

Миливое Йованович / Корнелия Ичин

**К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ
СОЧИНЕНИЙ Д. ХАРМСА
(„Елизавета Бам“ и „Преступление и наказание“)**

1

В исследовательских работах утвердилось мнение о том, что „Елизавета Бам“ пьеса „темная и сновидческая“ (И. Вишневецкий),¹ пронизанная „предчувствием трагической развязки“ (Ж.-Ф. Жаккар),² которая произошла в жизни самого автора.³ Ситуацию героини сопоставляли с ситуациями героя романа „Процесс“ Ф. Кафки и Шехеразады,⁴ из чего следовало, что Елизавета Бам „не совершала преступления“ (М. Мейлах).⁵ По этой причине героиня Хармса во всех прочтениях пьесы (в том числе постано-

¹ И. Вишневецкий, „О „Комедии города Петербурга“, *Teatr*, 11, 1991, 59.

² Ж.-Ф. Жаккар, Даниил Хармс: „Театр абсурда – реальный театр. Прочтение пьесы „Елизавета Бам“, *Teatr*, II, 1991, 26. – См. также мнение Ж.-Ф. Жаккара, ссылающегося на слова Э. Ионеско, относящимися к „Лысой певице“, о том, что „трагедия, которая поразила Елизавету Бам, есть выражение на уровне фавулы, драматического сюжета“, настоящей „трагедии языка“ (Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург, 1995, 217).

³ Отметим здесь, что Ж.-Ф. Жаккар определил положение Елизаветы Бам „трагически предвещающим судьбу самого писателя“ (Там же). – Ср. также: „В „Елизавете Бам“ – предательство, дошедшее до бессмыслицы, до глупости, до полного распада“ (Л. Жукова, „Обэриуты“, *Teatr*, 11, 1991, 9); „„Елизавета Бам“ не просто нереалистическое и алогическое сочинение; в конечном счете эта пьеса дикая. В ней нет места для вчувствования, ибо изменения характеров слишком внезапны и слишком непредсказуемы. К ней неприменимо любое поучение и вся ее философия исчерпывается философией алогизма. В ней отсутствует даже чувство, характерное для европейского театра абсурда, что жизнь обладает смыслом“ (A. Stone, V. Nakhimovsky, „Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 5, Wien 1982, 40).

⁴ Как будет показано в дальнейшем, ситуации героев „Елизаветы Бам“ сближаются и без труда переходят друг в друга. Поэтому в положении героини Хармса могут оказаться также герои, ее преследующие, например, Иван Иванович. Ср. его реплику: „Говорю, чтобы быть“, отсылающую к ситуации Шехеразады (Д. Хармс, „Елизавета Бам“, *Полет в небеса. Стихи, драмы, письма*, Ленинград 1988, 187. – Все цитаты из пьесы, кроме особо оговоренных, даются по этому изданию с указанием страницы в тексте.)

⁵ М. Мейлах, „Обэриуты в Амстердаме“, *Вопросы литературы*, 8, 1990, 272.

вочных) представляла невинной жертвой насилия, исходящего из какого-то неизвестного и зловещего источника.⁶

Дело, однако, обстоит несколько иначе, если „Елизавету Бам“ посчитать литературной пародией. Немецкий исследователь Б. Мюллер пришел к такому выводу, но для него „главным объектом“ хармсовской пародии оказался „язык“.⁷ По нашему мнению, объект пародии в пьесе более конкретный, а именно – парадоксальный ход сюжета „Преступления и наказания“ Ф. Достоевского и им обусловленные перипетии „ситуации Раскольникова“.⁸ Об этом свидетельствует уже начало „Елизаветы Бам“, в котором обыгрываются сцены с Раскольниковым после убийства старухи и ее сестры, когда герою пришлось заметить свои следы от Коха и других неожиданных посетителей процентщицы.⁹ Реплика же Первого (Петра

⁶ Один только В. Каверин, кажется, допускает возможность, что Елизавета Бам повинна в том, в чем ее обвиняют. Ср. его слова о преследованиях девушки, которая „сама не знает совершила ли она преступление“ (В. Каверин, „Он любил удивлять“, *Собеседник. Воспоминания и портреты*, Москва 1983, 74).

⁷ B. Müller, *Absurde Literatur in Russland. Entstehung und Entwicklung*, Köln 1978, 93. – Б. Мюллер отмечает также наличие в одиннадцатом „куске“ пьесы Хармса пародии на „коммунистические партийные собрания“, особенно на их „лафос“ (там же, 89). О пародийном характере „Елизаветы Бам“ пишет Стоун-Нахимовская, обнаружившая пародию на „драматическое действие“ в седьмом „куске“ пьесы (A. Stone Nakhimovskiy, указ. соч., 33).

⁸ В „Елизавете Бам“, разумеется, обыгрыванию и пародийному переосмыслению подлежат и ряд мотивов из сочинений других авторов, поскольку пьеса Хармса явно полигенетична. Отметим здесь хотя бы отклики в ней из „Руслана и Людмилы“ А. Пушкина (мотивы волшебной „избушки“, чародея и преследуемой героини – девушки), „Ревизора“ Н. Гоголя (ситуация „двойнических“ Бобчинского и Добчинского; преломление поговорочного „Зачем же стулья ломать?“ через слова Порфирия Петровича из „Преступления и наказания“ в строчке „стул твой сломан“ из песенки Петра Николаевича – 192), В. Хлебникова (разные мотивы вплоть до переклички сцены сражения „двух богатырей“ с отрывком „Горе и Смех“ из сверхповести „Зангези“), „Фауста“ И. Гете (мотивы „погубленной“ героини, а также ее брата Валентина, и ее спасения „горными“ силами), „Гамлета“ В. Шекспира (переосмысление ряда моментов сюжета Гамлета, Офелии, Клавдия, Гертруды и убитого отца главного героя в ситуациях Елизаветы Бам, Папаши, Мамаши, Петра Николаевича и Ивана Ивановича; жанр „пьесы в пьесе“) и др. Однако отмеченные выше примеры интертекстуальных связей хармсовского произведения, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что их роль в построении основного сюжетного стержня „Елизаветы Бам“ гораздо ниже роли, отведенной мотивам „Преступления и наказания“.

⁹ Ср. начальные реплики героини и голосов „издалека“ и „за дверью“ вроде: „Сейчас того и гляди, откроется дверь и они войдут [...] Бежать? Но куда бежать? Эта дверь ведет на лестницу, а на лестнице я встречу их. [...] Э, чьи-то шаги. Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят. [...] Елизавета Бам, откройте! [...] Ну, что там она, дверь не открывает? [...] Откроет. Елизавета Бам, откройте“ (175) с концовкой первой части „Преступления и наказания“ (Ф. Достоевский, „Преступление и наказание“, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 6, Ленинград 1973, 66–70. – Далее по этому изданию с указанием страницы в тексте). Ср. также одинаковую для обеих ситуаций деталь: от преследования героини Хармса пытается спастись тем, что „бросается на кровать и затыкает уши“ (175), Раскольников же, вернувшись домой после убийства, „бросился на диван“ и „не спал, но был в забыт“ (70).

Николаевича): „А еще пошел на ответственное дело. Вам сказали слово, а вы уже на стенку лезете. Кто же вы после этого? Просто идиот!“ (178) представляет собою искусную контаминацию размышлений главного героя Достоевского о „деле“, на которое он „хочет покуситься“, и о собственном и постороннем „идиотстве“, мотива его „нового слова“, а также высказывания Разумихина о том, что он, защищая красильщиков, подозреваемых в убийстве, „за них на стену лез“ (6, 401, 400, 340). Вместе с тем, данная реплика показывает, как Хармс использует текст Достоевского: он демонтирует его словесную структуру и перенятые у источника мысли, замечания и прочее в процессе создания нового словесного целого безо всякой мотивировки то ли передает персонажам разных планов, то ли, как в приведенном примере, делает наоборот, строя реплику определенного героя из разного словесного материала произведения-прототипа. Автор „Елизаветы Бам“ при этом умышленно настаивает, с одной стороны, на якобы „реалистическом“ характере своих „кусков“, ¹⁰ следуя соответствующей мистификации Достоевского относительно „реализма“ повествуемого, с другой же стороны поддерживает эту установку обыгрыванием традиционных поговорочных штампов вплоть до использования заглавий „реалистических“ пьес Н. Островского, парадоксальным образом опираясь также на Достоевского.¹¹

2

Хармсовские обыгрывания нацелены на ряд объектов романа Достоевского, относящихся как к его плану содержания, так и к его плану выражения. Из изречений-формул Разумихина и Порфирия Петровича касательно стремления людей „как бы всего менее на себя походить“ и „не свои слова говорить“ (155, 271), странным образом определивших установку сюжетного развития романа на т е а т р а л и з а ц и ю с непредсказуемыми последствиями, включая те, что соотносятся с метафорическим пониманием „воскресения“ (Порфирий Петрович из следователя превращается в „мудреца“, желающего д о б р а убийце; убийца Раскольников в конечном счете становится „избранником“), вышла ориентация сюжета Хармса на немислимые трансформации героев, которые стали даже „походить на всех“ (187), т.е. быть к е м у г о д н о .¹²

¹⁰ См. жанровые определения первого, второго, четвертого и восемнадцатого „кусков“: „реалистическая мелодрама“, „жанр реалистически комедийный“, „реалистический жанр бытовой-комедийный“, „реалистический сухо“ (Д. Хармс, *Избранное*, Würzburg 1974, 172, 174, 179, 203).

¹¹ Ср. слова „бедность не порок“ в реплике Мармеладова (13) со словами Елизаветы Бам: „свои люди – сочтемся!“ (189).

¹² В критических работах уже не раз подчеркивалось, что хармсовские герои выступают в разных, порою и вовсе неожиданных ролях, причем их настоящее лицо остается для

Театрализация сюжета „Преступления и наказания“ покоится на преобладании в нем игрового начала. Ряд героев Достоевского „играет“ друг с другом, в особенности Раскольников, Свидригайлов, Порфирий Петрович и Лужин; Раскольников об этом и прямо распространяется (например, при второй встрече с Порфирием Петровичем – 267), справедливо называя свои отношения со следователем игрой „кошки с мышью“ (195, 262). Во время указанной встречи с главным героем Порфирий Петрович устраивает целый спектакль, исходя из положения, что его „дело“ есть „свободное художество“ (260).¹³ Даже Катерина Ивановна перед смертью превращает поминки по своему мужу в дикую и грустную игру – „концерт“ на петербургских улицах. Аналогично ведут себя герои „Елизаветы Бам“, занимаясь своими затейливыми играми друг с другом, вершиной которых является сцена „сражение двух богатырей“, имеющая подспорье не только в мотивах „борьбы“, „вызова“ и „нападения“ у Достоевского (276, 323, 337, 341), но также и в „одической“ направленности итоговых реплик Порфирия Петровича, обращенных к Раскольникову (351–352). Любопытно, что в сцене „сражения“ Хармс использовал тонкую деталь, соотношенную с образом следователя Достоевского: вскользь брошенное Раскольниковым замечание о том, что „жесты“ Порфирия Петровича „удивительно не подходят к его словам“ (260), откликается в репликах „богатырей“, наносящих друг другу удары рапирами и, вместе с тем, говорящих при этом не о „сражении“, а о другом (по сути о „философском“ смысле „сражения“, о смерти, а также о символике материала, вызывающего смерть – 200–201).

Игровое начало у Достоевского взаимосвязано с разного рода проявлениями детства. Раскольников, видимо, отнюдь не случайно приходит к мысли о том, что „преступник [...] подвергается какому-то упадку воли и рассудка, сменяемых, напротив того, детским феноменальным легкомыслием“ (58). Поведение героев Хармса такое же – детское, несмотря на то, что у иных из них многодетная семья и что главная героиня вроде

зрителя достаточно загадочным. Это является также чертой героев Достоевского. С другой стороны, у Достоевского герои способны полностью отождествляться друг с другом (ср., например, заключительную мысль Раскольникова относительно Сони: „Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...“ – 422). Хармс обыгрывает эту мысль тем, что его конфликтующие друг с другом герои в процессе исполнения разных ролей время от времени снимают напряжение, вызванное их принадлежностью к противоборствующим сторонам.

¹³ Порфирий Петрович, хотя и стремится к тому, чтобы разоблачить Раскольникова (и в данной связи перед встречей заставляет его ждать на вызов дольше принятого – 254), тем не менее называет его „приятелем“, сообщает, что он пригласил его „по-домашнему“, „по-дружески“ и даже заявляет, что он Раскольникова „истинно любит“ и ему „искренно добра желает“ (258, 269, 267). Раскольников в свою очередь отвечает тем же: уже во время первой встречи со следователем он старается взять на себя „маску“ (192).

бы „замужняя“ (185). Подобная ситуация обусловлена и тем обстоятельством, что герои Достоевского часто отождествляются с детьми и напоминают детей (ср., к примеру, высказывание Сони о Катерине Ивановне – „ребенке“, слова Раскольникова о самом себе как „ребенке“ и авторское описание главного героя как „маленького ребенка“ – 243, 405, 349), а также явлением „случайного семейства“, которое всячески обыгрывается самим Достоевским. Так, ироническое утверждение Катерины Ивановны, что у ее хозяйки вовсе не было „фатера“ (299), подлежит дальнейшей разработке в мотиве „четырех отчеств“ героини (Федоровна, Людвиговна, Ивановна или просто Иван – 16, 141, 291, 292, 300).¹⁴ Хармс подхватывает эту игру в реплике Ивана Ивановича, величающего Елизавету то Таракановой, то Эдуардовной, то Михайловной (181),¹⁵ делая из нее далеко идущие выводы: в итоге может оказаться, что Мамаша есть мать не только Елизаветы Бам, но и „убитого“ героиней Петра Николаевича.¹⁶

¹⁴ См. в данном отношении также ситуацию мальчика Коли с „другим папашей“ и Сони, которой Катерина Ивановна приходится „заместо матери“ (147, 286).

¹⁵ Отчества эти, помимо прочих ассоциаций, свидетельствуют об обращенности мотивной структуры пьесы Хармса и к исторической (русской и европейской) традиции; отчество Таракановна, в частности, отсылает к ситуации княжны Таракановой, „тайной“ дочери императрицы Елизаветы Петровны, впоследствии замученной Екатериной.

¹⁶ Образ Мамаши построен весьма любопытно. В нем, с одной стороны, просматриваются черты поющей под музыку и сходящей с ума Катерины Ивановны (181, 203; 330–333), олицетворяющей идею „случайного семейства“. С другой стороны, Мамаша напоминает мать Раскольникова Пульхерию Александровну. Если при первом появлении Мамаши в ее облик сконтamинированы мотивы, восходящие и к Катерине Ивановне, и к матери Раскольникова (мотив „прогулки“, соотносящийся как с сумасшедшей „прогулкой“ супруги Мармеладова с детьми перед ее смертью, так и с размышлениями Пульхерии Александровны о том, „оставить Родю“ или остаться с ним после их первой встречи – 182; 328 и сл., 151, 157), то в других сценах она гораздо ближе образу матери героя Достоевского. В этом отношении показательны реплики Мамаши: „Маю сына эта мерзавка укусила“ и „3 x 27 = 81“, а также замечание Елизаветы Бам: „Она с ума сошла“ (203). Все приемы, использованные Хармсом в строении первой из указанных реплик Мамаши, в которой она неожиданно отказывается быть матерью героини и превращается в мать „убитого“, имеют источник в романе Достоевского. Употребление деформированного „маю“ в фразе-обвинении в убийстве обосновано появлением в романе Достоевского образа мещанина, адресующего Раскольникову также деформированное слово „убивец“ (209, 271). Косноязычное же „укусила“ отсылает, во-первых, к косноязычию Каптернаумова и Ахиллеса (18, 394), а, во-вторых, к провидческому замечанию Заметова относительно того, что старуху-процентщицу, возможно, „укушил“ топором „какой будущей“ Наполеон (204). Что касается реплики Елизаветы Бам о „сумасшествии“ Мамаши, она продиктована размышлениями Дуни Раскольниковой о том, что Пульхерия Александровна „не в здравом состоянии рассудка“, что она „бредит“ и в бреду у ней „вырываются слова“ (413, 415); по этим словам, пишет Достоевский, „можно было заключить, что она гораздо более подозревала в ужасной судьбе сына, чем даже предполагали“ (415). У Хармса аналогично: Мамаша подтверждает, что главная героиня убила. Заключительная, загадочная реплика Мамаши является „ответом“ на слова Елизаветы Бам („Они сейчас придут, что я надедала“), возвращающие действие пьесы к ее началу. Из этого „ответа“ следует, что 3 „левых часа“, в которые сыграна пьеса „Елизавета Бам“, написанная в 1927 году, соотносятся с Достоевским, т.е. с годом его смерти –

Последнее, однако, связано и с тенденцией Достоевского сближать своих героев, строить их сюжеты на принципе двойнических отношений и даже отождествлять их друг с другом. В этом выявилась одна из основополагающих мыслей автора об относительности мира и парадоксальности ситуаций героев и событий, подобным миром обусловленных. Хармс, разумеется, догадывается об этом, в силу чего возникающая в сознании Порфирия Петровича неразбериха относительно „именин“ – „похорон“ Мармеладова (272) четко откликается в одиннадцатом „куске“ его пьесы, в котором „враги“ героини устраивают торжество по поводу „дня рождения“ Ивана Ивановича (190). Герой Хармса при этом произносит „речь“, своеобразно парафразирующую слова Мармеладова, сцена же поминок по которому отзывается в следующем „куске“, весьма эффективно обыгрывающем эпизод с „концертом“ Катерины Ивановны и ее загримированных под актеров детей (ср. участие в этом „куске“ разных музыкальных инструментов на положении действующих лиц – 325-334). В относительном и парадоксальном мире, наконец, вполне допустима реализация метафорического изречения Раскольникова, что „не он“ убил старушонку, а „черт“, тогда как он убил „себя“ (322, 349). Результаты этой реализации внешне абсурдны, ибо „убивший себя“ Раскольников предстает уже другим лицом по отношению к человеку, убившему Алену Ивановну. В сюжете главной героини „Елизаветы Бам“, развивающем данную мысль, обыгрываются три разные ситуации – Раскольникова, убитой им Лизаветы и сближенной с Лизаветой Сони Мармеладовой.

3

Ситуация Раскольникова обыгрывается в ряде сцен „Елизаветы Бам“. Обстановка, в которой разворачивается действие пьесы Хармса с его неожиданными, странными, фантастическими и неуправляемыми ходами, восходит к атмосфере, в которой пребывает Раскольников. Дверь его комнаты „отворена на лестницу“, причем он эту дверь „никогда не запирает“ (5, 186),¹⁷ невзирая на то, что его постоянно преследует мысль, будто кто-то

1881-м. Таким образом Мамаша разгадывает „тайну“ происхождения героини Хармса, восходящую к тайнам сюжета „Преступления и наказания“. Рассматриваемый в целом, образ Мамаши представляется наиболее темным, но и наиболее искусно созданным. Чего стоит одна только деталь, относящаяся к ремарке: „Елизавета Бам привязывает к мамашинной ноге веревку, другой конец привязывает к стулу“ (181)! На первый взгляд, перед зрителем очередной ход клоунады (тем более, что Мамаша впоследствии „волочит“ за собой стул), однако это не так; указанная ремарка лишь реализует инсказательный смысл слов матери Раскольникова, обращенных к Лужину: „это вы нас по рукам и по ногам связали...“ (234).

¹⁷ У Хармса обозначено, что доступ в квартиру Елизаветы Бам возможен „с балкона“ (191), однако с тех пор, как преследователи героини вошли в квартиру, она так и

гоняется за ним и проникает в его комнату (150). О подобном состоянии нагляднее всего свидетельствует цитата: „То казалось ему, что около него собирается много народу и хотят его взять и куда-то вынести, очень об нем спорят и ссорятся. То вдруг он один в комнате, все ушли и боятся его, и только изредка чуть-чуть отворяют дверь посмотреть на него, грозят ему, сговариваются об чем-то промеж себя, смеются и дразнят его“ (92). В контексте указанных переключек представляется возможным, что слова Ивана Ивановича о том, что „кубатура этой комнаты нами не изведена“ (188) ассоциируется с описанием квартиры Раскольникова как „гроба“ (178). В данной связи слова Петра Николаевича: „Когда наступала ночь, я запираю дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего. [...] Мне нечего было бояться. И действительно, грабители могли бы прийти и обыскать весь домик. Что бы они нашли? Ничего“ (186) как бы обыгрывают мысль Раскольникова: „Счастливые ведь люди, которым запирать нечего?“ (186).

Наиболее продуктивно обыграны Хармсом (вплоть до их пародирования) следующие моменты ситуации Раскольникова: 1. поиски Разумихиным „корней“ следовательских целей Порфирия Петровича (в мотиве „выкапывания корней“ – 206, 207; 184); 2. стремление Раскольникова „не проговориться“ и ситуация „безгласной“ Лизаветы в сцене ее убийства (в мотивах „лишения героини всякого голоса“ и полученного ею удовольствия от того, что она „ничего не говорила“ – 176, 255, 368, 65 и др.; 178, 188); 3. настаивание Раскольникова на том, чтобы его „арестовали“ (ср. у Хармса: „Вяжите меня! Тащите за косу! Продавайте сквозь корыто! Я никого не убивала! Я не могу убивать никого!“ – 264; 205);¹⁸ 4. мотив обнаруженных Порфирием Петровичем у убитой Алены Ивановны часов Раскольникова – заклада, с чего по сути и начинается следствие (в реплике Елизаветы Бам: „Вы можете проверить по часам“ – 255; 179);¹⁹ 5. сюжет Миколки, „признавшегося“ в несодержанном им грехе (в мотиве Кольки, идущего „просто так“ с купленными, а не украденными яблоками – 271;

осталась открытой до конца действия, предваряющего заключительную („рамочную“) сцену.

¹⁸ С указанным мотивом связан и другой мотив – из того же, второго разговора Раскольникова с Порфирием Петровичем. На слова Раскольникова: „Не лжьте меня! Я не хочу! [...] Говорю вам, что не хочу!.. Не могу и не хочу!“, следователь отвечает: „Да тише же, тише!“ (268), причем в третьем разговоре этих же персонажей речь идет уже о б у д у щ е м убийце (351, 352). Характерно, что после приведенной выше реплики Елизаветы Бам следует соответствующий паравраз из Достоевского, – в репликах Петра Николаевича („Елизавета Бам, спокойно!“) и Ивана Ивановича („Смотрите в даль перед собой“), предвосхищающих уход героини в ее метафорическое будущее (205).

¹⁹ Рассматривая эту реплику лишь в контексте последующего явления Мамаши, М. Мейлах обнаруживает в ней аллюзию на название спектакля „Моя мама вся в часах“ в обзорной постановке (М. Мейлах, „Заметки о театре обзирот“, *Teatr*, 11, 1991, 177).

189); 6. мотив так и не разгаданной „черточки“, благодаря которой Порфирий Петрович раскрыл в Раскольникове убийцу (в реплике Елизаветы Бам: „Тут вот за этой черточкой“ – 344, 350; 185);²⁰ 7. мотив прямого сообщения герою, что он убил, с установкой на полную неожиданность такого сообщения (в словах Мамаши о Елизавете Бам – убийце – 349; 203); 8. мотив „разрешения крови по совести“ (в словах героини: „А если вы меня убьете, вы думаете, ваша совесть будет чиста?“ – 203; 177); 9. символический мотив „четвертого этажа“, на котором находится квартира убитой старухи-процентщицы (в реплике Ивана Ивановича: „Хотел бы я подпрыгнуть до четвертого этажа“ – 191); 10. убеждение главного героя в том, что „задуманное им – не преступление“, соответствующее словам Елизаветы Бам: „Почему я преступница?“ (59; 178).

В особенности любопытно, каким образом Хармс переиначивает идею Достоевского, связанную с „перерождением“ главного героя. Согласно записям Хармса, линия „перемещения высот“, т.е. возвышения героини за счет ее „врагов“, начинается в восьмом „куске“, ²¹ в котором, в частности, обыгрывается метафора Раскольникова – *солнца* (ср. слова Елизаветы Бам: „Мои плечи, как восходящие солнца“, „Я вся блестящая!“ – 352; 188). К мотиву „колокольчиков“ и „колокола“ („набата“) из вещего сна Раскольникова (8, 265, 267, 347, 420 и др.) по всей вероятности восходят как фамилия героини, обладающая соответствующей звукоподражательной семантикой, так и предпрещающей для ее дальнейшей судьбы момент ухода в „домик на горе“ (201), являющийся параллельно с мотивом „возрождения“ Раскольникова. Описание „домика на горе“ весьма интересно. Напоминает он и сибирский „острог в крепости“ (410), в котором Раскольникову – *мышь*, убившему *топором*, подают на обед „пустыщи“ с *тараканами* (416; 196). Он же и *Голгофа*, на которую герой „Преступления и наказания“ должен подняться для того, чтобы искупить грех (35 и др.); то обстоятельство, что „домик“ находится „на горе“, ассоциируется с метафорой *воздуха*, о необходимости которого для Раскольникова говорят и Порфирий Петрович, и Свидригайлов (336, 339, 351, 352). Наконец, своим мрачным, угрожающим видом „домик на горе“ обязан свидригайловскому описанию „загробной жизни“, куда Раскольников отправил свои неповинные жертвы, а также описанию номера в гостинице, из которого сам Свидригайлов уходит в небытие (мотивы скудости, мышей и пр. – 186, 201; 221, 388-390).

²⁰ Указанная реплика является ответом героини на вопрос Ивана Ивановича: „Где же дом?“ С символикой *дома*, как известно, соотнесена развязка обоих сюжетов, – и Раскольникова, и Елизаветы Бам.

²¹ М. Мейлах, „Заметки о театре обэриутов“, 176.

Поскольку Раскольников убил Лизавету, героиня Хармса оказывается достойной унаследовать ее имя. Линия Лизаветы в „Преступлении и наказании“ в целом второстепенна, но тем не менее пародийное построение хармсовского сюжета без учета ее откликов непредставимо. Женщина из рассказа Ивана Ивановича в седьмом „куске“, которая стояла „в открытой двери“ и чье лицо рассказчик „видел хорошо“ (186-187), есть не кто иной, как переименованная Лизавета в сцене перед ее убийством; разнятся две сцены только в том, что у Достоевского Лизавета смотрит „в упор“ на Раскольникова, тогда как у Хармса „в упор“ смотрят на неизвестную женщину (65; 187). К образу Лизаветы восходит также неожиданная реплика героини Хармса: „Что-то муж мой не идет. Куда же это он пропал?“ (185); как известно, Лизавета не выходила замуж, однако она „поминутно была беременна“ (54).²²

Выступление Елизаветы Бам и в роли Сони Мармеладовой обусловлено тем, что „блудница“ – „святая“ походит на убитую Лизавету, а также мотивом сближения дочери Мармеладова с Раскольниковым в развязке романа. Поэтому не удивляет, что одинаковое к главным героям обращение Порфирия Петровича и, соответственно, Свидригайлова, желающих им, чтобы они „еще много жили“, чтобы они „жили и много жили“ (351, 385), использовано Хармсом в „оде“ Папаши, обращенной к Елизавете Бам (ср. его слова: „Елизавета Бам, живи, живи сто тысяч лет!“ – 199). В данном „куске“ занятно обыгрывается установка Достоевского на „избранничество“ Раскольникова и Сони, причем в случае героини оно предвосхищалось уже словами умирающего Мармеладова („Соня! Дочь! Прости!“ – 145), откликающимися в реплике „умирающего“ Петра Николаевича („Прости меня и извини, Елизавета Бам“ – 201).

Если, в итоге, задаться вопросом о том, „совершила“ ли Елизавета Бам преступление или „не совершила“, то ответ на него будет совсем не сложным. Елизавета Бам у б и л а, ибо в ее сюжете разворачиваются мотивы ситуации Раскольникова. Вместе с тем, она и ж е р т в а, поскольку своим обликом обязана также убитой Раскольниковым Лизавете. Наконец, Елизавета Бам обладает и третьей ипостасью героини, вовсе не с о б и р а ю щ е й с я у б и в а т ь, а наоборот, вслед за Соней Мармеладовой – „святой“, осуждающей убийство и делающей все для того, чтобы помочь преступившему в процессе его спасения вплоть до разделения его судьбы.²³

²² В этой связи отметим одно совпадение: мифический „муж“ Елизаветы Бам остается за пределами сцены равно как и „мужья“ Лизаветы.

²³ Список пародийных отражений мотивов „Преступления и наказания“ в мотивной структуре пьесы Хармса, конечно, можно продолжить. К роману Достоевского отсылают мотивы „еды“ (95 и др.; 190–191, 201–202), „мошеничества“ (303, 304, 306; 177, 181), „хождения на четвереньках“ (24 и др.; 185) и пр., вкрапленные в абсурдно-

Отношение Хармса к наследию Достоевского двойственно. Хармс был провидцем, и ему уже к концу 20-х годов стало ясно, что события, начавшиеся в 1917 году, идут к трагедии. По этой причине он не мог принять мысль о возрождении убийцы по идейным соображениям, в том числе Раскольникова. Однако, с другой стороны, автор „Елизаветы Бам“ высоко ставил творчество Достоевского (недаром он к „Преступлению и наказанию“ обращался в период работы над повестью „Старуха“, а также над рассказами „История“, „Реабилитация“, „Молодой человек, удививший сторожа“, „Кассирша“ и др.),²⁴ особенно его приемы парадоксального развертывания сюжета и парадоксальное в целом восприятие мира как феномена „двойнического“; между э т и м Достоевским и им устанавливался контакт, какой Ю. Тынянов обнаружил в отношении Достоевского к Гоголю, причем Хармсу удалось осуществить то же самое, что удалось автору „Села Степанчикова“, – он создал „новое органическое единство“ внутри пародируемого, комического мира, как это требовал тот же Тынянов в своей ранней статье о пародии.²⁵ В ходе эволюции поэтических систем пародийное переосмысление старых, „классических“ сюжетов и идей в итоге привело к возникновению литературы абсурда, родоначальником которой, наряду с А. Введенским, справедливо считать Хармса.

комические сюжетные ходы, не имеющие прямой связи с сюжетом „Преступления и наказания“ и по этой причине трудно проявляемые с точки зрения их генезиса. „Елизавета Бам“ пестрит обыгрываниями всяческих имен и фамилий, напоминающими детский фольклор; однако „алогизмы“ Достоевского, в основном связанные с речью Амалии Липпехель (299 и др.), порождают почти тот же самый эффект. Хармс не забывал об этом, как показывает хотя бы пример фамилии его „убитого“ героя (Крупернак – 204), являющейся параграммой фамилии героя Достоевского Капернаумов. В данной связи следует отметить также то, что Хармс перенял у Достоевского прием неназывания героя полным именем, отчеством и фамилией или же, как в последнем случае, их привидения в самых неожиданных местах (у Хармса лишь в концовке пьесы).

²⁴ Более подробно об этом см. М. Јовановић, „Раскольниковљева ситуација‘ и руска књижевност“, *Достоевски и руска књижевност XX века*, Београд 1985, 59-68, 202-204.

²⁵ Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва 1977, 538.