

С.Г. БОЧАРОВ

О художественных мирах

Сервантес



Пушкин



Баратынский



Гоголь



Достоевский



Толстой



Платонов

МОСКВА
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
1985

О СМЫСЛЕ «ГРОБОВЩИКА»

Я знаю, что анализировать этого нельзя,
но это чувствуется и усваивается.

Толстой о «Повестях Белкина»¹

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных. Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушкина»).

Владислав Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй — многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении — ничего больше не «выжимать» из рассказа — есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется «выжать» больше, чем это сделал сам поэт»². Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их

¹ Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873.—Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 62. М., 1953, с. 22.

² Ходасевич В. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922, с. 76—77.

можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» — и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчлененное восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации — который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочитать скрытый смысл. В свое время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят... Идея несколько не спрятана, — напротив, она вся налицо, так что всякий может ее видеть; и однако все видят только лес»¹.

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что-то, о чем-то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с «первым планом» простого рассказа — с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод *разгадывания*, обоснованный Гершензоном, и есть характернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая и содержа в себе, по существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных смотрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», чтобы затаять от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации

¹ Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 122.

Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX века и стремились открыть «символический замысел»¹ «Станционного смотрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь — метель, снежная буря... такова жизнь всякого человека...»² — скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного смотрителя» в разгадке Гершензона (старый смотритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали — «вот мысль, выраженная Пушкиным в «Станционном смотрителе») также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые «истории» обращены одной своей стороной, своей твердой корой, к Митрофанушке, к «беличьему» мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга»³. «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фабулу с ее плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи»⁴.

Современная Пушкину критика восприняла повести с «митрофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина — нет идеи. Читаешь — мило, гладко, плавно; прочитаешь — все забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать»⁵. «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин⁶, пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал

¹ Гершензон М. Мудрость Пушкина, с. 134. — «Нынешние символисты могли поучиться здесь легкости и естественности работы», — пишет он по поводу «Станционного смотрителя» (с. 122).

² Там же, с. 133.

³ Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924, с. 18.

⁴ Там же, с. 10.

⁵ Северная пчела, 1834, № 192, 27 авг.

⁶ Библиотека для чтения, т. X, 1835.

историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого ее оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего кроме приключений, но в то же время и самое приключение, как какое-то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к «голой фабуле» не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (*conter*); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки»¹. Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика замечательна своей проблемностью. Он последовательно-односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки»²; но для Белинского это значило — «не художественные создания».

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести именно то, что нашел в ней Белинский, — Толстому и нужны были «не художественные создания», — обнаружилась неожиданная для него картина: «После «Робинзона» я попробовал Пушкина, именно «Гробовщика»; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем «Робинзона», и «Гробовщик» показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — все это до такой степени несообразно с их требованиями, что

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1953, с. 139.

² В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), «*contes à dormir debout*» (15, 1). Сам Пушкин охотно подчеркивал неприятный их характер.

я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа»¹.

Так самые простые, «по предположениям», повести не прошли проверки на простоту и безыскусственное восприятие: При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изощренно построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли *рассказать* повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать ее простой динамически-событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выделились такие ее моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки»², мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не «линейным».

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых вырабатывалась и демонстрировалась опоязовская поэтика,— в статье Б. Эйхенбаума «Болдинские побасенки Пушкина»³. Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего «выжать» из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась», — комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, понимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигрышным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьей Б. Эйхенба-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 8., с. 59.

² Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

³ Жизнь искусства, 1919, № 316—317, 318, 13—14 и 16 дек.

ума — о гоголевской «Шинели» — и представляет ей интересную параллель¹. Тот же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по своему характеру материале. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеями» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в чисто литературной плоскости, эта цель — пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это — «только форма», и будет упорно разыскивать «смысл жизни» там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина», — и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Все свое внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом развернут». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развертывание, построение сюжета, «походка, поступь» новеллы² не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика?»). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. «Выстрел» можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»³. В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развертываются, рассказываются. По-иному подобное несовпадение осуществляется в «Гро-

¹ Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла как статья методологическая и принципиальная для исследователя в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе».

² Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

³ Там же.

бовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия — «кажущаяся» — на самом деле сюжет идет прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В «Гробовщике» — иначе. Все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идет. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура — тут-то, верно, больше всего «ржал и бился» Баратынский...»

«В «Гробовщике» — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию»¹.

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть ее понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного исследователя, «конструкция» — для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по-видимому, отрицают друг друга, и действительно, в свое время эти направления работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется,

¹ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу, с. 167.

выяснению смысла белкинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признает; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и ее композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый ее рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это-то, что предпринято, и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего — «прочитать» композицию «Гробовщика»,

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не происходит:

«— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так, — отвечала работница.

— Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей».

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и ее художественный итог. «...И все оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай»¹. «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном»². «Простейший случай («Гробовщик»), когда все ужасы оказываются сном»³.

¹ Ходасевич В. Статьи о русской поэзии, с. 94.

² Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина». Л., 1936, с. 140.

³ Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» (Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977, с. 168).

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь однозначно, не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определенно присутствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и *пушкинского* значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывается неоднозначной: в одном отношении — как чисто фабульный элемент, как голый конец, развязка все упрощает, но в то же время как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится утром (как мы увидим, не без усилия) *возвращаться* к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется *соотношение* двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.: «сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как оказывается, не идет. Можно возразить на это, что сон гробовщика идет — как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначные и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринева). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхен-

баума. Сон Адрияна Прохорова образует непохожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идет необъявленный, ^{суб}оказывается сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: «И снится чудный сон Татьяне». Манифестируется и самый сон, и «чудный» его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое...» Подобным образом вводится даже сон героини в «Метели»: «...бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дворе было еще темно, как Адрияна *разбудили*». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному еще наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана, — и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они *выключаются* из «реального» ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как «ложное», «кажущееся» движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Дело в том, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и са-

мую фабулу, как таковую, в ее конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведем здесь цитату из книги, посвященной в 20-е годы критике «формального метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развертывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции»¹.

Если бы самая *фабула гробовщика*, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как безразличная к наполняющему ее «материалу» и теме,— то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой...». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум,— завязывается в «материале», в «подробностях». И не рассматривая по существу этой «завязки» (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобожденное от «материала», движение фабулы, снимаемое обратным движением,— «ложное» движение, в итоге, как

¹ Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 148.

смысл и цель всего построения — пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако, приняв во внимание («включив в конструкцию») все то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. В построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим ее формулой В. Виноградова — «семантический параллелизм»¹. Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной действительности»².

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчленяется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»³, открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, *линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения*: такова формула композиции «Гробовщика». Но линейная фабула именно «оборачивается», это — «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том-то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 462.

² Там же, с. 461—462, 463.

³ Там же, с. 461.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адриана после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте ее скрытой семантики»¹. Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которую оно «оборачивается», и «работает» в повести как ее «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность ее проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение, как таковое, и было семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смещенной относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чем рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смещения «внешнего» и «внутреннего» плана существования ее героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально-фантастическое действие повести растет из ее «материала», реализует *тему* существования Адриана Прохорова; в этом словно теряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неизвестная. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и большая часть повести).

3

«Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соот-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 568.

ветствовал мрачному его ремеслу. Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана *остроумная* тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордын...»¹ «Остроумно» положение гробовщика между живым и мертвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами — оксюморонами живого и мертвого и вокруг пушкинского Адриана с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выведенным «людьми веселыми и шутливыми», — прежде всего шекспировскому могильщику, веселость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнеры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального «верха», а у другого — с народного «низа». Могильщики у Шекспира и Вальтера Скотта² остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми веселыми и шутливыми.

Пушкин хорошо знал этот «шекспировский» эффект, развитый в поэтике романтического контраста. Подобный эффект очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эффектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

¹ Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962, с. 312.

² Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

Надо заметить также следующее. Рукопись «Гробовщика» помечена 9 сентября, и этого же числа в письмах Пушкина Н. Н. Гончаровой и Плетневу появляются первые упоминания о холере и карантине. Холера при этом сразу трактуется как остроумный предмет: «Nous avons dans nos environs la Choléra morbus (une très jolie personne)» (14, 111). «Гробовщик» возникает на фоне холеры, и, очевидно, тема повести связана с этим событием, так как прототип ее героя — реальный гробовщик Адриян с Никитской — упоминается в более позднем письме невесте (4 ноября) по поводу московской эпидемии (14, 120). Но Адриян с Никитской в повести «Гробовщик» выведен в самой будничной обстановке, никакой холеры здесь нет. Пушкину не нужен здесь эффект, который можно извлечь из фигуры гробовщика во время холеры¹ и который ярко выразился в наблюдениях В. Ф. Одоевского в эпидемию следующего, 1831 года: «на улицах гробовые дроги и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, все это было Вальтер-Скоттов роман в лицах...»² Уже после смерти Пушкина В. Ф. Одоевский начал цикл повестей «Записки гробовщика» (не осуществленный полностью), написанных с точки зрения гробовщика-философа, наблюдателя человеческой жизни в «решительные минуты нашего существования»³.

Пушкинский гробовщик представлен читателю как «оппозиция» остроумным гробокопателям у Шекспира и Вальтера Скотта. Но оппозиция эта в том состоит, что как раз снимается традиционная для темы гробовщика оппозиция («сия противоположность»). Автор отказывается от романтического контраста, а вместо него предлагает характер, напоминающий о классических единствах⁴. В самом деле, вспомним пушкинское рассуждение о лицах у Шекспира и Мольера: не представляет ли Прохоров, нрав которого «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», уклонение от шекспировского способа

¹ Хотя в письме невесте 4 ноября подобный эффект играет: «Это хорошо для вашего соседа Адрияна, дела которого должны идти прекрасно. Но Наталья Ивановна, но вы...» (14, 120).

² Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 2. М., 1913, с. 138.

³ Альманах на 1838 год. Спб., 1838, с. 229.

⁴ Замечание голландского исследователя «Повестей Белкина» (Jan van der Eng. Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction. В кн.: The Tales of Belkin by A. S. Puškin. Mouton, The Hague, 1968, p. 35).

характеристики (которому он прямо противопоставлен) к мольеровскому («скупой скуп — и только»)? Но «монотония» Адрияна Прохорова просто мотивирована эмпирическим правдоподобием: «Из уважения к истине...» (в черновом варианте: «ибо сия повесть не вымышленная...» — 8, 626). Монотония пушкинского гробовщика не является «сущностью» или «принципом» его характера («мольеровский» тип), она ничего не «означает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу, и повествователь поэтому «принужден» отступить от литературной традиции. Но в плане пушкинской повести эта личная «случайность» приобретает значение важнейшей черты; на ней строится, можно сказать, ситуация повести, ею перераспределяются традиционные для темы остроумные контрасты.

Что же означает на уровне авторского замысла (если его прочесть за мотивировкой повествователя) эта фигура противопоставления «нашего» гробовщика шекспировскому? То, прежде всего, что объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика. У Шекспира могильщик сам — субъект философского юмора, который содержит в себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен *рассказ* о нем и *повествователь*, ведущий рассказ; так, юмор повествователя очень активен в этом самом пассаже о характере героя, как и в следующей затем фразе: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей... или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эту последнюю черту шекспировский могильщик «остроумно» заметил бы сам; но в пушкинском повествовании весь юмор, играющий в этой фразе, принадлежит рассказчику, не принадлежа нисколько герою. «Несерьезное отношение автора к лицам», смутившее в «Гробовщике» Толстого, оттого и разыгрывается здесь до такой степени, что в обратной пропорции к нему находится полное отсутствие «остроумного» сознания своего положения у Адрияна Прохорова. Остроумная тема в повести этим не снимается; но сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования.

Правда, и этой мрачной задумчивости героя можно было бы дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина),

«Итак, Адриан, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружен в печальные размышления». Но выясняется, что думал он не о «сединах дряхлеющей вселенной», а о «неминуемых расходах»¹. Так, снимая традиционный контраст («сию противоположность») между мрачным занятием и остроумным характером и утвердив «монотонию», автор затем из нее извлекает иного рода контрасты — между «печальными размышлениями» гробовщика и их содержанием.

«Сии размышления были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь». В черновике вначале было: «тремя тихими ударами» (8, 627). Это пример того, как Пушкин усиливал остроумную окраску текста вокруг «печальных размышлений» своего героя. Определение «фран-масонскими», конечно, принадлежит остроумному повествователю. Оно при этом имеет отношение к самой сути рассказываемого: с ним в повесть входит цеховое товарищество в лице сапожника Готлиба Шульца, который «вошел в комнату и с веселым видом приблизился к гробовщику». Этим новым контрастом характеры персонажей элементарно приравниваются характеру их профессий: *веселый* нрав сапожника-немца так же «совершенно соответствует» в этой ситуации «нормальному», «мирному» его ремеслу. В то же время эти контрастные персонажи совершенно равны как собратья-ремесленники. На основе этого равенства гробовщик и сапожник ведут профессиональный (поистине «фран-масонский») разговор о выгодах и невыгодах того и другого ремесла:

«Каково торгует ваша милость?» — спросил Адриан. — «Э-хе-хе, — отвечал Шульц, — и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а *мертвый без гроба не живет*»². — «Сущая правда, — заметил Адриан; — однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; *а нищий мертвец и даром берет себе гроб*».

Перед нами своего рода уравнение, составленное из двух контрастирующих друг другу реплик (аргументы сапожника и гробовщика), каждая из которых в свою оче-

¹ Узин В. С. О повестях Белкина, с. 31.

² Первоначально в черновике: «Живой бывает без сапог, а мертвый без гроба не обойдется. Мы же все смертные» (8, 628). Переправляя, Пушкин вводит оксюморон («мертвый... живет») и снимает неуместную в этой повести философскую сентенцию.

редь строится на контрасте; но все эти «оппозиции» полностью уравновешены.

Можно заметить при этом, что оба партнера, в сущности, говорят то же самое: содержание их доводов не меняется, но меняется выражение и тем самым реальное значение тех же фактов (плюс или минус) с точки зрения сапожника или гробовщика. Результатом является симметрическая картина выгоды и невыгоды с той и другой стороны, профессиональное равновесие, которое держится на равновесии живого и мертвого клиента: последний для гробовщика такой же живой.

В этом факте самом по себе и заключается неожиданное «остроумие» неостроумного Адрияна в этом разговоре. Мрачный Адриан и веселый Готлиб Шульц одинаково «остроумно» смешивают в своих репликах жизнь со смертью. Оба каламбурят независимо от своих личных особенностей и характеров. Адриан не становится от этого похож на остроумных гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта. Остроумен не сам Адриан и в этой беседе с Шульцем — «остроумно» его положение между живыми коллегами и мертвыми заказчиками, которые как-то смешиваются для него в единый ряд его жизни. Мы увидим, что этот единый ряд в развитии действия повести и превратится в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов. В каламбурах сапожника и гробовщика и завязывается тот «каламбур» пушкинской повести, о котором писал Б. Эйхенбаум. Этот профессиональный обмен мнениями есть истинная завязка «Гробовщика» (экспозиция увенчана «печальными размышлениями» героя), ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести.

В беседе с Шульцем отношения гробовщика с миром (с двумя мирами, между которыми он находится) «остроумно» сбалансированы; это своего рода гармонический момент в повести (запечатленный собственноручным рисунком Пушкина), точка равновесия, которое дальнейшим ходом действия будет нарушено. Но уже в экспозиции накопились контрасты, скрыто работающие на это будущее нарушение. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащила с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В рукописи вначале пожитки были взвалены «на

дрожки без рессор» (8, 624); оксюморон гробовщического быта, таким образом, был введен в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно-повествовательно, таящийся в ней контраст подается как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дрогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В. Узин отметил здесь достаточно сложную для героя повести психологию: «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова»¹. В самом деле, это первое углубление во внутренний мир героя (таких углублений, соответственно натуре героя, в повести немного, но зато сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир») задает читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им и скрыто присутствует в «остроумных» подробностях описания жизни гробовщика. В. Узин видит в этом беспричинном и удивительном для самого героя отсутствии радости первоисточник будущего его сновидения².

Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито веселого цвета — *желтый*. Цветовая гамма повести небогата, и черный цвет в ней не назван ни разу, тем не менее этот не названный цвет профессии в соединении с угрюмостью героя является фоном, на котором активным контрастом играют вспыхивающие несколько раз желтый, красный, светло-зеленый — в частности, помимо желтого домика, «желтые шляпки и красные башмаки», которые одевают дочери Адрияна, отправляясь с ним вместе в гости. Яркие краски функционально подобны остроумной окраске повествования вокруг героя повести: они также ему недоступны и тоже активно его изолируют в человеческом мире. И сами дочери Адрияна, надевшие желтые шляпки и красные башмаки, составляют в повести своему отцу неявную, но ощущаемую «оппозицию». Дочери упоминаются почти всякий раз в таком контексте, что Адриян их бранит, журит, опасается (в сонном сюжете): «Не хо-

¹ Узин В. С. О повестях Белкина, с. 37.

² Там же, с. 39.

дят ли любовники к моим дурам?» — а они со своей стороны составляют ему контраст ярким цветом своей одежды в праздничный день. Только в последней фразе обрадованного гробовщика и повести («Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей») как будто снимается это неявное противоречие, проходящее через текст.

Наконец, «печальные размышления» в новом желтом домике представляют собой наибольшее неравновесие внутри достигнутого жизненного равновесия гробовщика, воплощенного в этом самом домике. «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб ее наследники, несмотря на свое обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком».

Мы застаем героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний — неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему; подчеркнуто, как затянулось ее разрешение: «около года находилась при смерти», но так и не умерла за этот значительный срок до отъезда Прохорова. Таким образом, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом. Все «реальное» действие повести происходит на небольшом пространстве, обозначенном словами Готлиба Шульца: «живу от вас через улицу, в этом домике, что против ваших окошек». Но этому реальному короткому пространству противоречит в плане «скрытой семантики» существования Прохорова обширное пространство между Никитской и Разгуляем («такая даль»), к которому он прикован мыслями: оно и «реализуется» в дальнейшем как пространство, в котором протекает сонная фабула.

Итак, уже в экспозиции накапливается «скрытая семантика», которая будет вскрываться ходом событий.

4

Если, таким образом, в беседе с Готлибом Шульцем отношения Адрияна Прохорова с живыми и мертвыми «остроумно» уравновешены — исходное положение повести, изображающее жизненное равновесие гробовщика, то в дальнейшем по собственной внутренней логике этого

остроумия повесть идет к нарушению этого равновесия и границы этого и «иного» мира, действительности и сонного бреда. Когда на серебряной свадьбе у Шульца пьют «за здоровье тех, на которых мы работаем», гробовщику предлагают пить «за здоровье своих мертвецов». «Все захотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил...» Никто не заметил грани, что начала ему открываться в этом фатальном остроумии самого его равного во всех отношениях положения среди таких же честных профессионалов. Та самая логика, что соединяет всякого мастера с его клиентурой и всех их друг с другом, как взаимных клиентов друг друга, образуя прочную внутреннюю связь человеческого мира («Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее»), гробовщика объединяет с потусторонним миром. Тост, обращенный к нему «среди сих взаимных поклонов» (и, «вероятно, подсказанный поклоном Прохорова другим ремесленникам»¹), выводит его из круговой поруки естественных человеческих связей; неожиданно гробовщик из них выпадает.

С тостом к нему обращается персонаж, представленный так: «Из *русских чиновников* был один *буточник, чухонец* Юрко...». Этой «забавной»² характеристикой Юрко отделен от немцев, но и от русского гробовщика (национальное противопоставление начинает приобретать значение в этом эпизоде). Особая роль Юрки и проявляется в том, что его остроумное слово вскрывает перед умственным взором гробовщика «скрытую семантику» его положения (заметим, что тост Юрки настигает Адрияна как раз в тот момент, когда он «пил с усердием и до того *развеселился*, что сам предложил какой-то шуточный тост»).

Про Юрку рассказывается, что немцам, живущим около Никитских ворот, случалось ночевать у него с воскресенья на понедельник; в конце же пирушки гости «под руки отвели Юрку в его бутку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен». Эти как будто бы самодовлеющие подробности служат, однако, развитию темы. Ведь это взаимодействие буточника и ремесленни-

¹ Гукасова А. Г. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, с. 38.

² Так о ней отзывалась «Северная пчела» (1831, № 288, 18 дек.).

ков есть тоже иллюстрация той живой связи присутствующих друг с другом, которая выразилась в их взаимных поклонах и из которой вдруг сейчас выпадает Прохоров.

В монологе после пирушки его сознание уясняет открывшуюся грань и затем — в обращении к мертвецам — переходит ее. «Что ж это, в самом деле, — рассуждал он вслух, — чем ремесло мое нечестнее прочих?» (вот оно, пошатнувшееся равновесие беседы с Готлибом Шульцем); «разве гробовщик брат палачу?» (палач — человек за гранью нормального общества, человек вне людей!); «чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» — В уме его вскрываются контрасты, которые совмещает в себе его фигура: «брат палачу» и «гаер святочный» (карнавальная фигура), черный мрак и веселое шутовство, которое так же оказывается сопутствующим ему, как могильщикам у Шекспира, — но только не собственное его профессионально-самосознательное философское шутовство, а некий объективный юмор, сопровождающий присутствие гробовщика среди живых людей. Сознание гробовщика выходит из равновесия, выражением чего является сам этот патетический монолог с риторическими вопросами (ср. обычное: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей...» — и здесь: «рассуждал он вслух»), напоминающий даже своим построением знаменитый монолог Шейлока как раз из Шекспира («разве у жида нет глаз?» и т. д.). Собственное бытие оказывается *под вопросом*, а за вопросами следует *обращение* к «моим благодетелям», к потустороннему миру².

Реализуя предложенный ему на пирушке тост, гробовщик приглашает на новоселье «тех, на которых работаю: мертвецов православных» — вместо живых «басурман». Таким образом, заостряется еще одна оппозиция — национально-вероисповедальная³. Тема *немца* была введена

¹ В том же 1830 г. Пушкин писал в газетной заметке о «Записках Самсона, парижского палача»: «Посмотрим, что есть общего между им и людьми живыми? На каком зверином реве объяснит он свои мысли?» (11, 94).

² Ср. обращение Дон Гуана к статуе Командора. Работница, говорящая Адрияну: «Перекрестись! Созывать мертвых на новоселье! Экая страсть!» — соответствует Лепорелло рядом с Дон Гуаном.

³ Можно видеть по рукописи, как она в работе над текстом оформляется и заостряется. Первоначальный вариант: «Ан созову я свою братью гробокопателей да тех, на которых работаю: мертве-

уже при первом явлении Шульца: «Дверь отворилась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца ремесленника... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доньше слышать не можем...» Здесь в этом «мы» повествователь скрыто объединяется со своим унылым русским героем в чувстве превосходства (выражаемого смехом, так вообще не свойственным Прохорову), над тем, кого ниже герой назовет «басурманом». Хотя, однако, это различие отмечено и обыграно¹, оно не заострено в оппозицию. В беседе с Шульцем и на пирушке до рокового тоста национально-амбивалентного Юрки (русский-чухонец) немцы и Прохоров составляют профессиональное единство и даже «фран-масонское» братство. После пирушки, однако, гробовщик себя чувствует ближе к неживым благодетелям, нежели к коллегам, которые над ним смеются: «*чему смеются басурмане?*» «Своими людьми» становятся мертвецы, в противоположность тем, с кем он в жизни объединен как со «своими». Здесь и приобретает значение различие национальное, заостряющееся в принципиальную оппозицию по вероисповеданию: мертвецы свои как «православные» (однако работница возражает на обращение к ним как на святотатство: «Перекрестись!»), коллеги чужие как «басурмане». В переключении действия из фабулы яви в фабулу сна это новое противопоставление выполняет важную роль.

Обращение к мертвым реализует в поколебленном вы-

цов моих благодетелей» (8, 631). Первоначально, следовательно, предполагалось совместное приглашение гробовщиков и мертвецов, что не давало той полноты изоляции героя повести в человеческом мире и объединения с миром покойников; и также не сразу было найдено принципиальное для героя в этот момент «мертвецов православных». Процесс выработки окончательного текста «Гробовщика» в значительной мере заключался у Пушкина в выработке контрастов, участвующих в ситуации повести (это можно видеть и на других подобных примерах).

¹ Обратим внимание и на такие различия: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи...» Эти подробности входят в систему неявного размежевания между Прохоровым и его дочерьми и способствуют изоляции в повести русского во всех отношениях гробовщика.

Любопытно, что гробовщик-рассказчик В. Ф. Одоевского — как раз немец, родившийся в России, учившийся в университете и собиравший стать скульптором (Альманах на 1838 год, с 232). Очевидно, то, что он немец, должно мотивировать его философическую позицию.

пивкой и обидой¹ уме гробовщика метафору его существования и *открывает границу* в мир сонной фантастики. С этой границы рассказ переходит в плоскость сознания Адрияна и дальше идет «во сне», оставаясь по видимости все тем же «прямым» рассказом.

5

«На дворе было еще темно, как Адрияна разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от ее приказчика прискакал к Адриану верхом с этим известием».

Как замечает голландский автор статьи о «Гробовщике» Ван Холк, отметки о времени действия, относящие настоящий момент к независимой временной перспективе (день — ночь — день), особенно часты в началах и концах абзацев «Гробовщика»². Например, на стыке двух предшествующих сейчас цитируемому абзацев даны указания о времени окончания пирушки: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола.

Гости разошлись поздно...»

Следующий после сна абзац — пробуждение — начинается: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

«На дворе было еще темно» — естественно включается в этот единый временной ряд. Читатель не знает, что здесь начинается сновидение со своим, как окажется, иным отсчетом времени. И тот, кто читает «Гробовщика» впервые, действительно не подозревает пока, что здесь начинается совершенно другое событие и другой временной ряд. Открывшиеся события сна излагаются объективно-повествовательно, без какого-либо намека на субъективность этого, как окажется, «марева».

В этой полнейшей объективности повествования, однако, заключено нечто новое по сравнению с рассказом до этого момента. Ведь до этого повествование было доволь-

¹ «Гробовщик пришел домой пьян и сердит». Обратим внимание на это двойное обоснование. Критики, считающие, что фантастический эпизод начисто снимается, ибо герой был «просто пьян», забывают о второй мотивировке, показывающей, что он был не «просто» пьян. Органическая двойственность всей структуры повести, в частности двойственность «несерьезного» и «серьезного» обоснования того, что в ней происходит, проявляется также и в этой мотивировке.

² The Tales of Belkin by A. S. Puškin, p. 94.

но «субъективным», т. е. в нем очень заметна была субъективность повествователя. Но столь активный и знающий повествователь в этот момент перехода в сонную фабулу «исчезает», «не знает», что это начался сон. Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего объективно-субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность. В. Виноградов заметил, что «направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешенность «образа автора» от изображаемой действительности, паутина литературных намеков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, — все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном)»¹.

Вспомним еще раз остроумные замечания повествователя: «...или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастье (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эти мотивы жизни гробовщика «реализуются» в его хлопотах вокруг похорон Трюхиной; изображаются как раз такие факты, но прежний юмор повествователя погашен в этом изображении, рассказывается с большим «наклоном повествования» к точке зрения гробовщика. Повествовательная игра, в которой сказывалось живое присутствие повествователя, «затенена и ослаблена» в этой картине похорон Трюхиной. Вся эта картина вполне «реальна»: так и было бы в точности, если бы Трюхина умерла. Но оголенность рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика словно сообщает призрачное освещение всему рассказываемому. Так *стилистически* сонная действительность сразу же отличается от реальной, в то время как потерявшее черту повествование еще между ними не различает.

Вспомним также и сопоставим: «уже около года находилась при смерти» — и: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Стилистику сна, отличающуюся от стилистики яви гробовщика, мы можем почувствовать в этом сопоставлении. То, что так застоялось в жизни героя, чудесно сразу же разрешается. В этом сопоставле-

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 463.

нии несомненно взаимодействуют, хотя и удаленные друг от друга в тексте, несовершенный и совершенный вид глагола, причем совершенный вид во втором случае скрыто обозначает тот композиционный раздел, который «потерян» в повествовании. Совершенный вид означает конец затянувшегося состояния, подлинное событие; в этом отношении сонная фабула сразу же отличается от бессобытийной яви гробовщика. Событие это возможное и «реально» изображенное, но оно в то же время выглядит как какое-то волшебное, сказочное событие: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Ведь оно означает полное исполнение желаний гробовщика. Вспомним также его опасение, как бы «не поленились послать за ним в такую даль». Но сейчас за ним прискакали верхом: величина пространства, которая так чувствовалась в его «печальных размышлениях» как труднопреодолимое препятствие, здесь преодолевается со сказочной легкостью. Д. Лихачев, говоря о малом сопротивлении материальной среды в волшебной сказке, уподобляет ее пространство пространству сна¹. Мы еще не знаем, что это сон, читая про совершившуюся кончину Трюхиной, но уже мы находимся вместе с героем повести в пространстве сна. Повествовательная среда этих новых событий словно разрежена по сравнению с повествованием яви.

Сновидение не объявлено, кончина Трюхиной и последующие хлопоты Адрияна в линейном сюжете повести *продолжают* события предыдущего вечера. Но действие нечувствительно переходит в иной стилистический план². Уже кончина Трюхиной — идеальное событие, осуществившаяся в сонном воображении мечта Адрияна; это событие составляет одну действительность, как читатель увидит, не с событиями предыдущего вечера, а с визитом покойников; и вместе с ним, событием невозможным и фан-

¹ Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — *Вопр. лит.*, 1968, № 8, с. 81.

² У Г. К. Честертона есть остроумное замечание об однородности сонных событий: «Ведь сон может начаться Страшным судом и кончиться чаепитием, но Суд будет обыденным, как чай, а чай — страшным, как Суд» (Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М., 1982, с. 111). Так и в стилистике сновидения гробовщика — стилистически однородны возможные и фантастические события: прозаическая картина хлопот вокруг умершей купчихи отсвечивает какой-то призрачностью, а явление покойников (своего рода Страшный суд в сновидении Адрияна) происходит обыденно.

тастическим, возможная и реально показанная кончина Трюхиной соотносится с жизнью гробовщика как ее идеальное повторение, реализованная метафора, — соотносится по типу «семантического параллелизма». Смерть Трюхиной *не продолжает* события предыдущего вечера, но открывает новый самостоятельный ряд событий, воспроизводящих заново действительность гробовщика в плане ее «скрытой семантики». Выше мы формулировали эту основную особенность пушкинского «Гробовщика»: линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения. *Событием* повести, собственно, и является это сопоставление явного и неявного плана жизни гробовщика, «реализация» его жизни в плане инобытия, затем снимаемая в развязке.

Но в эмпирическом ходе повествования нелинейная фигура построения повести скрыта, семантическое пространство повести предстает «линейно», как непрерывное время. Время во сне «реально» отсчитывается от пирушки у немца, и Адриан проживает за ночь лишние сутки: «Целый день разъезжал с Разгуляя к Никитским воротам и обратно; к вечеру все сладил и пошел домой пешком, отпустив своего извозчика». Пространство мыслей гробовщика реализуется как пространство сна, не имеющее здесь той инерции, которой оно обладает в его мыслях наяву («такая даль»): и нарочный от покойной, и сам Адриан пересекают его не раз туда и обратно. Преодоление этого большого пространства во сне заполняет «лишнее» время, которое маскирует сон, покрывая иной пространственно-временной план, в котором уже протекает действие.

«Целый день разъезжал... к вечеру все сладил и пошел домой пешком...» Переход от несовершенного глагольного действия к совершенному хотя и не имеет здесь того значения по отношению к плану повести в целом, как в примере, выше разобранным, означает и в этом случае композиционный раздел — внутри самой фабулы сна. Здесь начинается переход ко второй ее, фантастической части. Ибо сон гробовщика сам по себе имеет двойственное членение: он ведь не начинается сразу осуществлением фантастического приглашения мертвецов на пир. Сон начинается издали, он лишь исподволь переходит в фантастику; лишь с появлением мертвецов мы впервые догадываемся, что это сон. Посередине сна, таким образом, обнаруживается впервые самая грань между явью и сном,

что была потеряна при его начале. Так оказываются сдвинуты в повествовании естественные границы. Для героя граница сдвинута еще наяву, в его фантастическом *обращении* к мертвым, с которыми он в своем поколебленном самочувствии объединяется как со своими людьми, открываясь от мира живых. Пушкинское же повествование объединяется с этим утратившим равновесие самочувствием героя и его непосредственно таким образом «проявляет».

Итак, сон Адрияна Прохорова сам по себе имеет определенную композицию. Непосредственно следуя за фантастическим приглашением, сон не сразу реализует его; вначале реализуется чаяние смерти Трюхиной еще из экспозиции повести, и таким образом фантастическое новоселье в сонном сюжете следует за долгожданными похоронами купчихи. В явном сюжете две эти темы разобщены и как будто прямо не связаны; в сонном сюжете они образуют последовательную связь. В этом связывании разрозненных мотивов дневного существования и проявляется «необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность»¹, отличающая его сновидение. Ибо смерть Трюхиной и явление мертвецов в новом действии связаны не эмпирически, но «синтетически», второе событие не просто следует за первым, но обусловлено им. Реализация фантастического пожелания Прохорова — «попировать» со своими заказчиками и тем отпраздновать свое профессиональное самоутверждение назло веселым коллегам-«басурманам» — оказывается обусловлена (в плане «скрытой семантики», в котором разворачивается сонное действие) осуществлением другого его желания — чтобы Трюхина кончила, наконец, умирать. Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья (тост, предложенный Адрияну Юркой и породивший идею пира покойников) есть пожелание смерти живым. Такова скрытая семантика существования гробовщика, в выявлении которой в видении Адрияна главная роль принадлежит купчихе Трюхиной. В. Узин назвал ее «пиковой дамой» Прохорова². Она действительно исполняет его желание, но в этом обнаруживает «тайную недоброжелательность». Полное исполнение желаний оказывается не полным удовлетворением, но

¹ Узин В. С. О повестях Белкина, с. 33.

² Там же, с. 43.

ужасом, и гробовщик наутро *обрадован*, что Трюхина не умерла (что это был только сон).

Явившиеся к Адрияну покойники ведут себя как действительно «свое общество» для хозяина дома: «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...» Но он узнает их «с ужасом». Эта естественная реакция — как если бы это происходило наяву — не соответствует логике сна.

Три фигуры выделены в обществе мертвых; две из них «синтетически» соотносятся с дневными мыслями и разговорами Адрияна: отставной бригадир и бедняк, «недавно даром похороненный», который и здесь стыдится своего рублища (это тот самый «нищий мертвец», что и «даром берет себе гроб», из остроумной беседы с Готлибом Шульцем). Но наиболее выделенной фигурой (имя, отчество, фамилия и дата похорон) является персонаж, которому прямо ничто до этого не соответствует в повести: «Ты не узнал меня, Прохоров, — сказал скелет. — Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый?» С сим словом мертвец простер ему костяные объятия — но Адриан, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался.

«Мертвецы православные» поднимаются, чтобы *приветствовать* Адрияна. Костяные объятия отставного сержанта — высшая точка этих приветствий. При этом напоминание о первом гробе, «сосновом за дубовый» (о первом обмане, с которого, таким образом, начинался путь, приведший к приобретению желтого домика), звучит в словах Курилкина неумышленным упреком, лишь пришедшимся к слову. По всему судя, Курилкин не для того является, чтобы сделать этот упрек. Тем не менее он несомненно является из «подсознания» гробовщика, как его оттесненная совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание. Нам вспоминается здесь одна параллель из русской литературы после Пушкина — параллель, которая нам показывает, как всходили незаметные пушкинские посевы в нашей литературе, как разрастались и раскрывались в ней зерна, словно бы скрыто брошенные Пушкиным. Эту параллель мы находим у раннего Достоевского.

На героя его повести, мелкого чиновника, находит гибельный кошмар, «полусон, полубред», в котором обнару-

живается также необычайная для его повседневного одичавшего разума «синтетическая способность». Господин Прохарчин нелюдимостью и мрачностью напоминает своего отдаленного пушкинского предшественника; но, конечно, тому «и не снилась» та трагическая изоляция, в которой проводит жизнь герой ранней повести Достоевского. Эта изоляция от опасного общения с людьми, эта «укрытость», в которой он видел свою «гарантию безопасности»¹, вдруг поколеблена фантастическим экзистенциальным страхом и словно прозрением «во что-то» — так Достоевский будет комментировать собственный сюжет в очерке «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861): «Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть... Может быть, с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то»². Последний раз он выходит из дому, из своего угла за ширмами, из своего укрытия, — на этот раз он выходит «не в канцелярию, а в хаос петербургской жизни»³ и видит бедность, божар и чужую беду. Всю жизнь он хочет «выключить» себя из круга общей человеческой беды, но в то же время «в глубине сознания идет своя разрушительная работа совести, которая и приводит его к катастрофе»⁴. Катастрофой становится «полусон, полубред», в котором не только «синтетически» сплавляются воспринятые им наяву образы чужого горя, но и рождается чувство виновности и неизбежности держать ему самому ответ за все это горе мира; в качестве же отдаленного биографического источника этого чувства вины всплывает из глубины заглушенной памяти воспоминание о совершенном когда-то мелочном обмане, оно-то и разрастается в принявшей «фантастическое направление» голове Прохарчина в это чувство большой вины и ответственности за чужую беду: «Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинается нападать ужас; ибо видел ясно, что все это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдет. И действительно, тут же недалеко от него взмогнулся

¹ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин» Достоевского: попытка истолкования. М., 1976, с. 23.

² Достоевский Ф. М., Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 19. Л., 1979, с. 74.

³ Топоров В. Н. «Господин Прохарчин» Достоевского, с. 28.

⁴ Бем А. Л. Чужая беда в творчестве Достоевского.— В кн. статей А. Л. Бема: *O Dostojevském*. Praha, 1972, с. 226.

на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опаленными волосами и бородой, и начал подымать весь Божий народ на Семена Ивановича. Толпа густела-густела, мужик кричал и, цепенея от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите».

От костяных объятий Петра Петровича Курилкина до этого извозчика-мстителя, преображенного в фантастической голове господина Прохарчина в какого-то Пугачева — одна из тропок того нравственного пути, которым шла русская литература. Анна Ахматова сумела прочесть в «Повестях Белкина», как и в одновременных им маленьких трагедиях, «грозные вопросы морали»¹. Мы знаем, какие всходы дало это у Достоевского. И в «Господине Прохарчине» мы находим один из таких всходов тайно посеянного в «Гробовщике». Конечно, различия между этими двумя случаями в истории литературы очевидны — но ими и измеряется путь литературы. Главное отличие то, что это самосознание человека Достоевского в самом деле «даром ему не пройдет». «Самосознание» же пушкинского гробовщика в развязке «даром проходит». «Самосознание» не удерживается в его душе: как приходит к нему помимо него, так помимо него от него уходит.

Важная подробность: в черновом тексте злополучный тост, развязавший интригу повести: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unsere Kundleute», — имел первоначальную редакцию: «за здоровье unsere erste Pralkike» (8, 630). Этим самым явление Курилкина в сновидении Алрияна предвосхищалось еще дневными его впечатлениями; такая редакция тоста указывала на возможные угрызения совести как психологическую мотивировку этого явления. Пушкин снял с поверхности эту мотивировку — и тем подчеркнул, углубил бессознательность гробовщического самосознания. Ибо угрызений совести нет в жизни гробовщика. Он каждый день продает сосновый за дубовый без каких-либо угрызений («запрашивать за свои произведения преувеличенную цену», картина похорон Трю-

¹ Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977, с. 91, 169—170.

хиной). Но этот самый обычный мотив его жизни в кульминации фантастического эпизода соединяется с костяными объятиями и ужасом.

Что же случается с гробовщиком Адрианом Прохоровым? Он не похож на веселых и шутливых гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта, совсем не остроумен, вечно угрюм и погружен в «печальные размышления» о «неминуемых расходах». Но его ситуация независимо от него «остроумна». Происходит так, что оксюмороны его пограничного положения между живыми и мертвыми обостряются и вскрываются своей собственной силой, по собственной внутренней логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками-коллегами. Перед ним встают вопросы о значении его положения, необходимость самоутверждения, принимающего фантастическую форму приглашения мертвецов. Фантастическая идея реализуется, но новоселье с покойниками оказывается не торжеством, а кошмаром. Сон героя разворачивается необъявленный, как прямое продолжение его яви. На одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность гробовщика и его «обнаженное сознание»¹. Вместе с его сознанием повествование выходит из равновесия, из колеи (и вместе с ним оно наутро «возвращается к действительности»). Тем самым оно непосредственно реализует гротеск пограничного гробовщического бытия, его «скрытую семантику». Повесть углубляется, начиная с кончины Трюхиной, в этот семантический план, вскрывающийся во внутреннем мире героя. Но откровение это приходит к нему как внешнее событие, совершающееся помимо него (оттого и в сюжете повести сон вступает как явь). Оказываясь же, при пробуждении, «только сном», оно для него снимается. То, что случается с Прохоровым «во сне», так и остается от него навсегда скрытым.

6

«Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

Как и предшествующий абзац («На дворе было еще темно...»), развязка открывается указанием на природное время. Таким образом, иллюзия единого временного ряда,

¹ Узин В. С. О повестях Белкина, с. 38.

в котором время пробуждения следует за временем сновидения, еще не разрушена и в этой первой фразе развязки. Повествование не спешит расстаться с точкой зрения героя: «С ужасом вспомнил Адриан все вчерашние происшествия». Переход к действительности и здесь еще заглажен¹ в повествовании, которое тоже колеблется в поисках равновесия, вместе с очнувшимся героем. Повествование, собственно, и останавливается на этой неустойчивой черте, окончательная же развязка дана в диалоге гробовщика с работницей, которая и удостоверяет дневную реальность. Время гробовщика и время работницы все не могут сойтись: «Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать ее похороны? — Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у ты не прошел?» Наконец, работница восстанавливает порядок реальных фактов: «да и спал до сего часа, как уж к обедне отблагостили», — и это последнее указание сходится и смыкается с указанием о времени окончания пирушки у Шульца: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола», — вытесняя и выключая из этого непрерывного временного ряда время сновидения («На дворе было еще темно, как Адриана разбудили»), снимая и как бы уничтожая его (для «обрадованного гробовщика») — или же перемещая в иной план (для повести Пушкина).

«Повесть разрешается в ничто» — мы помним формулу Б. Эйхенбаума. Разрешается в ничто фантастическое приключение гробовщика, но можно ли это сказать о повести?

Мы вспоминали выше о вещих снах пушкинских героев (Татьяны, Отрепьева, Гринева, даже Марьи Гавриловны в «Метели»). Их характер и структура исследованы в специальной статье М. Гершензона²: в них можно различить две части, первая из которых является в большей степени отражением реальных мотивов, вторая содержит фактическое предвидение, пророчит будущее. Все эти сны отделены, как сны, от предшествующих им событий и связаны с дальнейшим ходом событий, ведут в будущее: таким образом, включены в действие как реально значимый, вещий его момент.

¹ Наблюдение и определение С. В. Ломинадзе, с которым мы обсуждали «Гробовщика».

² См.: Гершензон М. О. Статьи о Пушкине, М., 1926, с. 96—110.

Сон гробовщика, мы видели, *выключен* из «реального» действия. Он не отделен от предшествующих событий, как сон, и он не связан с последующими событиями, *не ведет ни в какое будущее*, снимается в жизни гробовщика. Но он не снимается в повести. Сон остается ее центральным событием, и нельзя сказать, что он был лишен также вещего значения, только это не весть о будущем, которого в жизни гробовщика не оказывается («даже Трюхина не умерла»), а весть о настоящем, в неявном его значении. Но оно так и остается в итоге неявным для героя повести, весть не доходит. В этом и состоит завершающий эффект «Гробовщика»: фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время. Заметим, что развязка — это не только возвращение к тому, что было до сна: гробовщик обрадован, не угрюм по-обычному, зовет дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом. Но это значит, что фантастический эпизод не просто был «вздором», если герой так рад его вытеснить из своей жизни.

Значит, развязка не столь проста, как обычно ее представляют. В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости. Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни ее героя и потрясение сна дало ему ощутить, «что живому место среди живых»¹. Но эта *неявность* случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним составляет главное в «Гробовщике» и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла.

1973

¹ Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина. — Рус. лит., 1983, № 2, с. 89.