

«ГРОБОВЩИК» – ПРОЗА ПОЭТА

Когда речь заходит о «прозе поэта», обычно имеется в виду проза поэтов XX века. «Русская классическая литература не знает прозы поэта в современном понимании этого слова. <...> Перелом начинается на рубеже веков, когда, благодаря появлению русского символизма, инициатива начинает вновь переходить в руки поэзии»¹. Между временем становления русской прозы, «эстетическое восприятие» которой «оказалось возможным лишь на фоне поэтической культуры»², и временем возвращения к поэтической доминанте определенные схождения хиазматических очертаний. Противопоставляя пушкинскую прозу «поэтической прозе» Марлинского или Гоголя, Б. Эйхенбаум приходит к парадоксальному выводу: «Пушкин создавал свою прозу на основе своего же стиха <...> дальнейшая проза развивается на развалинах стиха, тогда как у Пушкина она рождается еще из самого стиха, из уравновешенности всех его элементов»³.

Различие языка прозы и поэзии осуществляется по разнообразным параметрам: ритмической организации⁴; соотношению смысла и звука⁵, слова и вещи⁶ и т.д. Проза, по мысли И. Бродского, «научается» у поэзии «зависимости удельного веса слов от контекста... опусканию самого собой разумеющегося», – «чисто лингвистической перенасыщенности», обуславливающей «поэтическую технологию» построения⁷.

Литературоведение начала века, опираясь на опыт русской классической литературы, рассматривало прозу и поэзию как «замкнутые семантические категории»⁸. Исследования последних десятилетий демонстрируют возможность прочтения нарративных произведений XIX века способами, генерированными спецификой «прозы поэта» и собственно поэтических текстов, ретроспективно обращенными ко времени зарождения прозы. Ис-

следование того, как «язык поэзии инфильтруется в язык прозы и наоборот»⁹, наиболее последовательно проведено В. Шмидом. «Поэтическое прочтение» «Повестей Белкина» предполагает выявление «интратекстуальных эквивалентностей и парадигм», аллюзий, реализации фразеологизмов и тропов – того, что «символисты, а вслед за ними и формалисты, обозначили как «словесное искусство»¹⁰. Акцент переносится с организации текста на его восприятие, а обнаруженные особенности нарративной структуры интерпретируются как «поэтические приемы в прозаическом повествовании».

Основное отличие пушкинских повестей от «прозы» поэта» заключается в том, что они рассказывают историю, предполагающую следование определенной фабуле, основу ее составляющей. «Проза поэта» XX века представляет собой «свободную форму»¹¹ автобиографического или мемуарного типа, лишенную «в старом смысле слова – фабулы»¹², «фрагментарную», построенную по «принципу коллажа или монтажа»¹³, исключая возможность однозначного жанрового определения, которое может быть замещено обозначением языка повествования («Четвертая проза»). Прозу поэта», «густо насыщенную мыслью и содержанием»¹⁴, – «лучшую русскую прозу XX века»¹⁵ – «нельзя задумать прозой и написать стихами, нельзя переложить в стихи»¹⁶. В начале XIX века только устанавливаемая граница между прозой и стихом еще не приобрела такой жесткости: Пушкин составлял прозаические планы своих поэтических произведений и «перекладывал» в стихи чужую прозу¹⁷. С повестью «Гробовщик» связан опыт Л. Толстого, обнаружившего, что пушкинскую «побасенку» невозможно пересказать¹⁸.

Невозможность адекватного пересказа «Гробовщика» свидетельствует о том, что в повествовании не соблюдается принцип линейности – основополагающий по определению для прозаической речи. Все пишущие о «Гробовщике» отмечают эту особенность его фабулы. «Пушкин задержи-

вает бег новеллы, заставляя ощущать каждый ее шаг. При простой фабуле получается сложное сюжетное построение»¹⁹. «Гробовщик» отличается от остальных повестей, где «сюжет идет прямо к своей развязке»²⁰. По поводу другой фабульной «прозы поэта», «Египетской марки» О. Мандельштама, Н. Берковский заметил, что в ней «методика образов идет наперекор сюжету. «Всегдашний» образ не может и не желает «развертываться»²¹.

«Гробовщик», как положено прозаическому повествованию, имеет линейную фабулу, но в качестве «прозы поэта» строится «по закону обратимости поэтической материи», напоминающему «фигуру вальсирования»²² или «эхо» – «естественную многократную, со всеми подробностями, разработку воследовавшего за начальным»²³. В «прозе поэта» каждый последующий шаг не столько наращивает фабулу, сколько возвращает повествование назад и пробуждает в уже сказанном новые смыслы.

В повести «Гробовщик», занимающей шесть с половиной стандартных страниц, большая часть текстового пространства отдана насыщенным деталями описаниям явлений и событий, не мотивированным логикой фабульного развития. Само фабульное действие, не имеющее временных лакун, может быть сведено к двум событиям – переезд героя и его поход в гости. Знаменитое высказывание Пушкина о необходимости «точности и краткости» к «Гробовщику» никак не применимо: «замысловатость» (А.В. Дружинин) его повествования давно замечена, а с краткостью не согласуется ни количество введенных персонажей, ни способы их характеристики.

С фабульной точки зрения необязательно троекратное упоминание дочерей гробовщика, их имен, имен жены и дочери сапожника, имени работницы. Не обоснован развитием действия экскурс в историю будки, да и сама фигура будочника отнюдь не вызвана необходимостью – спровоцировать гробовщика мог бы сапожник или любой из ремесленников. Обилие персонажей, не вовлеченных в действие, оправдывает прозаический дискурс²⁴. Примечательно, что в последующих повестях Пушкин сокращает

число персонажей; так, в плане «Станционного зрителя» присутствовал влюбленный писарь, посредничающий между дочерью и отцом.

Фабула «Гробовщика» удваивается сном, также переполненным подробностями, персонажами, именами, прямого отношения к действию не имеющими. В этом удвоенном состоянии она развивается линейно: гробовщик поселяется на новом месте и начинает обживать его, сон кончается благополучным пробуждением. На фабулу нарастают многочисленные сюжетные пласты. Один из них связан с внутренним перерождением героя и мотивирует упоминание дочерей, которых он сначала «журил», а потом позвал чай пить. Другой – с осмыслением парадокса жизни и смерти, их существования за счет друг друга. Третий – с формированием метатекста, подставляющего автора на роль героя²⁵. Четвертый – с литературной полемикой и становлением нового типа прозаического рассказывания. Этот ряд, возможно, не полон. Все эти сюжеты раскрываются, прежде всего, на лексическом уровне, но не все из них развиваются линейно, как положено прозаическому повествованию. Более того, некоторые сюжетные ходы могут быть ориентированы одновременно на линейное и «обратимое» развитие.

Легче всего выявляется и поддается лексическому оформлению сюжет, концентрируемый образом гробовщика. Его характер описывается сначала по принципу механического перевертыша: все гробокопатели, представленные предшествующей литературой веселы, а этот – нет. Потому он и не «гробокопатель», а «гробовщик», который, выпадая из типа, приобретает характер, и, следовательно, возможность стать героем рассказа. Сон возвращает героя в типовое лоно, избавляя от тягот рефлексии. Лексически этот сюжет обозначается как не радость (угрюмство) – радость (веселие).

К линейному, прозаическому ряду относится также игра именами героя. Он дважды назван Адрияном Прохоровым, двадцать два раза – гро-

бровщиком, двадцать один – Адрияном, два – Прохоровым, один – Адрияном Прохоровичем. Адрияном Прохоровым герой именуется при первом представлении его читателю (гробовщик Адриан Прохоров) и при характеристике его нрава («Адриан Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив»²⁶). Далее простым желанием избежать повтора смену имен трудно объяснить. Логично допустить, что герой будет Адрияном в семье и гробовщиком в профессиональной деятельности²⁷. Действительно, герой, сидящий под окошком за чаем, называется по имени, но на стук в дверь отзывается гробовщик («“Кто там?” – спросил гробовщик»). Когда речь идет о семейных делах, разговаривают между собой ремесленники («Гробовщик просил сапожника...»), когда о ремесле – два частных человека («спросил Адриан» – «отвечал Шульц), расходятся снова профессионалы («сапожник встал и простился с гробовщиком»). Двойственность спародирована в отношении к Юрко, с которым Адриан знакомится «как с человеком, в котором рано или поздно может случиться иметь нужду». В обществе ремесленников едящий и пьющий герой упорно называется Адрияном, домой же приходит пьяный и сердитый гробовщик, рассуждающий о своем ремесле. Звать в гости мертвецов собирается Адриан, засыпает Адриан и кажется, что его разбудили, Адриану, похоронами он занимается в качестве гробовщика (называется так четыре раза подряд), а собственных гостей принимает в качестве Адриана (десять раз подряд). Мертвецы обращаются к хозяину по фамилии, но в конце, из уст переставшей быть безымянной работницы, Адриан получает новое звание Адриана Прохоровича. Смена имен от Адриана Прохорова к Адриану Прохоровичу линейна и работает на сюжет о духовном возрождении, неслучайно пробудившемуся герою объявляют, что он «частный именинник»²⁸, а «отчаяние», проступавшее в «седьмой чашке чаю», сменяется «чаянием» – ожиданием. Но рефлексия о несоответствии собственного душевного состояния благополучию момента, приписывается гробовщику («старый гробовщик чувствовал с удивле-

нием...») – смена имени и профессионального обозначения выходит за рамки линейности и обыгрывает в разных сюжетных пластах заявленный вначале каламбур «гробовщик переселялся всем своим домом». К этой игре, возможно, подключены и другие имена: имя умирающей Трюхиной содержит фонетическую ассоциацию с трухой и трупом²⁹, тогда «покойница Трюхина» – тавтология.

Пласты сюжета, связанные с парадоксом жизни-смерти и метатекстом не линейны, но «обратимы», о чем свидетельствует сложная языковая игра, не образующая однозначных оппозиций и линейных лексических цепочек.

Анекдотическое ядро повествования, сводимое к присловью «мертвый без гроба не живет», становится основой вариативного развития темы, свойственного сюжету поэтического произведения³⁰. Его лексическое оформление осуществляется за счет игры названиями прижизненного и посмертного жилища.

«Домом» это жилище (в таком наименовании – «свое» и «новое») обозначается пять раз, причем в трех случаях контекст не содержит в себе подразумеваемой стабильности («переселялся всем своим домом», «дом продается», «новокупленный дом») и в двух – обнаруживает парадоксальный подтекст: герой «пришел домой», чтобы наполнить его мертвецами («Созывать мертвых на новоселие!»), но «те, которым уже не в мочь, которые совсем развалились» не пришли – «остались дома».

Новый дом Адрияна, «купленный им за порядочную сумму» довольно просторен (гостиная, светлица, задняя комната, кухня), но именуется домиком, у сапожника – «тесная квартирка», у Юрко – «будка». Мотив «тесноты» пробуждает в «доме» значение «домовины», подкрепляемое указанием на цвет («желтый домик», желтая, а затем «новая, серенькая» будка – «гробы всех цветов», «гробы простые и крашенные»), упоминанием «новоселья», платы, возможности ремонта и аренды. Отличие от лексиче-

ского ряда веселие-угрюмство здесь состоит в отсутствии сюжетной мотивировки смены значений. Их полисимволичность зафиксирована начальным предложением повести («Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом»), и каждый раз, чтобы осознать игру смыслов нам приходится оборачиваться назад, к уже прочитанному тексту. Так, «ветхая холстина», облекающая скелет, отсылает нас назад, к «ветхой лачужке», старому дому, о котором вздыхает Адриан.

Тема дома-гроба осложняется тем, что дом, в отличие от гроба, не является однородно замкнутым пространством. Между ним и внешним миром существуют места перехода: «незнакомый порог», «дверь», «ворота», «калитка», «окно» («окошки»).

Адриан пребывает в доме, если не в кровати, то «у окошка» или «под окном». Окно – граница между миром жизни и миром смерти: в доме покойницы Трюхиной «все окна ... открыты», во сне «Луна сквозь окна» смотрит на заполнивших дом мертвецов, «глазеть» в окно дочерям гробовщика запрещено.

Следующая ограда-граница – ворота (упоминаются 5 раз) и калитка (4). Гробовщик как проводник в царство смерти закономерно перемещается к «Никитским воротам», над воротами укрепляется его вывеска, дом покойницы не упомянут, но обозначен открытыми воротами («у ворот покойницы»). Так же отпертой пришедшими гостями-мертвецами оказывается и калитка, из которой выходил гробовщик с дочерьми, отправляясь на свадьбу. И, наконец, весь город, как замкнутое пространство отделен от кладбища «заставой».

Миры живых и мертвых в повести постоянно замещают друг друга: то гробы и «похоронные принадлежности» поселяются в доме, то мертвецы приходят на новоселье, то скелет, как живой простирает объятья и за-

ново умирает, рассыпаясь костями. Даже вертикальная их распределенность («все мы поднялись на твое приглашение») перестает быть значимой, когда мертвый гость идет «на лестницу», а вслед за ним и Адриан.

Развитие сюжета, связанного с героем, движется процессом осознания им особенности собственной профессии, ставящей его в промежуточное состояние между мертвыми и живыми. Но в системе нелинейных, обратимых связей он в этой функции оказывается не одинок. В качестве посредника выступает Юрко – московский Гермес³¹, но в этой роли ему мало уступает Готлиб Шульц. Домик сапожника находится «через улицу», против адриановых окошек, так что гробовщик может видеть его или сапожник может заглядывать в дом, как та луна, что смотрит на мертвых. Появлению сапожника, который весел так, как полагается гробокопателю у В. Скотта и Шекспира, предшествуют «три франкмасонских удара» в дверь, которая открывается самим неожиданным «соседом». Приход фантастического Каменного гостя описан Пушкиным как явление заурядное («Что там за стук?»), приход соседа озвучен как явление судьбы, с беседы с ним и начинается приключение героя.

Интертекстуальные переключки переводят повествование на уровень метатекста, целиком построенного на обратимых ассоциациях. Так, определение «свои произведения» в отношении гробов возвращает нас к «изделиям хозяина», проясняя парадоксальность «несчастия» – «удовольствия». Цвет домика и будки с их явной отсылкой к сумасшествию, отсылаясь в окраске гробов («всех цветов»), шляпок и покойницы Трюхиной, имеет смысл только в биографическом контексте³², а «костяные объятия» – в контексте пушкинских стихов³³. Кроме того, гробовщик наделен «воображением». В совокупности с присущим ему «угрюмством», которое, в конечном счете, сменяется «радостью» устанавливается ассоциация с «диким и суровым» поэтом³⁴.

В «Гробовщике» – единственной из повестей – как будто бы нет любовной тематики, если не считать упоминания серебряной свадьбы и гипотетических любовников дочерей. Но сон – «ужасное видение» – не лишено любовной окраски. По наблюдению М. Гершензона, «Пушкин часто называет любовь сном»³⁵, в «грезе воображения» мертвецы принимаются сначала за любовников, скелет простирает объятия, а все вместе возвращает нас к «дородному Амуру с опрокинутым факелом». Любовь Адриана к «клиентам» попадает в разряд «роковых страстей».

Так, даже функционально фабульные элементы в «Гробовщике» переключаются в «обратимый» поэтический план, для этого достаточно, чтобы встреча ремесленников состоялась по поводу серебряной свадьбы, – «линейное (аналитическое) развитие» сменяется «кристаллообразным (синтетическим) ростом»³⁶. Знаменательно, что реакцию Баратынского на повести («бился и ржал») Пушкин фиксирует на цитатном уровне словами Петрарки.

«Гробовщик» – первая из написанных повестей и первое завершённое прозаическое произведение Пушкина – «изображает... наиболее прозаическую действительность и в то же время обнаруживает наиболее отчетливо выраженную поэтическую структуру»³⁷. «Гробовщик» – скорее не повесть, а новелла³⁸, которая могла бы быть рассказана в жанре новеллистической поэмы, или, учитывая фантастический, «ужасный компонент» и способ рассказывания с фиксацией настоящего времени, в жанре баллады. На уровне сюжетного пласта в ней обнаруживается «сниженное изложение державинской оды», послужившей источником эпиграфа³⁹, на уровне метатекста – элегические мотивы⁴⁰. Характерный пушкинский перифраз («Все это значило, друзья...») осуществляется здесь в обратном порядке: проза перафрастируется поэзией. «Гробовщик», мотивы которого развертываются в потенциальных сюжетных линиях остальных повестей (тайные любовники, незавершённая дуэль цеховых сотоварищей, в «Гробовщике» –

словесная), в судьбах героев с «воображением», переходящих от «угрюмства» к «веселию», в переключке имен («разве гробовщик брат палачу?») – Самсон, парижский палач, записки которого анонсировались в 1830 г.), становится их спрятанным поэтическим «замком».

¹ Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. Воронеж, 1991. С. 69.

² Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 83.

³ Эйхенбаум Б. Сквозь литературу: Сб. ст. Л., 1924. С. 162, 16, 168.

⁴ Белый А. О художественной прозе, 1919; Томашевский Б. О стихе. Л. 1929, Гиришман М. Ритм художественной прозы. М., 1982 и др.

⁵ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52.

⁶ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987, С. 324–338.

⁷ Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 4. СПб., 1995. С. 65, 71.

⁸ Тынянов Ю. Указ. соч. С. 55.

⁹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 380.

¹⁰ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 41, 39.

¹¹ Саакянц А. Биография души творца // Цветаева М. Проза. М., 1989. С. 4.

¹² Филиппов Б.А. Проза Мандельштама // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1991. С. IX.

¹³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 269.

¹⁴ Мирский Д.С. О.Э. Мандельштам. Шум времени // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 58.

¹⁵ Волков С. Указ. соч. С. 268. А. Чехов писал о классической литературе: «все большие русские стихотворцы прекрасно справляются с прозой» (Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938. С. 374).

¹⁶ Цветаева М.И. О поэзии и прозе // Звезда. 1992. № 10. С. 4.

¹⁷ Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. М., 1926. С. 19.

¹⁸ Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938. С. 378. Пушкинских «Цыган» Толстой «с особой силою» оценил в прозаическом пересказе П. Мериме.

¹⁹ Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 165–166.

²⁰ Бочаров С.Г. О художественных мирах. М. 1985. С. 41.

²¹ Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. М., 1989. С. 300.

²² Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1991. С. 237, 241.

²³ Бродский И. Указ. соч. С. 71.

²⁴ «Повествование о более чем трех действующих лицах сопротивляется почти всякой поэтической форме, за исключением эпоса». Бродский И. Указ. соч. С. 65.

²⁵ Турбин В.Н. Пролог к восстановленной, но неизданной авторской рукописи книги «Пушкин. Гоголь. Лермонтов» (1993) // Вопросы литературы. 1997. № 1. С. 58–102.

²⁶ Текст «Гробовщика» цитируется по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 6 т. Т. IV. М., 1949. С. 80–86.

²⁷ То, что «Гробовщик» – рассказ о профессиях, заметил В.С. Узин (О «Повестях Белкина». Птб., 1924. С. 31).

²⁸ «Добрый именинник до трех дней *или* три дня» (*Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1981. С. 43). Три дня занимает действие в повести.

²⁹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. М., 1981. С. 438; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1986–1987. Т. 4. С. 111.

³⁰ *Томашевский Б.В.* Теория литературы. М.; Л. 1930. С. 181.

³¹ *Шмид В.* Указ. соч. С. 282–284.

³² «Надобно нам посадить его в желтый дом: не то этот бешеный сорванец нас всех заест, нас и отцов наших», писал П. Вяземский А. Тургеневу (Русские писатели XIX века о Пушкине. Л., 1938. С. 19).

³³ «В слезах обнял меня дрожащею рукой И счастье мне предрек, незнаемое мной» («К Жуковскому»), знаемое скелетом счастье – смерть.

³⁴ «Угрюмство» откликнется у Блока («О, я хочу безумно жить...»).

³⁵ *Гершензон М.О.* Указ. соч. С. 64.

³⁶ *Бродский И.* Указ. соч. С. 66.

³⁷ *Шмид В.* Указ. соч. С. 259. Семантика прозаического и поэтического у Шмидта сохраняет характер противоположения «прозы действительности» (П. Вяземский) и его метафизического осмысления.

³⁸ О жанровой природе «Выстрела» см.: *Соколянский М.Г.* И несть ему конца. Статьи о Пушкине. Одесса, 1999. С. 84–95.

³⁹ *Ронкин В.* Сюжетная квинтэссенция прозы [Электронный ресурс]. Электронные данные. [М.], 2005. Режим доступа: <http://ronkin.narod.ru.hb.htm>, свободный. Заглавие с экрана. Данные соответствуют 31.01.2006.

⁴⁰ *Узин В.С.* Указ. соч. С. 50.