

Лебедева Анна Александровна

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Пушкинский «Гробовщик» в споре с жанром фантастической повести

Для цитирования: Лебедева А. А. Пушкинский «Гробовщик» в споре с жанром фантастической повести. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2024, 21 (2): 351–365. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.206>

Повесть А. С. Пушкина «Гробовщик» рассмотрена в жанровом контексте фантастической повести. В 1820-е гг. начинается становление этой прозаической формы в русской литературе. В то время повести были еще достаточно разнородны, но некоторые общие тенденции стали проявляться в них вполне отчетливо. Изображая «вторжение» сверхъестественного, ранняя фантастическая повесть инициирует у читателя сомнения в сложившейся картине мира лишь для того, чтобы подвести его к тому или иному «итогу» фантастического сюжета. Такой итог, как правило, лежит за пределами собственно эстетической сферы — им служит либо моральное назидание, либо апелляция к принципам определенной философской системы, либо предъявление вопроса об устройстве мироздания. Самой фантастике отводится чисто служебная роль. Хотя многие художественные элементы «Гробовщика» (сюжет, образ героя, изображение подчеркнуто бытовой обстановки и др.) свидетельствуют о высокой степени его традиционности по отношению к фантастической повести 1820-х гг., жанровый канон нарушен Пушкиным в самом его основании: из повествования устраняется возможность проблематизировать фантастический сюжет и, как следствие, разрешить его каким-либо из названных традиционных способов. Авторская игра с литературными конвенциями создает целую систему намеков на «двоимирный» принцип организации повести, но последовательно редуцирует его символическое измерение. Сосуществование жизни и смерти, не разрушаемое в пределах сюжетного уровня «вторжением» сверхъестественного, сообщает художественному миру завершенность и целостность. Осмысление проблемы человеческого бытия возвращается в область искусства, а фантастика освобождается от своего служебного предназначения.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Гробовщик», фантастика, фантастическая повесть.

Вторая половина 1820-х гг. стала временем становления жанра русской фантастической повести. Немногочисленные оригинальные произведения этого периода представляют собой эклектичную картину: от «полулегендарных» святочных рассказов Н. А. Полевого и «малороссийских былей» О. М. Сомова до «готических» историй А. А. Бестужева-Марлинского и философских притч В. Ф. Одоевского. Тем не менее некоторые общие тенденции обозначились достаточно отчетливо.

Авторы ранних таинственных повествований уловили специфику жанра, связанную с «фантастическим» — неклассической категорией эстетики, получившей

теоретическую разработку в европейском романтизме. Его семиотический механизм состоит в противопоставлении «чудесного» «обычному», «неправдоподобного» — «правдоподобному», причем изображается «сверхъестественное» событие как «вторжение в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого, противоречащего его незыблемым законам» [Кайуа 2006: 110–111]. Иными словами, литературная фантастика призвана так или иначе вскрыть ненадежность сложившейся у человека картины мира, указать на неразрешенную тайну мироздания. В способах обращения к этой тайне открывается та общая черта, которая присуща большей части фантастических повестей 1820-х гг. Не слишком заинтересованные в разработке онтологической проблематики, русские писатели, как правило, старались привести свой рассказ к какому-либо вполне очевидному итогу. Положительной «развязкой» могло быть утверждение нравственного идеала или ценностей какой-либо философской системы. В иных случаях сверхъестественное событие получало различные толкования и выбрать из них предоставлялось самому читателю. Так, например, при встрече с ирреальным предлагались разные духовные предпочтения и стратегии жизненного поведения: здравый ум или идеалистические воззрения, авантюрная решительность или фатализм, нравственная стойкость или игра страстей. Существовали и пародии на жанр, но, отрекаясь формально от «высоких» целей, писатели продолжали иметь их в виду. Необходимость того или иного ясно-го итога во всех случаях сообщала фантастике служебную роль. Так к 1830 г. начала оформляться общая тенденция русской фантастической прозы — стремление дать читателю ключи к познанию мира, лежащего за пределами художественного мира¹.

В этом литературном контексте и появилась повесть А. С. Пушкина «Гробовщик» (1830). Ряд ее черт вполне соответствует характерным приметам фантастической повести своего времени, свидетельствуя о высокой, на первый взгляд, степени «традиционности». Повествование иронически обыгрывает узнаваемый литературный сюжет, широко использовавшийся европейской готикой, — сюжет призыва нечисти. Обиженный шуткой будочника на празднике в доме соседа-немца, Адриан, «пьян и сердит», грозитя созвать на свое новоселье «мертвецов православных»². Жанрово оправдан и выбор героя, занимающего пограничное положение между мирами живых и мертвых. Его связь с литературной традицией Пушкин эксплицирует в тексте. Типичным жанровым признаком является в «Гробовщике» изображение подчеркнуто бытовой обстановки. К этому приему романтическая проза обращается, чтобы углубить контраст, создаваемый двоимирным принципом организации художественного пространства. Взамен мрачного колорита, создаваемого «страшным» хронотопом (средневековый замок, старинные развалины и пр.), она изображает обыденность современной жизни — затем, чтобы резче противопоставить ей «чудесное». Событием пушкинской повести становится явление герою оживших мертвецов — классический вариант вторжения сверхъестественного. При этом неочерченность границы между сном и явью заставляет читателя на время поверить случившемуся, приобщившись к атмосфере «тайн и ужасов». Развязка

¹ Едва ли не единственным исключением стала «Лафертовская маковница» Антония Погорельского (1825): «чудесное», проникнутое добрым юмором, возникает здесь из ниоткуда и столь же немотивированно исчезает, не вызывая к пересмотру знаний о мире и не служа никакому назиданию. Опыт Погорельского, однако, не был воспринят.

² Цит. по: [Пушкин 1937–1959: 92]. (Далее — Гробовщик.)

сюжета строится на одном из наиболее распространенных в рамках жанра нарративном приеме — разоблачении мнимых чудес. Повесть оканчивается пробуждением героя: с этого момента читатель понимает, что сверхъестественное было всего лишь сновидением.

Русские повести, отменяющие фантастику рациональным объяснением, наследовали двум литературным традициям. Первая из них связана с поэтикой романов А. Радклиф, в которых разоблачение «тайн» утверждает ценности просветительского рационализма. Герои, будто бы находившиеся во власти тайных сил, достигают равновесия «страсти и разума, чувствительности и долга» [Маркович 1990: 25]. Нравственный итог знаменует упорядоченность и надежность мира. К подобному звучанию приближается, например, концовка повести Бестужева-Марлинского «Кровь за кровь» (1826). Другая традиция представлена в новеллах В. Ирвинга, верным последователем которого был Сомов. За мнимыми чудесами открывается мистификация или причудливое стечение обстоятельств, которым герой умело пользуется. Иронический финал провозглашает «предприимчивость, ловкость и остроумие освободившейся от всех и всяческих предрассудков независимой человеческой личности» [Маркович 1990: 25].

Немного отходя от исторического порядка описания, обратимся еще к одной повести. В «Страшном гаданьи»³ Бестужева-Марлинского «отрезвляющая» развязка, как и в «Гробовщике», представлена как указание на сновидение героя. Финал не разрешает всех загадок, появляющихся в ходе повествования. Неизвестно, кем все же был «чудный незнакомец», чье присутствие на деревенских посиделках имело «тлетворные следствия» [Бестужев-Марлинский 1990: 127], — безнравственным скептиком или воплощением потусторонних сил. Не получая однозначного ответа, этот вопрос оставляет читателя наедине с непроясненной картиной мира. Существенна, однако, авторская позиция в отношении этого вопроса. Рассказчик предугадывает читательское неудовольствие «разоблачительным» финалом и уверяет, что виденное во сне существовало для него как наяву, «страшно существовало», и переводит разговор в сферу философического размышления: «Сон? Но что же иное все бывшее наше, как не смутный сон?» [Бестужев-Марлинский 1990: 144]. Кальдероновская формула не получает дальнейшего развития: устремленность к познанию мира дается только в форме намека. Последняя же фраза рассказчика провозглашает идеал нравственного поведения:

Это гаданье открыло мне глаза, ослепленные страстью; обманутый муж, обольщенная супруга, разорванное, опозоренное супружество и, почему знать, может, кровавая месть мне или от меня — вот следствия безумной любви моей!! Я дал слово не видеть более Полины и сдержал его [Бестужев-Марлинский 1990: 144].

Так в «Страшном гаданьи» своеобразно соединяются все возможные стратегии фантастических повествований 1820-х гг.: проблематизация представлений об устройстве мира, философская формульность, моральное назидание.

Как видно, обычно «разоблачение» фантастики служило формированию представления о том или ином состоянии мира и положении человека в нем: мир устой-

³ Повесть впервые появилась в 5-м и 6-м номерах «Московского телеграфа» за 1831 г., однако была создана, судя по авторскому указанию, в 1830 г. См.: [Бестужев-Марлинский 1831].

чив и непротиворечив, ведь все подчинено законам разума; мир пластичен и может быть подчинен человеческой воле; об устройстве мира нельзя сказать определенно, но в жизни следует руководствоваться нравственными принципами. Рассмотрение финала «Гробовщика» с этих позиций не дает никакого результата. Проблема возникает уже на этапе рефлексии о природе «сверхъестественного» — в пушкинском тексте для нее не находится никаких причин.

«Чудесное» событие не приносит с собой ни катастрофы, ни возможности духовного перерождения героя. Нельзя согласиться с В. Шмидом в его интерпретации сюжета «Гробовщика» как движения «от безрадостности к радости» (в символическом плане: от смерти к воскресению).

Ужасом и смертельным страхом Адриан оплатил свой долг, долг перед жизнью... заключительная сцена позволяет нам... предположить, что он перенесет гробы из кухни и гостиной в заднюю комнату, будет почаще звать дочерей к чаю, да и в делах будет честнее. И не исключено даже, что на третьем празднике повести, т. е. на именинах у частного пристава, если опять станут смеяться над парадоксальностью его ремесла, он будет способен смеяться вместе с другими, смеяться освобождающим смехом [Шмид 1996: 293].

Резюмируя предложенное В. Шмидом продолжение пушкинской повести, можно привести окончание одной из повестей Ирвинга: «И с тех пор... [он] стал принадлежать к небольшому числу почтенных... бюргеров... к которым счастье пришло насильно» [Ирвинг 1826, 7 (4): 194]. Семантическая контрастность формулы «обрадованный гробовщик»⁴, возникающая на фоне «угрюмости» и мрачной задумчивости Адриана, затмевает для исследователя и композиционную организацию повести, и фонетический аспект этих финальных слов (о нем будет сказано ниже). Шмид попутно замечает, что невозможно «знать, какие выводы сделает Адриан из собственного сна» [Шмид 1996: 293]. Жанровый ракурс рассмотрения повести заставляет остановиться на этом подробнее.

«Фантастическое» в «Гробовщике» проходит бесследно и, что важнее, не подвергается никакой проблематизации — со стороны столкнувшегося с ним героя или повествователя. Возглас Адриана «Ой ли!» (Гробовщик. С. 94) в ответ на «доклад» работницы о настоящих событиях вчерашнего дня, а также его приглашение дочерей к чаю могут сообщить о радости человека, узнавшего, что «здесь несчастье — лживый сон», но ничего не говорят об устройстве мироздания. Повествователь, столь подробно описывающий переживания гробовщика во сне, совершенно устраняется от передачи его чувств в момент пробуждения (за исключением единственной фразы «С ужасом вспомнил...» (Гробовщик. С. 94)).

Согласно законам жанра фантастической повести, колебание, которое испытывает герой (а вместе с ним и читатель) в момент столкновения с выходящим за пределы мыслительного горизонта, не может быть отменено. В этот момент привычная картина реальности разрушается — и нуждается в восстановлении или

⁴ На это указывал и С. Г. Бочаров: «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» [Бочаров 1974: 230].

возникновении альтернативного миропонимания. Но ни морального предостережения, ни утверждения ценностей какой-либо философской системы или жизненной стратегии за сюжетом пушкинской повести нет. Вопрос о том, существует ли «чудесное» или это только плод воображения, не просто не звучит — он оказывается нерелевантен в «Гробовщике». То, что пир оживших мертвецов был только видением, в равной мере не означает ни возможности «сверхъестественных» событий, ни их невозможности. Развязка сюжета не дает оснований подвергать реальность переосмыслению.

Таким образом, фантастическая повесть Пушкина, сохраняя специфические черты жанра, включая и самую главную — «вторжение» сверхъестественного, подрывает жанровый канон в самом его основании. Устраняя из повествования о «чудесном» происшествии необходимость пересмотра воззрений на мир, Пушкин дискредитирует одну из важнейших интенций фантастической повести 1820-х гг. — формально связать с «чудесными» сюжетом и образами загадку человеческой жизни и при этом разрешить ее средствами «неискусства». Редукция «идеологической» (то есть выходящей за рамки эстетического) компоненты жанра осуществляется в «Гробовщике» на многих уровнях.

Еще современные Пушкину критики, а позднее отечественные и зарубежные исследователи «Гробовщика» отмечали тонкую игру его автора с литературными конвенциями. Плотный слой реминисценций и аллюзий начинает «играть» по-новому при рассмотрении повести в ее жанровом аспекте. Традиционность «фантастических» элементов, составляющая внешнюю примету повести, всякий раз разрушается самим ходом повествования. Читатель едва успевает узнать ту или иную традицию, подготавливающую соответствующие ожидания, как следующий эпизод или даже фраза отменяют ее. Так, уже эпиграфом из философской оды Г.Р. Державина задается возможность воспринять изображаемый мир согласно двоемирному принципу романтической эстетики. Этому способствуют и статус гробовщика, и весь его повседневный быт с характерными атрибутами — «гробами всех цветов и всякого размера», «шкапами с траурными шляпами, мантиями и факелами» (Гробовщик. С. 89). Все здесь на первый взгляд равно причастно и жизни, и смерти. Однако романтическая картина мира требует не только контраста жизненных явлений, но и их символического измерения. Пушкинская повесть прямо указывает на его отсутствие. Жизнь и смерть для героя составляют предмет не философской или экзистенциальной проблематики, но профессионального интереса. Заключенные в «ремесленный» диапазон понимания, бытийные категории не обретают возможности развернуться в романтическом направлении. При этом повесть отнюдь не превращается в сугубо бытописательную — «цеховую», по выражению В.В. Виноградова [Виноградов 1941: 464]. Отношения двух миров в «Гробовщике» не противоположны, а именно аналогичны таковым в романтической фантастике. Жизнь и смерть внутренне взаимосвязаны и взаимопроницаемы, что следует уже из первой фразы повести: «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги...» (Гробовщик. С. 89). Художественный мир неопределим через «узнавание» традиции, дальнейшее повествование последовательно и допускает, и опровергает возможности «иносказания».

Описание возвышающейся над воротами желтого домика вывески по своей форме напоминает классическую эмблему. «Дородный Амур с опрокинутым факелом»

лом» (Гробовщик. С. 89) действительно отсылает к одной из эмблем (54-й) в сборнике Н. М. Максимовича-Амбодика: «Купидон, стрелою уязвленный, погашает факел»; в книге она сопровождается толкованием: «Что меня питает, то и погашает» [Амбодик-Максимович 1788: 14–15]. Но у Пушкина на месте «высокой» аллегорической подписи помещается коммерческое объявление. Как замечает Е. В. Кардаш, последние слова вывески («...здесь... гробы... отдаются напрокат и починаются старые» (Гробовщик. С. 89)) обыгрывают распространенный в европейской литературе анекдот, высмеивающий сомнительный статус погребального ремесла ввиду его меркантильного отношения к смерти (см.: [Кардаш 2019; 2017]).

Схожей редукции символического подвергается и сам образ гробовщика. «Из уважения к истине» рассказчик вынужден признаться, что нрав Адрияна в отличие от гробокопателей У. Шекспира и В. Скотта «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу» (Гробовщик. С. 89). «...Традиционно с образом гробовщика в литературе связана остроумная тема... “Остроумно” положение гробовщика между живым и мертвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей» [Бочаров 1974: 208]. Двусмысленному положению могильщика, как правило, соответствует необычность его мышления и речи. Таковы, например, размышления одного из шекспировских гробокопателей: «Нет стариннее дворян, чем садовники, землекопы и могильщики; они продолжают ремесло Адама... В Писании сказано: “Адам копал”; как бы он копал, ничем для этого не вооружась?» [Шекспир 1936: 145]. На вопрос Гамлета, чья это могила, тот же герой отвечает: «Моя, сударь», — а после парирует последовавшее обвинение во лжи: «Вы, сударь, путаетесь не в ней, так, значит, она не ваша; что до меня, то я в ней не путаюсь, и все-таки она моя» [Шекспир 1936: 147]. Короткий разговор с могильщиком убеждает Гамлета, что с ним надо «говорить осмотрительно, не то мы погибнем от двусмысленности» [Шекспир 1936: 148]. Таким образом, «веселость» и «шутливость» литературных предшественников Адрияна заключается в их способности к «балаганному» подрыву нормы (речевой, логической, этической), парадоксальности в этимологическом значении этого слова. «Остроумие» литературных гробовщиков наследует тому мироощущению, которое прежде воплощали формы народной смеховой культуры. М. М. Бахтин отмечает, что особый язык карнавала и балагана использует своеобразную логику ««обратности» (à l'envers), “наоборот”, “наизнанку”» [Бахтин 1990: 16] затем, чтобы обнаружить тщетность претензии существующего миропорядка на обладание истиной. Смеясь над официальной нормой, этот язык знаменует отмену всех иерархических отношений, привилегий и запретов и возвращает в человеческую жизнь «всечеловеческое» и «универсальное» [Бахтин 1990: 18].

Изымая своего героя из традиции, Пушкин лишает его остроумия, а вместе с ним — возможности видеть за обыденностью реалий их неочевидные смыслы и возвращать их в речевых «парадоксах». Именно это нарушение мотивирует последующее развитие сюжета. На празднике в доме Готлиба Шульца во время тоста «за здоровье... unserer Rundleute⁵» (Гробовщик. С. 91) звучит «острота» из репертуара «веселого гробокопателя», предвещающая всеобщее «карнавальное» освобождение. Но звучит она не из уст Адрияна, а адресована ему самому: «...пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов» (Гробовщик. С. 92). «Неостроумный» гробов-

⁵ ‘Наших клиентов’ (нем).

щик обижается. Странное переплетение жизни и смерти исчерпывается для него словом «ремесло», однако шутка и общий смех указывают Адрияну на его особое положение среди «честных ремесленников»: в отличие от портного, сапожника и булочника, его благодарные клиенты не живые люди, а мертвецы. Неслучайно не менее парадоксальные фразы, звучащие при первом знакомстве Адрияна с Готлибом Шульцем («мертвый без гроба не живет», «нищий мертвец и даром берет себе гроб» (Гробовщик. С. 90)), совсем не задевают его. Гробовщик и сапожник говорят в этот момент как дельцы-ремесленники, при этом за ремеслом Адрияна признается коммерческое преимущество: «Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, мертвый без гроба не живет» (Гробовщик. С. 90).

Как ни странно, именно ограниченный мыслительный горизонт героя задает художественному миру ту герметичность, которая нарушается в момент кажущейся Адрияну исключенности из круга ремесленного люда. На протяжении первой трети повести жизнь и смерть бесконфликтно соседствуют в своем «профессиональном» измерении. Вернувшись после пирушки, гробовщик недоумевает, чем его ремесло «нечестнее прочих» (Гробовщик. С. 92). Последующие рассуждения обнаруживают две крайние точки символического статуса его занятия: «...разве гробовщик брат палачу?», «...разве гробовщик гаер святочный?» (Гробовщик. С. 92). Контрастные черты карнавальная фигуры («черный мрак и веселое шутовство» [Бочаров 1974: 219]) проступают наружу без возможности совмещения в сознании героя. Тот же проблематичный статус обретают в повествовании жизнь и смерть: не совмещенные более в «честной» профессии, они напоминают о своем бытийственном значении. Так, в отличие от романтических повествований, движение сюжета в «Гробовщике» совершается не вследствие непримиримого столкновения двух миров — но по причине распада их нерасчленимой связи. С обидой гробовщика на своих соседей исчезает «мотивированное» соприсутствие жизни и смерти — в эту лакуну проникает фантастика.

Исчезает привычная «самоидентичность» гробовщика, но не проходит его профессионально-социальный интерес: на свое новоселье он созывает «мертвецов православных» (Гробовщик. С. 92). «Фантастическое», инициированное этим приглашением, вторгается в жизнь героя в виде страшного сновидения, но граница между явью и сном в повествовании стерта, и явление оживших покойников на новоселье к Адрияну воспринимается читателем как «чудесное» происшествие. Тем примечательнее, что едва появившееся описание в духе кладбищенской романтики («Ночь была лунная. <...> Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы...») (Гробовщик. С. 93) скоро сменяется светскими замечаниями о чинах и костюмах. Среди покойников действуют те же правила социальной иерархии и этикета, что и в обычной жизни, и даже конфликт между Адрияном и «гостями с того света» происходит по-светски буднично («Между мертвецами поднялся ропот негодования; все вступились за честь своего товарища...») (Гробовщик. С. 94)). Парадоксальным образом не только фантастика вторгается в быт, но и быт — в фантастику. Это, однако, не избавляет гробовщика от страха: оглушенный криком мертвецов, «почти задавленный», он «потерял присутствие духа, сам упал на кости отставного сержанта гвардии и лишился чувств» (Гробовщик. С. 94).

Схожий эпизод содержит «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830) Бестужева-Марлинского. Исполняя поручение потревоженного мертвеца, герой раскапывает клад, чтобы вернуть его несчастной жертве разбойника. Слыша «адский хохот, дикие свисты и плесканье в ладоши», он, «бесчувствен», падает «в яму, вырытую его руками» [Бестужев-Марлинский 1981: 278]. Явление покойников повторяется в повести еще раз и так же оканчивается: «...мертвец злобного лица, со сверкающими очами и с ножом в руке, порывался ко мне... Природа не выдержала более... Сердце мое закатилось — я без чувств рухнул на пол!» [Бестужев-Марлинский 1981: 306] «Жестокое потрясение» приводит рассказчика к нервной горячке, от которой он едет оправляться на Кавказские воды. В повести при этом отчетливо звучит мистическое предостережение, вложенное в уста мертвеца: «...вспомни, что после смерти перестает суд человеческий и наступает суд Божий! С той минуты, что я перестал жить как разбойник, ты должен был пожалеть обо мне, как о собрании своем» [Бестужев-Марлинский 1981: 275]. «Сверхъявственное» в «Гробовщике», как уже было сказано, не оставляет по себе ничего, что напомнило бы о свойственной фантастическим повествованиям «идеологии».

Таким образом, из пушкинской повести устраняется не сама фантастика, но та идейно нагруженная точка зрения, которая сопровождает ее в большинстве повестей 1820-х гг. «Живой» и «мертвый» миры соприисутствуют, но в такой слитности, что мало напоминают канон романтического построения. Жуткий «карнавальнЫй» гробовщик настаивает на том, что его ремесло не менее честно, чем все прочие, и совсем не помнит о своей символической связи с загробным миром. Наконец, «сверхъестественное» событие совершается по всем законам литературной фантастики (кладбищенская эстетика, описание мертвецов в духе готики, разоблачение «чудес»), но никак не предполагает выхода ни к метафизике, ни к этике. Пушкин переосмысляет традицию фантастической прозы, оставляя все существенные приметы жанра, но изымая ее «внехудожественное» содержание. Фантастика в его повести раскрывает возможности своего литературного потенциала («угрюмый» гробовщик пугает и смешит, а мертвецы действительно удивляют своей «живостью») без единого напоминания о своей служебной функции. Так «фантастическому» в «Гробовщике» возвращается статус эстетической категории.

Ироническая игра с традицией жанра, однако, не является смысловым пределом повести. Свободное обращение с фантастикой и избавление произведения от навязанной ему цели открывают возможность герменевтического прочтения.

Своеобразным проводником «чудесного» в «Гробовщике» является будочник Юрко, фигура которого не раз привлекала внимание исследователей. Юрко — единственный из персонажей, который, помимо самого гробовщика, «собственной персоной» присутствует в обоих планах повести — реальном и фантастическом. При этом в страшном сне Адрияна он появляется непосредственно перед сверхъестественным событием. В повести о нем сообщается немного. Юрко — чухонец, двадцать пять лет прослуживший в «смирненном звании» будочника, знакомец «большой части немцев, живущих около Никитских ворот», которым иногда «случалось даже ночевать» у него «с воскресенья на понедельник» (Гробовщик. С. 91). Различные интерпретации этого образа актуализируют те или иные его особенности, акцентированные в тексте: «национальную амбивалентность» (русский/чухонец) [Бочаров 1974: 220], чиновничью власть [Шмид 1996: 283], дружественные

отношения с немцами и др. Иные толкования, напротив, простираются далеко за пределы художественной данности: «...будочник... не кто иной, как прозаический московский Гермес... Psychopompos, проводящий людей из сего мира в потусторонний мир» [Шмид 1996: 283]; Юрко — alter ego Адрияна, «выражение той же самой косной неизбывности, что заключена имплицитно в Прохорове... он носитель императива неподвижности» [Гей 1989: 23]. Достаточно редко подвергается анализу цитата из «Лафертовской маковницы» Погорельского⁶, сопровождающая описание Юрко⁷. Сходство «Гробовщика» с первой фантастической русской повестью, как правило, ограничивают изображением мещанского быта, в который вторгается «потустороннее», а саму цитату рассматривают как ссылку на претекст такого типа изображения [Виноградов 1941: 462]. Значимость ее сильно возрастает с учетом отчетливой противопоставленности художественного метода Погорельского фантастическим повествованиям 1820-х гг.

В повести Погорельского почтальон Онуфрич — единственный, кто до самого конца ничего не подозревает о фантастических событиях, происходящих вокруг него. При этом именно он невольно выступает их инициатором, являясь единственным наследником Лафертовской колдуньи. Схожая роль сообщается и Юрко: становясь своеобразным посредником между явью и сном героя, он в то же время лишен каких-либо «мефистофелевских» коннотаций. В повести Погорельского тоже появляется фигура будочника, исполняющего функцию вестника ключевых этапов фантастического сюжета. Будочник сообщает о смерти маковницы (после чего «сверхъестественное» начинает вторгаться в жизнь героев), а затем о разрушении лафертовского дома (этим в повести оканчиваются «страшные» события). По-видимому, пушкинская аллюзия включает и это «метонимическое» совмещение персонажей: во сне встреча с Юрко, который желает гробовщику «доброй ночи» (Гробовщик. С. 93), предваряет появление оживших мертвецов, а затем будочник заходит к еще спящему Адрияну с объявлением о новом празднике.

Интересная параллель между двумя повестями возникает благодаря упоминанию «желтой будки» Юрко, истребленной пожаром 1812 г. и сразу же по изгнании врага восстановленной. О лафертовском домике Онуфрича также сообщается, что стоял он «лет за пятнадцать пред сожжением Москвы» [Погорельский 1990: 49] — его «истребление» у Погорельского, однако, окончательно и связывается с изгнанием колдовских сил. Совмещение этих «строений» происходит в «желтом домике» гробовщика. Как и Онуфрич, Адриан не радуется переезду в новое жилище⁸, но, в отличие от почтальона Погорельского, остается в нем жить, подобно Юрко, который около новой будки «стал опять расхаживать... с секирой и в броне сермяжной» (Гробовщик. С. 84). Так, повесть Погорельского выступает не только претекстом, но и еще одним семантическим планом для «Гробовщика». Мотивные переключки происходят по принципу выдвигания «колеблющихся признаков значения» [Тынянов 1993: 60] разнх элементов. Пожар 1812 г. не имеет существенного значения

⁶ «Лет двадцать пять служил он в сем звании верой и правдою, как почталион Погорельского» (Гробовщик. С. 91).

⁷ Исключение составляет только указанная работа Шмида, интерпретация которого представляется не вполне правомерной.

⁸ На его связь с «колдовским» домиком Онуфрича указывает его адрес — Никитская улица. Ср. у Погорельского: «Наконец пришла она к домику и трепещущею рукою дотронулась до калитки... Вдали на колокольне Никиты-мученика ударило двенадцать часов» [Погорельский 1990: 56].

для сюжета «Лафертовской маковницы», как и желтый цвет⁹ будки Юрко и Адриянова домика — для движения пушкинской новеллы, однако именно так формируется смыслообразующая линия «лафертовский домик» — «желтая будка» — «желтый домик».

Финальная радость Адрияна в этом контексте лишается того «жизнеутверждающего» значения, которое находят здесь некоторые исследователи. Рад ли Адриян тому, что покойники не поднимаются из могил, что купчиха Трюхина жива? Пережил ли герой душевное потрясение, исправляющее ценностно-перевернутый порядок его жизни? Сюжет повести свидетельствует скорее о противоположном. Шутка на новоселье сапожника и «фантастическое» сновидение на время нарушают слитность жизни и смерти в мире гробовщика, но с момента пробуждения все возвращается на свои места. Мертвецы, являющиеся на новоселье, — нечто за пределами мыслительного горизонта героя. К области «фантастического» оказываются причастны и похороны купчихи Трюхиной, предшествующие во сне героя «страшному» происшествию. Работница объявляет проснувшемуся Адрияну, что Трюхина жива, — а значит, более ничто не угрожает «ремесленнической» связи жизни и смерти. «Обрадованный гробовщик» примиряется с «желтым домиком», который, в отличие от лафертовского жилища в повести Погорельского, не пострадал от вторжения «фантастического».

Аллитерация в словосочетании «обрадованный гробовщик» возвращает «парадокс» начала повести: «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги» (Гробовщик. С. 81). Фонетический аспект составляет контраст семантическому, но, как замечает Б. М. Эйхенбаум, пушкинская проза «рождается еще из самого стиха, из уравновешенности всех его элементов» [Эйхенбаум 1924: 168]. Звуковое сходство этих фрагментов тем примечательнее, что остальное повествование Пушкин намеренно избавляет от подобных приемов.

В одном из авторских вариантов «Гробовщика» предусматривалась еще одна аллюзия. Вместо слов «упал на кости отставного сержанта гвардии» мы находим слова «упал сомо согро morte cadde». Это цитата из дантовского «Ада», последние слова пятой песни (строки 139–142) которого фонетически чрезвычайно выразительны [Шмид 1996: 290].

«Поэтический» метод Пушкина в обращении с фантастикой ярко реализован в «Медном всаднике». Здесь звуковая суггестия стиха обуславливает смену модальности повествования — из кажущейся сцена погони медного исполина превращается в реальную.

...Показалось

Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалось...
И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —

⁹ «Цветовая» гамма «Гробовщика» с преобладанием желтого и красного цветов, вероятно, отсылает к «шутковскому» происхождению образа гробовщика. См., напр.: [Орлова 2019: 7].

Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой [Пушкин 1937–1959, т. 5: 148].

Фонетическая убедительность последних трех стихов переключает режим восприятия текста. Статуя, чье оживание сначала лишь «показалось» герою, затем оживает в той мере, в какой можно слышать «грома грохотанье» в самих словах. Здесь тот же прием аллитерации, что и в «Гробовщике». И наконец:

И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко-скачущем коне [Пушкин 1937–1959, т. 5: 148].

Больше нет указания на «кажимость». «Несется Всадник» — прямое «фактологическое» утверждение. «На наших глазах галлюцинация, иллюзия, нечто призрачное... превращается в нечто реальное, в явление, от которого некуда деться» [Маркович 2019: 396].

Звуковая насыщенность первой и финальной фраз в «Гробовщике» работает иначе. Она закольцовывает художественный мир, в котором жизнь и смерть оказываются бесконфликтно и оттого парадоксально взаимосвязаны. В пределах сюжетного повествования эта парадоксальность мотивирована самим бытом гробовщика (и его мыслительным кругозором), однако «стиховая герметичность» текста позволяет актуализировать иные, «поэтические» элементы повести и сопутствующие им значения. Так, за пределами «прозаического» плана обретает свой исконный смысл «эмблематическое» происхождение вывески, а также эпитафия из державинского «Водопада»:

Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной? (Гробовщик. С. 81).

В реалистически воспроизведенный мир... низвергается символическая риторика державинского «Водопада», где в космический план жизни и смерти человечества, вселенной перенесены бытовые понятия и образы водопада, гробов, боя часов, скрипа двери [Виноградов 1941: 465].

Схожим образом фантастические сюжеты строятся у Э. Т. А. Гофмана, где полисемантизм будто бы случайных слов и фраз формирует ключевые точки смыслового движения. Так, например, в «Песочном человеке» на всем протяжении повествования в тех или иных контекстах возникает упоминание глаз и оптических предметов. В финале «маленькая фраза... объясняет внезапное сумасшествие Натанаэля: “*Die Augen dir gestohlen — глаза похищены у тебя*”» (курсив в источнике. — А. Л.) [Игнатов 1914: 271]. Подобно немецкому романтику, Пушкин пускает в самую сердцевину «сверхъестественного» «небывалое сгущение прозаического» [Берковский 2001: 431]. Но если в гофмановских повествованиях это приводит к «вспышкам и мятетам» «вечно беспокойной мировой жизни» [Берковский 2001: 438], то в художественном мире «Гробовщика» на месте «бунта» звучит неразрешимое молчание, быть может наиболее согласное тайне мира.

Известно, что Пушкин сопроводил свою повесть иллюстрациями. Третья из них, появляющаяся перед «страшной сценой» явления мертвецов, изображает похоронную процессию. Здесь обращают на себя внимание несколько лиц: возница на облучке катафалка, могильщики на его подножке, поп в рясе и юноша «со шляпой в одной руке и большим белым платком (для утирания притворных слез!) — в другой», дама в шляпке, «щупленький господин со вздернутыми в горести руками», мужчина в коротком камзоле и берете с пером [Фомичев 2013: 37]. Между ними на тротуаре стоит прохожий в плаще и пропускает процессию. Именно этому образу автор придал сходство с самим собой. Эту созерцательную позицию по отношению к загадке человеческой жизни отражает пушкинская повесть.

Таким образом, в отличие от большинства фантастических повествований 1820-х гг., в которых «чудесное» сопровождается разного рода «развязками», «Гробовщик» открывает иные возможности для литературной фантастики. Используя собственные жанровые темы и образы, Пушкин лишает их «служебных» функций, тем самым позволяя фантастическим элементам войти в другой, не уподобленный реальному мир и обрести здесь **собственное** значение. Вероятно, по этой причине поэт с таким энтузиазмом отозвался на «бабушкиного кота» в повести Погорельского¹⁰ — «мистического» и одновременно смешного персонажа, который абсолютно «фантастичен» и при этом ничуть не «полезен» для уяснения вечных вопросов человеческого существования. Пушкин, однако, идет значительно дальше Погорельского. Его гробовщик — пародийный вариант литературного шута. Призванный развенчивать абсурд социального порядка, он сам живет в «перевернутом» мире и не замечает этого. Но именно эта неспособность героя, по выражению Гофмана, выйти из «узкого круга», в котором нельзя увидеть «далее своего носа» [Гофман 1830, 1 (31): 245], сообщает пушкинскому тексту ту герметичность, которая противостоит главной тенденции фантастической прозы 1820-х гг. — выходу за границы литературы. Возникает важнейший вопрос о жизни и смерти, и вместо того, чтобы разрешиться в моральном назидании, философской доктрине или быть шутливо переадресованным читателю, он продолжает звучать трагической музыкой времени («Не зрим ли каждый день гробов...») и стихает в безмолвном созерцании. Так в художественно автономный и суверенный мир, являющийся микрокосмом, может войти — без ограничения и изъятия — вся проблематика настоящего космоса.

Фантастическое существует, пока сохраняется неопределенность, неразрешимость тайны, «как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического» [Тодоров 1999: 25]. Следуя классическим определениям жанра, «Гробовщик» представляет собой произведение более фантастическое, чем все повествования 1820-х гг.

Источники

Амбодик-Максимович 1788 — Амбодик-Максимович Н. М. *Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные, прежде в Амстер-*

¹⁰ «Душа моя, что за прелесть бабушкин кот! я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Тр<ифоном> Фал<елеичем> Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмура глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?» [Пушкин 1937–1959, т. 13: 157].

даме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем-Амбодиком. СПб.: Имп. тип., 1788.

- Бестужев-Марлинский 1831 — [Бестужев А.; подп.: Александр Марлинский] Страшное гадание. *Московский Телеграф*. 1831, 38 (5): 36–65; 38 (6): 183–210.
- Бестужев-Марлинский 1981 — Бестужев-Марлинский А. А. Вечер на Кавказских водах в 1824 году. В кн.: Бестужев-Марлинский А. А. *Сочинения*. В 2 т. Т. 1. Кулешов В. И. (сост.). М.: Худож. лит., 1981. С. 255–308.
- Бестужев-Марлинский 1990 — Бестужев-Марлинский А. А. Страшное гаданье. В сб.: *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.)*. Виролайнен М. Н. и др. (сост., подгот. текста и коммент.; Маркович В. М. (вступ. ст.)). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 115–144.
- Гофман 1830 — Гофман Э. Т. А. Пустой дом. Лангер В. (пер. с нем.). *Литературная газета*. 1830, 1 (31): 245–250; 1 (32): 253–258; 1 (33): 261–264.
- Ирвинг 1826 — Ирвинг В. Вольфер Вебер, или Золотые сны. Полевой Н. (пер.). *Московский телеграф*. 1826, 7 (2): 62–102; 7 (3): 130–150; 7 (4): 167–196.
- Погорельский 1990 — Погорельский А. Лафертовская маковница. В сб.: *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.)*. Виролайнен М. Н. и др. (сост., подгот. текста и коммент.; Маркович В. М. (вступ. ст.)). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 49–71.
- Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений*. В 16 т. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937–1959.
- Шекспир 1936 — Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском. Лозинский М. Л. (пер. с англ.). В кн.: Шекспир В. *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 5. Динамова С. С., Смирнова А. А. (ред.). М.; Л.: Academia, 1936. С. 1–175.

Литература

- Бахтин 1990 — Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990.
- Берковский 2001 — Берковский Н. Я. *Романтизм в Германии*. СПб.: Азбука-Классика, 2001.
- Бочаров 1974 — Бочаров С. Г. О смысле «Гробовщика» (к проблеме интерпретации произведения). В кн.: *Контекст. 1973. Литературно-критические исследования*. Мясников А. С., Палиевский П. В., Эльсберг Я. Е. (ред.). М.: Наука, 1974. С. 196–230.
- Виноградов 1941 — Виноградов В. В. *Стиль Пушкина*. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941.
- Гей 1989 — Гей Н. К. *Проза Пушкина: поэтика повествования*. М.: Наука, 1989.
- Игнатов 1914 — Игнатов С. С. А. Погорельский и Э. Гофман. *Русский филологический вестник*. 1914, 72 (1–2 (3–4)): 249–278.
- Кайуа 2006 — Кайуа Р. *В глубь фантастического. Отраженные камни*. Кислова Н. (пер. с франц.). СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.
- Кардаш 2017 — Кардаш Е. В. «Амур с опрокинутым факелом»: заметки о повести Пушкина «Гробовщик». *Slavica Revalensia*. 2017, (4): 9–39.
- Кардаш 2019 — Кардаш Е. В. «Чем ремесло мое нечестнее прочих?»: из комментария к повести А. С. Пушкина «Гробовщик». В сб.: *Acta Slavica Estonica XI. Пушкинские чтения в Тарту*. 6. Вып. 1. Пушкин в кругу современников. Тарту, 2019. С. 211–227.
- Маркович 1990 — Маркович В. М. Дыхание фантазии. В сб.: *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.)*. Виролайнен М. Н. и др. (сост., подгот. текста и коммент.; Маркович В. М. (вступ. ст.)). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 5–47.
- Маркович 2019 — Маркович В. М. *Русская литература Золотого века: лекции*. Григорьева Е. Н. (ред.). СПб.: Росток, 2019.
- Орлова 2019 — Орлова С. М., Попова И. В. Трансформация образа шута в английской литературе. *Наука и образование*. 2019, 2 (3): 1–10.
- Тодоров 1999 — Тодоров Ц. *Введение в фантастическую литературу*. Нарумов Б. (пер. с фр.). М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
- Тынянов 1993 — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. В кн.: Тынянов Ю. Н. *Литературный факт*. Новикова О. И. (сост.). М.: Высшая школа, 1993. С. 23–121.

- Фомичев 2013 — Фомичев С. А. Болдинские рукописи Пушкина 1830 года. В кн.: А. С. Пушкин. Болдинские рукописи 1830 года. В 3 т. Т. 1. Краснобородько Т. И., Федотова С. Б. (авт.-сост.). СПб.: Альфарет, 2013. С. 15–40.
- Шмид 1996 — Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996.
- Эйхенбаум 1924 — Эйхенбаум Б. М. Проблемы поэтики Пушкина. В сб.: Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Л.: Academia, 1924. С. 157–170.

Статья поступила в редакцию 10 декабря 2023 г.
Статья рекомендована к печати 12 февраля 2024 г.

Anna A. Lebedeva

The Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
4, nab. Makarova, St. Petersburg, 199034, Russia
anna.lebedeva2102@gmail.com

Pushkin's "The Undertaker" ("Grobovshchik") in dispute with the genre of the fantastic story

For citation: Lebedeva A. A. Pushkin's "The Undertaker" ("Grobovshchik") in dispute with the genre of the fantastic story. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2024, 21 (2): 351–365. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.206> (In Russian)

A. S. Pushkin's "The Undertaker" is considered in the genre context of a fantastic story. In the 1820s begins the formation of this prose form in Russian literature. At that time, the works are still heterogeneous, but quite clearly show some common tendencies. By depicting the "invasion" of the supernatural, the early fantastic story initiates doubt in the reader about the established worldview only to lead him or her to an "outcome" of the fantasy plot. Such an outcome, as a rule, lies outside the aesthetic sphere — it is either a moral admonition, an appeal to the principles of a certain philosophical system, or an explicated question about order of the world. The fantastic itself has a purely service role. Although many features of "The Undertaker" (the plot, the image of the hero, the depiction of an emphatically domestic setting, etc.) indicate a high degree of its traditionality in relation to the fantastic story of the 1820s, Pushkin violates the genre canon at its very foundation. The possibility of problematizing the fantastic plot and, as a consequence, of resolving it in any of the traditional ways mentioned above is eliminated from the narrative. The author's play with literary conventions creates a whole system of allusions to the "dualistic world" principle ("dvoemirie") of the story's organization, but consistently reduces its symbolic dimension. The coexistence of life and death, not being destroyed within the plot level by the "intrusion" of the supernatural, gives the artistic world completeness and integrity. The comprehension of the problem of human existence returns to the realm of art, and literary fantastic becomes free from its service purpose.

Keywords: A. S. Pushkin, "The Undertaker", fantasy, fantasy story.

References

- Бахтин 1990 — Bakhtin M. M. *The work of François Rabelais and Popular Culture of the Middle Ages and Renaissance*. 2nd ed. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. (In Russian)
- Берковский 2001 — Berkovskii N. Ia. *Romanticism in Germany*. St. Petersburg: Azbuka-Klassika Publ., 2001. (In Russian)
- Бочаров 1974 — Bocharov S. G. On the meaning of "The Undertaker" (To the problem of interpreting the work). In: *Kontekst. 1973. Literaturno-kriticheskie issledovaniia*. Miasnikov A. S., Palievskii P. V., El'sberg Ia. E. (eds). Moscow: Nauka Publ., 1974. P. 196–230. (In Russian)

- Виноградов 1941 — Vinogradov V. V. *Pushkin's Style*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1941. (In Russian)
- Гей 1989 — Gei N. K. *Pushkin's Prose: The Poetics of Narration*. Moscow: Nauka Publ., 1989. (In Russian)
- Игнатов 1914 — Ignatov S. S. A. Pogorelsky and E. Hoffman. *Russkii filologicheskii vestnik*. 1914, 72, (1–2 (3–4)): 249–278. (In Russian)
- Кайуа 2006 — Caillois R. *Into the Depths of the Fantastic. Reflected Stones*. Kislova N. (transl. from French). St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2006. (In Russian)
- Кардаш 2017 — Kardash E. V. “A Plump Amour with an Inverted Torch”: Notes on Pushkin's “The Undertaker”. *Slavica Revalensia*. 2017, (4): 9–39. (In Russian)
- Кардаш 2019 — Kardash E. V. “Why Is My Trade Less Honorable Than Any Other?": Notes on A. S. Pushkin's “The Undertaker”. In: *Acta Slavica Estonica XI. Pushkinskie chteniia v Tartu*. 6. Vol. 1. Pushkin v krugu sovremennikov. Tartu, 2019. P. 211–227. (In Russian)
- Маркович 1990 — Markovich V. M. *The Breath of Fantasy*. In: *Russkaia fantasticheskaia proza epokhi romantizma (1820–1840): sbornik proizvedenii*. Virolainen M. N. et al. (comp., prep. text and comm.; Markovich V. M. (introductory article). Leningrad: Leningrad University Press, 1990. P. 5–47. (In Russian)
- Маркович 2019 — Markovich V. M. *Russian Literature of the Golden Age: Lectures*. Grigorieva E. N. (ed.). St. Petersburg: Rostok Publ., 2019. (In Russian)
- Орлова 2019 — Orlova S. M., Popova I. V. The Transformation of the Image of the Jester in English Literature. *Nauka i obrazovanie*. 2019, 2, (3): 1–10. (In Russian)
- Тодоров 1999 — Todorov Ts. *An Introduction to Fantastic Literature*. Narumov B. (transl. from French). Moscow: Dom intellektual'noi knigi Publ., 1999. (In Russian)
- Тынянов 1993 — Tynianov Iu. N. The Problem of Poetic Language. In: Tynianov Iu. N. *Literaturnyi fakt*. Novikova O. I. (ed.). Moscow: Vysshiaia shkola Publ., 1993. P. 23–121. (In Russian)
- Фомичев 2013 — Fomichev S. A. Pushkin's Boldino manuscripts 1830. In: *A. S. Pushkin. Boldinskie rukopisi 1830 goda*. In 3 vols. Vol. 1. Krasnoborod'ko T. I., Fedotova S. B. (eds). St. Petersburg: Al'faret Publ., 2013. P. 15–40. (In Russian)
- Шмид 1996 — Schmid V. *Pushkin's Prose in Poetic Reading: “The Belkin Tales”*. St. Petersburg: St. Petersburg University Press, 1996. (In Russian)
- Эйхенбаум 1924 — Eikhenbaum B. M. Problems of Pushkin's Poetics. In: Eikhenbaum B. M. *Skvoz' literaturu*. Leningrad: Academia Publ., 1924. P. 157–170. (In Russian)

Received: December 10, 2023

Accepted: February 12, 2024