меня в комнате находится другая дама, – сказал я, улыбаясь. – Теперь я никого к себе в комнату не могу пустить.

—Женитесь. Будете приглашать меня к обеду, – сказал Сакердон Михайлович.

—Нет, – сказал я, фыркая от смеха. – на этой даме я не женюсь» [ХАРМС 1990: 123–124].

«Фырканы» рассказчика скрывает зловещие оттенки зловещей правды о мертвой старухе в его комнате. Однако кто она такая, почему она умирает, почему автор-герой так боится ее? Мертвая старуха не предпринимает никаких действий в отношении повествователя, внешне не беспокоит его, тем не менее тот воспринимает ее в качестве полностью враждебной силы и пытается нанести ей некий физический вред даже мертвой.

В аспекте интертекстуальности в такой коллизии нельзя не увидеть фигурального преломления сюжета «Вия» Гоголя¹ и, также, «Преступления и наказания» Достоевского. Трудно полностью разделить мнение Ж.-Ф. Жаккара о том, что Хармс в «Старухе» очень широко поднимает тему «наказания без преступления» [ЖАККАР]. Эта тема представлена в «Старухе» довольно косвенно, и в основном не в внутри нее – связи повести с «Преступлением и наказанием». Автор-герой Хармса действительно боится наказания, но главное все же не в этом, а в интересе к самим ситуациям страха, отчаяния, паники, что наводит на мысль о близости Хармса уже экспрессионизму (Л. Андрееву, Ф. Кафке и т.п.)².

Гоголевский Хома Брут невольно убивает панночку-ведьму, затем даже мертвой «преследующей» его. В основе «Преступления и наказания» – убийство Раскольниковым старухи-процентщицы, память о котором не покидает Раскольникова вплоть до финала романа, намечающего трансформацию его личности. Уже проводилась параллель между «Вием» и «Кроткой» Достоевского [МЕЕРСОН 2008: 231–242]; в контексте данной статьи необходимо установление интертекстуальных переключек также между «Вием» и «Преступлением и наказанием», фиксация движения от этих текстов к «Старухе».

Непосредственно перед «Преступлением и наказанием» Достоевский задумывал роман под названием «Пьяненькие», затем «два самостоятельных замысла» соединились: «Характеристика этого романа, содержащаяся в письме

¹ Сопоставления Гоголя и Хармса – вне «Вия» - проводятся часто: [КАРАБУТ 1994]; [ГЛУЩЕНКО 2004]; [ЗЫРЯНОВ 2010]; [ШМИДТ 2010]; [КУВШИНОВ 2015]; [ПЕЧЕРСКАЯ].

² Эxpлицитное переключение Хармса с экспрессионизмом требует отдельного рассмотрения.



к Краевскому и ряд других соображений дают основание считать, что вся сюжетная линия семейства Мармеладовых <...> вошла в «Преступление и наказание» именно из неосуществленного замысла “Пьяненьких”» [ТИХОМИРОВ 2005: 12]. Вероятно, уже сама имплицитная эмблематика и символика образа «пьяненьких» (как остова сюжетики «Преступления и наказания») отразилась в «питейных» сценах «Старухи» («посттекста»), в фиксации в хармсовской повести мотива безысходности, отчаяния.

По мнению В. В. Набокова, «У Гоголя и Кафки абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытаясь выбраться из него в мир человеческих существ – и умирает в отчаянии» [НАБОКОВ 1998: 329]. Однако герои Гоголя, Кафки – как и Хармса, Достоевского – не являются абсурдными именно потому, что они борются. Абсурден только окружающий их мир, мир действительности, но не герои.

В хронотопе и в развитии сюжета «Вия» существенную роль играет символизированная фиксация времени действия (сумерки в начале; ночь в процессе заупокойных бдений Хомя). Вот описание вступления бурсаков в пределы хутора: «Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги. Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе. Богослов и философ шли молча, куря люльки; ритор Тиберий Горобець сбивал палкою головки с будяков, росших по краям дороги. Дорога шла между разбросанными группами дубов и орешника, покрывавшими луг. <...> Бурсаки пошли вперед и, к величайшей радости их, в отдалении почудился лай. Прислушавшись, с которой стороны, они отправились бодрее и, немного пройдя, увидели огонек. „Хутор! ей богу, хутор!“ сказал философ. Предположения его не обманули: через несколько времени они увидели точно небольшой хуторок, состоявший из двух только хат, находившихся в одном и том же дворе. В окнах светился огонь. Десяток сливных деревьев торчало под тыном. Взглянувши в сквозные дощатые ворота, бурсаки увидели поверхность двора уставленную чумацкими возами. Звезды кое-где глянули в это время на небе» [ГОГОЛЬ 2009: 418; 419].

Зачин «Старухи» – поиск ответа на вопрос, какое именно время суток в момент беседы автора-героя со старухой и вместе с тем – проблематизация смысла этого ответа: «На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: «Который час?»

– Посмотрите, – говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

– Тут нет стрелок, – говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

– Сейчас без четверти три.

– Ах так. Большое спасибо, – говорю я и ухожу» [ХАРМС 1990: 115].

Отсутствие стрелок на часах делает образ часов пугающе-загадочным, апокалиптическим (т.е. времени уже словно нет), что далее подтверждается всем контекстом действия хармсовской повести. Ж.-Ф. Жаккар точно пишет о «каталепсии времени» у Хармса (т.е. определенном «параличе», «обездвиживании» времени) [ЖАККАР 1995: 166–169].

Однако всякие часы могут показывать лишь физическое («вульгарное») время³. Отсутствие стрелок лишает часы даже этой возможности, открывая, впрочем, возможности метафизические, символические. Тем не менее хармсовская старуха утверждает, что «Сейчас без четверти три». Имеется ли в виду ночь или день? Идет ли здесь речь о физическом времени (если его конкретика каким-то путем ведома «демонической» старухе) или же о времени «внутреннем» (философском), в котором старуха также отдает себе отчет и которое, безусловно, значимо для хармсовского повествователя?

Тот факт, что повествователь Хармса – «писатель» (или даже «духовный писатель»), «экзистенциализирует» текст, делая автора-героя alter ego самого первичного автора, но, конечно, не в психологистическом значении. Через мотив задуманного автором-героем рассказа о некоем чудотворце прямо вводится топика противоборства сил inferнальных и сил божественных, что корреспондирует сюжетам «Вия» и «Преступления и наказания». В частности, Хармс пишет: «Теперь мне хочется спать, но я спать не буду. Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть платком, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда» [ХАРМС 1990: 116].

Довольно неожиданное отступление о чудотворце обращает к идее христианского зона и его статуса, его состояния в современную Хармсу эпоху. Хармсовский чудотворец не совершил ни одного чуда, хотя мог бы – но не делает этого, вероятно, из-за своего смирения, а также из-за неприятия им своей современности (допустимы, безусловно, также и разные другие мотивации). Цитата о чудотворце проецируется на евангельскую историю искушений Христа дьяволом в пустыне, призывавшим Иисуса именно совершить чудо: Христос отверг искушения. Тот же мотив – в основе «Поэмы о Великом инквизиторе» из романа Достоевского «Братья Карамазовы», где Иисус отказывается явить чудеса Великому инквизитору, сохраняя верность духу, а не букве своего учения.

Вывод из ненаписанного рассказа о чудотворце: мир ныне находится в состоянии богооставленности. Как сказано в «Кроткой» Достоевского, «люди на земле одни – вот беда» [ДОСТОЕВСКИЙ 1982: 35]. Не чудотворец «не состоялся» (ср. образ «положительно прекрасного» князя Мышкина в «Идиоте»), а (современный) мир не состоялся. Один из смысловых подтекстов «Старухи» в том, что inferнальное теперь предъявляет на мир свои права в редуцированном виде, в том

³ О различении «физического» и «внутреннего» времени см. в работах представителей феноменологической философии: [ХАЙДЕГГЕР 1998]; [ХАЙДЕГГЕР 1997]. Ср. также: [ГУССЕРЛЬ 1994]. Развернутое соотнесение Хармса и обэриутов с феноменологией явилось бы весьма продуктивным.

числе «под маской»; в связи с этим удачно выражение А. Герасимовой о сюжетной ситуации «Старухи»: «непрощеное анти-чудо» [ГЕРАСИМОВА]. Редуцированность придает inferнальности в «Старухе» некую чисто внешнюю карнавальность, лишенную своего обычного светлого наполнения, т.к. эксплуатирующуюся темными силами. Здесь карнавальность уже превращается в эсхатологию.

Но именно (почти) «чудотворцем» воспринимает Хому в «Вие» отец панночки: «–Если бы только минуточкой долее прожила ты“, грустно сказал сотник: „то верно бы я узнал все. „Никому не давай читать по мне, но пошли, тату, сей же час в киевскую семинарию и привези бурсака Хому Брута. Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает...“ А что такое знает, я уже не услышал. Она, голубонька, только и могла сказать, и умерла. Ты, добрый человек, верно, известен святою жизнью своею и богоугодными делами, и она, может быть, наслышалась о тебе» [ГОГОЛЬ 2009: 431].

Хома отрицает в себе наличие благочестивых черт, что в согласии с самой идеей благочестия: «–Кто? я? – сказал бурсак, отступивши от изумления. – Я святой жизни? – произнес он, посмотрев прямо в глаза сотнику. – Бог с вами, пан! Что вы это говорите! да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого страстного четверга» [ГОГОЛЬ 2009: 431].

Обращение старухи с хармсовским повествователем отчасти напоминает обращение панночки с Хомой. Прочитируем сначала Хармса: «В дверь кто-то стучит.

– Кто там?

Мне никто не отвечает. Я открываю дверь и вижу перед собой старуху, которая утром стояла на дворе с часами. Я очень удивлен и ничего не могу сказать.

– Вот я и пришла, – говорит старуха и входит в мою комнату.

Я стою у двери и не знаю, что мне делать: выгнать старуху или, наоборот, предложить ей сесть? Но старуха сама идет к моему креслу возле окна и садится в него.

– Закрой дверь и запири ее на ключ, – говорит мне старуха.

Я закрываю и запираю дверь.

– Встань на колени, – говорит старуха.

И я становлюсь на колени» [ХАРМС 1990: 117].

Теперь соответствующий сходный фрагмент из «Вия»: «Философ, оставшись один, <...> повернулся на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.

–А что, бабуся, чего тебе нужно? – сказал философ. Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками.

„Эге, ге!“ подумал философ: „только нет, голубушка! устарела.“ Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему.

–Слушай, бабуся! – сказал философ, – теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться.

Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова.

Философу сделалось страшно, особенно, когда он заметил, что глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском.

–Бабуся! что ты? Ступай, ступай себе с богом! – закричал он. Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками.

Он вскочил на ноги, с намерением бежать, но старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза, и снова начала подходить к нему.

Философ хотел оттолкнуть ее руками, но к удивлению заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались, и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах. Он слышал только, как билось его сердце; он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих» [ГОГОЛЬ 2009: 421].

Хома становится на колени, как затем и автор-герой «Старухи», однако «затемнение» у Хармса семантики действия, вообще однозначного смысла событий делает поступок повествователя «Старухи» («посттекста») не вполне понятным. Не бессмысленным, но именно непонятным. На фоне «Вия» один из потенциальных аллюзивно-смысловых подтекстов указанной сцены проясняется.

Бдения Хома над телом мертвой панночки отчасти напоминают исполненные ужаса «бдения» хармсовского автора-героя над телом умершей старухи. Хома пытается совершать церковные таинства, «заклясть» ведьму, а автор-герой Хармса действует путем светским и индивидуальным.

Хармсовский повествователь выстраивает «метафизический» сценарий обращения с покойницей: «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!..

Озноб еще не прошел. Я стоял с поднятыми плечами от внутреннего холода. Мои мысли скакали, путались, возвращались к исходному пункту и вновь скакали, захватывая новые области, а я стоял и прислушивался к своим мыслям и был как бы в стороне от них и был как бы не их командир.

– 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 отлущивали 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 табурет-

кой, 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» [ХАРМС 1990: 128] (выделено Хармсом).

И далее: «– 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.

– Подожди! – закричали мне мои собственные мысли. 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.

– Теперь мы с тобой рассчитаемся, – сказал я. У меня возник план, к которому обыкновенно прибегают убийцы из уголовных романов и газетных происшествий; я просто хотел запрятать старуху в чемодан, отвезти ее за город и спустить в болото. Я знал одно такое место»» [ХАРМС 1990: 128].

Согласно намеченной здесь Хармсом целой иронической «философии покойников», реанимирующей (но также подвергающей деструкции) мифологизм и мифопоэтику, умершие способны оживать (подобно гоголевской панночке) и приносить зло живым, увлекая их за собою или воздействуя другими путями. Трагикомический каламбур «покойники» / «беспокойники», вскрывая внутреннюю форму слов, создает эффект мистически-онтологической (вместе с тем и комической) «языковой игры» словно в русле Л. Витгенштейна.

«Беседа» хармсовского автора-героя со своими мыслями напоминает внутренний диалог «мыслей» в сознании Раскольниковца после совершенного им убийства старухи-процентщицы: «Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде, как будто и действительно вообразил, что может, что может о том же самом мыслить теперь, как и прежде. <...> В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы...» [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 90].

Сближение хармсовского автора-героя и Раскольниковца также предельно «экзистенциализирует» художественно-метафизический смысл «Старухи».

«Мысленная беседа» героев Достоевского и Хармса вскрывает интерес авторов к проблеме взаимоотношения слов и мыслей, слов и понятий, слов и образов, слов и идей. В названных диадах «слова» у двух протагонистов неизменно сопрягаются со вторыми из указанных парными членами диад. В итоге «образ языка» двух писателей репрезентирует экран сознания и мышления субъекта как мир идей. У Хармса, по сравнению с Достоевским, – идей во многом «превращенных» и редуцированных – не вскрытых до конца, только намеченных или, напротив, «свернутых», в ключе мистической и трагикомической «игры».

У Хармса минимальны отмеченные М.М. Бахтиным на материале Достоевского случаи «двуголосого» слова: вместо последнего хармсовские слова словно с трудом стыкуются и соединяются, они будто *выпрыгивают* из разных смысловых контекстов социального разноречия, потенциально стоящего за текстом Хармса. *Одно из* проявлений такого «выпрыгивания» слов – сопротивление Хармса языку советского официоза. Официоз в «Старухе» маячит также в виде потенциальной угрозы со стороны наличных институций обвинить хармсовского автора-героя в убийстве старухи. Если Дмитрий из романа Достоевского «Братья Карамазовы» в конечном итоге готов принять совершенное не им убийство на себя и «пострадать», то герой Хармса, «страдающий», не желает ни самого этого аффекта, ни тем более несправедливого обвинения.

Бахтин отмечал у Раскольникова «глубокое сознание своей незавершенности и нерешенности» [БАХТИН 2002: 69], т.е. открытость героя в будущее, его способность раскрывать себя в большей полноте, способность меняться и менять мир вокруг себя. Перед гоголевским Хомой перспектива трансформации намечается с момента невольного убийства им ведьмы и его ночных бдений в церкви; перед хармсовским автором-героем – с попыток создать рассказ о чудотворце. Ненаписание рассказа (т.е. уклонение от миссии, подобно поведению самого фикционального чудотворца) косвенно провоцирует назойливость старухи, живой и мертвой – т.е. приводит к вступлению в действие сил хаоса, беспорядка. Факт финальной пропажи старухи сам по себе позитивен, но в контексте хармсовской повести вписан в атмосферу фантазмагорической зловещести, трагифарса.

Хармс, «переписывая» «классические» пратексты и претексты, словно в ключе «вершинной композиции» завершает свою повесть неожиданно: «– Что же получилось? – спрашиваю я сам себя. – Ну кто теперь поверит, что я не убивал старуху? Меня сегодня же схватят, тут же или в городе на вокзале, как того гражданина, который шел, опустив голову.

Я выхожу на площадку вагона. Поезд подходит к Лисьему Носу. Мелькают белые столбики, окружающие дорогу. Поезд останавливается. Ступеньки моего вагона не доходят до земли. Я соскакиваю и иду к станционному павильону. До поезда, идущего в город, еще полчаса.

Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника. За ними меня никто не увидит. Я направляюсь туда.



По земле ползет большая зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцем. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь.

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась» [ХАРМС 1990: 134].

Итак, вместо задумывавшегося рассказа о чудотворце перед нами – словно случайная (ср. роль мотива «вдруг» у Достоевского) повесть о жуткой старухе, повесть, которая «и так уже достаточно затянулась».

Финал «Старухи» – резкий обрыв сюжета в его топике и событийности, гоголевско-«фокуснический» прием отказа от итогового «резюме», проявление «вершинной композиции». Ж.-Ф. Жаккар по случаю Хармса пишет об «ориентации на безмолвие и невозможность закончить» [ЖАККАР 1995: 230–236]. Это контрастно четко фиксированным и наполненным значением (внеабсурдным) финалам «Вия» (появление взамен Хома нового – «оптимистичного» – «философа» Тиберия Горобца, произносящего в финале монолог о недопустимости страха) и «Преступления и наказания» (указание на начало внутренней трансформации Раскольниковова). Протагонисты «Вия» и «Преступления и наказания» меняются по ходу действия, а автор-герой Хармса – нет. У последнего трансформируются (в небольшой мере) только его реакции, состояния, планы, но его сущность (загадочная) остается неизменной. Зато эта сущность постоянно самораскрывается – возможно, в этом и есть элементы ее «изменения».

Весьма распространено мнение о том, что Хома гибнет якобы в силу собственной субъективности, т.е. по своей вине [ЛОТМАН 1988: 281]; [ЕСАУЛОВ 1991: 70], однако абсолютизация такого подхода приводит к реальному замечанию зла в мире. На самом деле Гоголь и Достоевский не закрывали глаза на зло самой реальности.

Описание повествователем «Преступления и наказания» старухи-процентщицы напоминает описание гоголевской старухи-ведьмы. Достоевский: «Немного спустя дверь приотворилась на крошечную щелочку: жилища оглядывала из щели пришедшего с видимым недоверием, и только виднелись ее сверкающие из темноты глазки. <...> Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазками, с маленьким острым носом... <...> На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевой тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся истрепанная и пожелтелая меховая кацавейка» [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 8].

В описании Алены Ивановны, что часто отмечают исследователи, видно что-то от Бабы-Яги, чья избушка «на курьих ножках» – ср. «тонкую и длинную шею» старухи, «похожую на куриную ногу». В другом фрагменте романа Алену Ивановну прямо называют «старой ведьмой» [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 67].

Недоверие Алены Ивановны к посетителям корреспондирует недоверию гоголевской ведьмы по отношению к бурсакам: «–Смотрите же, братцы, не отставать! во что бы то ни было, а добыть ночлега!

Три ученые мужа дружно ударили в ворота и закричали:

–Отвори!

Дверь в одной хате заскрипела, и минуту спустя бурсаки увидели перед собою старуху в нагольном тулупе.

–Кто там? – закричала она, глухо кашляя.

–Пусти, бабуся, переночевать. Сбились с дороги. Так в поле скверно, как в голодном брюхе.

–А что вы за народ?

–Да народ необидчивый: богослов Халява, философ Брут и ритор Горобець.

–Не можно, проворчала старуха, – у меня народу полон двор, и все углы в хате заняты. Куды я вас дену? Да еще все какой рослый и здоровый народ! Да у меня и хата развалится, когда помешу таких. Я знаю этих философов и богословов. Если таких пьяниц начнешь принимать, то и двора скоро не будет. Пошли! пошли! Тут вам нет места.

–Умилосердись, бабуся! Как же можно, чтобы христианские души пропали ни за что, ни про что? Где хочешь помести нас. И если мы что-нибудь, как-нибудь того, или какое другое что сделаем, – то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что бог один знает. Вот что!

Старуха, казалось, немного смягчилась.

–Хорошо, – сказала она, как бы размышляя, – я впущу вас; только положу всех в разных местах, ибо у меня не будет спокойно на сердце, когда будете лежать вместе» [ГОГОЛЬ 2009: 420].

Прозаически-страшное (реалистическое) описание повествователем «Преступления и наказания» совершенного Раскольниковым убийства старухи, безусловно, контрастно той фантастической торжественности (романтической), с которой автором/нарратором «Вия» подано невольное убийство старухи-ведьмы Хомой. Гоголь: «Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил в свою очередь к ней на спину. Старуха мелким дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете. Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах. Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? „Ох, не могу больше!“ произнесла она в изнеможении, и упала на землю. Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые

нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез. Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух» [ГОГОЛЬ 2009: 423].

Как Хома три ночи пытается совершать заупокойные таинства над умершей, так и Раскольников трижды является к старухе-процентщице⁴.

Описание убийства старухи-процентщицы у Достоевского: «Светлые с проседью жиденькие волосы ее (старухи. – С.Ш.), по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчавшей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя еще успела поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать «заклад». Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая. Глаза были вытарашены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой» [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 63].

В описании Достоевского переданы омерзительность облика старухи, хладнокровие и расчетливость убийцы как снижающие, все более «прозаизирующие» его действия штрихи. Хома же, защищаясь от ведьмы, отнюдь не хладнокровен, а старуха оборачивается затем в молодую красавицу, что крайне усложняет смысл событий.

Хармсовский автор-герой не совершает никакого убийства, однако текст Хармса так или иначе обращен к пратектам и претекстам Гоголя и Достоевского. То, что хармсовский автор-герой пытается вывести из игры свою старуху (снова «убить» ее или «убить» «окончательно»), косвенно проецируется на два предыдущие (у Гоголя и у Достоевского) литературные убийства. В свою очередь, однако, хармсовская старуха бездеятельно-зловеща, она не угрожает прямо, но «угрозой» наполнен весь ее скрытый, скрытный, какой-то «анонимный» облик. Так потому, что образ хармсовской старухи, оставаясь новаторским, несколько «условен» (несколько стилизован).

С другой стороны, подобно тому как в «Вие» о ведьмовстве панночки известно преимущественно по слухам и вообще несколько предположительно, так и «демонизм» старухи из повести Хармса вскрывается лишь по отношению к ней автора-героя. Поэтому хармсовская старуха может расцениваться не только в качестве «демонической», но также и «демонизированной»; в последнем случае намечаются уже иные повороты анализа и интерпретации...

В связи с «неопределенностью» сценария поведения всех героев «Старухи» вновь налицо момент преемственности Хармса в отношении Достоевского, чьи герои «<...> чаще всего находятся на полпути между добром и злом;

⁴ О трех приходах Раскольникова к Алене Ивановне см.: [ТОПОРОВ 1995: 206, 211]. О роли числа «три» в «Вие» см.: [АРВАТ 2000: 109-121].

обычно они доведены лишь до уровня слабо детерминированной модели, поведение которой в местах перекрещения с новым сюжетным ходом с трудом поддается предсказанию (да и то – вероятностному...)» [ТОПОРОВ 1995: 196]⁵.

Параметры мира произведений Достоевского и Гоголя, авторов принципиально иного по сравнению с Хармсом исторического эона, определялись в том числе на основе подразумеваемых в их текстах наличных политико-социальных институций. В произведениях Хармса вообще сняты (отсутствуют) всяческие отсылки к общим феноменам, могущим определять смысловое наполнение его мира, этот мир существует полностью без оснований и институций, поэтому хармсовские персонажи оказываются тем более индетерминированными и непредсказуемыми.

В своей исторической ситуации Хармс фиксирует абсурдность как десакрализацию мира, показывая наступление на человека новой inferнальности, прямо опознать какую в силу ее редуцированности (и неполной проявленности) не так просто. Такая новая inferнальность способна ускользать от оценок и вообще внешне иметь в том числе неinferнальный вид. Она манифестируется не только в советскости, но также в гораздо более широких экзистенциально-антропологических трансформациях европейского исторического мира в целом. Воспроизведенная Хармсом советскость и эти трансформации имеют одну и ту же основу, при этом хармсовская советскость в одном из своих измерений – лишь их эпифеномен.

Литература:

- АГРАТИН 2016: Агратин, А.Е. Повествовательные стратегии в прозе А.П. Чехова 1888–1894 гг. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Москва.
- АРВАТ 2000: Арват, Н.Н. О трюизмности в повести Гоголя «Вий» // Михед, П.В. (ред.) Гоголезнавчі студії. Гоголеведческие студии. Ніжин. Вип.5. 109–121.
- БАХТИН 2002: Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Москва: Русские словари; Языки славянской культуры. Т.6.
- ГЕРАСИМОВА: Герасимова, А. Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // <http://www.d-harms.ru/library/daniil-harms-kak-sochinitel.html> (Дата доступа 15.06.2018).
- ГЛУЩЕНКО 2004: Глущенко, Н.В. «Имя победило мир...»: («Ревизор» Н. Гоголя и «Елизавета Бам» Д. Хармса) // Имя текста, имя в тексте. Тверь. 85–89.
- ГОГОЛЬ 2009: Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем в 17 т. Москва; Киев: Изд. Московской Патриархии. Т.2.
- ГУССЕРЛЬ 1994: Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Т.1. Феноменология внутреннего сознания времени. Москва: Гнозис. (пер. с нем.)
- ДОСТОЕВСКИЙ 1973: Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-и тт. Ленинград: Наука. Т.6.
- ДОСТОЕВСКИЙ 1982: Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. в 30-и тт. Ленинград: Наука. Т.24.

⁵ Ср. также наблюдения о роли вероятности и случайности в мире Чехова (события у Чехова будто бы подчинены «принципу неотвратности») - [ЧУДАКОВ 1971: 44]. Ср. также: [АГРАТИН 2016]. Чехов в данном случае важен как завершитель русской классической литературной традиции, прямо открывший пути модернизму.



- ЕСАУЛОВ 1991: Есаулов, И.А. Эстетический анализ литературного произведения. («Миргород» Н.В. Гоголя). Кемерово: КГУ.
- ЖАККАР 1995: Жаккар, Ж.-Ф. Д. Хармс и конец русского авангарда. Санкт-Петербург: Академический проект. (Пер. с фр. Ф.А. Перовской).
- ЖАККАР: Жаккар, Ж.-Ф. Наказание без преступления (Хармс и Достоевский) // <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/zhakkar-ot-nabokova-k-pushkinu/harms-i-dostoevskij.htm>. (Дата доступа 5.06.2018).
- ЖИРМУНСКИЙ 1978: Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Ленинград: Наука.
- ЗЫРЯНОВ 2010: Зырянов, О.В. Н. Гоголь и Д. Хармс: границы антропологического эксперимента // Викулова, В. (ред.) Н. В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: Материалы докладов международной научной конференции. Москва: Фестпартнер. 265–272
- КАРАБУТ 1994: Карабут, Л.А. Гоголь и Хармс: поэтика абсурда // Микола Гоголь і світова культура. Київ; Ніжин. 169–172
- КУВШИНОВ 2015: Кувшинов, Ф.В. Из заметок о Д.И. Хармсе (Хармс и Гоголь) // Силантьев, И.В. (ред.) Сибирский филологический журнал. Новосибирск. № 2. 224–231
- ЛОТМАН 1988: Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение.
- МЕЕРСОН 2008: Меерсон, О. Достоевский и Гоголь. Еще к теории пародии (и интертекста): Красавица в гробу – ведьма или Кроткая? // Гродецкая, А.Г. (ред.) *Sub specie tolerantiae*. Памяти В.А. Туниманова. Санкт-Петербург: Наука. 231–242.
- НАБОКОВ 1998: Набоков, В.В. Ф. Кафка // Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе. Москва: Независимая газета.
- ПЕЧЕРСКАЯ: Печерская, Т.И. Литературные старухи Даниила Хармса (повесть "Старуха") // <http://www.d-harms.ru/library/literaturnie-staruhi-daniila-harmsa.html> (Дата доступа 15.06.2018).
- ПЬЕГЕ-ГРО 2008: Пьеге-Гро, Н., Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ. (пер. с фр.)
- ТИХОМИРОВ 2005: Тихомиров, Б.Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: книга-комментарий. Санкт-Петербург: Серебряный век.
- ТОПОРОВ 1995: Топоров, В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Москва: Прогресс. 193–258.
- ХАЙДЕГГЕР 1997: Хайдеггер, М. Бытие и время. Москва: Ad Marginem. (пер. с нем.)
- ХАЙДЕГГЕР 1998: Хайдеггер, М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей. (пер. с нем.)
- ХАРМС 1990: Хармс, Д. Проза. Ленинград; Таллинн: Лира.
- ЧУДАКОВ 1971: Чудаков, А.П. Поэтика Чехова. Москва: Наука.
- ШМИДТ 2010: Шмидт, М.М. «У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического...»: Гоголь и Хармс // Крупина Н. (ред.) Литература в школе. №11. 19–22.
- ЯМПОЛЬСКИЙ 1998: Ямпольский, М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). Москва: Новое литературное обозрение.

Сергей ШУЛЬЦ
независимый исследователь
Ростов-на-Дону, Россия
s_shulz@mail.ru; shulcz-70@mail.ru

