

АДРИАН ПРОХОРОВ МЕЖДУ „ДОМА” И „ЗАНАЯТА”, ИЛИ ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА СМИСЪЛА НА „МАЙСТОРЪТ НА КОВЧЕЗИ” ОТ А. С. ПУШКИН

ХРИСТО МАНОЛАКЕВ

„Остави мъртвите на мира.”

(А. Погорелски. „Лафертовската симидчийка”¹)

„Майсторът на ковчези” („Гробовщик”) е първата окончателно завършена прозаична творба на А.С. Пушкин. Макар че е и най-рано написана от петте новели на прозаичния цикъл „Повести на покойния Иван Петрович Белкин” (1831), при окончателното оформяне на книгата тя е поместена в нейната среда. Най-кратка в сравнение с останалите четири произведения, тя е най-загадъчна, но и рецепционно най-непривлекателна, навярно защото е с прекалено мрачна атмосфера; лишена е от външен динамизъм, а привидно атрактивната ѝ тема въвежда в абсурден цехово-битов сюжет, останал сякаш неразбран. Изследователският интерес към произведението е голям. Ще маркираме концептуалните прагове на критическия дискурс, без претенции за изчерпателност, която в случая не е и необходима.

В статията си „Болдинские побасенки Пушкина” Б. Айхенбаум за пръв път обърна внимание на „конflikта”, посочвайки, че във фабулно отношение повестта не се разрешава в нищо („повесть разрешается в ничто”). Констатацията провокира настойчиво и продължително изучаване на структурата на текста: особеностите на неговата композиция, паралелизъмът между „начало” и „край”, границата между явни и неявни събития, темпорално-пространствена организация²; в проекцията на контрастния композиционен паралелизъм изследователски се парадигматизира мотивът за „съня” като семантика, смисъл, функционалност³. Съвременният поетологичен прочит постоянно актуализира конструктивно-структурните импулси, но сега вниманието се насочва към

¹ Цит. по: *Нечакани гости. (Руски романтични повести)*. С., 1986, с. 35.

² Статията е публикувана през 1919 г., а тук сме използвали изданието: *Эйхенбаум, Б. М. О литературе*. М., 1987, с. 346. Вж. също и: *Виноградов, В. В. Стиль Пушкина*. М. 1941; *Бочаров, С. Г. О смысле „Гробовщика” (К проблеме интерпретации произведения)* — в случая цитираме по ре-публикацията в книгата на автора: *О художественных мирах*. М., 1985, с. 35—68.

³ Вж. *Бочаров, С. Г. Цит. ст.; Поволоцкая, О. „Гробовщик”: коллизия и смысл*. — *Вопросы литературы*, 1989, № 12; *Шмид, В. Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адрияна Прохорова. О поэтичности „Гробовщика”*. — В кн. му: *Проза как поэзия*. СПб, 1994.)

дълбинните равнища на текста, към срещата между „лирично” и „прозаично”, към „загадъчния” конфликт⁴, към особеностите на нарацията⁵. Многоаспектни анализи провокира и сюжетопораждащата екзистенциална тема „живот-смърт”, зададена от оксиморона „мъртвият...живее”. Те се разполагат в широката плоскост от конкретизиране значението на опозицията „дом-ковчег” за сюжетоизграждането⁶, през неизбежните (и често фриволни) философски обобщения за смисъла на човешкото битие, до метапоетичните интерпретации на знаците на смъртта: „трите франкмасонски удара”, ковчезите и скелетите в традициите на масонската повествователност⁷; емблемата „дебелия амур с наведения факел в ръка” — като многоаспектна стилистична пародия на предходната руска словесност⁸. Тук своеобразна парадигма в парадигмата са тълкуванията на Адриановия характер. В неговото изображение се съзира сблъсък между професионалното и етичното или етичното и хуманното; единственият „моногерой” на „Повестите” е ту собственик и користолобец, ту демократически герой, ту с неразвито самосъзнание, ту истински психологизиран и способен към рефлексия.

Всъщност изследователският сюжет на повестта се случва заради три въпроса: *Защо Адриан не се радва, когато пристига в новото си жилище? Защо кани на пир мъртвите? Защо на финала е весел?* — сюжет, който предполага прочита в/отвъд „загадъчния” конфликт, анулирайки възможността за усъмняване в неговата амбивалентност; сюжет, който търсейки другостта на героя, забравя да види идентичността му; сюжет, който фрагментира текста около смисловите полета на иницирираните въпроси, без да постига тяхната единна психологическа мотивация.

Началото показва героя в момент на върховен битов дискомфорт. Майсторът на ковчези Адриан Прохоров се премества в друг дом, пренатоварената с партушини катафалка едва се търти към новото жилище, а някъде около нея пристъпя старият ковчегар, бавно пешком. Четири пъти се е случило монотонно-неприятното движение между двата крайни пространствени полуса на новодомието, отпътуване и пристигане, и предполага се, героят е физически изтощен. Но в своето експозиционно разгръщане текстът бърза да назове неговото психическо състояние — Адриан „не се радва” на своята придобивка. Заварената суматоха засилва колебанието-невеселост — отрочената „въздихка за вехтата къщурка” е копнеж по спомена за стария дом, с неговия установен „строг ред”. Енергичната намеса на Адриан полага някакъв порядък, след което текстът само констативно фиксира действията му в новото пространство.

В експозицията на произведението най-често се виждат знаците на

⁴ Вж. специално: Шмид, В. Цит. статия.

⁵ Гей, Н. *Проза Пушкина. (Поэтика повествования)*. М., 1989.

⁶ Освен цитираните работи на С. Бочаров и В. Шмид вж. и: Подубная, Р. *Творчество Пушкина Болдинской осени 1830 года как проблемно-художественный цикл*. (Статья первая). — *Studia Rossica Posnaniensia*. 1979, т. 12; Петрунина, Н. Н. *Проза Пушкина*. Л., 1987.

⁷ Nerre, E. *Puskins "Grobovscik" als Parodie auf das Freimaurerium*. — *Wiener Slavistischer Almanach* 1986, Bd. 17.

⁸ Bethea, D. *Davydov, S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in "The Tales of Belkin"*. — *PMLA*, 1981, № 1; Davydov, S. *Pushkin's Merry Undertaking and "The Coffinmaker"*. — *Slavic Review*, 1985, № 1; Петрунина, Н. Н. Цит. книга, с. 87—88; Шмид, В. Цит. статия, с. 40-41.

„смъртта”. Този първи пасаж на текста сякаш настоява да бъде четен през опозицията „живот-смърт”, прокарваща доловима семантизираща ос в неговото смислово пространство⁹. Началото имплицира усещането за края на нещо живо, жизнено (в оригинала¹⁰: „последние по-жит-ки”, срв. със стб. ‘жити’ — ‘живея’), отвеждано от „гътрещата се катафалка” (83) в последния земен път. Но смъртта метонимично дискурсивизира и вътрешното домашно пространство, абсурдно акцентуващо професията на стопанина. Двата топоса на жилището, сакралното сърце-кухня и социално представителното лице-гостна се изземат от знаците на смъртта: „...в кухнята и гостната се настаниха изделията на стопанина: ковчези от всички цветове и разни размери, така също шкафовете с траурните шапки, мантии и факли” (83). Това наложило се тълкуване умело подготвя интерпретационната завръзка, парадигматизацията на „знаци” и „конфликт”, находчиво обобщени от В. Шмид в метафоричния образ „дом-ковчег”. Несъмнено атрактивен, прочитът е интерпретационно опосреден, защото се мисли през семантиката на следващи епизоди. Но нека се отърсим от „мрачните” краски и се опитае да потърсим други смислови проекции на текста.

Нашият анализ ще бъде посветен на тематичните топоси „дом” и „занаят”. Разбира се, интерпретационното им открояване не е новост в метатекстовата битийност на произведението. Продължителен и траен е интересът особено към „занаята”, традиционно изчитан с езика на „социално-икономическите отношения”. Критическият дискурс спомня реториката на „обвинителен акт” (Н. Петрунина), емоционално-патетично назоваващ греха на Адриан — „гърговия със смъртта”. С иронията на „черния” хумор ще вметнем, че тази „услуга” все някой трябва да я върши. И навярно точно защото е „мръсен”, маргиналният занаят на ковчегаря е типологично мислен и от вулгарния социологизъм, и от съвременния фин поетологичен прочит¹¹. Встрани от този изобличаващ многогласен хор сякаш остана само Н. Петрунина. Според нея Адриан Прохоров е обикновен московски занаятчия, възползващ се при удобен случай от измамата, без обаче да призовава смърт-

⁹ Ще препратим към най-последователния и обобщаващ прочит на опозицията: Шмид, В. *Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова...*, цит. статия.

¹⁰ В българския превод е: „Последните партушини...”. Цитираме по: Пушкин, А. С. *Избрани произведения в 6 тома*. Т. 5. С., НК, 1972 — цифрата в скоби след цитата посочва страницата. В случаите, при които преводът „замъглява” смисъла и интерпретацията е затруднена, в текста посочваме оригинала, а „под линия” — българския инвариант.

¹¹ Тук критикуващият патос в ретроспективен план едва ли е уместен и точно поради това не можем да отменим отзвучаващите „следи” на вулгарния социологизъм (дори) у С. Бочаров: „Празникът на ковчегаря е обоснован от смъртта на живия човек, и пожеланието за здравето на мъртъвците е всъщност пожелание за смърт на живите. Такава е скритата семантика за съществуването на ковчегаря...” — Бочаров, С. *О смысле „Гробовщика”...*, с. 62. В някаква степен обвиненията към Адриан са „мотивирани” и през Пушкиновия автобиографичен дискурс. Известно е, че съсед на годеницата му Н.Н. Гончарова е „истински” майстор на ковчези „Адриан от Никитска”. Работата върху новелата съвпада с избухналата холерна епидемия в Москва. В писмото си до Н. Гончарова от 4.11.1830 г. Пушкин я укорява за решението ѝ да не напусне града и с презрение отбелязва: „Так мог поступать ваш сосед Адриан, который обдѣлывает выгодные дела.” — Вж.: Пушкин, А. С. *Полное собрание сочинений* в 10 т. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949 (Под ред. Б. Томашевского). Т. 10 (Письма), с. 823 [курсивът мой].

та за увеличаване на своите потенциални клиенти¹² което донякъде също е тълкувателна крайност, но с обратен интерпретационен знак. По-различно е метатекстовото битие на другия топос. Едва в края на 80-те години О. Поволоцкая маркира „дома“ като интерпретанта на смисъла. Макар и в тематично „скъсен“ тълкувателен ракурс, тя имплицитно сдвои „дома“ и „занаята“: „Оказва се, че патосът на ковчегаря е домостроителството: той прави домове, жилища за мъртвите и този жив, домашен смисъл очовечава неговия „мрачен“ занаят... това не е метафора на поетическия език, а онова народно отношение към ковчега, отразено в староруското наименование на ковчега „домовина.“¹³ Едно наблюдение, в което можем да доловим и интенциите на Волф-Шмидовата великолепна метафора „дом-ковчег“. Онова, което не мога да приема в нея е, че е някак си твърде „физическа“, затворена в семантиката на своята конкретика, поставяйки еднопосочен филтър пред погледа, който чете света на Адриан еднозначно като обвивка.

Патосът на нашия прочит е да сдвои двата тематични топоса във фокуса на Аза, т. е. „Домът“ и „Занаятът“ като идентификации на Аза, като възможност за себе-откриване и постигане на хармонията на собствената битийност.

Началният „кадър“ хваща Адриан в граничната ситуация на *ничието* пространство между окончателното разделяне със стария дом, в мига *преди отправянето* му към „жълтата къщичка“. Но в тяхната първа сюжетна среща се акцентува психичното състояние на Адриан. „Защо героят не се радва?“ е въпрос, който не може да получи категоричен отговор нито в текста, нито извън него. А и самият въпрос не е толкова важен, защото непрестанното умуване за разколебаната душевност на героя подминава нещо по-съществено.

Нека си припомним изречението. „Приближавайки се към жълтата къщичка, която толкова отдавна блазнеше въображението му и най-после я беше купил за порядъчна сума, старият ковчегар с учудване почувства, че сърцето му не се радва“ (83). Акцентът пада не върху психическото състояние, а върху неговото констатиране, върху „учудването“. В смисловото си разгръщане изречението сбира многоаспектните извънсюжетни и сюжетни докосвания на героя с дома, при което нарацията сякаш за миг се разколебава, допускайки неочакван пробив в имперсоналния наративен модус. Наративният ъгъл към героя скрито се трансформира от констативна външна дескриптивност в самооглеждане отвътре през някаква нелокализирана гледна точка, явяваща непредполагани смислови равнища. „Учудването“ подсъзнателно спомня акта на придобиването, където „най-после“ е имплицитна граница за мотивациите на Адриановото настроение. „Толкова дълго“ копняната „жълта къщичка“ е купена „най-после“, а не веднага, т. е. очевидно след немалко душевни терзания. Продължително изкушаваното въображение се е сблъскало с властното радио на парите — скритото знание за тяхното правене, мълчаливият драматизъм между стремежа за увеличаването им и нежеланието за разделянето с тях. „Съблазняването“ (което е по-близо до оригиналното „сблзнявшему“) също провокира многоаспектни контекстуални тълкувания. То говори за някаква несъзната еротика

¹² Петрунина, Н. Н. Цит. книга, с. 85.

¹³ Поволоцкая, О. „Грбовицик“: коллизия и смисъл..., с. 220.

на сетивата, магнетично привличащото погледа жълто, контрастно възбудан от монохромната сиво-черна гама на всекидневния бит. (Текстът неслучайно „не вижда” друг цвят в околния градски пейзаж). Определеното гледане, изкушеното от вещта въображение скрито компенсират липсващото женско тяло в света на Адриан¹⁴. Но „най-после” взетото решение и „порядъчната сума” могат да се осмислят и като неустойима съблазън за имане, стремеж към промяна на социалния статус, а новата къща като експлицитен знак за икономическа състоятелност, макар че „учудването” наемква за все още вътрешната неувереност в правилността на постъпката. „Най-после” контрастно сдвоява желание и разколебаност, съблазън и неудовлетвореност. С други думи, в своята подтекстовост „съблазънта” и маркираната граничност на придобиването имплицират мисълта, че отвъд този психологически праг в Битието на Адриан е стаен някакъв неизговарян копнеж по Дом.

В тази маркирана смислова проекция бих искал да се спра по-подробно на една опозиция, която досега изобщо не е привличала изследователското внимание. Героят се премества да живее от Басманна на Никитска, но текстът чете двата топоса на преселването различно. Адриан напуска *дома*, а се установява в новото си *жилище* (срв. според оригинала — началото: „... гробовщик переселялся всем своим *домом*” и последното изречение: „Адриан обошел свое *жилище*”¹⁵). Едно по-прецизно четане установява, че различните обозначения на Адриановите битийни пространства е неслучайно, а семантизира определена ценностна йерархичност.

Противопоставянето „дом-жилище” в етнографията разграничава различния статус на „мястото за живеене”. Домът е не толкова материалност и бит, колкото „имагинерно-екзистенциална конструкция на човека... локализирано човешко основание”¹⁶. Той е пространство, стоплено от Огнището, пространство на близостта, задружието, единството, заедността, на интимната Семейна топлина; но той е и незримото религиозно-символно и сакрално пространство, обитавано от добрите духове, които закрилят и охраняват живеещите в къщата; той е многоаспектна метафора на топлината и доброто. Топосът „дом” референцира усвоеното, културно пространство, в което видимото, вещното се притежава от Тялото, а незримото се обладава от Духа. Или, казано по друг начин, ако Домът *се владее* от Духа, Жилището *подслонява* Тялото.

Смисловият контекст на лексемата в първото изречение (Адриан „переселялся всем своим *домом*”) обема маркирания спектър от значения. „Преселването” е *пренасяне* на бит и покъщнина, но и *отнасяне* на сакралната топлина на стария дом, която трябва да сгрее новото „студено” място.

Придвижването на Адриан между двата сюжетни топоса е семиотично, то е преминаване през различни знакови пространства. Адриан поставя обявата за продажбата на *дома* (според оригинала: „Заперев лавку, прибил он

¹⁴ Разбира се, „копнежът по вещь” на Адриан е твърде далеч от патологизма на Гоголевия Акакий Акакиевич, но и не бива да се отминава в ретроспективен аспект.

¹⁵ За българския преводач (Симеон Владимиров) опозицията „дом-жилище” изобщо не е актуална, не е семантична. Срв. „...където майсторът се преселваше с цялото си *семейство*” (83, к.м., Х.М.) и по-близкия до оригинала финал „Адриан обиколи жилището...” (84)

¹⁶ Петров, П. Г. *Прозорецът*. — В: Прочее. С., 1990, № 1, с. 127.

к вратата обявление, что дом продается”) и „отправился на *новоселье*” (отново по оригинала¹⁷). Импликациите на противопоставянето активизират скритата подтекстовост на разказа. Тялото се разделя, откъсва от „своето”, „познатото” и се насочва към неустановеното. Началото на следващото изречение конкретизира „новоселието” („Приближаясь к желтому домику...”), а в уточняващата перспектива „желтый домик” може да се осмисли и само като артикулация на зрението — избързващият пред тялото поглед забелязва, вижда, откроява единствено познатото цветно петно. Движението продължава, но „описанието” на новата къща се изчерпва неочаквано с метонимичния „образ” на „*прага*”, в който контурите на сградата изчезват. Последователността от означения на Адриановия нов битиен модус, наченала от семантично неопределеното „новоселие”, през смислово неутралното „желтый домик”, финализира в еднозначната номинативност „*непознат праг*”. „Прагът” е особена граница на къщата/дома; той овъншнява дома, отграничавайки двата семиозиса – „своя” (вътрешното) от „чуждия” (външното)¹⁸. Т. е. преди героят да е влязъл, текстът вече знаково е маркирал новото-свое пространство отвъд прага-граница — то е „непознато”, „чуждо” и вече заявената „пространствена” опозиция на преселването, „дом-новоселие”, се изпълва с конкретна смисловост. Ще забавим за кратко нашия разказ, преди да преминем тази граница с героя. Паузата е провокирана от дискуссионния въпрос за Адриановото *не-радване*.

Пръв му обърна внимание В. С. Узин, според когото отсъствието на радостта „съвсем не е свързано с тъга по старото топло гнездо... причината е в нещо друго”¹⁹. „Забелязването” на „нетрадиционната” психология на героя в този тържествен момент от неговия живот отграничава въпроса „Защо Адриан не се радва” в инстанция на четенето. Но В. Узин и приемащите тълкувателните му проекции прекомерно остранныяват поведението на героя. Позитивисткият прочит държи на всяка цена да изясни причината за не-радването. Тук, в експозицията, обаче текстът не я съобщава. В търсенето ѝ Интерпретацията постоянно и некоректно изпреварва Четенето, установявайки за свой ужас, че тя не е назована и по-късно, премълчава я дори финалът. Защото и подсказаната по-надолу посока — предсюжетните събития: очакваната смърт на Трюхина и финансовите загуби по погребението на запасния бригадир, т.е. „незавършеното минало”, както ще рече С. Бочаров, са само *вероятна* мотивация. Избързвайки с изводите ще кажем, че премълчаната номинативност и каузалната сюжетна редукция са емблематични за поетиката на „Майсторът на ковчези” и изобщо за Пушкиновото дебютно прозаично писмо. Но локалната семантика на експозицията не имплицира смислова амбивалентност на не-радването.

Всъщност тук текстът предоставя една конкретна възможност за тълкуване, която традицията пренебрежително отхвърля като твърде битова, заявявайки че „причината е в нещо друго”.

¹⁷ А ето и смислово-неутралния превод: „След като заключи дюкяна, той закова на вратата обява, че къщата се продава... и пеша се запъти към новата си къща” (83).

¹⁸ Вж.: Лотман, Ю. М. *О метаязыке типологических описаний культуры*. — Ученые Записки Тартуского Гос. Ун-та, т. 236 (Труды по Знаковым системам № 4). 1969, с. 470.

¹⁹ Цит. по: Петрунина, Н. Цит. книга, с. 80.

Мотивът „не-радване” се появява преди Адриан да влезе в къщата. В тази точка интерпретацията най-често изоставя героя и се среща с него отново чак след „седмата чаша чай”. Но преди да стигне до чаепитието текстът казва нещо важно и, за да го узнаем, е необходимо да последваме Адриан.

Текстът назовава новото битийно пространство „жилище” и веднага ни убеждава, че различаването не е случайно. Адриан среща неуредеността и от „суматохата” зрението естествено спомня „старата къщичка” („ветхой лачужке”) с нейния „най-строг ред”. Отвъд видимото, отвъд липсващата уреденост за тялото, се прокрадва и нещо не-естествено за този строг характер, нещо друго, оставило своите следи в интимизацията на споменния образ. Умалителното „лачужка” е нещо повече от пространствено-битийн номинатив, то е метафора на съкровено в душевността на „вечно мрачния ковчегар”, таено и неизричано, но подсказано в бързо прогонената елегична въздишка. В нея и с нея текстът затваря емоционалните координати на миналото, зададени от паузата-предихание „не-радване” и отлетели безвъзвратно след мига колебание. Елипсата на сантимерта „снима” старото, докато вече е семантизирала новото посредством опозицията „жилище-лачужка”. Пространството зад прага е остойностено през емоцията на спомнянето — „непознатото”, емоционално не-своето „жилище” контрастно е разграничено и противопоставено на емоционално-интимното „къщичка” („лачужка”).

„Жилището” е новият битийн модус на Адриан. Вещният ред в него е установен, но то е все още само убежище. Превръщането на „жилището” в „дом”, т. е. на „мъртвата” архитектура в „жива” част от тялото, на „чуждото” в „свое” според култур-антропологията следва установена система от ритуали²⁰, (сакрален танц-диалог между Тяло и Пространство, за който днес в края на бетонно-панелния двадесети век сме изгубили сетивността си. Знаковостта на един от тях — „доместикацията” (обхождане границите на вътрешното пространство)²¹ — откриваме и в текста на „Майсторът на ковчези”: „Адриан обиколи жилището си, седна до прозореца и заповяда да приготвят самовара” (84, курсивът мой). Тук искам да обърна внимание на границата, в която финализира експозицията — „прозореца”. „Праг” и „прозорец” са единствените пространствени координати, дискурсивизиращи архитектурния конструкт жилище/дом; те са единствените „физически стени”, ограждащи „непознатото” пространство.

Така експозиционният текст се случва *между* заключването на вратата на стария дом и сядането до прозореца на новото жилище. Преселването е основание за движението на героя, но Адриан извървява не просто пътя от Басманна до Никитска. Движението му от единия топос до другия, от едната до другата граница, движението през системата от опозиции, трансформират **Дома** в скрита метафора на текста. В неговите смислови проекции „преселването” е дискурс, който разделя и сбира Герой и Дом в нееднозначен диа-

²⁰ Байбурун, А. К. *Жилище в обрядях и представлениях восточных славян*. Л., „Наука”, 1983.

²¹ Терминологизацията на „поведението” на Адриан Прохоров е на асистента на ПУ „Паисий Хилендарски” д-р Н. Нейчев, с когото дискутирахме тази част от новелата, за което съм му благодарен.

лог. Защото отгук, от „сядането“ в новото непознато жилище начева друг, невидим път, дългият път на тяхната взаимна среща-усвояване. И всички действия, реакции, емоции на героя, нещо, за което е говорено толкова много, са мотивирани от смътния и неясен, или просто мълчан, в съответствие с характера на ковчегаря, съкровен *копнеж по уют*. Позволявайки си да препрочета корективно С. Бочаров, ще отбележа, че за мен това е „скритата семантика“ на творбата. Но не жадуваната „жълта къщичка“, овъншненият „лик“ на архитектурния конструкт, а *Домът-като-уют* е тази „скрита семантика“ — имагинерният хоризонт на прикривания копнеж по домашна топлина, към който се отправя тялото.

Не по-малко важна за формирането на смисъла е и ритмичната организация на този първи пасаж. Повествованието на първата Болдинска новела се определя като „обективизирано“, „безлично“, то е повествование на „всевиждащия“, „всезнаещия“ разказвач²². Имперсоналният наратив налага една мобилна гледна точка, без конкретизиращи координати, която има „свободен достъп“ до всички повествователни нива и е мотивирана от предпочитанията и приумиците на наратора. Синтактичният ритъм до влизането на Адриан в „жълтата къщичка“ се *моделира* от „запетаята“. Тя формира плавното музикално темпо, „задавайки“ смислово-интонационните паузи, в които се наслаждава и омокотява ритмиката на вдвояваните прости изречения. Но с въздишката на Адриан отлетява не само споменът по миналото, сменя се и кодът на ритъма. Героят е вече „тук“ в реалността с конкретните битови проблеми, „тук“ със строгия си характер и „запетаята“ сякаш логично се измества като акцентен синтактичен референт от препинателните знаци „точка и запетая“ и „двоеточие“. Резките жестове на героя имплицират нов синтактичен строеж на фразата – паузите изчезват, а се появяват кратките завършени и смислово-изчерпани цялости. Ако до влизането в къщата без колебание можем да определим нарацията като „художествено повествование“, частта отвъд тази граница носи импликациите и на „драматургично“ повествование. Ритмико-синтактичните конструкции след прекрачването на прага напомнят въвеждаща, драматургична постановъчна ремарка, която фиксира пространствените координати на предстоящото действие. Героите – ковчегарят, двете му дъщери, слугинята – мълчаливо „играят“ пред погледа ни „тук и сега“ на „сцената-жилище“. В центъра е Адриан, а останалите персонажи и вещите кръжат около него и преди действието да започне, настъпва неочаквано *успокоение* – героят *най-накрая се спира*. Наративната гледна точка се ситуира някъде около Адриан, но твърде близо до него. И доколкото в легитимирането на нарацията тя го е следвала плътно в преодоляването на различните смислови прагове, доколкото, само тя е допусната до скритата му съкровена душевност – финалната експозиционна пауза я конституира като своеобразна „скрита“ гледна точка на героя.

Следващият параграф традиционно се чете в плана на компаративните вдвоявания „Пушкин и Шекспир“, „Пушкин и Уолтър Скот“. Накратко –

²² За повествованието в „Повести на Белкин“ вж.: Гей, Н. К. *Проза Пушкина...*, с. 132-168; Дрозда, М. *Наративные маски в „Повестях Белкина“*. — Wiener Slawistischer Almanach, 1981, Bd.8, S. 261–268.

читателят узнава, че Адриан Прохоров е различен от една вече оформена книжна представа. Но нека да изоставим еднообразното съизмерване на културните хоризонти. Функционално в случая е смяната на наративния модус. Незнайно откъде се появява скритият до момента повествовател, решил да отхвърли „безликата“ си маска и в не по-малко бодряшки тон от философстващите веселяци на Шекспир и Скот ни предлага да приемем неговото мнение за героя: „От уважение към истината *ние* ... сме принудени да признаем, че характерът на *нашия* майстор на ковчези абсолютно отговаряше на мрачния му занаят” (84, курсивът мой).

Приема се, че мотивацията за употребата на местоименната форма „*ние*” („*мы*”) е наратологична, т.е. тя е типологична стилизация на имперсоналния наратив²³. Малко по-нататък обаче текстът превключва (отново!) в друг наративен регистър – първоличната местоименна форма, „*ние*” е изместена от „аз” („я”): „Няма да описвам...”, „Смятам обаче...” (85). Наративният маркер „*ние-нашия*” имплицитно пресупозира идеологичност в отношението към героя, налагайки собствената си позиция, а едновременно и приписвайки я, в граматичната си обобщителност, и на възприемателите. Неочакваното предложение разколебава формираната вече читателска нагласа за наративната дистанция между „гледна точка” и „герой”; срещу предходната приближеност е заявена нова перспектива, визираща героя през „знаците” на неговата професия. Това е емоционално дистанциращ жест, овъншняващ погледа към Адриан.

И така, Адриан сяда до прозореца, за да пие чай.

„*Човек до прозореца*” е невероятно провокативна метафора към нашите сетива. Прозорецът е особена семантика на дома²⁴ и е смислово не по-малко амбивалентен от „прага”. Знакът на прозореца е „възряността”; той е специфична метафизична стена на дома — той е окоето *на* дома, погледът на дома *към* света, но е и пространството, *през което* светът гледа *в* дома; прозорецът едновременно „крие” и „показва”. Или, транспонирано в ракурса на текста, преди погледът да докосне „човека до прозореца”, той вече забелязва надписа на фирмената завеса: „**Тук** се продават и облицоват **ковчези**, обикновени и боядисани, така също дават се под наем и се поправят стари” (84-85, курсивът мой). Отгук насетне тялото *зад* прозореца започва да се чете през дискурса на нашата социална памет, емоционално-оценъчно изключваща го от *нашето* пространство. Човекът-зад-прозореца не е един от нас; той е ковчегар, стаен и дебнещ „в бърлогата си” *зад* стъклото *нашата* смърт, *нашето* страдание. В случая „*ние*” е експресивен коментаторски жест на текста към себе си, „*ние*” е експлицитната гледна точка на Другите към Адриан. За съжаление интерпретационната нагласа към Адриан се мотивира най-вече от тази овъншнена аксиологично представена гледна точка — „**мрачният** занаят” на ковчегаря. А визиран през клишираната социална метафора, светът на Адриан, т.е. всичко онова, в което търсим смисъла на творбата, неизбежно се редуцира до знаците на смъртта.

²³ Гей, Н. К. *Проза Пушкина...*, с. 134–137.

²⁴ Нашите разсъждения за метафората „човек-до-прозореца” са провокирани от философския прочит на П. Г. Петров за прозореца като метафизична граница — Петров, П. *Прозорецът...*, цит. статия.

Битието на Адриан действително е амбивалентно двуизмерно. Той метафорично *служи* на смъртта, среща я, но и... трепетно я очаква. Занаятът на Адриан е особена граница между семиотичните пространства „живот“ – „смърт“, всяко от които едновременно и я притежава, и я изключва от себе си. Тук те се срещат в необичаен етично-икономически диалог, в който „цена“, „почит“ и „съвест“ се сплитат със... стандартните закони на бизнеса. При ковчегаря е последното „земно“ общуване между живи и мъртви, пречупено през емоциите на скръбта. А тя е особено диалогово състояние със света, тя е сетивна само към себе си, страданието е монологично затворено, чувствително изострено в реакциите си към Другите, непритежаващи неговата болка. При Адриан скръбта на живите – тяхната, привнесена в неговото пространство скръб – спомня моралния договор „почит към мъртвите“, в който „грех“ и „скръб“ парадоксално сменят местата си. Тук, смирили, живите „не се пазарят за цената“ (както „ще каже“ племенникът на Трюхина) и предоставят своята неизречена, мълчана цена-съвест на Съвестта на ковчегаря, в която вън, вече-в-своето пространство неизбежно ще се усъмнят, предавайки я на съда на мъртвите. Така за социума „ковчегарят“ е *маргинална професия*, изключвана от конвенциите на собствения ни икономически дискурс, а припознавана в етичните конвенции на екзистенциалното полагане на битието. И доколкото майсторът на ковчези *търгува* със смъртта, т. е. с нашата скръб, неговият занаят се артикулира като **занаят на презряната съвест**.

Преминем ли обаче отсам прозореца-стена, ще открием, че „човекът-до-прозореца“ с нищо не се отличава от останалите търговци и също като тях мисли за най-истинското в битието им – *печалбата*. Смяната на ракурса анулира разколебаващо-овъншняващото „ние“ и незабелязано ни връща към интенциите на експозиционната гледна точка: „И така, седейки до прозореца и пиййки седмата чаша чай, Адриан беше потънал *както обикновено* в печални размишления.“ (84, курсивът мой). Последвалият диалог между Адриан Прохоров и немецца Готлиб Шулц за пръв път *сбира* тези две различни в идеологичната си съдържателност гледни точки.

„Обичайното“ състояние на Адриан е прекъснато от „три франкмасонски удара“, чиято семантика очевидно е напълно разбираема за героя. С тях, по точното наблюдение на С. Бочаров, в произведението навлиза темата за „цеховото братство“²⁵. В скоби казано, „цехово братство“ („цехово товарищество“) е нещо по-различно от онова позабравено българско „еснафско-занаятчийска задруга“, защото освен „професионална заедност“, в руския контекст то имплицира конотации и на национална другост, на немската градска култура²⁶. Та с появата на обучаеца Готлиб Шулц протича необичаен „професионално-цехов“ разговор, един от най-кратките в руската литература и не по-малко сложен за интерпретиране. Прието е семантиката му да се търси във функционален аспект като експликация на сюжетообразуващия оксиморон „мъртвият...живее“. Това наистина е така, но

²⁵ Бочаров, С. Цит. статия, с. 51.

²⁶ Берковский, Н. О. „Повестях Белкина“. — В кн. му: Статии о литературе., М.–Л., 1962, с. 318.

съм по-склонен да констатирам, че е трудно да се посочи един изчистен тематичен фокус в разговора между двамата. През 70-те години например С. Бочаров маркира мотива „печалба-изгода”, но по непонятни причини следващите анализи го отминаха. В очертаната тълкувателна перспектива на нацията прочит ще се опитаме да разгърнем неговите смислови потенцици, тъй като в подтекстовата си недоизреченост-подказаност диалогът сбира в абсурдна логика „печалба” и „изгода” с „етичното” и със „социалното остойностяване” на професиите.

Готлиб Шулиц: „*Не мога да се оплача. Макар че, разбира се моята стока не е като вашата — живият може да mine без ботуши, а мъртвият без ковчег не живее*”²⁷ (85, курсивът мой). Диалоговата реплика се строи по семантичната ос „стока-печалба”, която в подтекстовата си премълчаност презумптивно обвързва „печалба” и „изгода” със „съвестта” на занаята. Огласена, нейната интенция горе-долу е следната: „Ти, ковчегарю, търгуваш със смъртта, а мъртвият не може „да се представи” там, Горе, гол; тялото му задължително „се облича” в ковчег, следователно, стоката ти винаги се продава, за нея винаги се плаща и ти печелиш добре!”

А ето и ответните думи на Адриан Прохоров: „*Самата истина е, обаче ако живият няма с какво да си купи ботуши, няма защо да се сърдиш, той си ходи бос; а бедният мъртвец си взема ковчеза и безплатно*”²⁸ (85, курсивът мой). В контекста на протичащия разговор отговорът е по своему красив с неочакваното и находчиво преобръщане на инициирания от Шулиц интенционален ракурс — „печалба-съвест”. Смесловите координати на Адриановия отговор са очертани от дискурса на професията и дискурса на името²⁹ Готлиб „*Боголюб*”. Подтекстът е следният: „Ти, общарю,

²⁷ „Пожаловатся не могу. Хотя, конечно, мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет”.

²⁸ „Суцая правда, однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб.”

²⁹ Тук е мястото на насочим вниманието към многоаспектните възможности за интерпретиране на името „Адриан Прохоров”. Личното име на героя *Адриан* може да е лишено от скрита семантика, доколкото би могло да е породено от конкретното съответствие на „реалния” прототип, за когото говорихме — „Адриан от Никитска”. В проекцията на прототипното сдвояване д-р Г. Петкова ме насочи към един убягнал на изследователите на „Повести на Белкин” литературно-исторически факт: бащата на „баснописеца” Ив. Крилов се казва — „*Адриан Прохорович Крилов*” и е автор на книга за въстанието на Пугачов, която Пушкин е познавал! Благодарен съм ѝ също и за още един подсказан семантичен контекст: артикулираното от пияния Адриан „религиозно” противопоставяне между „християни-православни” и „неверниците” би могло да отпраща към „спомена” за последния всерусийски патриарх Адриан X (1627—1700), впрочем присъстващ в трагедията „Борис Годунов”, известен с непримиримостта си срещу реформаторските (в този план про-немски) стремежи на Петър I. Името *Прохор* е от стр. произход (от *prochoeio* — ‘онзи, който пее пред хора в църквата’) — вж.: *Петровский, Н. А. Словарь русских личных имен*. М., 1966, с. 185. Струва ми се обаче, че метафоричното „преобръщане” — ‘онзи, който води хора на мъртъвците’, т.е. ‘онзи, който общува с мъртвите’ — като семантична контекстуализация на „съня” през името е, макар и доловима, но все пак насилена интерпретация. За В. Шмид това име е функционално на фонично равнище като паронимична игра между „фамилията Прохоров и думата *похоронные*, маркираща професията на героя” — Шмид, В. Цит. статия, с. 45. Традиционна сред изследователите на „Повестите” е интерпретацията на името и фамилията на героя като, ще си позволя тавтологията, скрит кринтоним (от стр. „*krupros*” ‘скрит’ и „*onoma*” ‘име’) с

тъкмо защото спазваш „пеховата етика“, не продаваш стоката си без пари дори и на бедняка, забравяйки човешката етика. Боголюбие, което задължително предявяваш към мен при смъртта на същия този бедняк.”

„Все в тоя дух“, заключават текстът, продължава речено-недоизричаното наддумване между двамата съседи. Остроумните риторични аргументи на ковчегаря в защита на собствения занаят не отстрайват, а напротив, засилват скритата ироничност на „ответната страна“ към „съвестта“ на неговата професия. И ето още едно предложение за функционално тълкуване на диалога. Разговорът се случва не за да пребори двете гледни точки, а за да ги огласи и скрито да сблъска идеологичността им в подтекстовата премълчаност. Засега „напрежението“ е по-скоро риторично-ситуативно, доколкото всеки твърдо отстоява логиката на собствената си позиция. Всъщност в пресичането на тези две гледни точки – „външна“, „вътрешна“, „наша“ – „негова“ – и борбата между тях, се гради смисълът на творбата. За четенето и интерпретирането на Текста не е толкова важно да се назоват и опишат композиционният, сюжетният, наративният и пр. паралелизъм между „начало и край“, тъй като те не правят смисъла, те са без значение за неговото полагане; по-съществено е да се отграничат, от една страна, ковчегарят като социална фигура и „ние“ срещу него, а от друга, Адриан като мълчач, неизричан, съкровен Аз.

Думите на Шулц имплицират отношението на Другите към ковчегаря като остойностено етично присъствие в социалното тяло. Тази „външна“ гледна точка ще бъде легитимирана там, в тяхното пространство, в разгара на веселбата, когато алкохолът е „снел“ нормите на „нормалното“ битово поведение.

Социалният договор на лицемерно неизговаряното, по мълчаливо подказвано отношение към занаята на Адриан „се скъсва“ във възможно най-логичната си точка — Юрко. Тълкувайки семантиката на неприкритата ирония на повествователя към героя и нейните социално-политически отнасяния, Петрунина ни подсказва възможности за интересна интерпретация — името на автора — А[дриан] П[рохоров] и А[лександр] П[ушкин]. А отук се стига и до един по-обобщаващ мета-поетичен интерпретационен контекст, четящ инициалите върху корицата на книгата („Повести покойного Ивана Петровича Белкина, издаване А. П.“) като критоним на А. Пушкин, авто-иронично „цитирани“ и в името Адриан Прохоров. Така „занаятът“ на ковчегаря на мета-поетично равнище добива следния смисъл — (А. П., Адриан Прохоров) — Александр Пушкин, майсторящ литературния „ковчег“ за цялата предходна руска словесност — вж. особено: *Betha, D. M., Davydov, S. Pushkin's Saturnine Cupid: The Poetics of Parody in "The Tales of Belkin"*. — PMLA, 1981, № 1. Прочитът би бил приемлив, ако не се забравяше, че по време на работата върху „Майсторът на ковчези“ идея за някакъв цялостен (т.е. познатият ни) замисъл все още не съществува — вж.: *Шварцбад, С. История „Ловестей Белкина“*. Йерусалим, 1993. В изборния от нас интерпретационен ракурс скритият критоним добива неочакван смисъл на мета-автобиографично равнище. „Нелогичната тъга“, завладяла героя преди влизането в „новата къща“, насочва към сложната психологична ситуация на избор, в която се намира Аза (Александр Пушкин), разкъсан между „занаята“ (творчеството) и „дома“ (предстоящата женитба с Н. Гончарова). И още един „биографичен аргумент“ в тази посока — двата топоса на новоселието сякаш са двусмислено не-скрити, защото героят се премества от Басманна (а на Басманна е последният ергенски дом на Пушкин у неговия чичо В. Л. Пушкин) на Никитска (на Никитска е домът на Гончарови) — вж.: *Михайлова, Н. И. „Парижкият мой отец“*. М., 1983, с. 138.

малокултурието или, казано по друг начин, интелектуално-духовният хоризонт на чухонеца. Юрко е простоват и по своему „естествен човек“ с необременена социална памет, непритежаващ, а очевидно и непознаващ, лицемерието на премълчаването, присъщо, разбира се, на фините немци. Той изрича онова, което всеки си мисли, но от благоприличие не изговаря. Защото, както изведнъж се предлага необичайният тост („За здравето на онези, за които работим, unserer Kundleute!“³⁰), също толкова неочаквано и ненамясто се появява „остроумното“ подмятане на Юрко към Адриан „Хай-де де! Пий, драги мой, за здравето на твоите мъртъвци“ (87). И точно защото думите са изречени от чухонеца, а всички са наясно с равнището на неговия интелект, никой не подема, не продължава, не разгръща ситуационно реплика. Тя отзвучава със смеха, а гостите сякаш престават да забелязват ковчегаря, напълно безразлични към психологичното му състояние. Думите на Юрко вербализират „външната“ гледна точка към ковчегаря, а смехът я сетивизира. Подигравателният кикот на развеселената компания разрушава социалния дискурс, но социумът се дистанцира не от Адриан, когото познава едва от няколко часа, а от неговия семиозис. Репликата на Юрко и смехът са скрита психологическа граница на текста. Оттук насетне повествованието „превключва“ в друга перспектива — гледната точка на ковчегаря, която и ние не сме „усещали“, поради конституирането на текста през призмата на социалното клише. С други думи, във функционален аспект Юрко е нарративен посредник между текстовата експлицитност и имплицитност, сменящ нарративните планове с изговарянето на завръзката.

„Какво значи всичко това всъщност, с какво *моят занаят е по-непочтен* от другите?“ (87, курсивът мой) — е първото и комай най-важното, което казва Адриан, прибрал се вкъщи „пиян и сърдит“. Последното обаче не е основание да се съгласим с В. Шмид, че „обидата е мнима“³¹. Такава е тя за другите, за нас, но не и за ковчегаря. Отвъд повишената емоционалност, създавана от алкохолното опиянение, в думите на Адриан звучат и тъжни тонове. Ковчегарят е болезнено чувствителен към преценките за своя занаят, който в собствените му представи е също толкова достоен, почтен и честен като всички останали. Е добре, няма не е по-логично, преди да си зададем въпроса „Защо Адриан кани на пир мъртвите?“, да се замислим защо той приема поканата на Шулиц, въпреки че е доловил скритата ирония в думите му?

Отношението на другите към занаята му е *социалният комплекс* на Адриан, неговото желание и невъзможност за интеграция. Той приема поканата на обущаря може би и с мисълта за необходимото приспособяване, вписване в новата среда. Което е обаче само част от отговора, твърде недостатъчна като психологическо основание за неговата обида и мотивация за съня. Но защо ли психологическата нишка с „външното“ се скъсва сега, след срещата с немците.

С Шулиц в произведението навлиза „немската“ тема. В парадигмата „класическа руска словесност“ тя е сред най-деликатните диалогизирания на национална другост. Интерпретациите в „Майсторът на ковчези“ обикно-

³⁰ „unsere Kundleute“ — „нашите клиенти“.

³¹ Шмид, В. Цит. статия, с. 43.

вено избягват острите идеологически обобщения. Действително текстът подчертава *изолацията* на героя в немската среда. Затвореното, по „франкмасонски“ братско-задружното занаятчийско общество допуска „в-себе-си“, но не приема Адриан. Как ли се чувства човек, поканен „на гости“, не познаващ езика на домакините (срв. „разговорът на немски език ставаше от час на час все по-шумен“ (86). Дистанцията на Адриан от останалите се подсилва и от неочакваното „текстуално“ сближаване с Юрко. На масата те сядат заедно и „Юрко ядеше за четирима; Адриан не му отстъпваше“ (86). Пространството на веселбата сбира, но и маргинализира в своята съпоставяща сдвоеност русина и чухонеца, едно иронично допълващо се, окарикатурено, странно „чуждо“ присъствие в немския контекст. Текстът обаче бърза да разколебае възможната идеологическа тълкувателна проекция. Мисля си, че заострянето ѝ би било преднамерено. Склонен съм по-скоро да говоря за функционалността на нейната маркираност, за променящия се тембър на интонациите ѝ. Всъщност какъв е смисълът на нейното заявяване, т. е. казано по друг начин – „Защо Шулц кани Адриан?“. Ето един интересен въпрос, който досега не е артикулиран.

Другостта неизбежно пресупозира съпоставяне на национални ценностни системи. В срещата с руското немското най-често се остойносттава през конотациите на социалния прагматизъм. В дискурса на немския Космо-Психо-Логос, както би се изразил Г. Гачев³², би било странно, ако Шулц не би се стремил да извлече полза от появата на *ковчегаря*. Точно в аспекта, в който е заявено и присъствието на чухонеца на гощавката – „Юрко беше успял да спечели, въпреки *скромния си чин, особената благосклонност на стопанина*“ (85, курсивът мой). Нека да обърнем внимание – мотивацията на това присъствие е наративно изяснена през прагматичната мисъл и преценка... на Адриан: „Той [т. е. Юрко] беше познат на повечето немци, които живееха около Никитската врата: на някои от тях дори се беше случвало да ноцтуват при Юрко в неделя срещу понеделник. Адриан веднага се запозна с него като с човек, *от когото рано или късно можеше да има нужда*, и когато гостите се наредиха на трапезата, те седнаха заедно“ (86, курсивът мой). В цехово-професионалния свят „изгодата“ е закон, присъщ на всеки занаятчия, независимо от националността му; той е еднакво задължителен и за Шулц, и за Адриан. Следователно в ракурса на имплицираното „необходимо“ сближаване с Юрко, приетата от Адриан покана би могла да се тълкува не само като възможност за социално интегриране, но и като премълчано-неизречена, мислена полза от сближаването³³.

Погледнато от друг ъгъл, гощавката сбира равнопоставени социални знаци. Всеки един от присъстващите — немците, чухонеца, ковчегаря — по своему е маргинален в руското общество: то не приема „немското“ заради

³² Гачев, Г. *Германският мир и ум глазами русского*. — Вопросы литературы, 1977, № 6.

³³ В този план бих обърнал внимание на един огласен във финалните реплики „епизод“, но отминаван от анализите. Първото, което Адриан узнава след събуждането си, е, че го „е търсил съседът шивач“ (навярно също немец!), и че се е отбил „тукашният стражар със съобщение, че днес е именак“ (т.е. навярно с покана за нов гуляй). И единствено в аспекта на това своеобразно отзвучаване на мотива можем да се съгласим с Шмид за „мнимата обида“ — поканата за нова среща с немското общество анулира, сменя обидата.

прагматизма му; има неприкрито подигравателно отношение към „административните“ възможности на чухонца; презира занаята на ковчегаря. В „Майсторът на ковчези“ *семантиката на идеологическо между-национално противопоставяне е туширана* (без обаче да е анулирана!), а национално-чуждото носи по-скоро обобщаващи конотации на Другостта изобщо. Т. е. за смисъла на текста е по-важно да подчертае, че тук сред непонятния за руското общество немски свят, свят, почитащ занаята, свят на стриктни професионални взаимоотношения, се скъсва нишката на Адриан с обществото. В дискурса на занаята, разбиран в най-широк аспект, Адриан мисли себе си за равноположен на немците, уверен е, че всеки един от тях на негово място би правил, поддържал и развивал „бизнеса“ също като него. Но дори и те, прагматичните занаятчии немци, не приемат „професионално сериозно“ занаята на ковчегаря. В думите му има не само дълго носена обида; те таят и някакво озлобление към онези, за които навярно дълбоко в себе си е вярвал, че ще го разберат *точно като занаятчия*. В такъв план трябва да видим и „редакторската“ мотивация за промяната на тоста. В първоначалния вариант наздравницата е била за „нашия пръв клиент“ („unsere erste Praxtike“), което директно затваря смисловите импликации на съня в етичен план (епизода с ковчега на Курилкин). Промяната е по-неконкретизираното за „нашите клиенти“ („unsere Kundleute“) артикулира „професията“ изобщо. А тъкмо в тоста за занаята се случва метафоричното отдръпване на околните от Адриан Прохоров. Дискурсът на занаята е онова, което изолира, разделя, осамотява ковчегаря от всички останали, от другите, независимо от тяхната националност.

С. Бочаров обърна внимание на двойната психологическа мотивация на съня, героят е „пиян и сърдит“³⁴. „От пияния дори и лудият бяга“ – гласи известната българска поговорка, в чиято мъдрост едва ли можем да се съмняваме. Пиянството, разбира се, е различност. Но не само от другите, а и от себе си – едно особено рефлексивно състояние на съзнанието, освобождаващо подтискани енергии, изкривена авто-идентификация, трансформираща визиите за социалното. Та, пиянство и сърдитост, тази „органическа двойнственост“ (в смисъла на Бочаров), е способна да роди всевъзможни ненормални, фантастични и нелудничави решения. Тогава, защо да не поканиш за освещаването на новата си къща „мъртъвците православни“:

„... Та да не би ковчегарят да е брат на палача? За какво се смеят тези *поганици*? Да не би ковчегарят да е панаирджийски палячо? Ще ми се да ги покания за новата къща, да им дам едно ядене и пиене: *но го няма майстора!* Ще покания онези, за които работя – *мъртъвците православни.*” – „Какво говориш, драги – каза слугинята, която в това време го събуваше. – *Какви ги плещиш? Прекръсти се! Ще кани мъртъвците на веселба! Какъв ужас!*” – *Бога ми, ще ги покания* – продължи Адриан – *и още утре...*” (87, курсивът мой).

Неприкриваното „верско“ противопоставяне сякаш настойчиво подтиква да търсим отговора на питането „Защо Адриан кани мъртвите на пир?“ в

³⁴ Бочаров, С. пият. съч., с. 58.

идеологическата плоскост на различните националности и култури, сбраши от гошавката при Шулц. Но поемем ли предизвикателството на идеологическия прочит³⁵, рискуваме да недочуем емоционалните интонации в думите на Адриан – ще ги покания, ей така, на инат – но на кого? Очевидно не на „нормалния“ разум, заклинаещ го към религиозно опомняне и смиреност пред Бога, а на онези, на „неверниците“, които са го отхвърлили от своята среда и които той, ковчегарят, е мислел за равни. Или, опитвам се, погледнато от друг ъгъл, да покажа, че както за нормалния разум обидата на героя е мнима и премного „пиянска“, така за състоянието на неговото съзнание маркираната опозиция „неверници – християни православни“, е лишена от политико-идеологически конотации. В смисловия контекст на повелата тостът „за нашите клиенти“ е също толкова амбивалентен както и риторичния сблъсък между Адриан и Шулц. Тостът, сиреч *Уважението* към клиента, е „първо и основно“ за немския занаятчия; той пие за оня, който всъщност прави неговите пари, т.е. само за оня, който си плаща. Но не и за без-паричния, който „ходи бос“ и „си взема ковчега даром“. В ценностната система на немския занаятчия (интерпретирана, разбира се, в проекциите на Адриан) безпаричният не е клиент, не е знак, независимо от неговата вяра; за него парите са единственият Бог, Богът на „неверниците“, комуто се кланя не само „метафорично“. Нека си спомним, че след като предложението за тоста се приема „радостно и единодушно“ – „Гостите започнаха да се кланят един другиму, шивачът на обушаря, обушарят на шивача, хлебарят на двамата, всички на хлебаря и тъй нататък“ (86), и от когото единствено се страхува. Среду този „икономически“ подтекст е експресивният „религиозен“ жест на Адриановата покана, с която търси защита за своето професионално достойнство от онези, за които работи, независимо дали са богати или не, уверен за себе си, че спазва християнския морал – да не отказва милост на бедния. Всъщност дали номинативът „поганци“ носи конотации само на „религиозна“ другост, дали скритата му подтекстовост не е реакция изобщо срещу онези, които не приемат сериозно неговия занаят?

Адриан изрича думите, след като се прибира въкъпи, тук в своето пространство, тук в своя *Дом*, където е неговият *Занаят*, тук, където той е *Той*. Там в тяхната среда ковчегарят е лишен от глас, след подмятането на Юрко текстът не забелязва повече Адриан; във външното пространство той е лишен от Логоса на своето Аз. И независимо кои са Там, неверници или християни православни, но така или иначе – живите, той не е в състояние да защити своята професионална идентичност. Но Тук сред координатите на своя космос, онзи, който ние не приемаме и интерпретираме като дом-ковчег (в смисъла на В. Шмид), думите му придобиват символиката на ритуален речеви жест. В хронотопа на поканага те звучат като заклинание и тъкмо защото „не е“ в тяхната мотивационна интровертност, прислужницата

³⁵ Неприкрито осъществен единствено от О. Поволоцкая, анализираща противопоставянето в аспекта на съпоставящото национално-религиозна парадигма (християнството) над чуждата — Поволоцкая, О. Цит. статия. Навярно засегнат от този своеобразен интерпретативен християнски фундаментализъм. В. Шмид видимо е склонен да анулира идеологическите импликации на опозицията — Шмид, В. Цит. статия, с. 51 — което е типологична интерпретационна процедура, но с обратен знак.

ги осмисля като Богохулни. За семантиката на речевия акт е от значение и съдържанието, и пространствената ситуираност на комуникативния акт. Думите се изричат зад непознатия праг, отсам прозореца-стена, в своето място на занаята, и за пръв път в текста срещат Тяло и Жилище в сакрална единност на тайната изповедалност. От премълчаването ТАМ и казането ТУК, с укриването и защитаването на Словото от външното, начева и трансформацията на Жилището в свой Дом. До този момент текстът е налагал разделеността на Тяло и Жилище, продължавайки експозиционния модел на смислополагане посредством пространствени опозиции. Жилището на ковчегаря е голямо, тихо, смълчано, мрачно, а *срещу* неговия прозорец тясната квартира на обущаря едва побира задружно веселящата се компания. Но в дискурса на пиянството и сърдитостта, с почти шаманско говорене в пиянството, когато Тялото се е отделило от себе си, от тукашността, протича интимно-скрито обладаване на мястото за живеене от Духа. Това е своеобразен символичен праг в смисловостта на творбата, сбрал в хронотопа на поканата към мъртвите тематичните топоси Тяло, Дом, Занаят.

Сънят на Адриан е може би единственият праг в метатекстовата битийност на творбата, за чиято поетика, функционалност, смисловост и пр. има най-голямо интерпретационно съгласие, особено след задълбочения анализ на С. Бочаров, според когото това е главното „събитие“ за новелата. То преобръща вече преминалата „дневност“, трансформирайки знанието на текста за героя, но и на героя за себе си. Структурата му е сложна, със специфична композиционна и смислова логика³⁶, при което функционално различните случки от деня имат своето еквивалентно отзвучаване в сънуването³⁷. Но в Адриановия сън има няколко мотива, които „не присъстват в дневните му впечатления“³⁸ и които най-често приковават интерпретационното внимание. Хронотопът на съня отчетливо разграничава „дневни“ от „нощни“ събития, чиято херменевтичност насочва към непознати (и неподозирани) аспекти от битието на ковчегаря.

Смъртта и подготовката за погребението на Трюхина, основният „дневен“ епизод, фабулно-идиоматично репрезентира мотива „как ковчегарят прави своя занаят“. Акцентна тук е сцената с племенника на търговката: „Наследникът му благодари разсеяно и каза, че за цената няма да се пазари — за всичко разчита на неговата съвест. Ковчегарят както винаги се закле, че няма да му взима повече; замени си многозначителен поглед с управителя и потегли да върши работа“ (88, курсивът мой). С Божието име на уста в пиянството си Адриан ще призове на пир-защита онези, за които работи, уверен в своята честност. Но след като сме „присъствали“ и на горната сцена, защо да не предположим, че „както винаги“ с клетва пред

³⁶ Сънят е типологичен похват за поетиката на Пушкин, но типологията на Л. Тюркевич маркира присъствието му в структурата на „Майсторът на ковчези“ единствено в „стилистичен аспект“ като пародирание моделите на „страховития“ романтизъм — **Turkevich, L.** *Pushkin's Dreams and their Aesthetic Functions: A new Interpretation.* — *Russian Language Journal*, 1974, (v. XXVIII), N 101. 1974.

³⁷ **Бочаров, С.** Цит. съч., с. 58-66; **Виноградов, В. В.** *Стиль Пушкина...*, с. 463-464; **Шмид, В.** Цит. статия, с. 55-57.

³⁸ **Петрунина, Н.** Цит. книга, с. 99.

Бога, той е измамил и първия си клиент, подменяйки дъбовия ковчег с чамов? Значещи в дискурса на занаята са и „десетачето за водка“, дадено на пратеника от управителя, и разменения „многозначителен поглед“ по-късно със самия управител на починалата, който също ще получи своя „пай“, за това че е избрал точно ковчегаря Адриан³⁹. Сънуваното погребение възпроизвежда „реалния“ работен ден на ковчегаря. Бочаров определя тази част от съня, бих казал проникновено, като „идеална“, „сън мечта“⁴⁰. Това е несподеляната пред никого наша „пожеланост“, която предоставяме само на въображението си. Но независимо от своята мнимост, тъкмо защото е мечтано, то протича „естествено“, без да е „коментирано“ от „будното-спящо“ съзнание, за което подредеността на епизода като семантика, акт и действия е нормална, позната, типологично вече-случвала се. Така че за тълкуването на творбата от значение е не самото „мечтано“ събитие, смъртта, а вписването в битийността на занаята в нейния дискурс. Във виртуалния локус на съня „естественото“ поведение разкрива друг, различен Адриан, неочаквано „етично“ вдвоен с колегите си занаятчийци немци.

„Нощната“ част от съня среща Адриан с мъртъвците, православни-християни, приели поканата за новоселието. В пъстрата тъпла контрастно се открояват двама от неговите клиенти – запасният бригадир и беднякът, „неотдавна безплатно погребан“, в които не е трудно да доловим референциите на Адриановите „идеологически“ основания да се само-разграничи от неверниците. Семантичен център тук е артикулирането на Адриановата тайна, тайната на неговия занаят – греховната измама с ковчег на първия му клиент Курилкин, скрита в земята „завинаги“ заедно с мъртвеца: „Ти не ме позна Прохоров... Помниш ли запасния гвардейски сержант Пьотр Петрович Курилкин, съдия, на когото в 1799 година продаде първия си ковчег, и то чамов за дъбов?“ (89). Спори се дали тези думи директно упрекват Адриан, или не⁴¹. Безсмислен дебат, защото в някаква тълкувателна точка все пак се появява съгласие за „обвинение“ срещу професионалната съвест на ковчегаря. Обвинение, разбира се, има, а проблемът в случая е главно риторичен, поради различното интерпретиране на „комуникативната ситуация“. Думите на Курилкин се интерпретират през сетивността на събуденото съзнание, а конкретният комуникативен акт протича в съня. Струва ми се, че идеята за спора се появява около интенциите за (не)чутия „подтекст“; разколебаваща е и амбивалентната функционалност на въпроси-

³⁹ Сръ. психологическите основания за „появата“ на мотива в съня през печалните размисли на Прохоров от предния ден: „Но Трюхина береше душа на Разгуляй и Прохоров *се старахуваше* да не би наследниците ѝ, въпреки обещанието си, да ги домързи да пращат за него на такова далечно разстояние и да се споразумеят с най-близкия доставчик“ (84, курсивът мой)

⁴⁰ Бочаров, С. Цит. съч., с. 60

⁴¹ Едното становище, поддържано от позитивисткия идеологически прочит, „чува“ в тях директно обвинение срещу истинската социална природа на занаятчийци и търговци, мамещи, лъжещи, обиращи беззащитните си клиенти; познатата вулгарно-социологическа риторика финализира в „методологически правилното“ обобщение за силата на Пушкиновия реализъм. Далеч от идеологическата схоластика, прочитът на Бочаров усъмни експлицитността на упрека към Прохоров – Бочаров, С. Цит. съч., с. 63 – а В. Шмид напълно го отрече. Според него като обвинителни ги „възприема“ Адриан, което рефлексира неговата гузна съвест, събуждаща се само в съня му – Шмид, В. Цит. статия, с. 56-57.

телната интонация едновременно „миролюбиво с-помняща“ и „обвиняващо при-помняща“. В сънуването обаче подтекст няма; той е смислово-функционален за реално протичащ диалог с мълчаливия неизговарян сблъсък между погледите, в които отзвучава смисъла. В сънуването „подтекстът“ риторично се трансформира в контекст, той е езикът на съня. Неговата комуникативна ситуация „протича“ върху екрана на своето „вътрешно“ гледане; синтаксисът на съня собира поток от (не)свързани образи, добиващи наративна смисловост единствено като контекст.

Присъствието на Курилкин се оказва неочаквано краткотрайно: след като изрича думите си, той протяга „костни обятия“ към Адриан, който „окопитвайки се, закрещя и го отблъсна. Пьотр Петрович се олюля, падна и целият се разпиля“ (89). Но срещу какво реагира така „негостолубиво домакингът“ Адриан – дали само срещу нежеланата прегръдка със смъртта, или срещу изговорената тайна? В сгъстената „сюжетност“ на нощния сън контекстът очертава проекция на нагнетявано психическо напрежение, избухнало в експресивния финален жест. А това провокира идеята, че ковчегарят може и да е познал гвардейския сержант⁴².

Двете части на съня, условно казано, се отличават по своята „субектно-обектна“ субординираност. В дневната Адриан е изцяло във „филма“ на своя сън – сътворен и изигран от него по собствения му мечтан „сценарий“. Втората сякаш се разиграва въпреки желанието му – той е едновременно и в съня, но и срещу неговото случване. Разбира се, неправомерно би било в скритото „емоционално“ противопоставяне между тези две части да търсим психологическо раздвояване на Аза. В стаеното напрежение между видимост и тъмнина, между дневност и сън по-скоро трябва да „чуем“ Адриановото неизговаряно „подсъзнание“⁴³, както и смътната (но все пак и разколебаваща) борба между „съзнание“ и гузна, мълчана съвест, което в една по-обобщаваща перспектива В. Шмид с основание ще интерпретира като едно от началата на руската психологическа проза⁴⁴.

Курилкин умира два пъти. Запомнящото се „ефектно“ участие на Адриан във втората смърт – „убийството“ – разрушаване на скелета – в символиката на съновната гадателност се тълкува като „естествена“ реакция на живия да избегне досега със Смъртта, а от друга страна, експресивният „текстови“ жест се интерпретира и като единствена възможност на героя да остане в света на живите, да не се слее с дома-ковчег. Втората смърт на гвардейския сержант е смисловата граница между „живот“ и „смърт“ в битието на ков-

⁴² Началото, за подобно предположение, е неизречената мисъл „Каква е тази дяволщина?“. По-нататък имплицитното раздражение преминава във „видимо“ безпокойство от нещо, което сякаш би могло да се случи, защото, озовал се сред потока от образи-мъртъвци, той „с уласа позна в тях хората, погребани с негова помощ...“ (89, курсивът мой). Последвалата „приветствена реч“ на завесния бригадир въвежда мотива „мнимо отлагане“ и известното „запегая плюс по“, риторично преобръща „знака“ на напрежението – „...ние всички се вдигнахме при твоята покана; останаха си у дома само онези, които вече не могат да станат, които съвсем са се разложили, и тези, от които са останали само кости без кожа [миг отпускане за слушащия Адриан, сякаш дяволщината може и да не се състои], но и от тях един не можа да се стърпи – толкова му се искаше да те посети...“ (89, вметката и курсивът мой).

⁴³ Бочаров, С. Цит. съч., с. 63.

⁴⁴ Шмид, В. Цит. статия.

чегаря. Това е утвърдена интерпретация. Но съзнателно или не, тя анализационно омаловажава, а нерядко дори и загърбва другата смърт от съня — смъртта на Трюхина. И тълкуването на финала трябва да започне съответно през питането „Защо Адриан се радва, след като разбира, че смъртта на Трюхина е била само сън?“

В символните пластове на художественото произведение „сънят“ най-често се свързва със скритата, неизявена огледалност. Както прозорецът разделя-сбира мене от другите, така и сънят разделя-сбира мене, но от собствената ми другост; сънят е метафоричното око-огледало, през-във което аз съзирам-оглеждам собственото си непознато „дневно“ съзнание. В „отражението“ на недоумяващия поглед на прислужницата Адриан „вижда“ предупреждението към своето битие в проекцията „преди“ – „след“ случването на съня. Сдвоени от *контекста* на съня и изчетени през прозрението-събуждане, двете смърти добиват неочаквана смислова съ-подчиненост. Смъртта на Трюхина е семантична точно като акт на *пожеланост*, в чиято проекция „втората“ смърт на Курилкин получава значението на *смърт-предупреждение*. Защото в контекстуалната каузалност на съня *желанието* има и своето *наказание* – огласяването на тайната. А точно от това *се страхува* Адриан. Разрушаването на скелета сменя възможността за ново завръщане⁴⁵ в „тукашността“ на съня, без да отнема потенциите за възмездие. Дали обаче сънуваният ужас между „желание“ и „наказание“ е *пречистил* душата на ковчегаря е невъзможно да получи еднозначен отговор.

— Здравата се успа ти, драги ми Адриан Прохорич — каза Аксиния, като му подаваше халата...

— А идваха ли при мене от покойницата Трюхина?

— Покойница ли? Мигар е умряла?

— Ама че глупачка! Че нали ти ми помата да уреждам погребението ѝ?

— Какво приказваш, драги? Да не си мръднал нещо или още не ти е минало от вчерашното пиене? Какво погребение е имало вчера? Ти цял ден гуля при немца — върна се пиян, строполи се в постелята и спа чак докато камбаните не удариха за литургия.

— Така ли? — каза зарадваният ковчегар.

— То се знае, че е така — отвърна слугинята.

— Е, щом е така, давай по-скоро чая и повикай дъщерите.” (90)

В смисловите проекции на сънуването и узнатото след събуждането по-коректно би било да предположим, че битийността на Трюхина (между живота и смъртта) е кръстопътна за Адриан. (Не)желаната Смърт на търговката е смъртта на Другия в ковчегаря, т. е. *сънят лишава Занаята от метафизиката на неговата битийност* — трепетно да очаква смъртта на другите, заради „правенето на бизнеса“. Ако се абстрахираме от клишираната

⁴⁵ Името „Курилкин“ се свързва с руската крилата фраза „Жив Курилка“, употребявана при среща с някой, за когото отдавна не е имало известие, дори се е предполагало, че е починал, а той всъщност е продължавал своята дейност или съществуване — Ашукин, Н. С., Ашукина, М. Г. *Крылатые слова*. М., 1987, „Художественная литература“, изд. 4-ое, с. 434.

метафора за пречистващата слънчева светлина, чрез която най-често се изчита финалът на новелата, можем да посочим и други аргументи за различността на героя, без да правим опит за еднозначно номинативно назоваване.

Нека да посочим един некоментирани досега аспект от графичната „стилистика“ на текста, „писмото“ на финала, което също е от значение за тълкуването на смисъла. До този момент всички диалози са инкорпорирани в общия наративен поток. А сега „отворената“ пряка реч сменя, неутрализира, отстранява експлицитността на повествователя, като откроява скритата гледна точка на Адриан. Героят за пръв път експлицитно разговаря с околните, което, осмислено през символната праговост на съня референцира друга идентичност на Гласа — това е освобождението от своята предходност Глас. Сега за пръв път той звучи свободно, без да е „стегнат“ в идеологичността на повествователния контекст, но и за пръв път пространството около героя се озвучава от друг не-мърморещ, не-гълчащ глас.

Но финалът казва и още нещо различно. Нека си спомним как завършваше експозицията (респ. „началото на действието“) — Адриан отправя дъщерите си в стаята им, а сега краят за пръв път сбира Семейството в новото пространство. Така онова, което сънят отнема от битието на Тялото-Занаят го *отдава* на битието на Духа-Дом. Защото сънуваният „пир“ като предупреждение-възмездие е и сакрална среща-пречистване между Тяло и Дом. Сънят е мястото, където жилището е изгубило семантиката на „ковчег“ и е станал Дом. Първата среща между Тяло и Жилище настойчиво открояваше „чуждите“ граници на мястото за живеене, а финалът, напротив, не ги забелязва, защото Домът е вече част-от-Тялото, той е в героя, това е вече своят, а не чуждият Дом. Дали не е в това и щастието за Адриан — нищо друго не прави човека щастлив, освен усещането, че живее в хармония със себе си и собствената си представа за света.

И навярно в тази невероятна амбивалентност и нейерархизирано противопоставяне между „външната“ (нашата) и „вътрешната“ (неговата) гледни точки е Смисълът на творбата. Дори и след края „външната“ — няма да промени отношението си към героя, той и след това ще си бъде ковчегарят Адриан Прохоров, човекът-до-прозореца, по-близък до смъртта, отколкото до нас. А „вътрешната“ също толкова упорито ще мълчи причината за своето радване, случило се е нещо, което е приближило човека към семейството и дома, но то остава там зад завесата с дебелия Амур, отвъд стъклото на прозореца.

ЕДИН НЕОБХОДИМ „ЕПИЛОГ“

Известният немски пушкинист проф. Волф Шмид, когото тук цитирахме многократно, определя „Майсторът на ковчези“ като „най-загадъчна, а може би и най-богата по съдържание, най-прозаична по изобразявания свят, и в същото време структурно най-поетична“⁴⁶ в сравнение с останалите произведения от „Повести на Белкин“. Бих си позволил да добавя — и най-коварна от петте новели. Наблюдателният читател навярно е забелязал, че с изключение на литературно-историческото уточнение в самото начало, дру-

⁴⁶ Шмид, В. Цит. статия, с. 37.

гаде не контекстуализираме творбата с/в „Повестите на Белкин”. И това не е случайно. текстът ни е част от по-голямо изследване върху „Повестите”. Неговият интерпретационен патос е, че те трябва да се проучват като цялостна Книга, а не „на парче”. Защото в една или друга смислова проекция всички нейни текстове функционализират предходните, вече-написани произведения. Изключение е само „Майсторът на ковчези”. Не просто защото е първа, най-рано създадена. Тук все още липсва мисълта за други, следващи произведения; текстът се създава сам за себе си, срещу собственото прозаично Писмо; той преодолява един скрит, познат единствено на автора си, комплекс – на незавършваното прозаично писане. До този момент. А в тази изясняваща перспектива предлаганият прочит на първата Болдинска новела е незавършен и непълен. Почти не говорихме за конституирането на новото писане, за „писането Белкин” като граничен дискурс в развитието на руската повествователна традиция, доколкото при окончателното оформяне на Книгата „Майсторът” се оказва в нейната среда. Т. е. задължително се чете и през смисловия „Филтър Белкин”. В този вече-различен контекст новелата неизбежно акумулира и други „контекстуални” смисли, добива нови значения. Но тези трансформации би следвало да се интерпретират в друг тълкувателен ракурс, а за това подробно ще говорим на друго място.