

7.15

СИА 216

Т 84
кн 1
820

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
• КИРИЛ
И МЕТОДИЙ •

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
• CYRILLE
ET METHODE •
DE
V. TIRNOVO



ГОДИНА 1984

ТОМ XIX, КН. I

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ
И МЕТОДИЙ“

TRAVAUX
DE L'UNIVERSITÉ
CYRILLE
ET METHODE
DE
V. TIRNOVO

TOME XIX, LIVRE I
FACULTE PHILOLOGIQUE
ANNÉE 1983—1984

ТРУДОВЕ
НА ВЕЛИКО-
ТЪРНОВСКИЯ
УНИВЕРСИТЕТ
·КИРИЛ
И МЕТОДИЙ·

ТОМ XIX, КНИГА 1
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ГОДИНА 1983—1984

СТАТЪ
Т 84
82

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ:

проф. Г. Данчев — отг. редактор, проф. А. Анчев,
доц. Ив. Радев, ст. ас. Г. Гърдев — отг. секретар

11082 / 1984
ОКРЪЖНА БИБЛИОТЕКА
В ГЪРНЕВО ДП.

© Великотърновски университет „Кирил и Методий“
с/о Jusautor, Sofia

Индекс 82(05)

СЪДЪРЖАНИЕ

Невяна Дончева-Панайотова. Научното дело на проф. д-р Пеньо Русев (1919—1982).	7
Радка Кърпачева-Даскалова. А. П. Чехов и българската драматургия (Чехов и Яворов)	41
Михаил Михайлов. Разкази от „Барутен буквар“ на Йордан Радичков в руски превод	69
Малинка Байчева. Отражение на историческата действителност от XIV—XV век в агиографските произведения на Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри	95
Красимир Петров. Класицизмът и Молиер	127
Йонка Кръстева. Към проблема за „Параграф 22“ на Хелър като нов тип художествена структура на романа за войната	155

TABLE DES MATIÈRES

Névéna Dontchéva-Panayotova. L'œuvre scientifique de prof. d ^r Pénvo Roussev (1919—1982)	7
Radka Karpatchéva-Daskalova. A. P. Tchéchov et la dramaturgie bulgare (Tchéchov et Yavorov)	41
de Yordan Raditchkov en traduction russe	69
Michaïl Michaylov. Le recueil de contes „L'abécédaire de la guerre“	
Malinka Baytcheva. L'image de la réalité historique du XIV—XV siècle dans les œuvres hagiographiques de Grégoire de Tzablak et Epiphane le Sage	95
Crassimir Pétrov. Le Classicisme et Molière	127
Yonka Krastéva. „Paragraphe 22“ — vers une nouvelle structure du roman de la guerre vu par Heller	155

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИИ“

Том XIX, кн. I.

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VĚLIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre 1

Faculté philologique

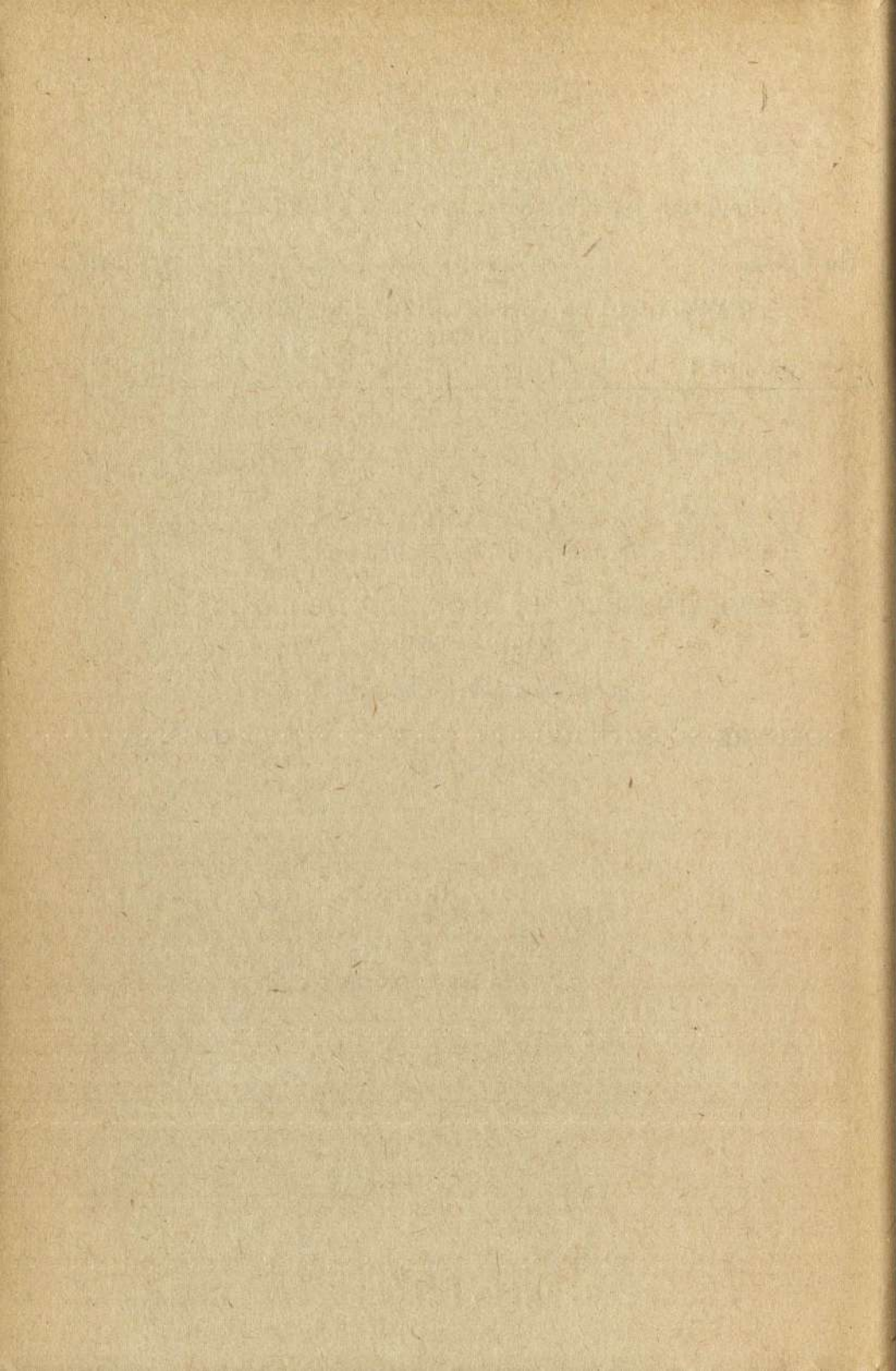
1981—1982

Невяна Дончева—Панайотова

✓
НАУЧНОТО ДЕЛО НА ПРОФ. Д-Р ПЕНЬО РУСЕВ
(1919—1982)

Névéna Dontchéva-Panayotova

L'OEUVRE SCIENTIFIQUE DE PROF. DR PENYO ROUSSEV
(1919—1982)



В началото на 1982 г. българската литературна наука загуби един от своите активни представители, а българското университетско образование — един от неуморните си труженици. Защото при проф. д-р Пеньо Русев е невъзможно да се отдели ученият от преподавателя и педагога, да се разглеждат изявите му на научно-поприще откъснато от многогодишната му работа като асистент, доцент и професор по история на българската литература и психология на художественото творчество във Висшия институт за театрално изкуство „Кръстьо Сарафов“ и Великотърновския университет „Кирил и Методий“. И на научното, и на преподавателското поприще проф. Русев работеше с всеотдайност, с присъща нему влюбеност, с ентузиазъм и изследователска страст, с подчертан пиетет и склонност към новаторски дирения. Той беше човек богат на идеи, притежаващ огромно трудолюбие и перспективно мислене, с душа и сърце, разтворени за новостите в науката и несъмнени способности за градивни тези. Освен това той беше надарен с рядкото умение да учи другите, да подпомага и насърчава всяка творческа мисъл, да възпитава и подготвя последователи в областта и на научната, и на преподавателската работа.

Самият той защитник на идеята за творческата същност на всеки труд, проф. Русев беше истински творец — в науката, в преподаването, в отношенията си с хората. Творческата му природа се проявява най-рано в писателски пориви. Още като студент по славянска филология в Софийския университет (1940—1943) той публикува в периодичния печат значителен брой разкази, очерци, скици, обществено-политически статии, а през 1947 г. издава сборник с разкази и скици „Ние и те“. Постъпването му на работа през 1945 г. като асистент в Института за български език, а през 1949 г. като младши научен сътрудник в Института за литература при БАН ориентира неговите творчески способности изцяло към науката. Разбира се, и по-късно той се връща към писателските си увлечения от младостта, плод на които са излязлата през 1959 г. литературна преработка на Войниковата комедия „Криво-разбраната цивилизация“ и останалите в архива му ръкописи на киносценарий за богомилството, детски пиеси и драматизации на литературни произведения. А избирането му през 1954 г. за доцент по история на българската литература във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ определя втората важна сфера в неговия живот — преподавателската работа. На нея, както и на науката той остава верен до последния си час.

Ентузиаст по природа, привърженик на всяко ново и полез-

но дело, проф. Русев свързва 20 години от живота си с летописа на едно от най-младите висши учебни заведения у нас — Велико-търновския университет „Кирил и Методий“. Той има безспорна заслуга за неговото създаване и утвърждаване като един от водещите учебни и научни центрове в България. Като негов пръв заместник-ректор (1963—1965), като ректор (1965—1967), като дългогодишен ръководител на катедрата по история и теория на литературата проф. Русев с много умение и такт, търпение и грижа следеше и подпомагаше студентската научна дейност и учебно-методическото и научно израстване на преподавателите в университета. В продължение на много години той четеше лекции по всички дялове от историята на българската литература: стара, възрожденска, нова, съвременна. С особена любов се отнасяше към своите спецкурсове по психология на творчеството. Като дългогодишен главен редактор на годишника на университета и на печатния му орган в-к „Наука и труд“ той винаги даваше път на младите, които всячески подпомагаше. Една от най-големите заслуги на проф. Русев е, че той успя да подготви чрез вещо научно ръководство значителен брой аспиранти и асистенти, което той смяташе за висш свой дълг. Научната и преподавателската работа поглъщаха изцяло времето и силите му. Те действително бяха смисълът и патосът на неговия живот. Ето защо научното дело на проф. д-р Пеньо Русев трябва да се разглежда и оценява във връзка с цялостната му многогранна и плодотворна дейност на университетски преподавател и общественик.

Проф. д-р Пеньо Русев работи на научното поприще цели 45 години. От първата си научна публикация през 1937 г. до септември 1982 г. той се труди активно и остави значително научноизследователско дело. То може да се систематизира в няколко направления: оперативна критика, история и теория на литературата, сравнително литературознание, психология на художественото творчество. И всичко това осветлено от гледна точка на теорията на информацията. Във всяка една от тези сфери на науката проф. Русев прави свой съществен влог, отличаващ се с оригиналност и задълбоченост.

Най-ранни и същевременно най-дълготрайни са неговите интереси към текущия литературен живот, към проявите на съвременните му български писатели и приноса им в развитието на националната ни литература. Тези интереси определят активността на проф. Русев като литературен критик през 40-те и 50-те години на нашия век и го налагат като един от продуктивните представители на следдеветосептемврийската литературна критика. Неговите първи рецензии, отзиви и критики за новоизлезли книги се появяват още по време на следването му в Софийския университет през 1942 и 1943 г. на страниците на периодични издания, като списанията „Българска мисъл“ и „Философски преглед“, вестниците „Литературен глас“ и „Изгрев“. Те са посветени

на новоизлезли книги на Г. Караславов, М. Грубешлиева, В. Тимчева и макар да са първи авторски опити в областта на литературната критика, свидетелствуват за живо чувство и личен поглед към съвременните литературни факти и явления. Критико-оценъчният момент излиза на преден план в по-късните му рецензии и отзиви за книгите на П. Вежинов, Кр. Григоров, Р. Ралин, Д. Мантов и други автори.

Макар участието на проф. Русев в текущия литературен живот като оперативен критик да е твърде активно и плодно, то не се налага като основно направление на неговите литературно-творчески интереси и занимания. Многовековното развитие на българската литература се оказва по-примамливо и благодатно поле за работа, предоставящо на учения и по-многообразен материал за изследване, и по-широко разгръщане на научноизследователските способности. Литературната история отговаря в по-голяма степен на творческия натюрел на проф. Русев, тъй като у него доминира подчертан стремеж към издирване, събиране и осмисляне на историко-литературните факти и явления, склонност към интерпретацията им в тяхната взаимовръзка, способност да се видят и оценят те както в рамките на конкретните общественно-политически и културно-исторически условия, които са ги родили, така и в развитието на литературния процес през вековете. Ето защо историята на българската литература твърде рано привлича вниманието на учения и след един период на съжителство и съперничество с литературната критика изцяло го поглъща. Дори първите му рецензии и отзиви издават неговите усилия и умения да съчетава литературно-критическата оценка с историко-литературния подход. Особено показателни в това отношение са рецензиите му за труда на румънския учен В. Келару за Добри Войников (1942 г.), за статията на В. Пундев върху Рибния буквар на П. Берон и за кирило-методиевската библиография на Ст. Романски и М. Попруженко (1943 г.). За първите стъпки на проф. Русев в науката е характерна още една подробност — едновременното избликуване и оформяне на сериозни интереси към литературната история и към психологията на литературното творчество. Така още в началото на неговата научноизследователска работа се очертават двете основни области на бъдещите му изяви — историята на българската литература и психологията на художественото творчество. Постепенно тези интереси се разширяват и задълбочават, като взаимно се допълват и подпомагат, за да дадат по-късно значителни резултати. Най-добри са те, когато при умелото им съчетаване е постигната по-многогранна характеристика на литературните явления и по-задоволяваща изчерпателност на проблематиката. Успехите идват обаче след дълги лутания и търсения на верния път, след овладяване методологията на марксистко-ленинското литературознание. Съвсем естествено в първите години след 9. IX. 1944 г., когато психологията на литературното

творчество прави решаващи стъпки като наука, разработването на нейните сложни и деликатни въпроси не е застраховано от грешки и слабости както от методологическо, така и от фактическо и идейно естество. Свой данък на времето дава и проф. П. Русев с първата си публикувана книга „Пейо Яворов — възприятия и художествена творба“ (1947 г.). Макар да страда от някои недостатъци при изясняване на творческата оригиналност на големия български поет — посочени от критиката още тогава и осъзнати и признати от самия автор, тази книга съдържа и редица ценни наблюдения върху световъзприемането на Яворов и обусловеното от него своеобразие на лирическото му творчество. Интересни и резултатни се оказват опитите на изследвача да навлезе в художественотворческата лаборатория на поета, да обясни някои страни на протичащия у него творчески процес.

Интересът на проф. Русев към психологията на литературното творчество слага своеобразен отпечатък и върху неговите историко-литературни проучвания. Независимо от това, дали те са посветени на Елин Пелин, Михалаки Георгиев, Христо Смирненски или Никола Вапцаров, в тях неминуемо присъствуват и въпросите за школуването и израстването на истинския творец, за раждането и осъществяването на литературната концепция, за пътищата и начините на реализиране на първоначалния идеен и художествено-естетически замисъл на автора. За литературния историк П. Русев е характерно и това, че той се насочва предимно към непроучени или недостатъчно изследвани въпроси от историята на българската литература, към писатели и творби, които трасират пътя на нейното развитие. И още една присъща само нему черта — широкият диапазон на историко-литературните му интереси и занимания. Той е от малцината наши учени, които с еднакъв успех изследват и старата, и новата българска литература. Трудно е да се каже кой от двата дяла в хилядолетното развитие на българската литература се радва на по-голямата му любов и предпочитания като изследвач. Важното е, че в разработването и на старобългаристичните и на новобългаристичните литературни проблеми проф. Русев прави свой съществен принос, отличаващ се с оригиналност в подхода и трактовката на фактите и явленията, със задълбоченост и последователност на научните тези, с методологическа правомерност и принципна вискателност.

Случва се така, че научните интереси и занимания на проф. Русев с проблемите на новата българска литература предхождат хронологически интересите и заниманията му с проблемите на старата българска литература. Това е продиктувано от непосредствената му работа като преподавател по история на новата българска литература най-напред във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“, а по-късно по история на българската литература от възникването ѝ до наши дни в новосъздадения Великотърновски университет „Кирил и Методий“.

Като историк на новата българска литература проф. Русев предпочита монографичния тип изследвания. В тях той постига най-пълнен синтез между биографичното и аналитичното, между очерковото и характерологичното. Те му дават възможност да проникне в детайлите, да събере и изтълкува фактите в тяхното многообразие и взаимовръзка, да разгърне свои характеристики, изводи и обобщения. В това отношение особено ценни приноси прави с книгите си „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“ (1954 г.), „Никола Вапцаров. Литературен очерк“ (1963 г.), „Михалаки Георгиев. Литературнокритически очерк“ (1965 г.) и „Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие“ (1980 г.).

С двете си книги за Елин Пелин от 1954 и 1980 г., както и с многобройните си студии и статии за него, между които най-значителна е студията му „Творчеството на А. П. Чехов и М. Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин“ (1961 г.), проф. П. Русев се налага като един от най-проникновените изследвачи на големия български писател. Може да се твърди, че днешната историко-литературна характеристика на Елин Пелин до голяма степен се опира на продължителните, системни и целенасочени проучвания на проф. Русев върху различни страни и моменти от жизнения и творчески път на писателя. Негова е безспорната заслуга за издирването и събирането на богат и разнообразен биографичен и историко-литературен материал за Елин Пелин, за привеждането в известност на разпръснатото литературно наследство на големия разказвач, за мотивираното му издигане като класик на българската литература.

Книгата „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“ е пръв опит в нашата литературна наука да се обгърне един от най-важните периоди в творческия път на големия български белетрист, времето, когато той създава най-значителното си дело. В предговора си към нея проф. Русев признава, че не си е поставил за задача да разглежда всички въпроси, свързани с живота и творчеството на Елин Пелин, а само някои от тях, които са безусловно необходими за по-нататъшните проучвания върху личността и литературното наследство на писателя. Проф. Русев прави безспорен принос в изучаването живота на писателя, в изясняването на някои от обективните предпоставки за формирането му като човек и творец. Като изцяло положителна и извънредно полезна трябва да се оцени извършената трудоемка работа по установяването на литературното наследство на Елин Пелин — издирени са пръснатите по различни вестници, списания, книги и всевъзможни други издания Елин Пелинови творби, съпоставени са различните преработки и редакции, за да се установи с каква цел и в каква насока са правени и се определи мястото и значението им в творческото развитие на писателя. Макар някои от догматичните разбираня през 50-те години за литературното развитие, за

художественотворческият метод, за идейно-естетическия пълнеж на литературните творби да са дали своето отражение и върху книгата на проф. Русев за творчеството на Елин Пелин до Балканската война, тя запазва и днес своето значение с богатия си и разнообразен историко-литературен материал, с многобройните изнесени данни около творческата история на отделните произведения и около конкретните обстоятелства, при които са били написани, с верните си и по същество обективни констатации за развитието на големия писател и мястото му в българската литература.

Студиите „Творчеството на А. П. Чехов и М. Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин“ и „Творчеството на А. П. Чехов и реализмът на Елин Пелин“ са всепризнат принос на проф. Русев и разработването на сложния и труден въпрос за литературните влияния и творческото израстване на писателя. На основата на богат документален и литературен материал той успява да покаже как усвояването на идейния и художествен опит на руската литература посредством творчеството на едни от най-ярките ѝ представители — Чехов и Горки — е способствувало наред, разбира се, с редица още фактори за израстването на Елин Пелин като бележит класик на българската литература. Без да игнорира домашните литературни традиции, проф. Русев с многобройни примери доказва, че нашият белетрист се учи съзнателно и творчески от великите руски майстори на словото, че неговият вроден талант на разказвач укрепва и се усъвършенствува благодарение на школуването му у големите писатели-художници. Конкретните наблюдения на проф. Русев над начините, характера и значението на Елин Пелиновото школуване в творчеството на Чехов и Горки го довеждат до редица нови и оригинални обобщения с теоретически характер. Те определят живеца на статиите му „Литературните влияния като школа за творческото израстване на писателя“ (1963 г.) и „За същността и ролята на литературните влияния“ (1963 г.). Доминиращата мисъл в тях е, че писателят развива своя талант и израства като творец, като се учи от предходници и съвременници, но само и единствено върху основата на свой собствен творчески опит.

Най-новата книга на проф. Русев за Елин Пелин от 1980 г. синтезира резултатите от неговите продължителни и задълбочени проучвания върху художественото виждане и творческото своеобразие на белетриста. Тя в най-голяма степен атестира своя автор като оригинален и проникновен изследвач и ценител на творчеството на големия български писател. В нея най-добре проличават овладяна методология, способност за вникване в сложните въпроси на литературната естетика, умение да се открива общото и различното в разглежданите творби, тънък усет за художествено своеобразие, изискан вкус при подбора и анализа на литературния материал.

Любовта на проф. Русев към Елин Пелин определя интереса му към друг майстор-разказвач в духа на образната народна реч — Михалаки Георгиев. В литературно-критическия си очерк за него той разкрива обществено-историческите условия, при които се формира писателят, характеризира особеностите на художественотворческия му метод и неговия своеобразен хумор. На основата на конкретен анализ на най-добрите негови творби той успява да покаже дълбоко то му родство с другите критически реалисти от 90-те години на миналия век — Алеко Константинов, Стоян Михайловски, Елин Пелин.

Стремежът на проф. Русев да изследва литературните факти и явления в тяхната взаимовръзка съвсем естествено го насочва редом с Елин Пелин и Михалаки Георгиев да проучи картината на българския литературен живот и по време на Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война. Тя е обстойно осветлена в студията му „Българската литература през годините 1912—1918“ (1959 г.). Това изследване е едно от първите в нашата литературна наука, които имат за цел да обхванат и обяснят проявите на българската литература през един важен кризисен период — времето на войните. Най-силно впечатление в тази студия прави обстойното познаване на литературните факти, много от които са издирени и изнесени за пръв път от проф. Русев. Конкретния им анализ го довежда до извода, че през годините на войните българската критикореалистична литература преживява известна криза, но продължава да се развива и не представлява „мъртва ивица“, както са смятали някои. Нещо повече — на основата на добре подбран и уместно коментиран историко-литературен материал авторът доказва, че в недрата на социално-политическата и идейно-естетическата криза по време на войните се раждат кълновете на ново светоусещане и нови художественотворчески концепции. С основание той заключава: „С кризата на българския критически реализъм и с идейно-творческия крах на индивидуализма и символизма по времето на трите войни в българската литература се разчиства пътят за коренно новото и революционното в нея — за онова, което се оформя, развива и налага след Великия октомври и след края на Първата световна война.“ Тази студия запазва научната си стойност с правдивите оценки на жизнени и литературни факти, с верните характеристики на големи и малки писатели, с многостранното отразяване на цялостното духовно развитие у нас през годините 1912—1918.

Свой принос проф. Русев прави и в изследването на пролетарско-революционната поезия и на свързания с нея нов художествен метод — социалистическия реализъм. На нейните най-значителни представители Христо Смирненски и Никола Вапцаров той посвещава няколко научни труда, между които най-голямо внимание заслужават студиите му „Израстването на Христо Смирненски и особеностите на неговия социалистически реализъм (Из

психологията на творческото развитие на таланта (1972 г.), „За социалистическо-реалистичното майсторство на Н. Й. Вапцаров“ (1957 г.), и книгата му „Никола Вапцаров. Литературен очерк“ (1963 г.). Те издават преди всичко уменията на проф. Русев да свързва проблемите на литературната история с проблемите на психологията на литературното творчество, да вниква и разкрива различни страни и особености на художественото виждане и поетическото майсторство на проучваните автори, да анализира и откроява творческото им своеобразие. Средишно място в тях заемат въпросите за пролетарския характер на поезията на Смирненски и Вапцаров, за нейната народност и партийност, за революционния оптимизъм и социалистическия хуманизъм, за патриотизма и интернационализма като нейни същностни черти. Обстойно са осветлени и въпросите за формирането на идейния и поетичния свят на двамата най-ярки представители на социалистическо-реалистичната ни поезия, за творческото усвояване от тях на българските и чуждите литературни традиции, за тяхното новаторство в областта на комунистическата идейност и художествената поетика.

Проф. Русев е автор и на историко-литературни изследвания с по-общетеоретически характер, в които също излага свои оригинални виждания, предлага нови и интересни хипотези, поставя важни методологически въпроси. Тук могат да бъдат посочени студиите и статиите му „За историческите периоди в единайсетте-ковното развитие на българската литература“ (1958 г.), „Отечествената война в художествената ни литература“ (1949—1950 г.), „Характер и значение на художествената концепция“ (1961 г.) и др.

На проф. Русев принадлежи и един от първите опити за написване на по-цялостна история на най-новата българска литература след Първата световна война. През 1957 г. той издава като курс лекции за студентите от ВИТИЗ „История на българската литература от Смирненски до наши дни“. Макар включените в нея въпроси от общетеоретически характер и очерци за отделни писатели да са съобразени с учебната програма на студентите-актьори и студентите-режисьори, тя все пак представя най-значителните постижения през този важен период от литературното ни развитие. Въпреки някои несъобразности, противоречиви оценки — плод на прибързаност или известни увлечения — курсът лекции по история на най-новата българска литература на проф. Русев има свое място в развитието на литературната ни наука.

През последните 20 години от живота му вниманието на проф. Русев като литературен историк беше съсредоточено предимно върху проблемите на старата българска литература, в чието разработване той има редица оригинални и безспорни приноси. Въпросите на нейното възникване, същност, характер, разпространение намериха задълбочено интерпретиране в редица негови сту-

дии и статии: „Възникване и развитие, характер и особености на старобългарската култура“ (1978 г.), „Традицията на средновековната българска култура след падането на България под османско иго“ (1979 г.), „Старобългарските просветно-книжовни школи — форма на висше образование в средновековна България“ (1980 г.). Трябва да се отбележи, че проф. Русев разглежда и оценява старобългарската литература винаги в контекста на цялостния духовен и културен живот в България през средновековието и в обкръжението на другите балкански и славянски култури. Това най-добре проличава в статиите му „Древните балкански култури и българската народностна култура (Културното общуване на Балканите от VI до X в.)“ (1977 г.), „Место и роль Търновской Евфимиевой школы в культурном общении на Балканах и в Восточной Европе в средние века“ (1978 г.), „Форми, системи и особености на културното общуване в Югоизточна Европа през средновековието“ (1975 г.).

Централно място сред приносите на проф. П. Русев в областта на старобългаристиката заемат изследванията му върху Търновската книжовна школа. Всепризната е заслугата му за налагането на нейната проблематика като национална научноизследователска задача. За успешното ѝ изпълнение той допринесе извънредно много с дейността си като ръководител на създадената по негова инициатива комплексна научноизследователска група „Търновска книжовна школа“, обединяваща усилията на специалисти от Великотърновския университет и Българската академия на науките, като практически организатор на периодически провежданите международни симпозиуми за Търновската книжовна школа, като съставител и редактор на 3 обемисти тома с докладите от тези симпозиуми. Дейността му в това отношение е в неразривна връзка с конкретната му работа като изследвач на Търновската книжовна школа. На въпросите за нейното възникване, организация, идейна основа, постижения, традиции той посвети редица книги, студии, статии. Вижданията му по тези важни въпроси най-добре са изложени и разгърнати в студиите му: „Школата на Евтимий Търновски и манастира „Света Троица“ (1974 г.), „Реформата на Евтимий Търновски (Характер, особености, разпространение)“ (1980 г.).

Проф. Русев гледаше на Търновската книжовна школа като на комплексен проблем, заслужаващ изследователските усилия на специалисти от различен профил: литературоведи, езиковеди, историци, изкуствоведи и др. Тъкмо поради това обстоятелство той сформира авторски колективи, в които и сам участва и които издадоха две новаторски по замисъл и изпълнение книги: „Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература“ (1966 г.) и „Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак“ (1971 г.). В литературните студии, поместени в тези книги, които са самостоятелно авторско дело на проф. Русев, в новобългарски-

те преводи на съответните произведения, изготвени в съавторство с други специалисти, той успя да покаже богатството и дълбокия смисъл на Цамблаковото творчество, да разкрие здравата му връзка с актуалните проблеми на неговата епоха, художественото му своеобразие.

Истински синтез на продължителните научни занимания на проф. Русев върху търновските писатели от края на XIV и началото на XV в. е последната му книга „Естетически принципи и художествено майсторство на писателите на Евтимиевата школа“, която е приета за печат в БАН и ще излезе през 1938 г. Тя също е плод на действително комплексен подход в осветляването на трудната и неразработена досега проблематика за естетиката и художественото майсторство на най-значителните представители на Търновската книжовна школа — Евтимий, Киприан, Григорий Цамблак.

За да се добие по-пълна представа за приноса на проф. Русев в изследването на Търновската книжовна школа, освен посочените книги и студии трябва да се споменат още някои интересни негови студии и статии: „Григорий Цамблак — български, сръбски, румънски и руски писател“ (1968 г.), „Стилистиката, поетиката и естетиката на исихазма в творчеството на търновските книжовници (Евтимий Търновски, Киприан, Григорий Цамблак)“ (1976 г.), „Словесното майсторство на писателите от Търновската Евтимиева школа“ (1980 г.), „Литературно наследство Григория Цамблака“ (1980 г.) и др.

Посочените книги, студии и статии на проф. Русев върху Търновската книжовна школа позволяват да се очертаят някои съществени моменти в неговата трактовка на научните проблеми, свързани с нея. В осветляването на много от тях той предлага свои оригинални виждания и решения, които заслужават вниманието на старобългаристиката.

В изследванията на проф. Русев е отделено полагащо се място за многостранна характеристика на Евтимиевата висша школа в манастира „Света Троица“ като просветно-образователен, научно-творчески и художествен център. Той акцентува на обстоятелството, че цялостната дейност на този манастир-школа е подчинена на разбирането на Евтимий Търновски и неговите съратници за обединяване и сплотяване идеологически на българската народност в края на XIV в., за да я направят способна за борба с османските нашественици. Така резултатите от организаторско-реформаторската, научно-филологическата и литературно-творческа работа на Евтимий и ръководената от него школа са осмислени и оценени с оглед на конкретните общественно-политически условия през последните десетилетия от съществуването на Втората българска държава, но и с оглед на цялостното обществено и духовно развитие на българския народ през следващите векове.

По същество проф. Русев прави нова оценка и на най-голямото дело на Евтимий Търновски — неговата прочута езиково-правовписна и църковно-културна реформа. Докато в миналото изследвачите на преден план изтъкват нейния консервативен характер, то проф. Русев акцентува на актуалния ѝ народностен идеологически и политически смисъл. По нов начин той характеризира и исихазма като идейна философска основа на реформата. Основният естетически принцип на Евтимий и школата му да се пише „по льпотъ“ има своите идейни корени в исихастката теория за словото. Особено внимание заслужава мисълта му, че Евтимиевата реформа е „плод на обективното историческо развитие и израз на наченките на научно търсене и мислене“. Новаторски е и опитът му да потърси ренесансовия смисъл на реформата и да я разгледа като предтеча на делото на Еразъм Ротердамски и изобщо на западноевропейската реформация.

В изследванията на проф. Русев са охарактеризирани историческите и философско-религиозните основи на естетическите разбирания на търновските книжовници. В това отношение той обобщава направеното и постигнатото през последните години от лингвисти, литературни историци, изкуствоведи, историци на философията и т. н. Проследявайки връзката на исихастките разбирания с метафрастиката от X в., проф. Русев доказва, че „исихазмът развива идеите за фразата и метафразата върху нова философско-религиозна основа и постига в същност нов етап на словесно-художествено майсторство“.

Заслужава да се отбележи, че проф. Русев разглежда естетиката на Търновската книжовна школа не изолирано сама за себе си, а в съпоставка с естетическите разбирания и художествено-творческите постижения на писателите от първия „златен век“ на българската култура и литература. Той подчертава, че словесното изкуство на Кирил и Методий, на Константин Преславски, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър, реализирано в преводните им и оригинални литературно-художествени произведения, се основава на християнската философия изобщо и конкретно на словесното творчество. Те усвояват много от естетическите принципи на византийската литература, които пък от своя страна са християнска преработка и продължение на античните елинистични литературни и естетически традиции. По този начин той изтъква както единството и приемствеността в многовековното развитие на старобългарската литература, така и новото, което Евтимий Търновски и последователите му внасят в разработването на нейната естетика и поетика.

В изследванията на проф. Русев широко и системно е характеризиран присъщият на Търновската книжовна школа литературно-художествен стил „плетения словес“, който в края на XIV и началото на XV в. намира разпространение и в старата руска, и в старата сръбска литература. На основата на обилен и кон-

кретен текстов материал са разкрити принципите, начините, средствата, похватите на „словесното вземане“ като най-отличителна характеристика на литературното наследство на търновските писатели.

Изследванията на проф. Русев върху Търновската книжовна школа съдържат в себе си не само редица нови и оригинални трактовки по важни страни от нейната проблематика, но те са извънредно богати и на подсказани авторски идеи, постановки, виждания, хрумвания, които безспорно ще привлекат вниманието на други изследвачи и ще стимулират по-нататъшната научноизследователска дейност върху благодатната и неизчерпаема проблематика на Търновската книжовна школа. Проф. Русев имаше не само правото, но и дълга да набележи и да постави задачите на бъдещите проучвания върху „търновската проблематика“.

За по-пълната характеристика на научното дело на проф. Русев трябва специално да се изтъкнат неговите заслуги и неговите приноси в разработването проблемите на психологията на художественото творчество. Нейните сложни, все още недостатъчно разработени проблеми задържат трайно вниманието му. Първите му публикации в тази насока се появяват още през 40-те години, когато тази наука се преустройва на марксистко-ленински основи. Още тогава той напечатва статиите си „Художественото възприемане и художествената наслада“ (1947 г.) и „За психотехниката на творчеството“ (1949 г.), в които излага свои интересни наблюдения и хрумвания. След запознаването си с т. нар. „система“ на съветския режисьор К. Станиславски „За работата на актьора над себе си“ проф. Русев разширява значително кръга на интересуващите го въпроси в тази област и публикува редица задълбочени изследвания за формирането и израстването на истинския творец по пътя на школуването му у други творци, за същността и ролята на литературните влияния, за сложния път на концепиране и създаване на художествените творби и за тяхното възприемане. Най-значителните обобщения, до които достига проф. Русев по тези въпроси, са изложени в книгата му от 1968 г. „За възприемането на художествените произведения. Психология на художественото възприемане“. А в края на 1981 г. излезе и книгата „Психология на творчеството“, на която той е един от авторите. Научната критика посрещна с интерес тези две книги и даде висока оценка на лансираните в тях оригинални тези, на правомерната им и издържана методология.

Цялостното значително по обем научно дело на проф. д-р П. Русев го представя като личност с многостранни интереси и способности, като учен със свой оригинален профил. С еднаква вещина той работи и в областта на литературната история, и в областта на психологията на художественото творчество. Неговите най-значителни приноси са тъкмо в тези две области на нау-

ката. Именно те го нареждат сред учените-литературоведи, допринесли за развитието и издигането на българската наука.

ПО-ВАЖНИ ДАТИ В БИОГРАФИЯТА НА ПРОФ. Д-Р ПЕНЬО РУСЕВ

- 1919 г. — Роден на 29 август в с. Трояново, окр. Бургаски.
- 1926—1932 г. — Учи в основното училище в с. Трояново, окр. Бургаски.
- 1932—1933 г. — Учи в прогимназията на с. Българово, окр. Бургаски, където завършва III прогимназиален клас (т. е. VII клас).
- 1933—1934 г. — Учи в земеделското училище в с. Садово, окр. Пловдивски.
- 1937 г. — Завършва като частен ученик средно гимназиално образование при реалния отдел на мъжката гимназия в гр. Бургас.
- 1937—1938 г. — Следва архитектура в Букурещ — Румъния.
- 1938 г. — Полага допълнителни изпити и завършва полукласическия отдел на мъжката гимназия в гр. Сливен.
- 1939 г. — Обвинен и съден по ЗЗД за комунистическа дейност. Прекарва няколко месеца в Бургаския затвор.
- 1940 г. — След допълнително положени изпити завършва класическия отдел на мъжката гимназия в гр. Пловдив.
- 1940—1943 г. — Следва славянска филология в Софийския държавен университет „Климент Охридски“.
- 1943 г. — Завършва специалност славянска филология в Софийския държавен университет „Климент Охридски“.
- 1934—1944 г. — Работи като стажант-учител в III мъжка образцова гимназия — София.
- 1944 г. — Член на областната младежка комисия при Областния комитет на Отечествения фронт в Бургас. Работи в редакцията на на в-к „Вечерна бургаска поща“.
- 1944—1945 г. — Отбива военна служба.
- 1945 г. — Участва във II фаза на Отечествената война.
- 1945—1949 г. — Работи като асистент в Института за български език при БАН.
- 1947 г. — Излиза книгата му Пейо Яворов — възприятие и художествена творба“, София, 206 с.
- 1947 г. — Излиза сборникът му с разкази и скици „Ние и те“, София, 195 с. (Псевдоним: П. Ангаров).
- 1947 г. — Излизат под негова редакция и на Ник. Йовчев кн. „Борис Шивачев (1902—1932—1947). Възпоминателен сборник“, София, 159 с.
- 1949—1954 г. — Работи като младши-научен сътрудник в Института за българска литература при БАН.
- 1954 г. — Избран за доцент по история на българската литература във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“.
- 1954—1982 г. — Като доцент и професор чете лекции по история на българската литература и по психология на художествената дейност във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“.
- 1954 г. — Излиза книгата му „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“, София, БАН, 252 с.
- 1955 г. — Приет за кандидат-член на Съюза на българските писатели.
- 1957 г. — Излиза книгата му „История на българската литература от Смирненски до наши дни“, лекции, София, Наука и изкуство, 320 с.
- 1958—1959 г. — Взема участие в редактирането и подготовката за печат на „Събрани съчинения на Елин Пелин“ в 10 тома, София, Български писател.
- 1959 г. — Публикува литературна преработка на комедията на Д. Войников „Криворазбраната цивилизация“ (псевдоним: П. Ангаров); 2. изд. — 1975 г.
- 1960—1965 г. — Член на Ленинския народен съвет в София.

- 1961 г. — Приет за кандидат-член на Българската комунистическа партия.
- 1963 г. — Приет за член на Българската комунистическа партия.
- 1963 г. — Излиза книгата му „Никола Вапцаров. Литературен очерк“, София, Български писател, 132 с.
- 1963 г. — Участвува в V международен конгрес на славистите в София — България с доклад на тема: „Литературните влияния като школа за творческото израстване на писателя“.
- 1963—1965 г. — Пръв заместник-ректор на ВПИ „Братя Кирил и Методий“ — гр. Велико Търново (сега университет).
- 1963—1980 г. — Чете лекции по история на българската литература и по психология на художественото творчество — в началото като редовен доцент и професор (1963—1967 г.); а след това по съвместителство — във Великотърновския университет „Кирил и Методий“. Създава и много години ръководи катедрата по литература в университета.
- 1964 г. — Приет за член на Съюза на научните работници в България.
- 1965 г. — Участвува във Втората педагогическа научна сесия в гр. Сегед — Унгария (22—27 март) с доклад на тема: „Научноизследователската дейтелност на студентите и ея педагогическа смисъл“.
- 1965 г. — На 5 април Висшата атестационна комисия на НРБ му присъжда научното звание „професор“ по история на българската литература.
- 1965 г. — Излиза книгата му „Михалаки Георгиев. Литературно-критически очерк“, София, Български писател, 167 с.
- 1965—1967 г. — Ректор на ВПИ „Братя Кирил и Методий“ — Велико Търново.
- 1966 г. — Излиза книгата му „Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература“, София, БАН, 197 с. (в съавторство с А. Давидов).
- 1966 г. — Участвува в I международен конгрес по балканистика в София (26 август — 1 септември) с доклад на тема: „Григорий Цамблак — български, сръбски, румънски и руски писател“.
- 1968 г. — Излиза книгата му „За възприемането на художествените произведения. Психология на художественото възприемане“, София, Наука и изкуство, 217 с.
- 1968 г. — Участвува в VI международен конгрес на славистите в Прага — Чехословакия, с доклад на тема: „Място и значение на славяно-румънската литература в романистиката, славистиката и балканистиката“.
- 1968—1973 г. — Ръководител на секция „Културна история на балканските народи“ в Института за балканистика при БАН.
- 1969 г. — Награден от Президиума на Българската академия на науките с юбилеен медал „100 години БАН“.
- 1969—1972 г. — Заместник-ректор на ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“.
- 1970 г. — Участвува в VI конгрес на Международната асоциация по сравнително литературознание в гр. Бордо — Франция, с доклад на тема: „Le problème de la littérature et la société du point de vue de la cybernétique et la théorie de l'information“.
- 1970 г. — Участвува в XVII конгрес на Фолклористичното дружество на Югославия в гр. Пореч с доклад на тема: „Le folklor en tant que système de moyens d'information et sa place parmi les systèmes d'information linguistique, littéraire et artistique (les problèmes généraux et les aspects balkaniques)“.
- 1971 г. — Излиза книгата му „Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак“, София, БАН, 448 с. (в съавторство с Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев).
- 1971 г. — Участвува в научната конференция „Сравнителното изследва-

- не на славянските литератури“ в Москва — СССР (18 април — 2 май) с доклад на тема: „За психологията и логиката на художественото творчество като предпоставка за понататъшното развитие на сравнителните проучвания на литературата.“
- 1971 г. — Участва в I международен симпозиум „Търновска книжовна школа“ по случай нейната 600-годишнина във Велико Търново — България (11—14 октомври) с доклад на тема „Школата на Евтимий Търновски в манастира „Св. Троица“.
- 1971—1981 г. — Ръководител на научна група към НИС във ВТУ „Кирил и Методий“, подготвяща 5-томно издание на „Събрани съчинения на Григорий Цамблак“.
- 1972 г. — На 16 октомври защитава докторска дисертация на тема „Психология на художественото възприятие“ в Ленинград пред научния съвет на Института за руска литература (Пушкински дом) при АН на СССР.
- 1972 г. — Участва в VII международен конгрес по естетика в Букурещ — Румъния (28.VIII.—2. IX.), с доклад на тема: „Les moyens de communication et le problème „art et public“.
- 1972—1976 г. — Член на научната комисия по филологически науки и изкуствознание към Висшата атестационна комисия при Министерския съвет на НРБ.
- 1973 г. — На 2 февруари Висшата атестационна комисия на СССР му присъжда научната степен „доктор на филологическите науки“.
- 1973 г. — Участва в VII конгрес на Международната асоциация по сравнително литературознание в Монреал и Отава — Канада (12—20 август) с доклад на тема: „La littérature comparée et l'anthropologie culturelle“.
- 1974 г. — Награден с почетна грамота за дългогодишна активна лекторска дейност от Републиканския съвет на Дружеството за разпространение на научни знания „Георги Кирков“.
- 1974 г. — Участва в III международен конгрес по балканистика в Букурещ — Румъния (4—10 септември), с доклад на тема: „Particularités de la communication culturelle dans le sud-est Européen pendant le moyen âge“.
- 1975 г. — Участва в научната среща на български и румънски литературоведи в София (21 и 22 май) с доклад на тема: „Антон Пан и Петко Славейков (Биографични, творчески и историко-литературни съответствия и различия)“ — в съавторство с Димитриу Завера.
- 1975 г. — Участва в Международната научна конференция „Славянските култури и Балканите“ в гр. Варна — България (15—20 септември) с доклад на тема „Место и роль Търновской Евфимиевой школы в культурном общении на Балканах и в Восточной Европе в средние века“.
- 1976 г. — Участва в VIII конгрес на Международната асоциация по сравнително литературознание в Будапеща — Унгария, с доклад на тема: „Littérature comparée, sémiotique littéraire ou théorie de la communication culturelle?“
- 1976 г. — Участва в международна научна конференция на тема „Театърът и неговата публика“ във Виена — Австрия (м. септември), с доклад на тема: „Отношението актьор — публика — актьор в съвременната система от изкуства на актьора“.
- 1976 г. — Участва във II международен симпозиум за Търновската книжовна школа „Ученици и последователи на Евтимий Търновски“ във Велико Търново — България (20—23 май), с доклад на тема: „Реформата на Евтимий Търновски (Характер, особености, разпространение)“.

- 1980 г. — Излиза книгата му „Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие“, София, Наука и изкуство, 181 с.
- 1980 г. — Участвува в III международен симпозиум за Търновската книжовна школа „Григорий Цамблак — живот и творчество“ във Велико Търново — България (12—15 ноември), с доклад на тема: „Григорий Цамблак — значителна и актуална научно-изследователска задача“.
- 1981 г. — Излиза книгата му „Психология на творчеството“, София, Наука и изкуство, 239 с. (в съавторство с Г. Пиръв, А. Поликаров, Т. Трифонов).
- 1982 г. — Почива на 17 януари.

БИБЛИОГРАФИЯ НА НАУЧНИТЕ ТРУДОВЕ НА ПРОФ. Д-Р ПЕНЬО РУСЕВ

1937 г.

Защо обичаме Ботев? — В-к Литературен глас, год. IX, 1937 г., бр. 343.

1938 г.

Вяра и безверие. — В-к Вечерна бургаска поща, год. X, 1938, бр. 3071.

1939 г.

Истината на един човешки живот. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XI, 1939, бр. 3112.

Така завърши една жена. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XI, 1939, бр. 3129.

1941 г.

Как П. Славейков отрече Ботев. — Ботйов лист, 2 юни 1941 г., с. 8—9.

1942 г.

Борис Шивачев — очерк за живота и творчеството му. — В кн. Борис Шивачев. Неиздадени разкази, София, 1942, с. 1—28.

Рец.: Ж. Битев. По повод неиздадените разкази на Борис Шивачев. — В-к Литературни новини, бр. 6, 15 юни 1942 г.; Н. Месечков. „Неиздадени разкази“ от Борис Шивачев. — В-к Литературен глас, год. XIV, бр. 557, 27 май 1942 г.; К. В. Генчев. „Неиздадени разкази“ от Борис Шивачев. — В-к Лъчи, Пазарджик, г. XVII, бр. 837, 31 октомври 1942 г.

Социологично-философски анализ на един нов български роман (Г. Караславов, Снаха, София, 1942). — Сп. Философски преглед, год. XIV, 1942, кн. 5, с. 447—455.

„Снаха“. Роман от Георги Караславов. — Сп. Българска мисъл, год. XVII, 1942, кн. 8, с. 441—442 (рецензия).

Десет години от смъртта на Борис Шивачев. — В-к Литературен глас, год. XIV, бр. 545, 3 март 1942 г.

„На портата“. Разкази от Вестала Тимчева. — В-к Литературен глас, год. XIV, бр. 548, 25 март 1942 г. (рецензия).

„Насрещен вятър“. Роман от Мария Грубешлиева. — В-к Литературен глас, год. XIV, бр. 551, 15 април 1942 г. (рецензия).

Живият Христо Ботев. — В-к Литературен глас, год. XIV, 1942 г., бр. 558.

Не му било времето. — В-к Литературен глас, год. XIV, бр. 570, 18 ноември 1942 г.

„Яворов“ от д-р М. Ралчев. — В-к Литературен глас, год. XIV, бр. 572, 2 декември 1942 г. (рецензия).

Жеравна в миналото и до днешно време. — В-к Ведрина, год. V, 1942 г., бр. 152. (рецензия).

1943 г.

„Рибният буквар“ от Васил Пундев. — В-к Литературен глас, год. XV, бр. 577, 6 януари 1943 г. (рецензия).

„Пламъчета над делника“ от Д. Шишманов. — В-к Литературен глас, год. XV, бр. 586, 10 март 1943 г. (рецензия).

„Характеристика на общите черти в български и източнославянски“ от Ив. Леков. — В-к Литературен глас, год. XV, бр. 600, 16 юни 1943 г. (рецензия).

„Дни и вечери“ от Павел Вежинов. — В-к Литературен глас, год. XV, бр. 606, 20 октомври 1943 г. (рецензия).

За силните изрази и за доброто в литературата и живота. — В-к Литературен глас, год. XV, бр. 610, 17 ноември 1943 г.

„Кирилometодиевска библиография за 1934—1940 г.“ от М. Попруженко и Ст. Романски. — В-к Литературен глас, год. XV, бр. 589 от 31 март 1943 г. (рецензия).

Румънско изследване за Добри Войников. (Valentin Gr. Chelaru, *Influente literare românești in opera dramaturgului bulgar Dobri P. Voinikov* (Buletinul institutului român din Sofia, anul I, Nr. 1, București, 1941, p. 107—177). — Сп. Българска мисъл, год. XVIII, 1943, кн. 1, с. 50—52 (рецензия).

1944 г.

Човешкото достойнство. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4623, 14 февруари 1944 г.

За доблестта на човека и общественика. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4642, 29 март 1944 г.

За военновременната психоза и за хората. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4704, 23 август 1944 г.

Литературата и науката. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4712, 10 септември 1944 г.

Всички трябва да знаем истината. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4713, 13 септември 1944 г.

Истината за СССР. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4715, 15 септември 1944 г.

Славяни и немци. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, 1944, бр. 4717.

Свобода и литература. — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4720, 27 септември 1944 г.

Петър Христофоров „Творческото развитие на Иван Вазов — ранни влияния“, — В-к Вечерна бургаска поща, год. XVI, бр. 4720, 27 септември 1944 г. (рецензия).

Науката и писателят. — В-к Изгрев, год. I, бр. 944, 2 ноември 1944 г.

Правписният въпрос. — В-к Работническа мисъл, год. III, 1944, бр. 3.

1945 г.

Георги Жечев — „Навечерие“. — В-к Народ, год. XXV, бр. 315, 11 октомври 1945 г. (рецензия).

1946 г.

Социализмът в духовното развитие на Пейо Яворов. — Сп. Език и литература, год. I, 1946, кн. 2, с. 12—19.

Усещанията и възприятията у Яворов. — Сп. Балкански преглед, год. I, 1946, кн. 8, с. 46—51.

Румънското влияние в новата българска литература и изучаването му. — Сп. Българи и румъни, 1946, № 2—3, с. 89—90.

Петър Христофоров. Творческото развитие на Иван Вазов. Ранни влия-

- ния (Год. на Соф. университет. Ист.-филолог. фак., т. 40, 1943—1944, с. I—240). — Сп. Език и литература, год. I, 1946, кн. 1, с. 65—67 (рецензия).
 „Портрети отблизо и далеч“ от В. Иванов. — Сп. Славяни, год. II, 1946, кн. 6, с. 206 (рецензия).
 „Очерки и критики“ от Д. Б. Митов. — Сп. Славяни, год. II, 1946, кн. 7, с. 242 (рецензия).

1947 г.

- Пейо Яворов — възприятия и художествена творба, София, 1947, с. 206.
 Рец.: Л. Цветаров, Нова книга за Яворов. — В-к Изгрев, год. IV, бр. 917, 2 октомври 1947 г.; М. Наимович, Един объркан „новатор“. — В-к Новини, бр. 148, 8 декември 1947 г.
 Изобретателят. — В кн. Борис Шивачев (1902—1932—1947). Възпоменателен сборник, София, 1947, с. 67—69.
 Рец.: Възпоменателен сборник за Борис Шивачев, под ред. на П. Русев и Н. Йовчев. — В-к Народ, г. XXVII, 1947, бр. 703.
 Михаил Садовяну. — Сп. Балкански преглед, год. II, 1947, кн. 8, с. 94—95.
 Художественото възприемане и художествената наслада. — Сп. Балкански преглед, год. II, 1947, кн. 9—10, с. 27—30.
 За научната история на литературата ни. — В-к Изгрев, год. IV, бр. 927, 14 октомври 1947 г.
 Науката и писателят. — В-к Изгрев, год. IV, бр. 944, 2 ноември 1947 г.
 Психотехниката на писателското изкуство. — В-к Изгрев, год. IV, бр. 957, 18 ноември 1947 г.
 Изкуството и литературния критик. — В-к Изгрев, год. IV, бр. 992, 27 декември 1947 г.
 Упадъчните уклони в поезията ни. — В-к Стожер, год. I, бр. 13, 12 февруари 1947 г.
 За литературната критика. — В-к Стожер, год. I, бр. 17, 12 март 1947 г.
 За образите в поезията. — В-к Стожер, год. I, бр. 23, 23 април 1947 г.
 Институт за литература при Академията на науките. — В-к Отечествен фронт, год. III, бр. 982, 14 ноември 1947 г.

1948 г.

- Константин Симонов. — Сп. Балкански преглед, год. III, 1948, кн. 1, с. 94—95.
 Ион Пас. — Сп. Балкански преглед, год. III, 1948, кн. 4, с. 366—367.
 Среща с живия Ботев. За 100-годишнината от рождението на поета. — Сп. Балкански преглед, год. III, 1948, кн. 9—10, с. 705—714.
 Румънската култура и българите. — В-к Отечествен фронт, год. IV, бр. 1031, 15 януари 1948 г.

1949 г.

- Ботев и революционните борби на българския народ. — Сп. Балкански преглед, год. IV, 1949, кн. 6, с. 439—442.
 За психотехниката на творчеството. — Сп. Балкански преглед, год. IV, 1949, кн. 7—8, с. 529—539.
 П. Вежинов. „Втора рота“. — Сп. Балкански преглед, год. IV, 1949, кн. 9—10, с. 752—754 (рецензия).
 Общественото ни развитие и българският език. — В-к Отечествен фронт, год. V, бр. 1523, 10 август 1949 г.
 Ролята на Сталин за победата над фашизма през Втората световна война. — В-к Продоволствен работник, бр. 92, 12 октомври 1949 г.

1949—1950 г.

Хумористичните разкази на Чудомир. Сп. Септември, год. II, 1949—1950, кн. 3, с. 150—155.

Отечествената война в художествената ни литература. — Сп. Септември, год. II, 1949—1950, кн. 6, с. 114—131.

Иван Вазов — спомени, материали и документи. — Сп. Септември, год. III, 1949—1950, кн. 9, с. 152—155.

(Рец.: за кн. „Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи, София, БАН, 1949, 403 с.)

1950 г.

Вазовата научна сесия на БАН. — Сп. Език и литература, год. VI, 1950, кн. 1, с. 75.

За буржоазните остатъци в нашия език. — В-к Отечествен фронт, год. VI, бр. 1826, 26 юли 1950 г.

При ония, които изучават богатствата на нашата родина. — В-к Отечествен фронт, г. VI, бр. 1859, 2 септември 1950 г. (подпис: П. Ангаров).

1950—1951 г.

Шейсетгодишнината на акад. Т. Павлов. — сп. Език и литература, год. V, 1950—51, кн. 2, с. 133—135.

1951 г.

Творчеството на Ем. Коралов за деца и юноши. — Сп. Септември, год. IV, 1951, кн. 4, с. 145—153.

Ион Лука Караджале. — Сп. Септември, год. IV, 1951, кн. 42, с. 162—168.

Към подготовката за създаване история на българската литература. Сборник „Развитие на българската литература“, т. I, София, Народна просвета, 1950, 616 с. — сп. Септември, год. IV, 1951, кн. 6, с. 169—179 (рецензия).

Статии и студии върху развитието на българската литература. — Сп. Философска мисъл, год. VII, 1951, кн. 21 с. 125—132. (рец. за кн. на П. Зарев „Българска литература. Проблеми на развитието ѝ“, София, Наука и изкуство, 1950, 900 с.)

Повест за нашата нова младеж (В. Барух, На преден пост, 1950). — В-к Литературен фронт, год. VII, бр. 65, 29 ноември 1951 г. (рецензия).

1952 г.

Тържествено научно заседание по случай 150 години от рождението на Виктор Юго. — Известия на Института за българска литература, кн. I, 1952, с. 194—196.

Тържествена научна сесия на Българската академия на науките, посветена на 70-годишнината от рождението на Георги Димитров. — Сп. Септември, год. V, 1952, кн. 7, с. 143—147.

Виктор Юго за българския народ. — В-к Земеделско знаме, год. XXX, бр. 1703, 26 февруари 1952 г.

Бележит писател-реалист (И. Л. Караджале). — В-к Литературен фронт, год. VIII, 1952, бр. 4.

„Училище за смелите“. — В-к Литературен фронт, год. VIII, бр. 8, 21 февруари 1952 г.

Легенда за Пансий. — В-к Народна армия, год. IX, бр. 1337, 30 декември 1952 г.

1953 г.

Художествена творба за румънската работническа класа. — Сп. Септември, год. VI, 1953, кн. 10, с. 187—191. (Рецензия за романа на Ион Кълугьру „Стомана и хляб“ — в съавторство с Ив. Бйцадзе.)

Повест за детството на писателя (Крум Григоров, Моето детство). — Сп. Септември, год. VI, 1953, кн. 11, с. 177—179 (рецензия).

Буковинска повест. — Сп. Септември, год. VI, 1953, кн. 12, с. 184—186. (Рецензия за едноименната повест на Игор Муратов — в съавторство с Ив. Бицадзе.)

За масова историко-литературна библиотека. — В-к Литературен фронт, год. IX, бр. 29, 16 юли 1953 г.

Поетиката, езикът и стилът на Елин Пелиновия разказ. — В-к Литературен фронт, г. IX, бр. 31, 23 юли 1953 г.

Любим народен писател. 75 години от рождението на Елин Пелин. — В-к Земеделско знаме, год. XXXI, бр. 2151, 31 юли 1953 г.

Героичната борба на Георги Димитров в Лайпцигския процес в творчеството на нашите поети и писатели. — В-к Дунавска правда, 1953, бр. 224.

1954 г.

Творчеството на Елин Пелин до Балканската война, София, БАН, 1954, 252 с.

Рец.: *Кр. Генов*, Ценно изследване върху творчеството на Елин Пелин. — Сп. Език и литература, год. X, 1954, кн. 4, с. 317—319; *Хр. Йорданов*. Научно изследване на творчеството на Елин Пелин. — В-к Вечерни новини, бр. 138, 12 юни 1954 г.; *Д. Минев*, Нова книга за Елин Пелин. — Сп. Читалище, год. XXXIII, 1954, кн. 11, с. 33.

Бележки за Елин Пелин и творчеството на А. П. Чехов. — Сп. Език и литература, год. IX, 1954, кн. 6, с. 229—239.

Елин Пелин — любим народен писател. — В-к Народна армия, год. XI бр. 1938, 3 декември 1954 г.

Тарас Григориевич Шевченко — велик народен поет-революционер. — В-к Отечествен фронт, ход. X, бр. 2961, 10 март 1954 г.

1955 г.

„Планина се срива“. — Сп. Септември, год. VIII, 1955, кн. 1, с. 184—188 (рецензия за стихосбирката на Радой Ралин, изд. Български писател, 1954).

Силата на художествено възсъздадената правда. — Сп. Септември, год. VIII, 1955, кн. 11, с. 171—174 (рецензия за повестта на Крум Григоров „Сред народа“, изд. Народна младеж, 1955).

Христо Ботев и народната песен. — В-к Литературен фронт, г. XI, бр. 27, 7 юли 1955 г. (рецензия за кн. на Ив. Бурин „Ботев и народният поетичен гений. Литературно-критически изследвания“, София, изд. Български писател, 1954, 300 с.).

Майстор на художествената реч. Николай Лилиев на 70 години. — В-к Отечествен фронт, год. XI, бр. 3351, 9 юни 1955.

Поет, народен учител и защитник. 60 години от смъртта на П. Р. Славейков. — В-к Отечествен фронт, год. XI, бр. 3370, 1 юли 1955 г.

Роман за съдбата на един обикновен герой. — В-к Отечествен фронт, год. XI, бр. 3398, 3 август 1955 г. (рецензия за романа на Алексей Сегренски „Обикновена история“, изд. Народна младеж, 1955).

Писател-хуманист. 75 години от рождението на Йордан Йовков. — В-к Отечествен фронт, год. XI, бр. 3482, 9 ноември 1955 г.

Поезията на Уолт Уитман. — В-к Труд, бр. 165, 12 юли 1955 г.

1956 г.

Благовоев в защита на Ботев. — В-к Литературен фронт, год. XII, бр. 24, 14 юли 1956 г.

1957 г.

История на българската литература от Смирненски до наши дни. Лекции, София, Наука и изкуство, 1957, 320 с.

Рец.: В. Йосифов, По белите полета на два академични труда. — В-к Литературен фронт, бр. 39, 26 август 1957 г.; Също: В. Йосифов, Съвременници, София, 1963, с. 388—400.

Сервантес в България. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. I, София, 1957, с. 161—172.

Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин. — Известия на Института за българска литература, кн. V, 1957, с. 169—250.

За социалистическо-реалистичното майсторство на Н. И. Вапцаров. — Сп. Септември. год. X, 1957, кн. 7, с. 79—102.

1958 г.

За историческите периоди в единайсетвековното развитие на българската литература. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. II, София, 1958, с. 153—180.

Родоначалник на българския театър и драма. — Сп. Театър, год. XI, 1958, кн. 3, с. 68—73.

Септемврийското въстание и българската култура. — В-к Народна култура, г. II, бр. 38, 20 септември 1958 г.

Любим поет на трудовите маси (за Христо Смирненски). — В-к Отечествон фронт, год. XIV, бр. 4379, 26 септември 1958 г.

1959 г.

Добри Войников. Криворазбраната цивилизация. Литературна преработка, библ. „Театрална самодейност“, год. III, 1959, кн. 3 (псевдоним: П. Ангаров).

Рец.: П. Пенев. За съвременното в наследството. — Сп. Театър, год. XII, 1959, кн. 1, с. 19—24; За съвременна българска драма. — В-к Литературен фронт, год. XIV, бр. 3, 16 януари 1958 г.; Вл. Каракашев, Патриотична пиеса. — В-к Отечествон фронт, год. XIV, бр. 4450, 17 декември 1958; А. Каракостова. Нашият театър и авторите. „Криворазбраната цивилизация“ от Д. Войников. — В-к Народна култура, год. II, бр. 6, 8 февруари 1958 г.; В. Стефанов, Криворазбраната цивилизация. — В-к Народна култура, год. II, бр. 48, 29 ноември 1958 г.

2. изд. Театрална библиотека, 1975 г., кн. 4.

Българската литература през годините 1912—1918. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. IV, 1959, с. 45—116.

50 години от рождението на Никола Вапцаров. — Сп. Читалище, год. XXXVIII, 1959, кн. 11 и 12, с. 23—24.

Михаил Еминеску. — В-к Литературен фронт, год. XV, бр. 26, 2 юли 1959 г.

За да съмне над бедните къщи. — В-к Народна младеж, год. XV, бр. 36, 22 февруари 1959 г.

Един от най-ранните представители на пролетарската ни поезия. По случай 70 години от рождението на Васил Карагьозов. — В-к Отечествон фронт, год. XV, бр. 4737, 21 ноември 1959 г.

Театърът и нашето училище. — В-к Учителско дело, год. V, бр. 47, 5 юни 1959 г.

1960 г.

Оригинален съветски труд върху българската поезия (Д. Ф. Марков, „Българската поезия първои четврти XX вв.“, Москва, 1959). — Сп. Пламък, год. IV, 1960, кн. 9, с. 61—66 (рецензия).

1961 г.

Творчеството на А. П. Чехов — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин. — Сб. А. П. Чехов 1860—1960, София, БАН, 1961, с. 203—214.

Характер и значение на художествената концепция. — Сп. Пламък, год. V, 1961, кн. 9, с. 62—67.

За школуването на Елин Пелин у Чехов и Горки. — Сп. Родна реч, год. V, 1961, кн. 7, с. 26—30.

Режисурата на дневен ред. — Сп. Театър, год. XIV, 1961, кн. 3, с. 9—10.

Рожба на богати впечатления (Ефрем Каранфилов, Сенки от миналото). — В-к Литературни новини, бр. 5, 19 юли 1961 г. (рецензия).

Режисура — съвременна, режисура — новаторска. — В-к Литературен фронт, год. XVII, бр. 5, 2 февруари 1961 г.

Оригинален научен труд на български режисьор (Ан. Михайлов, „Мизансцен“, Наука и изкуство, 1961). — В-к Отечествен фронт, год. XVII, бр. 5356, 21 ноември 1961 г. (рецензия).

1962 г.

Повестта на една голяма жажда за земя. — Предговор към кн. на Елин Пелин „Земя“, София, Български писател, 1962, с. 5—23.

За една претенциозна „теория“ на условността. — Сп. Театър, год. XV, 1962, кн. 12, с. 8—13.

Писмо до редакцията. — В-к Литературен фронт, год. XVIII, бр. 45, 7 ноември 1962 г. (Отговор на писмото на Добрин Спасов, Литературен фронт, год. XVIII, бр. 421 по повод статията на М. Арнаудов „Към биографията на Яворов“, Народна култура, год. VI, бр. 38, 22 септември 1962 г.)

1963 г.

Никола Вапцаров. Литературен очерк, София, 1963, 132 с.

Рец.: Г. Данчев. Нова книга за Никола Вапцаров. — В-к Борба, 21 септември 1963 г., с. 4.

Литературните влияния като школа за творческото израстване на писателя. — Сб. Славянска филология, т. IV, София, БАН, 1963, с. 391—408.

За същността и ролята на литературните влияния. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. VII, София, 1963, с. 103—139.

За трагизма на варварски убитата красота. — В кн.: П. К. Яворов, В полите на Витоша, София, Български писател, 1963, с. 5—25 (предговор).

На Руския камък. — Сп. Турист, год. VIII (XLIX), 1963, бр. 10, с. 5. Незаменно оръжие в борбата за комунизъм. — В-к Борба, год. XIX, бр. 126, 19 октомври 1963.

Щастливецът през погледа на един белетрист (Д. Мантов, Щастливецът, „Народна култура“, 1963). — В-к Отечествен фронт, год. XIX, бр. 5748, 21 февруари 1963 г. (рецензия).

Майстор на простото народно слово. По случай 20 години от смъртта на Т. Г. Влайков. — В-к Отечествен фронт, год. XIX, бр. 5805, 28 април 1963 г.

1964 г.

Една година Висш педагогически институт „Братя Кирил и Методий“. — В-к Борба, год. XX, бр. 111, 13 септември 1964 г.

1965 г.

Михалаки Георгиев. Литературно-критически очерк, София, Български писател, 1965, 167 с.

Хуморът на Михалаки Георгиев — Сп. Език и литература, год. XX, 1965, кн. 2, с. 26—38.

Научноизследователската дейност на студентите и нейният педагогически смисъл. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. III, 1965, кн. 3, с. 8—13.

Успехи и перспективи. — В-к Студентска трибуна, год. XVI, бр. 35, 23 май 1965 г.

Научно-исследователската дейност на студентите и ея педагогически смисъл. — A tanulmányok pedagógiai kérdései, Szeged, 1965, с. 171—178.

1966 г.

Григорий Цамблак в Румъния и в старата румънска литература (в съавторство с А. Давидов), София, БАН, 1966, 197 с.

Рец.: К. Мечев, Научен труд за Григорий Цамблак. — В-к Учителско дело, год. LXII, бр. 11 (1476) от 3 февруари 1967 г., P. Mihail, Penio Rusev și Anghel Davidov, Grigorie Camblac în România și în literatura română veche, Sofia, 1966, p. 197. — Mitropolia Moldovei și Sucevei, 1967, N 11—12, p. 707—708; N. Dončeva, Un nouvel ouvrage sur Grégoire Camblac. — Etudes balkaniques, V, 1969, 2, p. 119—122.

Принос в науката за висша квалификация на учителите (A tanárképzés pedagógiai kérdései, Szeged, 1965, 1—312). — Проблеми на висшето образование, год. IV, 1966, кн. 4, с. 58—61 (рецензия).

Оригинален научен труд на български режисьор. — В-к Отечествен фронт, год. XXII, бр. 5356, 21 ноември 1966 г. (рецензия за кн. на А. Михайлов „Мизансцен“, София, Наука и изкуство, 1966).

1967 г.

Художественото възприемане като творчески процес. — Сп. Театър, год. XX, 1967, кн. 12, с. 3—8.

1968 г.

За възприемането на художествените произведения. Психология на художественото възприемане, София, Наука и изкуство, 1968, 217 с.

Рец.: Б. Ценков, Научен принос в областта на художественото възприемане. — Сп. Театър, год. XXI, 1968, кн. 12, с. 44—46; Ив. Маринов, Психология на художественото възприемане. — Сп. Художествена самодейност, год. XVIII, 1969, кн. 3, с. 28; А. Михайлов, Труд по психология на художественото възприемане. — Сп. Пламък, год. XIII, 1969, кн. 13, с. 82—83; М. Жечев, Човекът и изкуството. — В-к Народна младеж, год. XXV, бр. 21 (6392), 25 януари 1969 г.; Г. Саев, За книгата на П. Русев „За възприемането на художествените произведения. Психология на художественото възприемане“. — Сп. Проблеми на изкуството, год. III, 1970, с. 59—61; П. Димитров, Психология на художественото възприемане и литературното обучение. (Една книга, полезна и за литературното обучение.) — Сп. Български език и литература, год. XIII, 1970, кн. 3, с. 52—61.

За трагизма на варварски убитата красота (предговор). — В кн. П. К. Яворов, В полите на Витоша, София, Български писател, 1968, с. 5—25.

Място и значение на славяно-румънската литература в романстиката, славистиката и балканистиката. — Сб. Славянска филология, т. 11, 1968, с. 261—274.

Участие и роля на различните компоненти на психиката в процеса на художественото възприемане. — Сп. Литературна мисъл, год. XII, 1968, кн. 1, с. 54—68.

С патоса на борбата за реализъм в литературата и театъра. 70 години от рождението на Д. Б. Митов. — Сп. Театър, год. XXI, 1968, кн. 4, с. 31—32. Търново 68. — Сп. Театър, год. XXI, 1968, кн. 8, с. 43—47.

Григорий Цамблак — български, сръбски, румънски и руски писател. — Трудове на ВПИ „Бр. Кирил и Методий“, т. IV, София, 1968, с. 451—473.
— История на българската литература през епохата на Възраждането. — Списание на Българската академия на науките, год. XIII, 1968, кн. 2, с. 101—103. (Рецензия за „История на българската литература“, т. II, БАН, 1966.)

1969 г.

Изследвания по история на българската литературна теория и критика. — Сп. Литературна мисъл, год. XIII, 1969, кн. 3, с. 158—163. (Рец. за кн. на Г. Димов „Българската литературна критика през Възраждането“, 1965 г. и „Из историята на българската литературна критика“, 1968 г.)

Рилската повест на Владислав Граматик. — Сп. Литературна мисъл, год. XIII, 1969, кн. 6, с. 14—21.

Психологията на художественото възприемане — наука необходима и вече създаваща се. — Сп. Философска мисъл, год. XXV, 1969, кн. 1, с. 69—77.

La civilisation bulgare et les peuples balkaniques aux IX^e — XII^e ss. — Etudes balkaniques, V, 1969, 1, pp. 11—35.

Deux articles consacrés à l'œuvre de Cyrille et Méthode. (Рец. за статии на Damjan P. Bogdan „La vie et l'œuvre des frères „Constantin-Cyrille et Méthode“ и „L'œuvre de Constantin-Cyrille et de son frère Méthode en Roumanie“, публикувани в: Ου εορτίας τομος Κυριλλу και Μεθοδίου επι τη 1100 ετηριδι, Τομος δευτερος, Θεσσαλονικη, 1968. — Etudes balkaniques, V, 1969, 4, pp. 77—79.)

1970 г.

Проблемът „Литература, изкуство и общество“ от гледна точка на кибернетиката и теорията на информацията. — Проблеми на изкуството, год. III, 1970, кн. 1, с. 38—43.

Пръв обобщаващ научен труд за социалистическия реализъм в славянските литератури (Д. Ф. Марков, Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур, Москва, 1970). — Сп. Пламък, год. XIV, кн. 18, с. 72—79 (рецензия).

Изказване пред Петия пленум на Комитета за изкуство и култура на 22 януари 1970 г. в София. — В-к Народна култура, год. XIV, бр. 5 (680), 31 януари 1970 г.

1971 г.

Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак, София, БАН, 1971, 448 с. (в съавторство с Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев).

Рец.: К. Мечев, Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак от П. Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. — Сп. Литературна мисъл, год. XVI, 1972, кн. 4, с. 136—139; Ал. Наумов, Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак от П. Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев. — Сп. Литературна мисъл, XVII, 1973, кн. 1, с. 140—141; Н. Коцев, Le panégyrique d'Euthyme, par Grégoire Camblak. — Etudes balkaniques, IX, 1873, 1, p. 131—134 К. Мечев, Един книжовен паметник на съвременен език. — В-к Отечествен фронт, год. XXVIII, бр. 8540, 23 март 1972 г.

Дело на Кирил и Методий и демократичните движения в средновековна България. — Сб. Константин—Кирил Философ. Доклади от симпозиума, посветен на 1100-годишнината от смъртта му, София, БАН, 1971, с. 97—108. (в съавторство с Г. Данчев и А. Давидов).

Велико патриотично дело. 600 години от създаването на първия български университет. — Сп. Пламък, год. XV, 1971, кн. 16, с. 33—37.

Проблемът „литература, изкуство и общество“ от гледна точка на кибернетиката и теорията на информацията. — Сп. Проблеми на изкуството, год. IV, 1971, кн. 1, с. 38—43.

За специалността театрознание във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. IX, 1971, кн. 2, с. 19—27.

Школата на Евтимий Търновски и нейната 600-годишнина. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. IX, 1971, кн. 6, с. 34—36.

Съветски труд по методологията на литературните изследвания. А. С. Бушмин, Методологические вопросы литературоведческих исследований, Ленинград, 1969 г., 226 с. — Сп. Език и литература, год. XXVI, 1971, кн. 4, с. 93—96 (рецензия).

Научна конференция по проблемите на сравнителното изследване на славянските литератури. — Сп. Език и литература, год. XXVI, 1971, кн. 5, с. 74—78.

Талант писателя и процеси творчества от Б. Мейлах (Ленинград, 1969, 446 с.). — Сп. Литературна мисъл, год. XV, 1971, кн. 5, с. 178—181 (рецензия).

Шестият конгрес на Международната асоциация за сравнителна литература (Бордо, септември 1970 г.). — Сп. Септември, год. XXIV, 1971, кн. 2, с. 250—253.

Значителен научен труд за Кирил и Методий. (Рец. за кн. на Е. Георгиев Кирил и Методий — истината за създателите на българската и славянската писменост, Наука и изкуство, 1969). — Сп. Читалище, год. LX, 1971, кн. 4, с. 36.

600 години Търновска книжовна школа. Велико патриотично дело. — В-к Борба, год. XXVII, бр. 122 (3086), 12 октомври 1971 г.

Към младите актьори — с възкителност и доверие. — В-к Студентска трибуна, год. XXII, бр. 25, 16 март 1971 г.

Григорий Цамблак — български, сръбски, румънски и руски писател. — Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est Européennes, Sofia, 1971, p. 323—337.

Le folklore en tant que système de moyens d'information et sa place parmi les systèmes d'information linguistique, littéraire et artistique. (Les problèmes généraux et les aspects balkaniques). — Etudes balkaniques, VII, 1971, 1, pp. 105—110.

Les littératures balkaniques et l'étude comparée du réalisme socialiste de D. F. Markov. (Рецензия за кн. на Д. Ф. Марков Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур, Москва, 1970, 308 с.). — Etudes balkaniques, XII, 1971, 1, p. 122—125.

1972 г.

Психология художественного восприятия. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, АН СССР, ИРЛИ (Пушкинский дом), Ленинград, 1972, 35 с.

Израстването на Христо Смирненски и особеностите на неговия социалистически реализъм (Из психологията на творческото развитие на таланта). — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XII, София, 1972, с. 3—38.

За координация и интегриране на образованието и науката в областта на изкуството. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. X, 1972, кн. 2, с. 11—17.

Оформянето на поета П. Р. Славейков. — Сп. Септември, год. XXV, 1972; кн. 12, с. 198—206.

Титан на българското възраждане (Паисий Хилендарски). — В-к Народна младеж, год. XXVIII, бр. 233, 30 септември 1972 г.

Фолклорът като система от средства за информация и мястото му в сред информационните системи от език, литература и изкуство. — Rad XVII kongresa saveza ubruzenja folklorista Jugoslavije — Poreč 1970, Zagreb, 1972, с. 307—311.

L'École d'Euthyme Tirnovski. 1371—1971. — Loisirs, 1972, 3, p. 34—35.

Une contribution à l'histoire de la culture roumaine et son importance pour les études balkaniques. — Etudes balkaniques, 1972, 4, p. 123—124. (Рецензия за кн. на P. P. Panaitescu Inceputurile și biruința scrisului în limba romana, 1965, 230 p.; Introducere la istoria culturii românești, 1969, 398 p.)

1973 г.

Борис Шивачев. Бележки. — В кн. Борис Шивачев. Избрани произведения, София, Български писател, 1973, с. 239—249 (послепис).

О психологии и логике художественного творчества как предпосылке дальнейшего развития сравнительно-исторического изучения литературы — В кн. Сравнительное изучение славянских литератур, Материалы конференции 18—20 мая 1971 года, Москва, 1973, с. 248—252.

Седмият конгрес на Международната асоциация за сравнително литературознание (в Монреал и Отава, август 1973 г.). — Сп. Литературна мисъл, год. XVII, 1973, кн. 6, с. 129—132.

Народен деятел на културата. 75 години от рождението Д. Б. Митов. — Сп. Пламък, год. XVII, 1973, кн. 8, с. 77—80.

Конгресът в Монреал. — В-к Литературен фронт, год. XXIX, бр. 44, 11 ноември 1973 г.

La littérature comparée et l'anthropologie culturelle. — Actes du VII Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Budapest, 1973, с. 223—226.

1974 г.

Как възприемаме художествените произведения? Библ. „Г. Кирков“, 1974, № 4, София, Наука и изкуство, 1975, 54 с.

Школата на Евтимий Търновски в манастира „Св. Троица“. — Сб. Търновска книжовна школа. 1371—1971. Международен симпозиум. Велико Търново, 11—14 октомври 1971 (т. 1), София, БАН, 1974, с. 27—38.

Драмите на А. Чехов и драматургът П. Яворов. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. IV, София, 1974, с. 3—35.

Тридесет години висше образование по изкуствата. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. XII, 1974, кн. 4, с. 53—58.

Византийската култура в Югоизточна Европа като проблем на информационна система — *Studia balcanica*, 8, Балкански културни и литературни връзки, София, БАН, 1974, с. 5—30.

1975 г.

Ролята на творческите задачи и идеали за сплотяването и работата на колективите за научно творчество. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. XIII, 1975, кн. 3, с. 10—15.

Форми, системи и особености на културното общуване в Югоизточна Европа през средновековието. — Сп. Проблеми на изкуството, год. VIII, 1975, кн. 2, с. 42—45.

Sur les périodes historiques de la communication culturelle et littéraire dans le sud-est Européen. — *Neohelicon. Acta comparationis literarum universarum. Romanticismus*, tomus III, N. 3—4, 1975, p. 171—188.

Le problème de la littérature et la société du point de vue de la cybernétique et la théorie de l'information. — Actes du VI^e Congrès de l'Association internationale de Littérature Comparée. Bordeaux 1970, Kunst und Wissen, Erich Bieber, Stuttgart, 1975, p. 231—237.

1976 г.

Проблемът за културата и културните взаимодействия от гледна точка на кибернетиката, теорията на информацията и общата теория на комуникациите. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XVI, София, 1976, с. 13—54.

Стилистиката, поетиката и естетиката на психазма в творчеството на търновските книжовници (Евтимий Търновски, Киприан, Григорий Цамблак). — Сп. Проблеми на изкуството, год. IX, 1976, кн. 4, с. 54—56.

Международна научна конференция във Виена „Разговор за зрителите“. — В-к Народна култура, год. XX, бр. 44, 30 октомври 1976 г.

Les moyens de communication et le problème „art et public“. — Actes du VII congrès international d'esthétique. Bucarest, 28 Août — 2 Septembre, 1972. Editura Academiei Republicii socialiste România, 1976, p. 115—118; Резюме на доклада във: *Rapports présentés par les délégués bulgares au VII^e congrès international d'esthétique*. Bucarest, 28 août — 2 septembre 1972, Sofia, 1972, p. 11—17.

1977 г.

Повестта на една голяма жажда за земя. — В сб. Елин Пелин в българската критика, София, 1977, с. 352—371.

Древните балкански култури и българската народностна култура (Културното общуване на балканите от VI до X в.). — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XVII, София, 1977, с. 7—96.

Жанровата система у Елин Пелин. — Сп. Език и литература, год. XXXII, 1977, кн. 3, с. 1—13.

„Системата“ на актьора. — В-к Народна култура, год. XXI, бр. 30, 22 юли 1977 г.

Периодизация литературного развития в Юговосточной Европе согласно теории культурного общения. — *Études balkaniques*, XIII, 1977, 2, с. 106—113.

Le rapport „acteur — public — acteur“ dans le système contemporain des arts de l'acteur. — Das theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976, Wien, 1977, p. 61—67.

1978 г.

„Железните стихове“ на Димитър Полянов и развитието на българската социалистическа поезия. — Сб. Димитър Полянов и социалистическата литература в България, Сборник от изследвания по случай 100 години от рождението му, София, БАН, 1978, с. 82—88.

Разцветът и разпадането на човешката личност в творчеството на Елин Пелин. — Сб. Елин Пелин. 100 години от рождението му. София, БАН, 1978, с. 1635.

Трагедията на интелегента-индивидуалист в Яворовата драма „В полите на Витоша“. — Сп. Език и литература, год. XXXIII, 1978, кн. 2, с. 1—24.

Възникване и развитие, характер и особености на старобългарската култура. — Сп. Проблеми на изкуството, год. XI, 1978, кн. 2, с. 3—9.

Место и роль Тырновской Евфимиевой школы в культурном общении на Балканах и в Восточной Европе в средние века. — Сб. Славянские культуры и Балканы, т. I, София, 1978, с. 348—361.

Драмите на Пейо Яворов. — В-к Народна култура, год. XXII, бр. 2, 13 януари 1978 г.

За науката и изкуството днес, за „третата култура на консуматора“, за подготовката на личности-творци. — В-к Народна култура, год. XXII, бр. 47, 24 ноември 1978 г.

Дело Евфимия Тырновского и развитие церковно-культурных институтов в Угровалахии в Молдове. — *Études balkaniques*, XIV, 1978, 4, p. 53—56 (в съавторство с П. Войчева).

1979 г.

Традицията на средновековната българска култура след падането на България под османско иго. — В кн. България в света от древността до наши дни, т. I, София, Наука и изкуство, 1979, с. 345—356.

Драматургия П. Яворова и А. П. Чехов. — В кн. Русско-болгарские театральные связи, Сборник статей и материалов, Ленинград, 1979, с. 29—39.

Документалност и художественост в средновековните български писмени паметници. — В: Помощни исторически дисциплини, I, 1979, с. 156—175.

Място и роля на Тырновската книжовна школа в развитието на културното общуване в Югоизточна и Източна Европа през средновековието. — Годишник на ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“, т. XIX, 1979, 1, с. 45—73.

Литературата и историята в България и в Югоизточна Европа през XIX век. — Сп. Език и литература, год. XXXIV, 1979, кн. 2, с. 1—2.

Българската наука за майсторството на актьора и режисьора. — Проблеми на висшето образование, год. XVII, 1979, кн. 1, с. 22—29.

Старобългарската култура — възникване, характер, институции. — Сп. Проблеми на висшето образование, год. XVII, 1979, кн. 5, с. 56—60.

Пиесата на Валцаров „Вълната, която бучи“. — Сп. Театър, год. XXXII, 1979, кн. 11, с. 29—31.

Русский художественный опыт в творческом росте болгарских писателей. — Сп. Болгарская русистика, год. VI, 1979, кн. 6, с. 16—21.

Стародавен диалог. Съвместен българо-румънски труд по литературна балканистика. — В-к Антени, год. IX, бр. 13, 28 март 1979 г. (рецензия).

Свързките на колективното общуване. За комуникативните аспекти на научната организация на трудово-творческата дейност. — В-к Народна култура, год. XXIII, бр. 9, 2 март 1979 г.

Някога и днес. 100 години от рождението на Ст. Л. Костов. — В-к Народна култура, год. XXIII, бр. 14, 6 април 1979 г.

La terminologie sémiotique du point de vue de la cybernétique. Sémiotique timide ou globale? — Abstracts and papers. Semiotic Terminology, 28 June. 1 July 1979, Budapest, p. 42.

La communication littéraire bulgare-roumaine dans les conditions de mass-media développés. — Etudes balkaniques, XV, 1979, 1, p. 119—123.

1980 г.

Елин Пелин — художествено виждане и творческо своеобразие, София, Наука и изкуство, 1980, 181 с.

Рец.: V. Píkova Penjo Rusev, Elin Pelin — hudožestveno viždane i tvorčesko svoeobrazie, Sofia, „Nauka i izkustvo“, 1980, 181 p. — Revista de istorie și teorie literară, 1981, 3, p. 485—486.

Реформата на Евтимий Търновски (Характер, особености, разпространение). — В сб. Търновска книжовна школа, т. 2, Ученици и последователи на Евтимий Търновски. Втори международен симпозиум. Велико Търново, 20—23 май 1976, София, БАН, 1980, с. 49—54.

Антон Пан и Петко Славейков (биографични, творчески, литературно-исторически съответствия и различия). — В сб. Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX век, София, 1980, с. 90—116 (в съавторство с Димитру Завера).

Социалистическите моменти и тенденции в драмите на Пейо Яворов. — В сб. Яворов — раздвоеният и единният. Нови изследвания, София, 1980, с. 70—89.

Значителна социалистическа драма. — В сб. Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали, София, 1980, с. 419—448.

За българо-румънското литературно и културно общуване през средновековието. (По повод книгата на Г. Михайлъ „Старата румънска култура и литература в европейски контекст“). — Сп. Език и литература, год. XXXV, 1980, кн. 3, с. 73—84.

Психология на художественотворческата дейност. — Сп. Литературна мисъл, год. XXIV, 1980, кн. 4, с. 16—36 (I част); кн. 7, с. 3—21 (II част).

Словесното майсторство на писателите от Търновската Евтимиева школа. — Сп. Пламък, год. XXIV, 1980, кн. 7, с. 157—167.

Старобългарските просветно-книжовни школи — форма на висше образование в средновековна България. — Проблеми на висшето образование, год. XVIII, 1980, кн. 2, с. 53—57.

Книга за идейните търсения на българина през средновековието. В. Велчев, От Константин Философ до Паисий Хилендарски, изд. Наука и изкуство, 1979, 290 с. — Сп. Език и литература, год. XXXV, 1980, кн. 1, с. 105—107 (рецензия).

Георги Данчев, Димитър Кантакузин, София, Наука и изкуство, 1979, 212 с. — Сп. Исторически преглед, год. XXXVI, 1980, с. 149—152 (рецензия).

Григорий от рода Цамблак. Художникът и публицистът на Югоизточна и Източна Европа. — В-к Антени, год. X, бр. 6, 6 февруари 1980 г.; също: сб. Българистика и българисти, София, 1981, с. 95—100.

От Атон до Балтийско море. Проучването на Григорий Цамблак — навременна международна научноизследователска задача. — В-к Антени, год. X, бр. 46, 12 ноември 1980 г.

Израстването на актьора като творец. Творческо самочувствие и творческо самосъзнание. — В-к Народна култура, год. XXIV, бр. 32, 8 август 1980 г.

Стратегическите завоевания на българската наука за художественото творчество. (Ал. Лилев, Към природата на художественото творчество, София, Наука и изкуство, 1979, 450 с.). — В-к Народна младеж, год. XXXVI, бр. 53, 14 март 1980 г. (рецензия).

Литературно наследство Григория Цамблака (Обща характеристика, разпространение и класификация, художественно мастерство). — *Études balkaniques*, 1980, XVI, 2, p. 124—137.

Българо-румънското литературно общуване в условията на развити „мас“ медиа“. — *Analele Universitatii Bucuresti. Limbi si literaturi străine*, anul XXIX, 1980, 1, p. 108—112.

The old Bulgarian literary schools as form of higher education in mediaeval Bulgaria. — *Unesco*, 1980, p. 16—18.

Littérature comparée, sémiotique littéraire ou théorie de la communication culturelle? Actes du VIII^e Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée Budapest 1976, Kunst und Wissen, Erich Bieber, Stuttgart, 1980, p. 789—794.

1981 г.

Психология на творчеството, София, Наука и изкуство, 1981, 239 с. (в съавторство с Г. Пиръов, А. Поликаров, Т. Трифонов).

Възникване и развитие, характер и особености на старобългарската култура. — Сб. Константин—Кирил Философ. Материали от научните конференции по случай 1150-годишнината от рождението му — Велико Търново, 10—11 ноември 1977 г., и Рим, 12—13 декември 1977 г., София, БАН, 1981, с. 111—122.

Българската култура в продължение на тринадесет века. Възникване, характер, развитие. — Сб. Българската култура през вековете, Библ. „Г. Кирков“, 25 март 1981, с. 1—21.

Науката за изкуството на актьора и психологията на актьорското и режисьорското майсторство. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XXI, София, 1981, с. 5—34.

Иво Андрич във възприемането на българската литературна критика. — Сп. Литературна мисъл, год. XXV, 1981, кн. 4, с. 132—136.

Евтимиевата школа в манастира „Света Троица“ — В-к Плиска—Мадара—Преслав — бр. 9, май 1981 г.

Stanislaw Przybyszewski na scenach bulgarskich. — *Slowianie w świecie antinorm Stanisława Przybyszewskiego*, Warszawa, 1981, s. 267—273.

1982 г.

Избрани страници, София, Български писател, 1982, 403 с.

Общи въпроси на актьорската личностна структура. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, т. XXII, 3, София, 1982, с. 87—124.

Станислав Пшибишевски на българска сцена. — Сп. Литературна мисъл, год. XXVI, 1982, кн. 4, с. 95—100.

Похвалното слово за Константин и Елена от Евтимий Търновски. — Старобългарска литература, кн. 12, 1982, с. 14—29.

1983 г.

Естетика и майсторство на писателите от Евтимиевата книжовна школа, София, БАН, 1983, 261 с.

НАУЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
ПРОФЕССОРА ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
ПЕНЬО РУСЕВА (1919—1982)

Невяна Дончева—Панайтова

Резюме

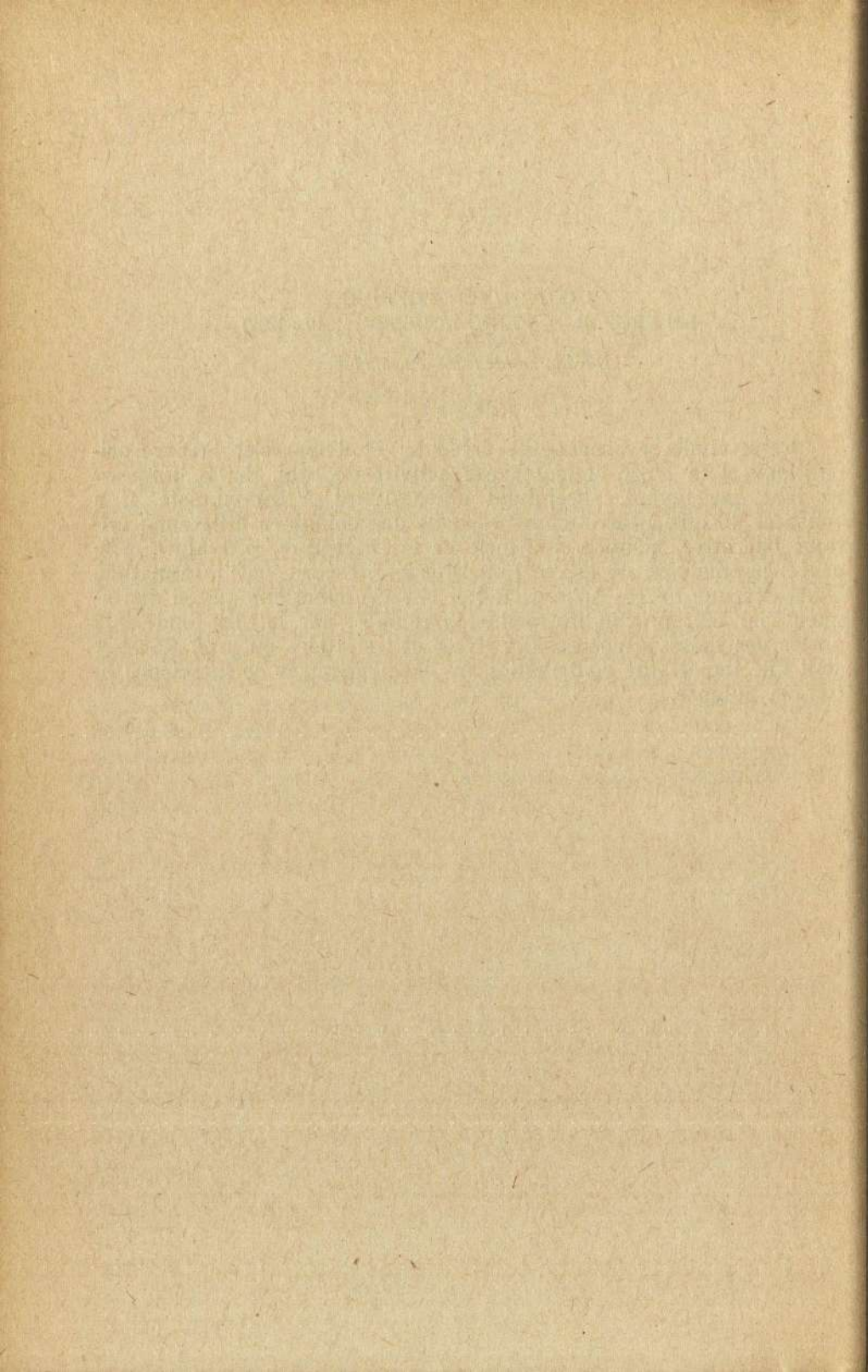
Научно-исследовательская деятельность проф. д-ра Пеньо Русева в качестве преподавателя и общественного деятеля, ученого и коммуниста многостранна плодотворна. Основными направлениями его сорокалетней научной деятельности являются история и теория литературы, критика, сравнительное литературоведение, психология художественного творчества. И все это рассмотрено в свете теории информации. В каждой сфере своей научной деятельности проф. д-р П. Русев имеет существенный вклад в науку, отличающийся оригинальностью подхода к явлениям и фактам языка, глубиной их трактовки и последовательностью научных предположений, методологической правомерностью и научной принципиальностью. Лучшие его книги и монографии характеризуют проф. д-р П. Русева как оригинального ученого, внесшего свой вклад в развитие болгарской науки.

L'ŒUVRE SCIENTIFIQUE
DU PROF. D—R PENIO ROUSSEV (1919—1982)

Névéna Dontchéva—Panayotova

Résumé

Cette étude se propose de présenter et d'apprécier l'œuvre scientifique et la large et fructueuse activité du prof. d-r P. Roussev en tant que savant, enseignant universitaire et communiste. Il a consacré 40 ans à des recherches dans des domaines différents: critique opérative, histoire et théorie de la littérature, littérature comparée, psychologie de la création littéraire, théorie de l'information. Dans chacune de ces sphères il fait des contributions qui se distinguent par leur originalité méthodologique et par le bien-fondé et la portée des thèses exposées. Les livres et les études du prof. Roussev sont une importante contribution au développement de la science littéraire bulgare.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XIX, кн. 1

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre 1

Faculté philologique

1981—1982

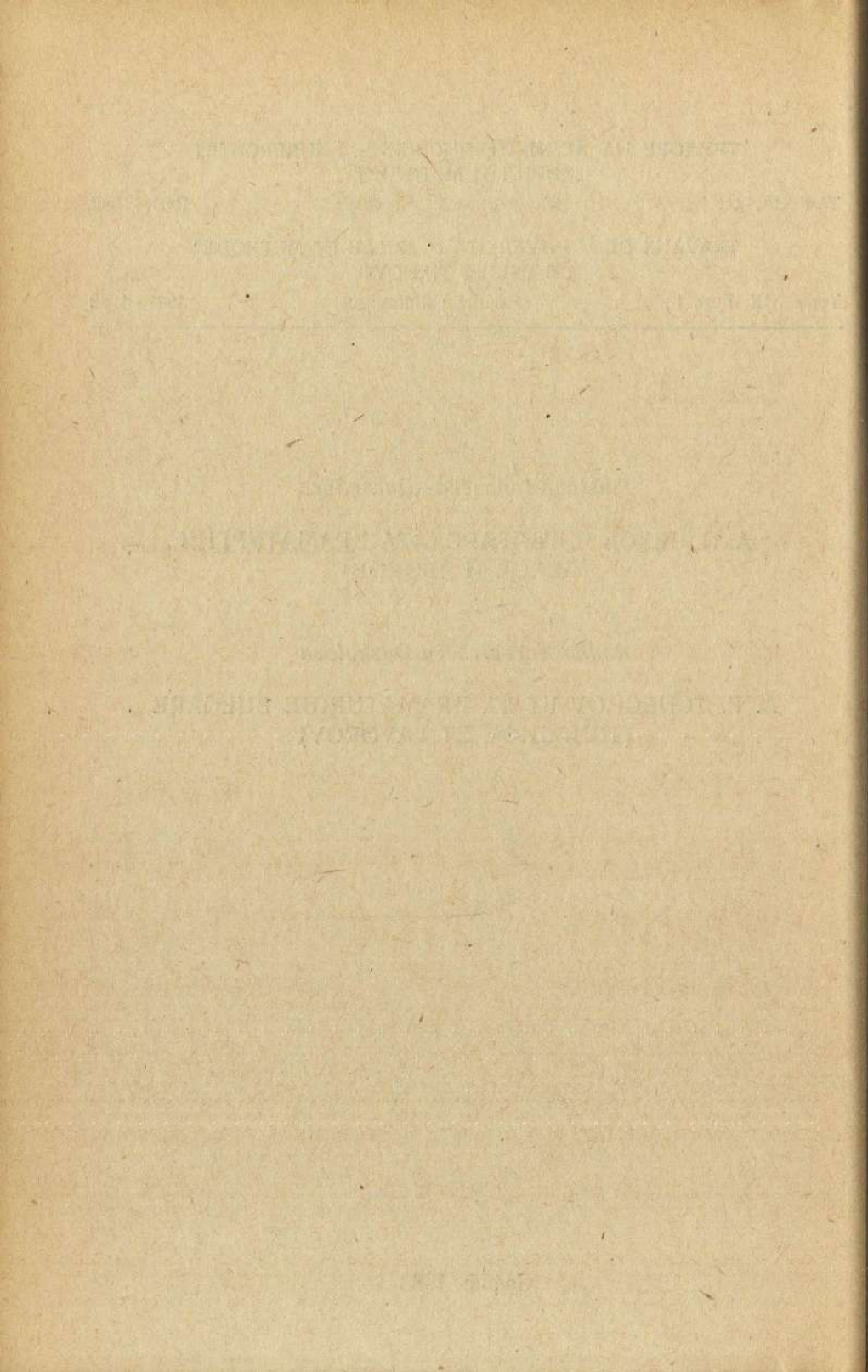
Радка Кърпачева—Даскалова

А. П. ЧЕХОВ И БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ
(ЧЕХОВ И ЯВОРОВ)

Radka Karpatchéva-Daskalova

A. P. TCHÉCHOV ET LA DRAMATURGIE BULGARE
(TCHÉCHOV ET YAVOROV)

София, 1983



Българският читател се запознава с творчеството на А. П. Чехов доста рано — още в края на 80-те и началото на 90-те години на миналия век, когато в печата се появяват първите преводи на негови произведения. Публикуваните тогава разкази „Тиф“ (библ. „Свети Климент“, 1888—1889), „Ванка“ (в. „Лъча“, г. I, 1892, № 24) и „Жена“ (сб. „Почивка“, 1893) са началото на едно широко и интензивно нахлуване на Чехов в българския литературен печат, в духовния свят на българина. Особено голяма става популярността на Чехов след 1904 г., когато Кръстю Митишев издава за пръв път на български език събраните съчинения на писателя. Това издание е първото, което представя, от една страна, така широко творчеството на руския писател, от друга — приобщава непосредствено българския читател към поетическия свят на Чехов, запознава го с идейно-философските му позиции, с естетиката му.

С актуалността си, с дълбочината на проблематиката и особено с крайно оригиналната си и своеобразна поетика творчеството на Чехов естествено привлича интереса на българските творци. Почти няма писател от онова време, който да не е откликнал в печата с мнение за разказвача и драматурга Чехов.¹ Творчеството му става своеобразна школа за българските художници на словото. Особено осезаемо е въздействието му върху белетристите — Чехов влияе на много от тях. Под знака на неговото майсторство в българската литература се формират немалко прозаисти. Влиянието на белетриста, на разказвача Чехов закономерно се съпътствува от влиянието на драматурга. Драмите на Чехов стават известни на българската публика в началото на нашия век (1904—1912 г.), когато водещите български театри един след друг поставят отначало водевилите, а след това и големите му пиеси. През това време името на Чехов завинаги навлиза в репертоарните планове на театрите. Нещо повече — той става много популярен, драматургията му привлича силно вниманието на режисьори и актьори, на театралните и литературните критици, на цялата млада българска интелигенция.

Не разполагаме с абсолютно точни данни за броя на представленията на отделните пиеси, но по отзивите и литературния печат и изобщо в печата се оформя впечатлението, че „Вуйчо Ваньо“ е най-предпочитаната от театрите ни пиеса. Съобщения за спектаклите и отзиви за тях четем през 1904 г. (в. „Вечерна поща“, бр. 962), 1908 г. (в. „Реч“, бр. 247), 1909 г. (в. „Съзнание“, бр. 30), 1910 г. (в. „Реч“, бр. 1023) и т. н. И по-късно се наблюда-

дава същата картина — през 1920—1924 г. особено след гостуването на МХАТ у нас. Обемът на предлаганата разработка и темата ѝ ни дават твърде малка възможност да представим възприемането на драматурга Чехов от нашата критика. Затова и ще се спрем накратко само на някои театрални рецензии.

През 1908 г. в кн. 4 на сп. „Демократичен преглед“ е отпечатана една от най-значителните работи от този период, посветена на драматургията на Чехов. Това е статията на П. К. Яворов, посветена на постановката на „Вуйчо Ваньо“ в Народния театър — първият така задълбочен и точен анализ на Чеховата пиеса в българския печат. На него ще се спрем по-късно. През същата 1908 г. и Ив. С. Андрейчин пише статия за „Вуйчо Ваньо“ във в. „Свободно слово“ (бр. 404), Стр. Кринчев — „Театрални бележки“ в сп. „Демократичен преглед“ (кн. 10). През 1909 г. за „Вуйчо Ваньо“ пише Г. Славчев във в. „Час“ (бр. 40), Martus — в „Нова балканска трибуна“ (бр. 86).

Статията на Ив. Ст. Андрейчин като тълкуване на Чехов е типична за онова време. Тя не е литературен анализ или размисъл над поставени от твореца проблеми. Оценката за Войнички изцяло се свежда до това: „О, как тежко е да бъдеш като клетия вуйчо Ваньо... Горкият, горкият вуйчо Ваньо... горката Соня...“² В статията на Стр. Кринчев вниманието е насочено повече към актьорската игра, отколкото към същината на пиесата. Той се опира на някои оценки на Яворов и акцентува на това, че става дума за драма от нов тип, която не може да бъде поставяна и играна по познатия традиционен път на интерпретация.³ Г. Савчев по достойнство оценява именно новаторството на Чеховата пиеса и пише: „... дъхна свежест, създаде настроение, което унищожи с един замах давания досега шаблон в Народния театър. Такива пиеси възраждат духа и с творчески замах го издигат над живота.“⁴

Почти едновременно с „Вуйчо Ваньо“ у нас се поставя и „Вишнева градина“. За тази пиеса през 1905 г. пише статия Ник. Филипов в сп. „Мисъл“ (кн. 3). Поводът за отзива е издаването на пиесата в отделна книжка на български език (прев. А. П. Кирчев, изд. Варна). За постановките на Народния театър са публикувани критични бележки и рецензии от Д. Т. Страшимиров (в. „Ден“, 1910 г., бр. 2333, сп. „Ново време“, 1910, кн. 8/9). През 1911 г. д-р М. Тихов печата своя театрална бележка в сп. „Съвременна мисъл“ (бр. 2), а С. Кринчев в сп. „Демократически преглед“ (кн. 5). По-значителни с дълбочината на изводите си, с проникването в същността на пиесата и специфичната ѝ жанрова принадлежност, а оттам и в емоционалната ѝ атмосфера са статиите на Ник. Филипов, д-р М. Тихов и С. Кринчев. Ник. Филипов се докосва в статията си до проблема за комичното у Чехов и своеобразното съдържание, което писателят влага в него: „Чехов в същност осмива не толкоз в комедията си глупост-

та и развалата, колкото изтънко анализира разстроената душевна природа на героите си и това е във вреда на комическия ефект. Със своите несъобразности героите предизвикват у нас — на моменти — смях, но някакъв сдържан, плитък, не от сърце смях и общото настроение, което добиваме от цялата комедия, не е весело, а тъжно.“⁵ Д-р Тихов прави много задълбочен анализ на „Вишнева градина“ и се откроява сред останалите автори с това, че отделя внимание на новаторството на Чехов в жанра на драмата — и като форма, и като съдържание. Той смята, че Чехов не се стреми към пълно разкриване същността на героите: „... предадени са само нежните трели на душата..., личността е носител и съзидател на общото настроение“.⁶

Най-значителната разработка за „Вишнева градина“ конкретно и на драматургичното новаторство на Чехов като цяло е работата на Ст. Кринчев от 1911 г. В нея авторът много точно определя същността на драматичното и новите форми на неговото битие в пиесите на Чехов. „Драматичното у Чехов не намира израз във външната съдба на неговите герои и повечето пъти се преживява скрито и дълбоко в душата. Авторът се спира повече на вътрешния, а не външен конфликт“ — пише Ст. Кринчев.⁷ Той нарича Чеховата драма „драма на чувствата“, а героите му — „рождби“ и „жертви“ на своето време. Много вярно е уловена връзката между героите на „Вишнева градина“ и съвременниците: „Не се ли повтаря и у нас историята на руските лишни хора, каквито са почти всички Чехови герои? Повтаря се и още как!“⁸

Това е само бегла скица на постигнатото от българската литература и театрална критика от онова време като проникване и като оценка за стойността на създаденото от Чехов драматургично творчество (при това само за пиесите „Вуйчо Ваньо“ и „Вишнева градина“). Но, както вече отбелязахме, темата на нашата разработка и малкият ѝ обем не позволяват да се представи по-разгърнатата и широка картина на рецепцията на драмата Чехов от периода до 1924 г. Но и представеното достатъчно убедително показва един траен интерес към Чеховите пиеси, към същността на неговото дело в театъра.

Чеховата драматургия сравнително бързо се утвърждава в България. Голяма роля за това има обстоятелството, че пиесите в повечето случаи се поставят и играят от изключителни актьорски дарования. Кръстю Сарафов, Адриана Будевска, Елена Снежина — те първи разкриват пред българския зрител света на Чеховите пиеси. При това повечето от тях са възпитаници и продължители на традициите на руската реалистична театрална школа, ученици на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и, естествено, интерпретират пиесите в духа на Московския художествен театър, най-прогресивният и близък до Чехов театър. Драматургията на Чехов за кратко време става неразривна

част от духовното богатство на българина. С нейните постановки са свързани първите крупни успехи и постижения на още неукрепналия български театър. Тя оставя дълбока и трайна диря в развитието на българското сценично изкуство и определено влияе на българските драматурзи. Чеховата драма става основа за нови решения на младите творци в трудната област на драматичния жанр. Това въздействие, съдържанието му и границите са все още твърде малко изследвани.⁹

Най-силно присъствието на Чеховото естетическо въздействие се чувствува в драматургията на П. К. Яворов. Един от най-големите български поети, човек с огромна култура, Яворов е от малцината свои съвременници, които успяват да проникнат в смисъла на Чеховото новаторство, в дълбоката същност на грандиозната реформа на реалистичната драма, извършена от руския творец. Той може би най-добре от всички разбира значението на това, което става в Русия. Съвременният руски театър, постиженията на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и създаваното от тях ново изкуство имат за него голяма притегателна сила. Яворов е доста скептично настроен към постиженията на френския театър, които добре познава от продължителната си командировка в Нанси. През 1906 г. в писмо до д-р Кръстев споделя: „Тук идваха две парижки звезди... Гледаха ги поотделно в две глупави пиеси, на които те дадоха бездна съдържание — глупави пиеси, съчинявани нарочно за тях. И странно: у френците не актьорът е за пиесата, а пиесата за актьора. Тук ми минува през ума, че две гениални индивидуалности, като автор и изпълнител, мъчно биха се спогодили, колкото това да изглежда парадоксално.“¹⁰

По-късно оценката му става по-категорична. Отсъствието на съдържание, стремжът към евтин ефект, характерни за френския театър от онова време, отблъскват поета. Този тип театър според него не е в състояние да изпълни своята единствена и важна мисия, своето предназначение — да бъде училище за майките, да бъде „катедра, от която да звучи само истината“ (Гогол). И Яворов споделя с режисьора П. Швановски (19. X. 1910): „Няма да се върна много очарован от френския театър и съжалявам, че не *отидох в Москва* (к. м.), вместо да дойда в Париж. Един могъщ консерватизъм царува на тукашна сцена, една окончателна рутина. Никога и нигде тук няма едно художествено цяло — има само частично изявление на гении... Без блясъка на тия отделни изпълнители веднага биха станали видими крайните небрежности в *mise-en scène*-а, мизерността на ансамбъла и нетърпимата блудкавост на съвременния френски репертоар... И френците биха могли да пресметнат тогава колко десетилетия назад са останали в това отношение, като гледат къде са отишли вече... московците.“¹¹ В друго писмо до д-р Кръстев българският поет с огорчение пише за това, че не може да

види руските представления в София: „Руските представления няма да ги видим или поне аз няма да ги видя. Свободни билети са дали само на няколко ежедневници и артисти. Вчера ходих при Протич, управляващ театъра... Той изказа съжалението си...“¹²

Отношението на Яворов към руския реалистичен театър остава отношение на възхищение и безкрайно уважение към неговото високо реалистично изкуство. Художественият театър, новата режисьорска и актьорска техника на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и особено новаторската драматургия на Чехов спечелват завинаги в негово лице един голям почитател. За трайността на интереса му към тях и неизменността на високата оценка свидетелствува интервюто пред сп. „Седмична илюстрация“ (1913 г.), в което Яворов отново повтаря: „Спомнете си Чеховите драми. Спомнете си Художествения театър.“¹³

Тази позиция е естествена за Яворов — творец с много високи изисквания към изкуството като цяло и конкретно към драматическото. Неговото почти гоголевско разбиране за художествената и обществената мисия на театъра като катедра, от която трябва да звучи само голямата истина за живота, логически го насочва към руския реалистичен театър, към Чехов. Когато се запознава с неговото творчество, Яворов има вече оформен вкус към театъра, усет за истинското и фалшивото в него. Един от най-ерудираните наши творци, той е запознат с „всички тънкости на съвременната драматургична техника, до съвършенство познава съвременния европейски театър“.¹⁴ „За свой собствен интерес аз съм използвал“ — признава той, „произведения на Ибсен, на Шекспира, на Хауптмана, търсейки техните особености, техните отстъпления и прочие.“¹⁵ Към посочените трябва да прибавим и имената на Молиер, на Корней и Расин, на Софокъл и Еврипид, на Чехов и Горки, някои четени на руски, други — във френски превод. Затова за нас особено важен и знаменателен е фактът, че когато символистичната драматургия залива сцените на европейските театри, Яворов се ориентира не в тази посока, а към реализма и търси опора в постиженията на руския реалистичен театър, на реалистичната Чехова драматургия.

В творческите търсения на драматурга Яворов новаторската естетика на Чехов, неговите оригинални драматургически решения са откритие и той не може да ги отмени. Чеховата драма носи в себе си отговорите на много негови напрегнати търсения в областта на драматичната форма, на стремежа му към правдиво и съдържателно сценично изкуство. Защото, както казва Яворов, „правдата в действителния живот не тържествува тъй лесно, както на сцената, и се влочи от векове, посиняла от студ, със скъсани обуща из зимната кал“¹⁶. Зрялото драматургично творчество на Чехов се превръща в своеобразна школа, която обогатява изключително много нашия автор. Разбира се, тук и

дума не може да става за заимствувания, за ученичество и подражателство. Яворов си остава докрай Яворов, самобитен, единствен в българската литература и като поет, и като драматург. Но Чеховата драма, търсенията и откритията на руския майстор са съзвучни на неговите търсения.

Затова с такова внимание Яворов пристъпва към анализа на Чеховия „Вуйчо Ваньо“ през 1908 г. Статията е публикувана в априлския брой на сп. „Демократически преглед“ от същата година — непосредствено след постановката на пиесата в Народния театър. Тази статия е прекрасен, проникновен анализ на основните принципи на Чеховата драматургична поетика. Авторът много тънко е уловил в пиесата онова, което заставя познатия драматургичен жанр да зазвучи по новому, онова, което изнася до зрителя огромното социално-психологическо и обществено-философско съдържание на произведението. Яворов е очевидно запознат с оценките на руската критика за „Вуйчо Ваньо“, с резонанса, предизвикан от постановката на МХТ в руския театрален печат (1899 г.). Затова така категорично още в самото начало на статията утвърждава именно *драматургическите* достойнства на пиесата и иронично споменава „тези руски критици, които бяха поискали да отрекат пиесата на Чехов на това основание, че тя не дава никакви драматични фигури в каквото и да е драматическо действие“¹⁷. Яворов много добре разбира своеобразния, чисто чеховски драматизъм на пиесата, безкрайно чужд на традиционния, на външния ефект и напрежение, на външния драматизъм. „Истинската драма, — пише поетът — от която би се заинтересувал всеки драматически temperament, е изтеглена в миналото... Руският писател е вдигнал завесата след петия акт, за да можем да видим само нейните разрушителни последиствия... Чехов е пренебрегнал в живота на героя си такива моменти, от които би се съблазнил всеки истински драматург, и се спира на моменти, по-неподвижни в сравнение с първите за обхващане от белетристичния му поглед.“¹⁸ С основание Яворов в статията си подчертава, че като цяло разбирането на Чехов за драматургичния жанр се различава от традиционните предписания. Но се стреми да обясни спецификата на Чеховата драматургична поетика преди всичко с прехода на художника от белетристичното към драматургичното творчество.

Тази оценка е в същност израз на много разпространена в руската дореволюционна театрална критика теза, особено от първите години на ХХ в. В стремежа си да изясни непонятния за нея строеж на Чеховата драма театралната критика в края на краищата стига до това, възприето и от Яворов обяснение.¹⁹ Отзвуци на такова разбиране на спецификата на Чеховата поетика на драмата се улавят, макар и рядко, дори и в някои съвременни изследвания независимо от това, че като цяло концепцията за „повествователността“ на пиесите отдавна е забравена. Ето

защо е трудно да се съгласим с изводите на някои български изследвачи, които се стремят да ни убедят в абсолютната правилност на Яворовите оценки за Чехов. „Той (Яворов — б. м.) открива у Чехов преход от белетристичното към драматургичното творчество, който е абсолютно характерен за него (Чехов — б. м.)“ — четем в едно от изследванията за Яворов.²⁰ Оценките на нашия поет в споменатата статия са така дълбоки и проникновени, че не се нуждаят от подобна защита. И тази неприемлива сега за нас теза на поета за белетристичността на Чеховата драматургия не е в състояние да намали значението им. Още повече, че тук Яворов е просто в крак с времето си и в изводите си стои на позициите на най-прогресивните театрални критици в Русия от края на века.

За дълбоко разбиране на особеностите на Чеховата драма говорят онези места от статията, в които Яворов пише за „вътрешната атмосфера“ на пиесата, за „вътрешното настроение“ като сърцевина на произведението и подчертава абсолютната необходимост от сценичното ѝ пресъздаване. Той е запознат (сам отбелязва това в статията) с трактовката на Чеховите пиеси в Московския художествен театър. Чел е статията на А. Богданович в „Мир божий“, посветена на постановките на „Чайка“ и „Вуйчо Ваньо“ в МХТ.²¹ Яворов смята своето тълкуване на пиесата близко до това на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко, макар и да анализира произведението изключително като текст. Още в самото начало той прави уговорката: „... аз имам пред вид пиесата като текст за четене. И намерението ми е да установя недостатъка на текста, за да определя задачата на изпълнението на сцената.“²² Затова си позволява да дава съвети на изпълнителите да задълбочат психологизацията на образите, да разкрият по-пълно тяхното вътрешно съдържание. Яворов предупреждава актьорите за опасността да следват пряко и само текста на пиесата. Нужно е да се чете между редовете, да се разкрие сложната душевност на героите, да се проникне във втория, същностен план на образите. И само тогава „изнедрата на възсъздавания в нея (пиесата — б. м.) живот би избликнало силно и заразително дихание на действителност независимо от сценичната обстановка“²³.

Поетът много вярно е уловил своеобразието на хората, населяващи света на Чеховите пиеси — тяхната алиенираност, духовната изолация на един от друг, потопеността на всеки един от тях в неговата лична драма. В това Яворов вижда недостатък на „Вуйчо Ваньо“ или по-точно недостатък на текста на пиесата. Нарича го „липса на човечност“ и се пита: „...защо тия хора, толкова усамотени в мислите си, толкова отчуждени в чувствата си, защо не се разбягат кому където очите видят, а се терзаят един друг сред чифлишкия задух?“²⁴ Но веднага уточнява, че майсторската актьорска интерпретация на отделните об-

рази може да избегне тази „липса на човечност“ в текста на произведението.

Не можем да твърдим, че Яворов напълно, докрай е проникнал в своеобразната и сложна поетика на Чеховата драма. Той не разбира или по-скоро разбира едностранчиво сложната емоционална атмосфера на произведението, нарича пиесата „елегия на повяхналите листа, които падат и гинат навеки, на безвестните сълзи, проливани от човешката душа в безизходна горест“²⁵. От една страна, такова възприемане на пиесата е естествено за един лирик. За Яворов е трудно да избегне обаянието на нейната поетическа стихия. От друга страна, не трябва да се забравя, че Яворов е добре запознат и в много отношения се опира непосредствено на оценки на руската театрална критика от онова време, а някои нейни представители виждат именно такава емоционалната атмосфера на пиесата.²⁶

По-важно е за нас това, че Яворов не остава на етапа на чисто лиричното възприемане на драмата и търси социалните корени на поетичната картина в нея. „Това е картина на един живот, който се разлага... Ние чувствуваме задушното изпарение на застоялата вода, в която това лято професорът и жена му са паднали като някой камък, за да я раздвижат до минаването си. И тя пак ще притихне — за скритите процеси на вътрешното разложение, които едва ще достигнат спокойната повърхност — може би само с някое отровно мехурче...“²⁷

Макар и покорен от красотата на поетичната тъга, Яворов е чувствителен и към светлото, оптимистичното и здраво начало в пиесата. Чеховата мечта за бъдещето не му е чужда и затова с такава топлота пише: „Един лъх на здрав живот вее от тоя Астров в задухата на чифлика. И той е „нешастен“ — ние знаем това, обаче то е поради нещастната човешка действителност, която го заобикаля и убийствено гнети. Той работи за човека „подир хиляда години“ — и вярвайки в щастието на далечното бъдеще, живее с мечтите си за него.“²⁸ Тази особеност в звученето на пиесата е много близка на Яворов, който живее с ужаса на българското настояще и страстната мечта за бъдещето. Кореспонденцията на поета показва как отношението му към обкръжаващия свят и владеещото го настроение се изливат понякога в по чеховски звучащи редове: „Усещам се аз как от ден на ден характерът, душата ми дребнавее. И не е чудно да се задави човек, когато всекидневно кисне в едно отвратително блато — блатото на заобикалящата го безхарактерност, подлост и най-мерзка, най-низкопробна амбиция...“²⁹ Това е точката, в която Яворов стои най-близко до Чехов — ужасът от пошлостта на настоящето и светлият копнеж по бъдещето. Тази вътрешна, духовна близост с руския писател му дава възможност така дълбоко и точно да проникне в същината на Чеховата пиеса и като израз на отношението на автора ѝ към света.

Като знаем, че статията е написана по времето, в което поетът замисля и започва работата над първата си драма, оценките за „Вуйчо Ваньо“ имат много важно значение за изследователя на неговото драматургично творчество. Защото основните принципи на Чеховия драматургичен маниер, набелязани в статията, навлизат в структурата на неговата драма, а образите, в същността на драматичното действие. Статията за „Вуйчо Ваньо“ е написана през пролетта на 1908 г., когато поетът работи върху замисъла на „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“. Текстът на тази пиеса се оформя напълно по-късно — през 1911/1912 г. Напълно естествено е задълбочаването в спецификата на Чеховата драма, изводите и обобщенията, направени за „Вуйчо Ваньо“ да окажат своето въздействие. В оскъдната литература, посветена на този проблем, „Когато гръм удари...“ се разглежда като „по-чеховска“ от другата голяма пиеса на Яворов, ако, разбира се, могат да се правят подобни определения за неговата драматургия.³⁰ На обстоятелството „близост по време“ на двете творби на поета — статията и пиесата — се придава твърде голямо значение, при това неоправдано.

Наистина „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“ е произведение, написано сложно, с богато вътрешно съдържание. „Гниене... под гладката повърхност“ — така Яворов определя конфликта на „Вуйчо Ваньо“. Това „гниене“ е и смисъл на драматичния конфликт в „Когато гръм удари...“. Безспорно в изграждането на конфликта, на драматичното действие и диалога Яворовата пиеса напомня за един или друг чеховски похват. Обстановката, в която протича действието на пиесата („чифликът“) и най-вече финалът са пълни с по чеховски дълбок вътрешен смисъл. В това последно действие на пиесата Яворов облича в плът и кръв известния чеховски принцип: „Нека на сцената всичко бъде така сложно и едновременно така просто, както е в живота. Хората обядват, просто обядват, а в това време се създават тяхното щастие или се разбива животът им.“³¹

Суетата около изпращането на Бистра, делничните грижи на Олга около трапезата, около детето, преминаващите от една към друга тема разговори на персонажите и в същото време зад тях — едно напрегнато вътрешно действие, една нова назряваща драма се улавят в дълбокия вътрешен план, в „подводното течение“ на действието. Но така или иначе трябва да признаем, че присъствието на „чеховското“ тук е епизодично и като цяло поетиката на произведението следва традицията на драматичната поетика от ибсеновски тип. Яворов строи изключително напрегнати външно ситуации, невероятно напрегнати сцени. С право Л. Георгиев отбелязва, че в първата си завършена пиеса, „В полите на Витоша“, Яворов е „много по-сдържан и овладяан, героите му преживяват тежки удари, но не изпадат в мелодраматизъм и сантименталност. Същото не би могло да се ка-

же за „Когато гръм удари...“ ... Двете му пиеси са несъизмерими по художествените си и сценични достойнства.³² Колкото и странно да е, но тази според спомените на съвременниците замислена като „спор“ с Ибсен пиеса следва повече традицията на великия норвежец, отколкото която и да било друга. И затова следите на чеховската „школа“ не трябва да се търсят само в това произведение. Много по-осезаемо и резултатно тя се проявява в другата голяма драма на поета — „В полите на Вишоша“, написана през 1910 г.

В литературата, посветена на творчеството на Яворов, въпросът за присъствието на „чеховска струя“ в това произведение почти не се засяга. Разбира се, когато говорим за такова присъствие в драматургията на един от най-талантливите български творци, то съвсем не означава да се търсят преки аналогии или заимствувания. „Чеховското“ откриваме преди всичко в новата идейно-естетическа концепция за формата на драматургичното произведение, за функцията на всеки негов елемент. „Чеховското“ — това е въздействието, типологическата близост с идейно-естетическата позиция на руския автор към света, то е във възприемането и осмислянето на този свят.

И в двете си пиеси поетът развълнувано разглежда проблеми, свързани с предпочитаната от Чехов среда на интеллигенцията. Но, разбира се, както и при руския автор, така и тук драматургът не се затваря в тясната рамка на специфичните за тази среда частни проблеми, а търси в тях отражение на голямото, на същностното съдържание на епохата, търси проекцията на важни обществено-социални и нравствено-философски конфликти на времето. Проблемът за интеллигента, за неговата борба и съдба у Яворов, както у Чехов, прераства в проблем за личността изобщо, за човека на определена епоха, на нейните обществени и конкретни социално-исторически условия. Първото, в което се проявява споменатата вече типологическа близост, е *драматичният конфликт*.

В статията си за „Вуйчо Ваньо“ поетът обръща внимание на това, че Чехов (за разлика от традицията) среща зрителя с един отдавна съществуващ и оформен конфликт. Неговото начало е някъде назад, до вдигането на завесата, „истинската драма... е оттикната в миналото“³³. За разлика от предшествениците си Чехов никога не сочи конкретен акт на несправедливост като причина за злото. За него животът като цяло е несправедлив. Затова и в пиесите му драматичният конфликт винаги излиза далеч от рамките на чисто личното. Навсякъде в драмите му срещаме един голям, общ конфликт на героите с живота, с враждебния за тях свят. В тях няма сблъсъци, няма антагонисти в традиционния смисъл на думата, там в същност никой с никого не се бори. Никой от персонажите не носи вина за нещастията на другите. Непосредствено, спонтанно избликналият

конфликт например между Серебряков и вуйчо Ваньо в едноименната пиеса на Чехов е само отражение, проекция на големия конфликт на героя с живота, с неговата враждебна сила. Този конфликт владува над съдбите на героите, остава неизменен и нерешен докрай.

По подобен начин и Яворов строи своята драма. Конфликтът между Христофоров и Мила, от една страна, и Драгоданоглу, от друга, често разглеждат като основен, същностен конфликт на драмата. Като аргумент в тези случаи се подчертава автобиографичното начало в пиесата, личния конфликт на поета с П. Ю. Тодоров и др.³⁴ Но Яворов не е от творците, които могат да се задоволят с израза на чисто личното, да се затворят в кръга на своите интимни проблеми и конфликти. Сама по себе си ориентацията на поета към драматургичния жанр е продиктувана от един много ясен стремеж да се прекрачи рамката на личното, да се докосне до общото, до големите въпроси на своето общество и време. „Все ми се иска да се заловя с някоя по-едра работа — но се изразходвам на дребно, в песнички. А те, брат, не стигат, за да каже човек всичко, което се е набрало в душата. Искат ти се да се излееш по-нашироко, да отприщиш бента изцяло, а не да цъдриш строфа след строфа. Годишите минават и ти мълчиш, тъпчеш по тесните пътечки и не излизаш на широкия път...“ — споделя Яворов в едно писмо от 1906 г.³⁵ А на Боян Пенев пише: „Стиховете ме отвращават почти. В тях човек не може да каже всичко, ако не е и принуден да престоря всичко... Работата е, че аз искам да се изкажа по-пълно и по-ясно. И затова трябва да подиря друг жанр.“³⁶

За това, че „В полите на Витоша“ не е замислена и осъществена от Яворов само като разказ за трагедията на една любов, свидетелствува и широкото присъствие на обществения живот, отражението на политическите борби, на оформените партии и лагери. Героите в пиесата са представени не само и не толкова в техните лични отношения, отколкото в политическите си, в обществения си връзки (Христофоров, Драгоданоглу, Чудомир Чипиловски). Това придава на камерния на пръв поглед личен конфликт огромно обществено съдържание. И затова въпреки външната си значимост сблъсъкът Мила — Христофоров — Драгоданоглу няма значение на основен драматичен конфликт. Той е само проекция на големия и стар конфликт на героите с един свят, който гнети и подтиска, който поставя на всяка крачка непреодолими прегради пред естествените човешки пориви и стремежи. Един конфликт с живота, за който Амели казва: „В тая страна има много слънце, но има и някаква тъмнина, която се разсипва като черен прах дори в сиянието на самата природа. Не е ли то черният прах на един груб живот — с много празници в календара и с никакъв празник в сърцата?... Тая сутрин... слънцето грееше ослепително, но аз имах видението на

същия задушителен черен прах! Гледайте отсреща планината, която постепенно се загръща в тъмни облаци. Само такава природа би била подходна декора за много неща в българския живот. . .³⁷

Още в самото начало на произведението става ясно, че зрителят се среща (подобно на Чеховите пиеси) с един отдавна оформен и назрял конфликт. Завръзката, неговото начало се губят в миналото. Със случайни, казани като че ли между друго реплики, с отделни фрази се създава впечатление за нещо отдавна съществуващо, към което героите са сякаш привикнали: „Мила. Те мислят, че всичко свърши тогава, преди три години. . . Отдавна исках да дойда в София. . .“³⁸ Стремешите на героите, и особено тези на Мила, са естествени човешки стремеша към любов и щастие. И въпреки това — неосъществими. Пред нейната мечта, както пред мечтата на трите Чехови сестри, се изправя мощна и враждебна сила. И въпреки ярките драматични сблъсъци на отделните персонажи, въпреки няколкото открити стълкновения на сцената ние живеем с усещането за нещо голямо, мрачно и силно, което стои зад Драгоданоглу, Елисавета и другите. Сами по себе си те са твърде жалки, за да бъдат истинските виновници за трагедията. Драгоданоглу е толкова виновен за трагедията на Мила и Христофоров, колкото жалкият професор Серебряков за трагедията на Иван Войнички. Той е твърде слаб, за да определи така трагично пътя на героите. Неговото присъствие на сцената само намеква за онова, което е зад нея — за голямата зла сила на живота, за враждебния на героите свят, който руши мечтите, пречупва съдбите. Мила инстинктивно усеща, че трябва да се бори с нещо много по-голямо и по-страшно от съпротивата на семейството си. Оттам и нейният страх, почти ужас в момента, когато появилото се за миг съмнение в любовта на Христофоров е изчезнало и тя трябва да е само щастлива. „Мила. . . (Засмива се.) Аз благодарих за целувката?! Но как се уплаших. (Почти мрачно.) Сега се боя! . . .“³⁹

Като тема в драматургията този конфликт е познат отдавна и на руската, и на световната литература. Но нито у един творец преди Чехов злото на живота, неговата всеобхватност не са били представяни с такова художествено въздействие. Присъствието на тази реална (не абстрактна, както е у Метерлинк) сила личи в цялата атмосфера на пиесите, в трагично неудачните съдби на героите. Именно такъв, реален и зловещ е гнетът, който тегне над Яворовите герои. Неговата сила звучи във вътрешния план на пиесата, в подтекста на драматичното действие и превръща конфликта на Мила и Христофоров в един голям конфликт на човека, на личността с живота. „Истинската драма“ — пише поетът — във всички времена има една задача: да извае вътрешния човек, който страда и гине в бездействие в определена обстановка. Само по този път тя осъществява ху-

дожествената правда⁴⁰. Стремещт да се изобрази борбата и трагичната гибел на този „вътрешен човек“ го карат да се обърне към опита на гениалния руски драматург и виртуозно и свободно да изведе драматическия конфликт от тясната традиционна сфера, да му придаде такъв широк и обобщаващ характер. Чрез мъчителните търсения и борбите на героите — да разкрие коренното неустойчиво на българския живот от онова време. Причина за трагедията на героите му е не толкова конкретният акт на несправедливост, не конкретната личност, а враждебният, обрекъл ги на гибел свят.

Големият и съдържателен обществен смисъл на конфликта превръща първото завършено сценично произведение на Яворов в явление за българската драма и театър. В това отношение „В полите на Витоша“ е пиеса, която дори според най-скептично настроените критици от онова време „бележи пътя, по който ще се развива българската драма“. Д. Кьорчев, автор на най-рязката отрицателна рецензия за пиесата, признава: „...занапред в България драмата ще се развива само по този път.“⁴¹ Вярно е, че съвременната на Яворов критика не успява да проникне в голямото и обществено значимо съдържание на конфликта. За нея голямото достойнство на пиесата, това, което я прави етапна в развитието на българския театър, е обстоятелството, че в нея диша и живее съвременният живот. „П. К. Яворов направи смел жест да смъкне драмата от далечините на историята и мъглявите висини на символизма до нашата действителност“ — четем в една от рецензиите.⁴²

В решаването на конфликта Яворов не повтаря точно пътя на Чехов. Неговата ярко драматична, дълбоко емоционална натура не му позволява да остане в рамките на безкрайно съдържаната в израза Чехова драматургична поетика. Във „В полите на Витоша“ конфликтът се реализира на сцената в редица сблъсъци, за да достигне своята кулминация и трагично да се разреши в една впечатляваща драматична сцена, абсолютно неприемлива за крайно пестеливия във външните прояви на *драматичното действие* Чехов. Но и Яворов, доколкото е възможно това за неговия темперамент на драматург, се стреми да не бъде многословен, да избегне чисто външния драматичен ефект и ако някъде го допуска, той обикновено е наложен от логиката на характера на героите. Подобно на Чехов, който изнася зад сцената всички остро драматични събития, така необходими в традиционната драма — самоубийството на Трепльов, пожара, дуела и смъртта на Тузенбах, Яворов не изнася пред зрителя сцените на първите сблъсъци на Драгоданоглу и Христофоров. За такава тенденция към външно немногословен, но пълен с голямо вътрешно съдържание драматургичен психологически анализ свидетелствува сцената с гибелта на Мила под трамвая.

Яворов много майсторски режисира тази сцена, тя е една

от най-ярките прояви на оригиналния му драматургичен талант. Авторът изнася събитието до зрителя косвено, единствено чрез лишените от особено емоционално съдържание, сякаш безлично фиксиращи действието реплики на Елисавета: „Боже, съседите!... Нека да я видят сега галената... О, тя вече е на улицата... Нека... нека... прах не даваха да падне върху нея...“, докато се стигне до ужасения вик: „Олеле, тя! Тя се уби!“. Авторските ремарки в тази сцена, делничните жестове на Елисавета, прозаичните: „полуотваря вратата на балкона, но се повръща... иска да гледа през стъклото, но светлината ѝ пречи... угася електричеството и пак отива до прозореца... иска да отвори прозореца, но не може“, нагнетяват изключително силно вътрешното напрежение, създават усещане за близкия трагичен взрив.⁴³ Това е един от моментите в пиесата, в които Яворов творчески, със съвършена свобода ползува и доразвива постиженията на модерната Чехова поетика и достига изключителни резултати.

Същите корени раждат и майсторската двупланова оркестровка на много от сцените и епизодите в пиесата. Особено показателна в това отношение е сцената на гробището, донесла толкова упреци на автора от страна на съвременната му критика. Това е сцена, написана изключително от един зрял драматургичен талант. Двата плана, двата пласта на диалога — вътрешният и външният, са осъществени с неповторимо майсторство. Яворов много широко използва чеховския похват на подтекста, на психологическото „подводно течение“. Външно приповдигнатите, емоционални, почти патетически реплики на Христофоров, развълнуваните — на Мила, въпреки оптимистичния тон, въпреки финалното „Ще бъдем щастливи!“ носят дълбоко трагичен подтекст. Поетът го извежда много тънко в отделни, външно незначителни фрази, в ремарките и музикалния съпровод на епизода. Съдържан в развитието на външното драматично действие, Яворов съсредоточава вниманието си върху вътрешното. Очевидно се ръководи от принципа на Чехов: „истинската драма е в душите на хората“, и търси събитийността във вътрешния живот на героите си.

Не можем да кажем, че подобно на Чеховите, така и Яворовите драми са напълно лишени от външно драматично действие. Но ясно се чувства стремежът на поета да изнесе съдържанието на пиесата повече чрез „подводното течение“ на действието. Голямо вътрешно напрежение, изключително подвижно действие се крие зад външното бездействие на героите, раздвижва външно статичните епизоди като този на гробището от „В полите на Витоша“, финалната сцена от „Когато гръм удари...“.

Когато говорим за „чеховска струя“ във „В полите на Витоша“, не можем да отменим нейните герои. В началото на века българската интелигенция с малки изключения изживява

кризата, типична за руската интелигенция от 80-те и 90-те години на XIX в. За дълбоката идейна криза сред интеллигентските среди в Русия изиграва роля крахът на народническото движение, а оттам — пълното разочарование в неговата идеология. Това предопределя колебанията и лутанията на по-голяма част от руската либерална и дребнобуржоазна интелигенция независимо от факта, че в средата на 90-те години вече се оформя и печели привърженици новата прогресивна идеология. В България в началото на нашия век марксизмът е намерил вече своите последователи, нещо повече — техните позиции са оформени и избистрени. Тези идеи се приемат спонтанно и от представители на интелигенцията, но като цяло в пътя си към тази нова идеология тя запазва свойствените за нея колебания и лутания, мятания в една или друга посока. Вярата в дълбокия демократизъм на социалистическите идеи, в тяхната правота се съчетава със скептицизъм и вътрешни противоречия, с неспособност за резултатна жизнена практика.

Почти същите черти на руския интеллигент разглежда Чехов в творчеството си като цяло и преди всичко — в драматургията. Във връзка със спецификата на руския живот от онова време и на личната позиция на писателя отношението му, оценката за героя се отличават доста от тези на Яворов. Чехов е много по-взискателен към героите си. Но и българският автор размишлява над централния за Чеховата драматургия въпрос: защо тези прекрасни, духовно чисти и умни хора така неудачно, а у Яворов подчертано трагично реализират човешката си съдба. И двамата не са от творците-проповедници, и двамата са далеч от стремежа да наложат своя отговор, своята формула. Чехов казва: „За писателя е важно да постави правилно въпросите, той не е непременно длъжен да даде отговор“⁴⁴. Неговото същество органически се чуждее от догматично наложената формула. Чехов е от творците, които оставят произведенията си „отворени“ към зрителя, дават възможност за сътворчество, за изводи. Яворов сам отбелязва тази особеност на руския драматург в статията си за „Вуйчо Ваньо“, когато говори за възможността да се допълнят непълнотите в текста с актьорска игра, със съавторство на изпълнителя.

По подобен начин той поставя нещата и в своята драма. Яворов рисува героя си с неговата сила и слабост, наистина „поставя“ въпроса за неговата стойност и историческа перспектива. Не може да се каже, че поетът във „В полите на Витоша“ използва само две бои — „черната и бялата... Черно-бялото представяне на героите“ — намира Л. Георгиев — „създава едно усещане за графичност в рисунъка, тъй добре съответстващо на основното настроение на драмата, определящо се сякаш от сгъстената атмосфера, в която избухва конфликтът... Докато Христофоров и Мила са облети в слънце и красота, надарени

са с обаяние, д-р Чудомир Чипиловски е окарикатурен, Драгоданоглу е непрекъснато оскърбяван...⁴⁵ Едно внимателно вглеждане в пиесата показва, че Христофоров далеч не е идеализиран и изграден единствено в положителен план. Ако действително образът беше такъв, Яворов с нищо не би излязъл от рамките на традицията в това отношение. Според нас той тук по-скоро се ръководи от принцип, който много прилича на Чеховия (още от „Иванов“). За отношението си към героя в първата завършена голяма пиеса руският драматург пише така: „Аз исках да бъда оригинален. Не показах нито един злодей, нито един ангел... никого не обвиних, но и никого не оправдах...“ (писмо до Ал. Чехов).⁴⁶ Яворовият герой е действително борец и отрицател, страстен противник на един обществен ред, с политически темперамент, непознат за Чеховите герои. Той носи (заедно с Мила) нещо голямо и ново и в негово име отново и отново е принуден да влиза в конфликт с обкръжаващия го свят. Огромното му, трогателно чисто и трагично чувство към Мила го прави обаятелен, неповторим образ в нашата драматургия. Но въпреки това определението „идеализиран и романтизиран“ (Л. Георгиев) за Христофоров не може да се приеме.

В психологическия рисунък на героя се улавят някои вътрешни дисонанси (така характерни и за Чеховия интелгент), личат колебания и лутания, понякога — неясноти. Редом със силата му е и неговата слабост. И това съвсем не е недостатък на произведението. В статията си, посветена на „Вуйчо Ваньо“, Яворов определено защитава позицията на „жизнената правда“ в драматургията. Този принцип той следва и в изграждането на характерите в пиесата и конкретно на Христофоров. Не можем да отменим някои моменти в представянето на героя, които просто ни връщат към Чехов, към неговите герои и похвати в изграждането на характера. Както вече изяснихме, ние търсим близостта, обусловена, от една страна, от контакта и въздействието на руския творец върху нашия, но в същото време обусловена и от сродни историко-социални условия, породили сроден обществено-психологически тип. Христофоров, както и героят на Чеховата драматургия, е личност, стояща доста далеко от резултатната практическа дейност, от реалното и пълноценно приложение на вътрешния потенциал. За това качество съвършено определено наемква авторът още в самото начало на пиесата чрез ироничните реплики на Чудомир Чипиловски. Те са в същност първата и затова важна характеристика на героя, макар и тя да е реализирана в ироничния подтекст на Чудомировите похвали: „Тоя бивш будилник... Тоя бивш захародумен оратор по работническите събрания... тоя настоящ лъчезарен политически деец, тоя безподобен публицист, тоя доброволец в литературната критика... изобщо тоя човек, създаден сякаш да приказва, вечно да приказва (к. м.)...“⁴⁷ Неволно си спомняще характе-

ристиката на Вершинин („Три сестри“ на Чехов), направена от Тузенбах: „...Славно момче е. И е умен несъмнено. Само че много говори.“⁴⁸

Репликите на Чудомир Чипиловски са майсторско тънко въвеждане в характера на героя, намек за много съществена страна на личността и поведението му, особеност, в която се оглежда слабостта на цяло едно поколение интелигенти. „Враждебната позиция, която Христофоров заема спрямо буржоазните порядки, е твърде привлекателна и ние нито за миг не се съмняваме в искреността на убежденията му“, — се отбелязва в едно по-ново изследване за Яворов — „но тази позиция се изразява в „думи, думи...“ ... понеже проповедите му нямат конкретно историческо съдържание, а са просто израз на възмущението на човешкия дух. ... Когато го слушаме как краснво говори..., ни идва наум репликата на Хамлет: „...думи, думи, а дела няма.“⁴⁹

В бунта на Христофоров има отвлеченост, така характерна за Чеховите „философствуващи“ герои Вершинин и Тузенбах. В него той се води от недотам ясни идеали (не случайно в разговора се споменава Шопенхауер), които в крайна сметка обуславят отдалечеността на героя от реалността, а оттам — и неспособността му за действие, безпомощността пред конкретните препятствия, които животът изправя. Има епизоди в пиесата, като великолепната сцена на гробището, в които Яворов по чеховски остро, чрез подтекста дискредитира героя, оголва вътрешното безсилне на съзерцателната му в крайна сметка натура. Тогава, когато повече от всякога е необходимо да се стъпи на земята и да се действа, Христофоров просто изпада в някакъв пристъп на патетическо красноречие, навлиза в отвлечени размишления за жената, за любовта и изцяло се разкрива като човек, роден да „приказва, да приказва“. Както пише С. Илиев, в този момент и „най-патетичните тиради не са в състояние да го изтръгнат от нерешителността му да действа“⁵⁰.

Яворов много тънко проектира темата за вътрешното безсилне на героя в репликите на Мила (сцената на гробището). „Мила. Когато ти говориш..., аз не слушам, а виждам. Виждам бистри струи. Когато говореше, аз се чувствавах като жаден човек насън..., като жаден човек, който се навежда и пие — и все пак гори от жажда (к. м.)...“⁵¹ Тази сцена, оценявана като слаба от критиците, е може би най-големият успех на драматурга, най-ярката изява на зрелия му талант. Тук той с лекота и съвършенство използва средствата на новата драматургическа поетика, откритията, направени от Чехов. Съдържателният подтекст на диалога донася до зрителя същността на това, което става, води го към сърцевината на характера на героя. Трагичният вопъл на Мила, вопъл за спасение: „Спаси ме, мене спаси: аз съм изгубена в пъкъла, в който живея!“, е посрещнат

от цял водопад възвишено-поетични думи за любовта... и нищо повече. На трагичната тема на Мила в оркестровката на диалога отговаря вътрешната тема на Христофоров — слабостта му, безсилието, изнесени от подтекста на репликите му. Това е сцена, оркестрирана с изключително майсторство, в нея вършно устремните един към друг герои непрекъснато се разминават във вътрешния план. И не можем да не си спомним раздялата на Маша с Вершинин („Три сестри“). Тяхната любов преминава като прекрасна поетична вълна през Чеховата пиеса. Но тук, в един съдбовен за двамата момент героят също не може да се отърси от безпомощността си и редом със скръбните думи неочаквано чуваме една нелепа за момента философска тирада, която повече от всичко го разобличава. Той бяга от реалността, бяга от нейните въпроси в привичната абстрактна сфера: „Какво да ви кажа? За какво да пофилософствувам?... Животът е тежък. Мнозина от нас си го представят съвсем безнадежден, но все пак трябва да признаем, че той се проявява, става все по-лек и очевидно не е съвсем далеч времето, когато ще стане съвсем безоблачен... Да прибавехме към трудолюбието образование, а към образованието — трудолюбие...“⁵² И всичко това се говори в минутата на прощаването завинаги с любимата жена! Пределно ясно е, че от човек, който не е в състояние да реши повече или по-малко разрешимите си лични проблеми, не може да се очаква активност и най-вече резултат в решаването на сложните обществени проблеми. Дискредитирал се веднъж в личен план, героят сам навежда на изводи за своята стойност в обществен план.

В същност Яворов съвсем точно е определил характера, а оттам и стойността на героя си. Той нарича Христофоров „философстващ романтик“, воден от книжни представи за живота, рискуващ окончателно да се откъсне от реалността. Целият му огромен вътрешен потенциал се реализира в красноречие... — тоест в празно действие. И това го прави брат на прекрасните в своите смътни пориви към бъдещето, озарени от неясни идеали, но слаби на дело Чехови герои. Идеите, мечтите на Христофоров са съзвучни на тези на Вершинин, на Тузенбах и Астров, спечелил спонтанната симпатия на Яворов. Мечтата му за „просвета“, за „самоусъвършенствуване“, за „духовен живот“ звучи като илюзията на Вершинин за културната революция като единствен път към новия живот, като „културничеството“ (Г. Бердников) на Астров, а ако се върнем по-назад — и на един Иванов от едноименната пиеса на Чехов. „Вершинин мечтае за това, колко хубав ще бъде животът след триста години, и не забелязва, че всичко около него се разлага, че Солений от скука и глупост е готов да убие жалкия барон Тузенбах“ — пише по този повод М. Горки.⁵³

И у Чехов, и у Яворов идеята за смисъла на съществува-

нето чрез духовното, чрез културното усъвършенствуване на личността сама по себе си говори за абстрактната, откъсната от живота и оттам — обречена трагично жизнена позиция на героя-интелигент. Затова е трудно да се съгласим с мисълта, че единствено животът е причина за трагизма на героите във „В полите на Витоша“. „Нямаше място в този живот за безукорно честния човек да си осигури препитание. Животът налагаше компромиси. А фантасти като Христофоров загиваха, без да могат да се подчинят“ — пише Г. Найденова-Стоилова.⁵⁴ Предпоставките за трагичната си гибел Яворовият герой носи в себе си, неговата нежизнеспособна позиция естествено предполага трагичното разрешение на конфликта. Още повече, че по това време, в същите български условия, български хора не се предаваха в борбата със същия живот и не правеха компромиси.

Навсякъде в образа на Христофоров Яворов проектира дълбоко вътрешно противоречие, противоречие между думи и дело, така характерно за Чеховите герои. „Всеки път когато някой от героите на Чехов е поставен пред необходимостта да извърши сложна и решителна постъпка, всеки път когато действието се издига до кулминация, Чехов с насмешка — горчива или иронична, прерязва стъпалата на стълбата, по която персонажът трябва да се качи до пиедестала. Човекът пада, спъва се и изведнъж разкрива безсилието си...“⁵⁵ Така пише за Чеховия подход в изображението на героя-интелигент от края на XIX — началото на XX в. К. Рудницкий. Подобно на падането от стълбата, водеща към пиедестала, е и поведението на Христофоров в сцената на гробището. Героят следва противоречивата си същност докрай, последното му трагично решение е и последното доказателство за безкрайната пропаст между думи и дело у него. И след почти убедителното: „...ние нямаме намерение да се самоубиваме: ние не се плашим от спънките на живота и при това — сладко е да се живее... Съветвам те: никога самоубийство! То е подлост, измяна към живота...“, следва самоубийството му пред леглото на умиращата Мила.⁵⁶

Разбира се, бихме отишли твърде далеко, ако поставим знак за равенство между героя на Яворов („В полите на Витоша“) и Чеховия герой. В позицията си, в оценката си за него Яворов стои по-близо до Чехов от края на 80-те години („Иванов“), когато руският драматург дълбоко съчувствено, с топлота и разбиране рисува мятаната се, противоречива и обективно безсилна натура на своя герой, когато вижда в него преди всичко една трагична жертва на руския живот. По-късно, в зрелите си пиеси, Чехов издига критерия за действието като единствен и най-важен в оценката на героите. Художникът става крайно вискателен, насмешливо ироничен когато разкрива жизнената им несъстоятелност. В безспорното признание на духовната красота, в съчувствието към субективната трагедия звучи безпощадно

иронично разобличение на илюзорната, лишена от жизнена сила позиция. Дистанцията автор-герой тук е доста голяма и дава възможност на твореца да бъде пределно ясен и обективен в оценките си. Яворов стои много по-близо до своя герой. Не само защото му отдава съкровени свои мисли, не защото чрез него отново преживява голямото си и трагично чувство, а защото Христофоров носи чертите на едно поколение, към което повече или по-малко принадлежи и самият поет. Дистанцията тук е малка, затова и Яворов никъде не дискредитира така остро иронично героя си. Иронията там, където тя се проявява, е дълбоко в подтекста, дружеска и топла, приглушена от спонтанно горещо съчувствие към трагедията.

Естествена за поета-драматург е лиричната обаятелност на произведението. Една прекрасна и чиста, една поетична стихия обгръща неговите герои. Тя, знаем, спечелва много упреци за поета от страна на съвременниците му, дори и от такива познавачи като Боян Пенев. Но Яворов има гениалния пример в лицето на Чеховата „лирична драма“ (М. Горки) и знае каква огромна роля може да играе лиричното в осъществяването на авторския замисъл. Лиричната тема у Яворов, както и у Чехов, външно не е носител на определено идейно съдържание, но, както се отбелязва в едно изследване, „само по себе си наличието на лирични мотиви не предполага откъснатост на съдържанието от актуалните обществени въпроси“⁵⁷. Подобно на Чехов Яворов слива житейското с лиричното с особена вещина и чувство за мярка. Затова във „В полите на Витоша“ съвсем естествено се възприема внезапното нахлуване на лиричния поток. Високата поезия, истинските стихове в проза, които героите произнасят, се посрещат спонтанно, незабелязано. И това е така, защото цялото развитие на вътрешното действие (и у Яворов, както и у Чехов) е подготвило своеобразния лиричен „взрив“. Затова учудва рязкото противопоставяне на драматурга и лирика Яворов, което се прави от някои изследвачи. „Двете последователни действия...“ — четем в книгата на Г. Найденова — „...показват особено ясно борбата между лирика и драматурга. Третото действие дължи своята красота до голяма степен на лирика, докато в следващото действие драматургът овладява всички пружини на драматичното действие и го довежда до сила, ненадмината в нашата литература.“⁵⁸

Трябва веднага да се подчертае, че в осмислянето на лиричното начало на пиесата Яворов определено следва пътя на руския драматург. Трудно би могло да се сложи знак за равенство между лиризма на Чехов и този на Метерлинк, чието творчество Яворов добре познава. Поетичната атмосфера в пиесите на белгийския драматург е напълно лишена от обществен заряд. В тях борбата се води между абстрактните сили на доброто и злото, на любовта и смъртта. Емоционалната наситеност, богат-

ството и красотата на чувствата са едно от големите постижения на Метерлинк. Но те са напълно откъснати от реалния живот (става дума за символистките пьеси на Метерлинк), не носят дори намек за някакво обществено или социално съдържание.

Българският драматург не отминава и едно друго изключително откритие на Чехов — използването на звука в разкриване богатото вътрешно действие на пиесите. Тук гениалният драматург достига такава хармония и изразителност, че кара К. С. Станиславски възторжено да пише: „... той уточни и задълбочи нашите познания за живота на вещите, на звуковете, на светлината на сцената, които както в театъра, така и в живота имат огромно влияние върху човешката душа. Здравчът, залезът на слънцето, бурята, дъждът, първите утринни звуци на птиците... песента на щурец, камбаната са нужни на Чехов не за външен сценичен ефект, а за да ни разкрият живота на човешкия дух!“⁵⁹ Сцената на гробището с нейния забулен облачен ден, с далечния погребален звън, приглушеното погребално пеене неувловимо водят към трагедийния подтекст на сцената, намекват за близката трагедийна развръзка; светлините в четвърто действие и особено играта на светлината и звука във финалното действие играят много голяма роля, създават онази единствено необходима за събитието атмосфера, подсказват, водят към драматичните преживявания на героите.

Разбира се, когато говорим за „школа“ при един автор от величината на Яворов, и дума не може да става за преки следвания и заимствувания. Яворов остава докрай предан на себе си, самобитен и в поетичната си, и в драматургичната си изява. Безспорно е обаче приобщаването му към големите открития на драматургията, без които не може да мине нито един истински творец. Като всеки голям талантист, като изключителен творец в българската литература той не може да отмени създаденото до него, не може да не почерпи опит както в поезията, така и в театъра. Тук става дума за ясно очертан интерес, нещо повече — за типологическо сходство със създадените, макар и още неутвърдени достатъчно широко, но безспорно плодотворни и чертаещи пътя на световната драма традиции, каквито са чеховските. Не трябва да забравяме, че Чеховата драматургия се налага в световната драма и театър около 20-те години на века ни. В САЩ — дори след средата на 20-те години, след гостуването на МХАТ. Твърде голяма е по онова време популярността на Ибсен и е необходимо време, за да се наложи руският гений на театъра със своята съвършено оригинална драма и да се превърне в учител и основоположник на театъра на ХХ в. За това, колко е голяма властта на Ибсен по онова време, може да се съди по факта, че един Бърнард Шоу, страстен негов поклонник, дълго не приема Чехов. Но само за да премине изведнъж на негови

позиции и да напише през 20-те години „Домът, в който се разбиват сърца“, пиеса, в която твърде осезаемо се чувствава приствието на Чеховата естетика и поетика на драмата.

Ние знаем, че Чехов, не е единствен учител на Яворов, в драматургията, че редом до него трябва да се споменат имената на Ибсен и особено на великия Шекспир. Но посоката на нашето изследване е такава, че концентрира вниманието именно върху отношението „Яворов — Чехов“, което в една или друга степен е „бяло петно“ или най-малкото недостатъчно пълно изследвано от нашата наука. Трябва да признаем, трябва да отдадем заслуженото на големия български драматург, който още в началото на века успява да проникне и разбере величието на Чеховото дело в театъра, да „школува“ у него и да създаде безспорно най-зрялото си и значимо произведение за сцена под знака на Чеховото новаторство.

БИБЛИОГРАФСКИ БЕЛЕЖКИ

- 1 Драмите на А. П. Чехов излизат на български език в отделни издания през периода 1904—1906 г.
- 2 В. Свободно слово, 1908, бр. 404.
- 3 В. Час, 1909, бр. 40.
- 4 В. Демократически преглед, 1908, кн. 10.
- 5 Сп. Мисъл, 1910, кн. 3.
- 6 Сп. Съвременна мисъл, 1911, кн. 2.
- 7 Сп. Демократически преглед, 1911, кн. 5.
- 8 Пак там.
- 9 Ст. Каракостов, Чехов — постановки и влияние на българска сцена, Годишник на ВИТИЗ, III, 1959; П. Русев, Драмите на Чехов и драматургът Яворов, Годишник на ВИТИЗ, 1974, т. XIV, I.
- 10 П. К. Яворов, Събрани съчинения в 5 т., С., 1960, т. 5, с. 587.
- 11 Пак там, с. 632.
- 12 Пак там, с. 160.
- 13 Сп. Седмична илюстрация, Принос, I, 1, 5. X. 1913, с. 4.
- 14 М. Арнаудов, Към психографията на П. К. Яворов, С., с. 49.
- 15 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 5, с. 183.
- 16 Пак там, с. 183.
- 17 Пак там, с. 108.
- 18 Пак там, т. 4, с. 109.
- 19 А. П. Кугел, Русские драматурги. Очерки театралного критика, М., 1933.
- 20 Г. Найденова — Стоилкова, П. К. Яворов. Пътят към драмата, С., 1963, с. 301.
- 21 Сп. Мир божий, 1901, кн. IV, отдел. 2. Подписана е с инициалите на автора.
- 22 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 4, с. 114—115.
- 23 Пак там, с. 118.
- 24 Пак там, с. 115.
- 25 Пак там.
- 26 Вж. С. Глагол (С. Сергеевич), Ю. Айхенвальд, С. Гершензон и др.
- 27 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 4, с. 112.
- 28 Пак там.
- 29 Пак там, т. 5, с. 322.
- 30 Вж. П. Русев, Драмите на Чехов и драматургът Яворов, цит. издание.

- 31 А. П. Чехов, Полное собрание сочинений в писем, М., 1944—1951, т. 13, с. 422.
- 32 Л. Георгиев, П. К. Яворов, С., с. 322.
- 33 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 5, с. 106.
- 34 Л. Георгиев, П. К. Яворов, цит. издание, с. 306 и др.
- 35 Писмо до М. Янков. — Личен архив., цит. по кн. на Г. Найденова
- П. К. Яворов. Пътят към драмата, цит. издание, с. 318.
- 36 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 5, с. 278.
- 37 Пак там, т. 3, с. 111.
- 38 Пак там, с. 10—12.
- 39 Пак там, т. 3, с. 68.
- 40 Пак там, т. 4, с. 87.
- 41 Д. Кьорчев, Трагедията на Яворов, в. Воля, бр. 159, 17. IX. 1911.
- 42 Пак там.
- 43 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 3, с. 72.
- 44 А. П. Чехов, Полное собрание соч. и писем, цит. издание, т. 14 с. 163.
- 45 Л. Георгиев, П. К. Яворов, цит. издание, с. 320—321.
- 46 А. П. Чехов, Полное собр. соч. и писем, цит. издание, т. 13, с. 121.
- 47 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 3, с. 10.
- 48 А. П. Чехов, Избрани произведения в 6 т., С., 1970, т. 6, с. 79.
- 49 С. Илиев, Противоречивият свят на Яворов, С., 1976, с. 274.
- 50 Пак там, с. 272.
- 51 П. К. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 3, с. 64
- 52 А. П. Чехов, Избрани произведения, цит. издание, т. 6, с. 133.
- 53 Горький и Чехов, Переписка. Статъи. Высказывания, М., 1954, с. 138.
- 54 Г. Найденова, П. Яворов, цит. издание, с. 377.
- 55 К. Рудницкий, Спектакли разных лет, М., 1974, с. 73.
- 56 П. Яворов, Събр. съч., цит. издание, т. 3, с. 101.
- 57 Г. Бердников, Чехов—драматург, М. — Л., 1957, с. 245.
- 58 Г. Найденова, П. К. Яворов. Пътят към драмата, цит. издание, с. 374.
- 59 К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8 т., т. I, „Моя жизнь в искусстве“, М., 1954, с. 223.

А. П. ЧЕХОВ И БОЛГАРСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
(ЧЕХОВ И ЯВОРОВ)

Радка Кырпачева — Даскалова

Резюме

Представленная студия посвящена проблеме, почти незатронутой и до сих пор остававшейся более или менее в стороне от внимания литературных исследователей: отношение П. К. Яворова к драматургии великого русского писателя А. П. Чехова. Воздействие Чехова на болгарского поэта и драматурга открывает перед нами возможность проследить глубинные внутренние процессы в творческом развитии болгарского автора и прежде всего — движение, эволюцию его идейно-эстетических позиций.

Когда речь идет о своеобразной „школе“ автора яворского масштаба, нельзя говорить о следованиях, о заимствованиях... Яворов остается до конца Яворовым, верным себе, неповторимо самобытным творцом в своей поэтической и драматургической реализации. Но он бесспорно приобретает к тем открытиям в области драматургии своего времени, без которых подлинному таланту невозможно развиваться. Как большому художнику, как исключительному творцу в болгарской литературе, Яворову нельзя пройти мимо созданного до него в искусстве, нельзя не почерпнуть опыта и в области поэзии, и в театре.

В нашей студии мы исследуем его определенный, ясно очерченный интерес, более того — типологическое сходство его драматургической поэтики с созданными, хотя и еще недостаточно широко утвердившимися в то время, но бесспорно плодотворными и чертающими путь развития мировой драмы XX века традициями в театре — с чеховскими.

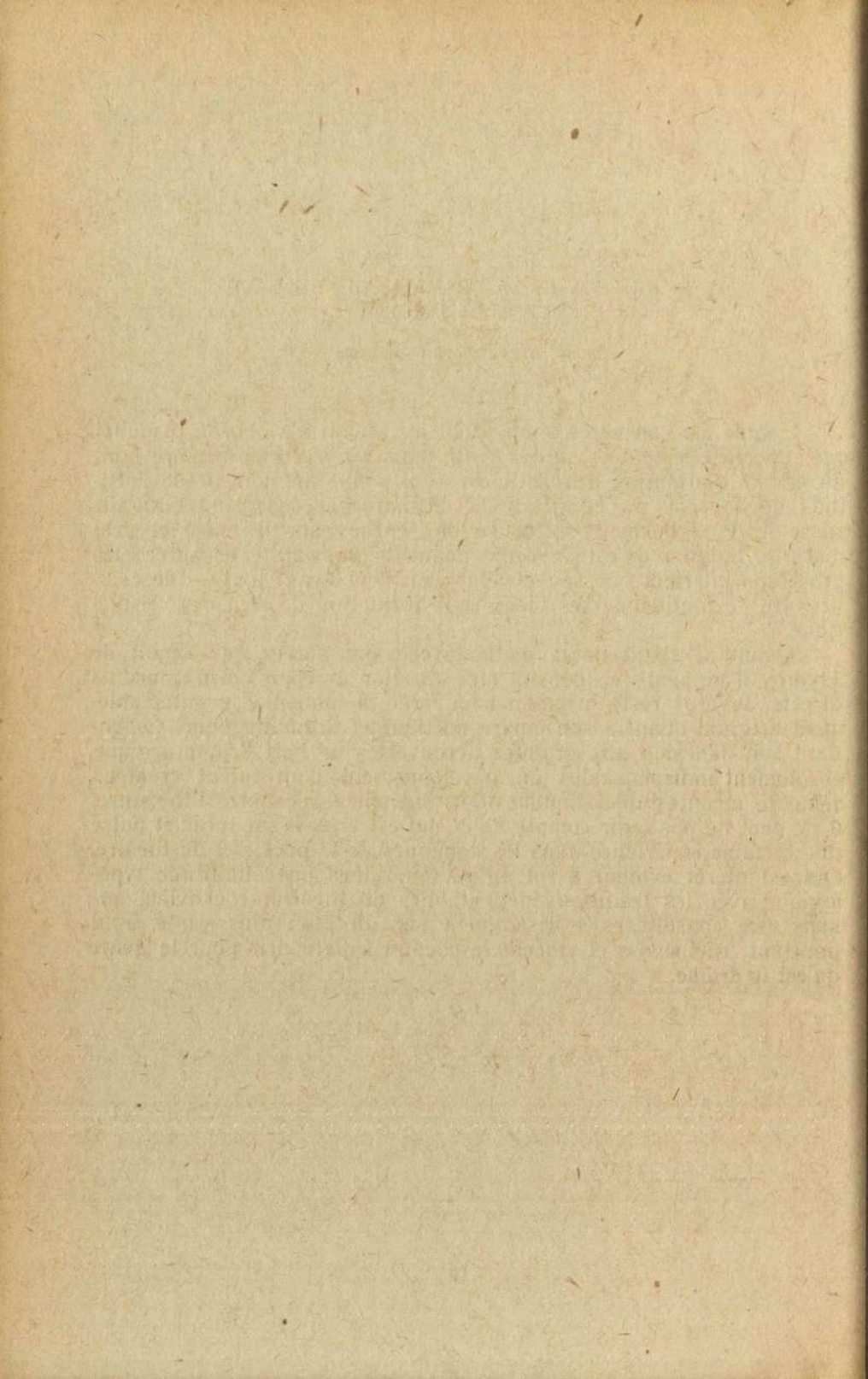
A. P. TCHÉKOV ET LA DRAMATURGIE BULGARE
(TCHÉKOV ET JAVOROV)

Padka Karpatchéva-Daskalova

Résumé

L'étude est consacrée à un problème, qu'on n'a abordé jusqu'ici que superficiellement et qui est resté dans une certaine mesure hors du champ d'attention des critiques — il s'agit notamment de l'attitude de Javorov à l'égard de la dramaturgie du grand écrivain russe A. P. Tchékov. L'influence de Tchékov sur le poète et dramaturge bulgare qu'est Javorov, donne la possibilité de suivre les processus intérieurs de son développement et avant tout — de comprendre l'évolution de ses idées et la formation de son crédo esthétique.

Quand il s'agit de la méthode chez un auteur de l'acabit de Javorov il ne peut aucunement être question de copies et d'emprunts directs. Javorov reste jusqu'au bout fidèle à lui-même, incontestablement original quant à son œuvre poétique et dramaturgique. Cependant son adhésion aux grandes découvertes de l'art dramaturgique, absolument indispensables au développement d'un talent créateur, demeure incontestable. Comme tout phénomène de notre littérature, il ne peut ne pas tenir compte de ce qui est créé avant lui et il puise une certaine expérience dans les domaines de la poésie et du théâtre. Outre l'intérêt évident à cet égard, on relève une similitude typologique avec les traditions déjà établies du théâtre tchékovien, qui, sans être consolidées suffisamment sur un plan plus vaste, sont pourtant fructueuses et tracent le chemin à parcourir pour le genre qu'est le drame.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XIX, кн. 1

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre 1

Faculté philologique

1981—1982

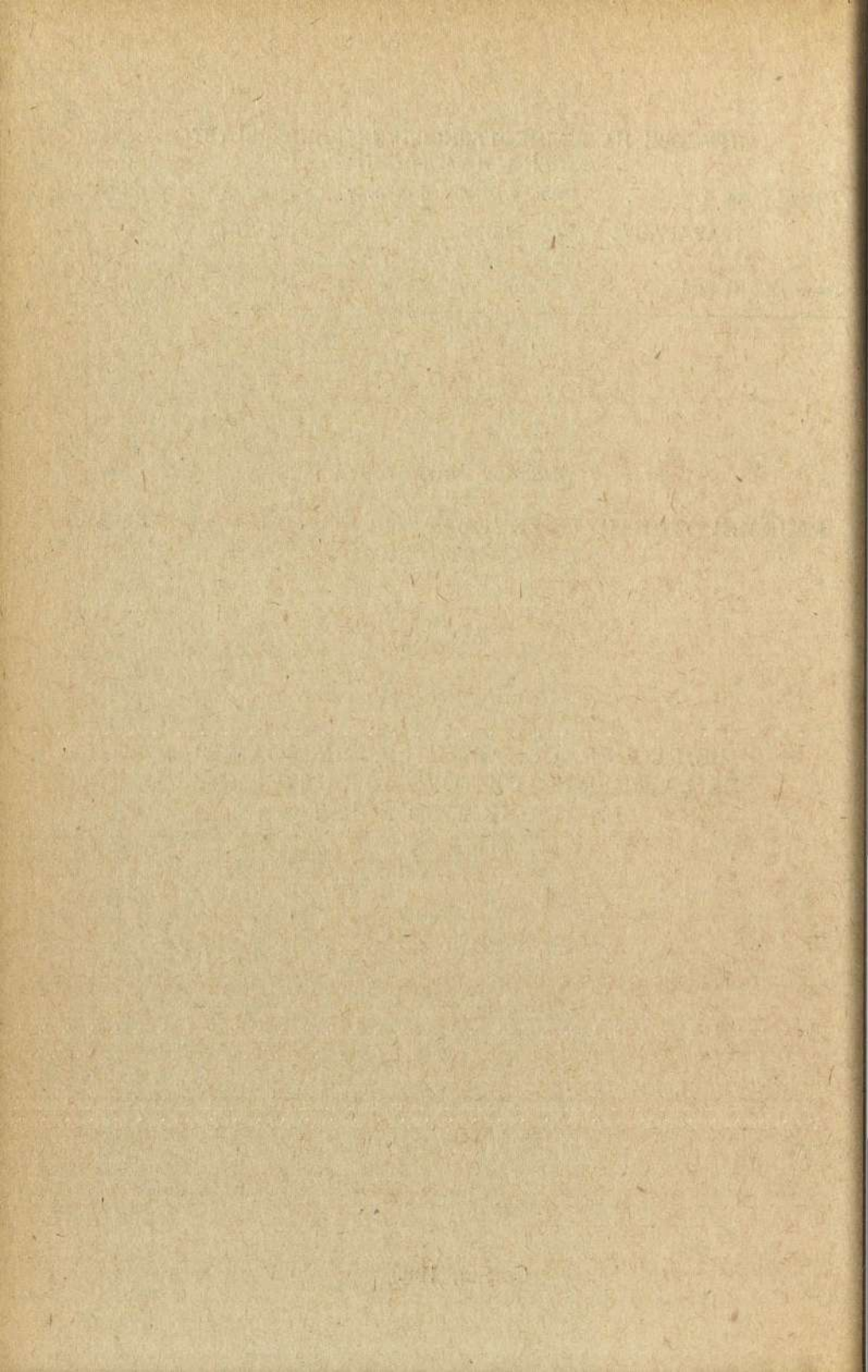
Михаил Михайлов

РАЗКАЗИ ОТ „БАРУТЕН БУКВАР“ НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ
В РУСКИ ПРЕВОД

Michail Michaylov

LE RECUEIL DE CONTES „L'ABECÉDAIRE
DE LA GUERRE“ DE YORDAN RADITCHKOV
EN TRADUCTION RUSSE

София, 1983



Йордан Радичков е изключително оригинален по стил и по-вестователен похват писател. Едно от ярките качества на белетриста е неговият неподправено български начин на възприемане на света. Като не забравяме и сложното до загадъчност и разнообразно по нюанси в отношението и настроението на насмешливо-сериозното изображение на ситуации и персонаж, което неизменно пъстрее с диалектно-речева характеристика, едва ли сме могли да се надяваме на сполучливо преводаческо интерпретиране и непринудено възприемане на колоритната Радичкова белетристика зад пределите на нейната родина. И въпреки всичко Йордан Радичков не само се превежда функционално точно, но се и приема от чуждестранния читател с подчертан интерес. Като при това тягата към неподражаемия свят на този неразгадаем докрай български насмешник с отворена за доброто и красотата душа съвсем не е подсилена от някаква жажда за екзотика. Очевидно оригиналността на тази белетристика е само попътен вятър за устрема на нашия и чуждестранния читател към привидно спокойните гълбини и висини на Радичковия хуманизъм. Сам издънка на своя регионален герой, писателят със завидна сигурност владее света на неговите най-интимни и велики в простотата на проявлението си общочовешки чувства, помисли, нравствени идеали.

* * *

Тук си поставям скромната задача да дам обобщена преценка за качествата на преводите на десетина разказа от „Барутен буквар“ на Й. Радичков, направени от известната светска преводачка Ника Глен.¹

След тези уводни думи ще пристъпя към анализ на „проби“ от превода. Резултатите от направените наблюдения могат да представляват интерес за професионалиста, а също да бъдат съпоставени с наблюденията върху преводите от други автори.

I

Руският читател има в ръцете си една с вкус направена подборка от разкази на Йордан Радичков. Талантливата преводачка Ника Глен щастливо е преодоляла безбройните езикови и културно-исторически бариери, постигайки превод, в който радичковите гами са чисти и силни.

За успеха на руското издание немалко е допринесло и поставянето в центъра на книгата разказите от една изключително сполучлива творба на писателя — „Барутен буквар“. Този подбор от десет разказа (с. 77—177 на съветското издание) дава добра представа за силата и дълбочината, с която Йордан Радичков изобрази обикновените хора от народа като участници в борбата против капитализма и фашизма.

Може би най-много труд е положен от преводачката да приближи така сполучливо до манталитета на руския читател бита и особеностите на нравственото съзнание на българския селянин през предреволюционните години. При работата си над превода на разказа „Каруцата“ например Н. Глен е вдигнала с уверена ръка барьерата на битовите реалии, надмогнала е трудностите и дори невъзможността да се намери езиков еквивалент за всички детайли. Но най-голямата преводаческа сполука е създадената равноценна на оригинала идейно-емоционална атмосфера във всички преведени разкази. А това е особено важно, то решава успеха на руския превод. Именно чрез постигнатото настроение най-непосредствено въздейства върху руския читател идейно-емоционалният патос на творбата. Настроението на повествованието е главното свързващо звено между еквивалентните черти на душевността на българския персонаж и руския читател. Без автентична емоционална атмосфера в превода тази еквивалентност, обусловена от общността на антифашистките нравствени идеали на героите, не би била застрахована да придобие неприятните черти на тезисно съизмерение.

Два елемента от художествената структура на разказа „Каруцата“ особено силно привличат вниманието. Първо, неподправената непосредственост, с която писателят е съумял да обедини вътрешно времето на героя с епичното време на възрожденската освободителна борба на българския народ. Второ, баладичното настроение в повествованието е постигнато чрез поетизацията на непретенциозните черти на бита. Под майсторското перо на разказвача свой живот заживява светът на вещите. Приказно реален по авторова интерпретация, душевният мир на грънчаря-ятак и неговото изтънчено чувство за красота и човечност засияват с неочаквана поетичност и величественост. Рядко срещана и в поезията ни е тази лирическа простота, дълбочина и истинност на чувството, извиращо естествено от мотива „Песента на стомните“.

Истинско откритие на Радичков е повествователното хармонизиране на житейски обикновеното и възвишено поетичното. Трудно ми е да подбера убедителен паралел с друг персонаж в нашата белетристика, родствен по тази особена поетичност на възприемането на света, каквато притежава Флоро Грънчаря, обикновеният човек от народа. Трудно би могло да се посочи в нашата поезия родствено по детайли и по настроение прекло-

нение пред подвига, извършен със съзнанието, че нищо особено не си направил. И наистина писателят ни внушава величието и поезията на обикновеното. Защото знамето на борбата е изтъкано от хиляди прости, житейски прости неща. Нужно е само обичащото сърце и искрени очи на поет, за да заживее миналото в нашето съзнание с обикновените си и велики дела и чувства, с всеотдайността на онази правда, която носи в душата си човекът от народа.

Най-голямото постижение на преводачката Н. Глен е нейният постоянен стремеж да постигне чрез средствата на руския език неназрапващата се поезия на Радичковите разкази; да съхрани българския напорел на поетичното в тази плетеница от бит, полушега, обикновеност и величие, романтика и баладична тъга по неосъществимото, елегична болка заради погубената красота. Елегичност, извисяваща се до мъжественото преклонение пред безсмъртието на подвига.

Във всеки разказ на „Ветер спокойствия“ откриваме нещо неповторимо, извиращо от конкретната случка и от начина, по който живеят участниците в нея и самата тя в съзнанието на писателя. И цялата тази каскада от бликаща оригиналност е намерила своя руски еквивалент.

Къде да дирим опорните точки на този несъмнен преводачески и интерпретаторски успех? Струва ми се, преди всичко в наличието на нещо общо в душевността на самия труженик независимо от неговата национална принадлежност. И това не бива да буди никакво съмнение. Постоянното и естествено общуване с природата и характерът на селския труд изграждат онази обща насоченост на отношението на селянина към света независимо от разнообразието в колорита на проявите на това отношение при селските хора от различните националности. Именно тази обща основна насока в моделирането на селската душа, върху проявите на която Йордан Радичков изгражда общочовешките устои на своята художествена правда, прави достъпни за преводача на глед непристъпните подстъпи към неговия по радичковски причудлив и по радичковски мъдър поетичен свят. Българското в съзнанието на героите, изобразено тъй живописно и многоакцентно, органически проникнато от общочовешки смисъл, не само става възприемливо за формирането в друга етническа общност съзнание, но и самото то става предмет на естествен читателски интерес. Защото общочовешката идея се е споила до такава степен със своя български образ, че е невъзможно някакво различено възприемане. Без своя български колорит хуманизмът на Радичков сякаш би загубил същината си. Затова преводачката ревниво пази българската одежда на съдържанието и не прибегва до авторизиране на превода, до предаване само смисъла на съдържанието, но не и формата му. Защото без българския колорит преводът не би постигнал своята

по същността си функционална естетическа предназначеност. А при Радичков с повече основание, отколкото при други белетристи, можем да говорим за постигнато единство на формата и съдържанието. И именно степента и силата на сцеплението в това единство е една или друга степен на художествено съвършенство.

II

Художественият превод е в състояние да реализира своята функционална същност само тогава, когато покрай всички други изисквания отговори и на най-главното — да представлява естетически точна интерпретация на оригинала. Колкото и да е трудно чрез теоретически обосновки да се посочи какво представлява една такава интерпретация, никак не е трудно да се прецени кога един превод на художествено произведение е пълноценен и кога не е. Общото впечатление при четенето на превода се съставя някак неусетно и читателят съвсем спонтанно усеща неговите качества и недостатъци. Това особено изразително се проявява при четенето на вече съпреживяното по неговия оригинал произведение. Пълноценната преводаческа интерпретация постига едно важно читателско впечатление — той „забравя“, че чете творбата не в оригинал. Преводът въздействува като цяло и с детайлите си по същия начин, по който е въздействувал и оригиналът. Естетическата функция на интерпретацията става адекватна на естетическата функция на оригинала, затова и изразявам това покритие на функциите чрез понятието *функционална точност* на превода. А тъй като функционалната предназначеност на всяко художествено произведение е *естетическа*, употребявам терминологичния израз *естетически точна художествена интерпретация*.

Съвсем естествено е, че колкото по-значителни са художествените (естетическите) качества на оригинала, толкова повече усилия са необходими от страна на талантивия преводач да постигне пълноценен художествен превод, т. е. превод, който да притежава сила на художественото въздействие, равна на силата на художественото въздействие на оригинала; да накара читателя да „забрави“, че чете творбата в превод, а не в оригинал. Истински талантивото художествено произведение се отличава от посредствеността не само по значителността на идеите и проблемите, които то решава; не и само по значителността на персонажа, а и по всички детайли, чрез които художествено се реализира системата на творбата. И именно в тези детайли най-ярко се изразява индивидуалният стил на автора и онова, което го разграничава от други автори, разработвали същата тема, интерпретирали същите или подобни на тях идеи и проблеми.

Талантливият преводач трябва да постигне чрез изразните средства на своя роден език (или езика, на който превежда) *не имитиране* на авторския стил, а да направи такъв превод, какъвто самият автор би направил, ако езикът на превода би бил негов роден език. И това изискване поставя преводача пред две основни трудности. Първата от тях се заключава в трудностите по овладяването на индивидуалния стил на автора, а втората (понякога по-голямата трудност) — в дилемата да се открият или създадат (доколкото все пак в конкретния случай е възможно) онези езикови средства или детайли, които са необходими при всеки конкретен превод, носещ в себе си чертите на индивидуалния стил на превеждания писател.

В предговора към „Ветер спройствия“ Тончо Жечев пише: „При всеки опит да се преведе тази проза неизбежно е сблъскването с трудности, с понякога непреодолими бариери, каквито възникват при превеждането на поезия.“²⁴

По-нататък критикът отбелязва някои от основните черти на индивидуалния стил на писателя, които са по-лесно доловими за българския читател и почти недостъпни за незапознатия с българския бит читател-чужденец. Кои са тези особености в прозата на И. Радичков, точно доловени от българския критик? Преди всичко съзнателното намерение на писателя да пародира вестникарския шаблон (критикът има пред вид цялото творчество на писателя, а не само „Барутен буквар“). Като прибавим към това и ироничното отношение на автора към „традиционните сюжети на нашата селска белетристика“ и добродушния присмех на съвременника над народните поверия и вземем под внимание, че тази позиция е осъществена със средствата на смеха, „лек, фриволен, многозначен и непосредствен“, става ясно колко усилия са били положени от руската преводачка на Радичков, за да постигне онова добро впечатление, което преводът ѝ безусловно оставя, да пресътвори вярно атмосферата в него. Именно това основно постижение буди интерес и предразполага към детайлен анализ.

Безспорно при решаването на преводаческата задача неизбежно е било отказването от редица детайли на оригинала и заместването им с други. Моята задача при анализа е да откроя тези привидни и мними несъответствия, както и да преценя кои сред тях „ерозират“ радичковото начало в превода, кои са отстранени по-безболезнено. Надявам се при това анализът да подтикне към по-задълбочено прочитане на Радичковата проза, повод за което са както сполуките, тъй и несполуките на преводачката. Защото съм убеден, че превеждането на една художествена творба е и тълкуване на нейното съдържание, усещане на нейната поетическа атмосфера. Ако ми бъде позволено да прибягна към образен израз, бих подчертал, че критикът на художествения превод е поставен в известен смисъл в по-благопри-

ятно положение от критика на оригиналната творба. Той разполага, тъй да се каже, с два образа на оригинала и при съпоставянето на превода и оригинала новият ракурс му позволява да види с нови очи редица съвършенства и несполуки не само в превода, но и в оригинала, разбира се, ако бродейки из „леса на детайлите“, не забрави главното — да вижда наред с качества на детайлите преди всичко качества на тази тъй сложна система, каквато представлява текстът на художествения превод.

В книгата „Ветер спокойствия“, представляваща сборник избрани разкази от Йордан Радичков, „Барутен буквар“ е представен частично, с половината от разказите. Като имам пред вид сюжетно-фабулното сцепление между всички разкази в сборника „Барутен буквар“ и значителността на относителния дял на всеки от тях за постигане на общата идейно-емоционална атмосфера на книгата, не мога да кажа, че руският читател ще получи чрез тези десет преведени разказа пълна представа за тази голяма творба на писателя. Във „Ветер спокойствия“ се е получил един съкратен вариант на сборника, в който обаче е потърсена възможност всеки отделен разказ да звучи и чрез общата хармония на цялото.

* * *

Прочитането на разказите в сборника „Ветер спокойствия“ събужда основателни размишления върху такива проблеми на изучаването на И. Радичков като характера на гротесковото начало в белетристиката на писателя, многозначността на подтекста, многопосочността на критичния патос. Възникват въпроси като: деликатност на отрицанието или преднамерена дискретност и двусмисленост на сатирата, която се стреми да постигне писателят?...

И не става въпрос само за невероятността на гротесковите образи, характери, положения, ситуации, както и за вложената в тях потенциална многозначност, а за „неразгадаемостта“ на авторовата усмивка, пък дори и за някои нюанси на позицията му. Позиция, дискретна в детайлите също и чрез многопосочността на обобщенията и критичните прицели.

И в същност воюва ли авторът срещу абсурдността на нещата и житейските положения, или се надсмива над абсурдността на самия живот?! Или може би и не му се надсмива, а го изобличава, за да изпита още веднъж удоволствието, от смеха, предизвикан от самото наблюдение?! И примирение с действителността ли е този смях, или е естествено душевно състояние на стойка и оптимиста, убеден в противоречивата същност на живота и влюбен в него заедно с недостатъците му. Защото единствено осмислената любов е любовта към самия живот — такъв, какъвто е. Само обичайки го такъв, какъвто е, можем да меч-

таем и да се борим за живот такъв, какъвто трябва да бъде. Та нали самите ние сме частица от великото и от смешното в нашия живот. А умеем ли да се надсмиваме, ще съумеем да осъществим и мечтите си. Защото отрицанието съдържа в себе си утвърждаването — чрез идеала, в името на който се отрича заслужаващото отричане. И при ясно съзнание за стремеж към усъвършенствването на света преди всичко чрез *самоусъвършенствване* на отделната личност като член на обществото. И в този ясен път наред с утвърждаването и възвеличаването на подвига, наред с ясното очертаване на градивното в нашия живот, мъдрото и ведро самонадсмиване с любов е и първата, и най-вярната крачка към истинското усъвършенствване на живота. Крачка, която Й. Радичков се опитва да направи.

Трудно може да се отговори на въпроса за учителите на Радичков. Вероятни предшественици на основните насоки в позицията и стила на Радичков могат да бъдат Гогол и Хофман. Ще се опитам да поставя въпроса за романтичното настроение у Хофман и Радичков. То се извисява над съдържанието на разказа. И не само фантастичният елемент модифицира това настроение. При Радичков също има фантастика, но авторовото отношение към разказаното е друго. И дали хуморът, насмешката не предопределят реалистичността на разказа? Но в „Барутен буквар“ фантастичният момент не е обвързан с насмешката, с насмешливото отношение на автора към съдържанието на разказаното. Напротив, Радичков именно чрез романтизиране на разказа постига атмосфера на възвеличаване на реалния подвиг. Например подвига на хлебаря и неговата жена (разказът „Камъни“). Тук романтично-фантастичният момент е компонент на метода, към който неизменно се придържа Радичков — метода на социалистическия реализъм. Неоспоримо е, че не средствата определят метода, а методът преобразува, идентифицира изобразителните средства. И фантастичността на разказа в това число. Следователно именно позицията на автора е *доминанта* в сложния комплекс, наречен художествен метод. А определящото позицията на автора е авторовият мироглед. И както романтикът Хофман (например във виденията на студента Анселм от „Златното гърне“) не може да устреми отношението си, позицията си към света на далечното бъдеще, без да придаде утопичен характер на своя устрем, тъй и съвременникът на социалистическата епоха писателят и деецът на нашето общество Й. Радичков, романтизирайки подвига, не само не ерозира реалистичната основа на повествованието, но чрез романтичното настроение на повествованието внушава вяра в осъществимостта на мечтата, защото романтичният устрем е мотивиран от реалното социално развитие. Романтичната мечта у Хофман е също осъзната, но в нейната неопределеност, безплътност, необвързаност с конкретна социална действителност. Тя при това е толкова независима в сво-

ята безплътна необвързаност с реалността, че не е в състояние да придобие дори формалните контури на социалната утопия.

Както и да подходим към особеностите на Радичковата проза, не можем да не приемем безрезервно постановката за нейната уникалност.

* * *

По-надолу ще се опитам да приведа последователно конкретните си наблюдения над преводите на разказите „Войничето“, „Ямурлук“ и „Каруцата“. Анализът на превода подтиква към по-конкретни разсъждения върху оригиналността на Радичковата проза и независимостта ѝ от близките по натюрел предшественици на писателя, негови учители в по-широк смисъл, но не и творци, оказали конкретно влияние върху съвременния български белетрист.

Колкото и да е невъзможно да се посочи кое именно е важно и кое не е толкова решаващо в средствата, изградили разказа, допринесли за постигане на онова звучене, което определя новаторското в него, зазвучалата по новому поетичност — тъкмо чрез превода, игнорирал или видоизменил някои от детайлите в оригинала, долавяме, че не всичко в изразните средства е неотменно важно за постигане поезията на съдържанието и формата на разказа.

По-надолу ще обърна внимание върху редица случаи на по-добра или по-несъвършена преводаческа интерпретация. Освен за професионалиста тези бележки са интересни и за по-широк кръг читатели, доколкото интерпретирането на значителния автор чрез средствата на друг език само по себе си е показателно и като резултат, и като възможност за дообогатяване нашите представи за една или друга страна от индивидуалния стил на автора.

„ВОЙНИЧЕТО“ — „СОЛДАТИК“

„... и как капитанът
го пратил да муши *купите*
слама заедно с другите
войници...“ (с. 163)³

„... и как капитан послал его
вместе с другими солдатами
тыкать шомполом в скирду со-
ломы...“ (с. 77)⁴

В дадения случай на глед незначителната замяна на множественото число (*купите слама*) с единствено (*скирду соломы*) променя значително смисъла на казаното в оригинала. Войниците са ходили от къща на къща и от двор на двор по време на блокадата и са търсили оръжие из много купи слама. От превода се разбира, че те са отишли някъде, където е имало една единствена купа слама и само там са търсили оръжие.

„и за цялата тази работа му дали и разписка“ (с. 164)

„и дали ему про все про это расписку“ (с. 78)

Един от многото случаи на сполучливо превеждане на фразеологическо съчетание с фразеологическо съчетание. Игнорирането на съюза *и* в дадения случай не е съществено.

„... а ако господин капитанът разреши“ (с. 166)

„так чтобы господин капитан разрешил“ (с. 80)

Пропускам дългия контекст, но съвсем очевидно е, че изразът „а ако господин капитанът разреши“ трябва да се преведе „если господин капитан разрешит сказать“ (или нещо в този смисъл), тъй като в този израз не се разкрива самата молба, за която са дошли селяните при капитана, а това е израз на учтивост — т. е. селяните с известна деликатност напомнят на капитана, че бубите няма какво да ядат. Тази деликатност е уместна, тъй като тя смекчава самата констатация и изключва положението да бъде схваната от капитана като протест, че поради неговите разпоредби да не излизат извън селото бубите им ще умрат от глад... Именно този нюанс на текста на оригинала не е схванат.

„докато на края дойде голямото ѝ спане“ (с. 166)

„пока не приходит время большого сна“ (с. 80)

В оригинала се чувства експресивният оттенък на изречението. В превода този оттенък липсва, макар причината да е в невъзможността да се предаде тази експресия със средствата на руския език, защото очевидно вариантът „пока не пришло время большого (долгого) спанья“ се е сторил на преводачката несполучлив. Но този израз все пак е по-близък до езика на селянина. И руски селяни биха се изразили именно така. При всички случаи неутралното „большого сна“ тук е несполучлив превод. Същият случай се повтаря и по-надолу (на същата 80-а страница на превода).

„Като се наяде добре, почва да търси храст, та да се качи в него да точи коприната...“ (с. 166)

„А как он наестся, начинает искать, на какой ему куст забраться, чтоб выпустить шелковинку...“ (с. 80)

Преводачката е предпочела да пропусне наречието „добре“, но изразът „А как она наестся“ не може да предаде смисъла на изказаното чрез изречението „Като се наяде добре“. По-нататък пак срещаме нюанс, който отсъства в оригинала. Изразът „на какой ему куст забраться“ носи и допълнителен смисъл, елемент на търсене, предпочитане, докато в оригинала такъв оттенък липсва.

Ще посоча едно трудно за превеждане изречение, в което на пръв поглед има три „бариири“, които са преодоленни от преводачката сполучливо.

„Един подир друг селяните обясниха на капитана *всичко* за бубите, до най-големи подробности, и гледаха всеки да застъпи фразата на другия, *да не би* някъде обяснението да се скъса, да *че* намери пролука и капитанът *тъкмо в тази пролука да надникне* и да откаже на молбата им“ (с. 167)

„Один за другим крестьяне объясняли капитану *все как есть* про шелковичного червя, со всеми подробностями, старательно сменяя друг друга: чтоб в объяснении их *ни в коем разе* не образовалась бы брешь, а то капитан *в эту самую брешь нырнет* и откажет им в просьбе“ (с. 80)

Тук подчертаните в оригиналния текст места биха могли да се преведат без специални грижи — (всичко — все; да не би — чтобы... не). Приемлив би бил и изразът „как би капитан как раз в эту брешь не заглянул“. Но този граматически правилен превод съвсем не дава представа нито за стила на автора, нито пък маркира по някакъв начин речта на селяните (тук става въпрос за т. нар. „вътрешна реч“). Именно затова преводачката Н. Глен е проявила творчество и е постигнала колоритен, функционално точен превод, покриващ се с живата и сочна реч на оригинала.

В изречението „Не само че бе мрачен, ами изглеждаше *синкав* от гняв“ (с. 168) трудност представлява преводът на прилагателното *синкав*, защото явно „*диневатый*“ в дадения контекст не изразява смисъла на изказването. Този смисъл би станал още по-ясен, ако авторът беше употребил усилителната частица „*чак*“ („... ами изглеждаше *чак синкав* от гняв...“). Преводачката добре е схванала този смисъл, който в българския текст се разбира и без усилителната частица, и се е възползвала от възможността в конструкция с усилителната частица *аж* да избегне употребата на прилагателното, явно тук неудобно, и да употреби глаголната форма с усилителна частица. И резултатът е напълно задоволителен — „Он был не просто мрачен, он *аж поси- нел* от гнева“ (с. 81).

Относително приемливо са преведени редица трудно преводими места в оригинала като: „В училището имаше една стая, дето зимно време държеха дървата за огрев, *казваха ѝ дърварника*“ (с. 168) — „В деревенской школе была комната, где зимой держали дрова, *другими словами, дровяной чулан*“ (82); „Някои селяни ми разказваха, че са го видели как вървяло по прашния път, *ботушите му хлопали и то развявало своя широк войнишки панталон*...“ (с. 169) — „Кое-кто рассказывал мне, что люди ви-

дели, как он шел по пыльной дороге, сапоги спадали с него, слишком широкий зад солдатских штанов болтался на ходу...“ (с. 82).

Тук трябва да отбележа, че във второто изречение преводачката е по-близо до другите няколко варианта на описанието на войнишките панталони, преведени без спазване точността в подробностите, но явно тези варианти са я подтикнали към такъв превод, в който вече се съдържа точната шриха на оригинала, която в дадения случай е подменена от самия автор с по-общия смисъл на „развявало...“.

„ЯМУРЛУК“ — „БУРКА“

„Добре, ама по едно време изнамериха тая черноглава овца, плевенската“ (с. 5)

„Ну ладно, а потом наши, деревенские, раздобыли эту черноголовую овцу, плевенскую“ (с. 83; 131)

Както показва съпоставянето, преводачката е променила смисъла на изказването. У Радичков се разбира, че е създадена нова порода овца („изнамериха“), а у преводачката — че селяните на Лазар (героя, от името на когото се води разказът) са се снабдили с овце от тази порода — „наши, деревенские, раздобыли...“.

„Само една от овците бе бозава“ (с. 6)

„Одна только овца мне попала сивая“ (с. 84; 131)

„Бозав“ означава имащ цвят на боза, а „сивый“ — сивосинкав. Явно читателите на превода получават невярна представа за цвета на Лазаровия ямурлук, направен от вълната на бозавата овца.

В оригинала диалектизмите като *требе, оно, требеше, дебелешко, мъре, разбелва се* и много други придават на разказа своеобразен местен колорит. Преводачката обаче почти винаги превежда на литературен руски език, без да се стреми да използва богатствата на някой руски диалекти. Разбира се, въпросът за превеждането на диалектизмите е сложен, но все пак читателят на превода трябва да разбере, че селяните на Радичков говорят като селяни, на своя си диалект. А това проличава от превода в много редки случаи. И именно тогава преводът придобива напълно своята функционална роля. В някои от случаите преводачката умело използва като адекватни руски фразеологизми, за да преведе съответните фразеологизми на оригинала. Например:

„требе да има един ямурлук“ (с. 6)

„... самое время буркой обзаводиться“ (с. 84; 131—132)

В случая диалектното *требе* е преведено с устойчивото съчетание *самое время*, което не е диалектно, но все пак придава колорит на сочна, некнижна реч.

„Мъре невеста, викам на Давидко, ква невеста е моята“.

„Шаякът стана“ (с. 6)

„Еднийят шиє по-засукани, покупешки работи, ревер ше ти тури, някоя и друга бѣзикня също, а вторият е малко старовремски“ (с. 6)

„Тя, макар и германска, от студ стана тренеке, спечена работа, а на моя ямурлук нищо му няма — ни от студ се бои, ни от дѣжд“ (с. 8)

„Е да, ама никой не ще да купи свинята на Две щръклетата“ (с. 8)

„Какви ли не виелици не сме срещали, ама то човек се загугли и пет пари не дава за виелицата“ (с. 8)

„То цялото трескаво и трепере, аз също взех да треперя и се кръстя наум“ (с. 10)

Тук само невъзможността да се преведе изразът „кръстя се наум“ (макар да е била възможна замената „молюсь про себя“, тъй като на руски не може да се каже „крещусь про себя“ или „крещусь в уме“...) обеднява превода.

„Ей, Лазаре, подвиква Две щръклетата, много се умълча бе!“ *Остави*, казвам му, *одялах се със сърпа*“. „Къде бе?“ — пита ме оня и аз веднага му казвам, че по крака съм се *одялал*. „Човек може да се *осакати* така, ще вземе да пререже някоя жила“ —

„Октись, — говорю я ему, — *какая жона у меня молодка*“ (с. 84; 132)

„Войлок получился на славу“ (с. 84; 132)

„Один шьет по-городскому, *по-заковыристей* шьет, лацкан какой тебе *посадит* или другую *фиговину*, а второй больше *по старинке* работает“ (с. 84; 132)

„Плащ, хоть и германской работы, от холода *коробится*, *твердый стал*, что *твоя жесьть*, а *моей бурке* *хоть бы что* — *ни холод ее не берет*, *ни дождь*“ (с. 86; 132)

„*Это бы так*, да *только*, никто не хочет у Двух Аистят *свинью* *купить*“ (с. 86; 134)

„*Какие только выюги* *меня не настигали*, но я *наголовник* *нахлобучу* *поглубже*, и *плевать* я хотел на все *выюги*“ (с. 86; 134)

„*Лихорадка его бьет*, *дрожит весь*, и *мне его дрожь* *передалась*, и я *дрожу* и *крещусь*“ (с. 88; 135)

„Эй, Лазар, — окликает меня Два Аистенка, — *что это ты притих?*“ — *Да вот незадача*, — говорю ему, — *серпом порезался*“. — *Какое место?*“ — *спрашивает*, и я *скорей отвечаю*, что *ногу окарябил*. „*Так и покалечиться не долго*, *возьмешь* да и *перережешь* *жилу*“

чувам гласа на Две щръклета“
(с. 10)

„Две щръклета нещо ми приказва, ама на мене отчите ми все към моята нива гледат и се моля на господата дано не се разрежи мъглата и Две щръклета да видят всичко“ (с. 10)

„Ей, викам на Две щръклета, да сечеш дърво у мъгла щете чуят на пет километра“ (с. 11)

„Подир малко брадвата му почна да вика в Кергезката гора“ (с. 11)

„Стига де, казвам ѝ, ей го къде е, ще се върна да видя“ (с. 12)

„Човекът, като бягал, хвърлил ямурлука на храста, та внесъл заблуда в джандармите“ (с. 14)

„Добре, ама като не помня!“ (с. 14)

„... щото пред очите ми се мярна само ямурлукът...“ (с. 14)

„Сума стрелба, а като погледнеш, жертви няма, само дръго ямурлука надупчили“ (с. 15)

Колкото по приближавам Белимел, толкова ми се по-стига душата“ (с. 15)

„Тоя ад го карах чак до Девети септември...“ (с. 19)

какую“, — слышу я голос Двух Аистят“ (с. 83; 135—136)

„Два Аистенка толкует мне о чем-то, а я все смотрю в сторону моей полоски и молю господата бога, чтоб туман не рашелся и Два Аистенка не увидел бы чего не надо“ (с. 88; 136)

„Что ты, — говорю Двум Аистят, — в тумане дерево рубить — на пят километров слышно“ (с. 89; 137)

„Вскоре слышу — его топор ухае в Кергезском лесу“ (с. 89; 137)

„Ладно тебе, — говорю, — не за горами небось, вернусь — погляжу“ (с. 90; 138)

„Человек, когда убегал, кинул свою бурку на куст и сбил жандармов с толку“ (с. 91; 139)

„И не могу вспомнить, хоть ты что!“ (с. 92; 139)

„... потому как перед глазами у меня одна бурка мельтешит...“ (с. 92; 139)

„Пальба на всю округу, а как поглядишь, никого и не убили, только что бурку продырявили“ (с. 92; 140)

„Чем ближе я к Белимелу, тем муторней у меня на душе“ (с. 92; 140)

„И в этом аду корчился я до самого Девятого сентября...“ (с. 96; 143)

НЯКОИ НЕТОЧНОСТИ В ПРЕВОДА НА РАЗКАЗА

„Та ето как и аз се сдобих с ямурлук“ (с. 7)

„Вот так, стало быть, обзавелся я буркой“ (с. 85; 133)

Изпускането в превода на съюза *и* (тук със значение „най-после“ или с оттенък на такова значение) променя смисъла на изказването.

„Сняг падна, *народецът кара стока по пъртината* или пипер носи да продаде, аз с една връв пипер и с ямурлука също *вървя по пъртината*, но студ не усещам“ (с. 7)

„Снег *уж* выпал, *мужички гонят скотину по снегу*, другие перец несут на продажу, я тоже с низкой перца *иду по тропке*, в снегу *протоптанной*, но мне в моей бурке холод не страшен“ (с. 85; 133)

Тук думата *пъртина* веднъж се превежда *по снегу*, втория път — с разгърнато обяснение: *по тропке, в снегу протоптанной*. Това е привидна неточност. Липсата на адекват на *пъртина* в руския език е накарала преводачката да излезе от положението по този приемлив начин.

„А бе, *бае*, тая хрътка да не би да яде кокошки, я кви кучешки зъби има?“ (с. 8)

„Небось скотина эта кур жрет, вон у нее какие клыки собачьи!“ (с. 86; 134)

Наложително е било да се преведе обръщението *бае* (*дядя*), за да се съхрани настроението на диалога. Достатъчно е обединен той в превода поради неизбежното (да приемем това, макар и условно, за неизбежно) анулиране на диалектизмите, за да бъде лишен и от колорит, и от настроение, които могат да бъдат запазени.

По-нататък диалогът е предаден в превода относително точно:

„Мъре яде тая жена, казва човекът, дето го е попитал, като я гледам каква е хрътка, не може да не яде кокошки!“ (с. 8).

„Жрет она их, жрет, — говорит человек, который к свинье приценивался, — стоит на ее собачью морду посмотреть, сразу видно, что жрет!“ (с. 86; 134)

При това следва да отбележим тук много сполучливото *приценивался* (в смисъл „попитал за цената“ или „оценявал качествата на стоката“). В оригинала този оттенък се подразбира.

Обеднено е следното място в превода:

„После мъглата се надигне, та скрие капата, сума време нищо се не види, царевичите също не се виждат, *на току се отцепи някой пояс, та се провиди чак до гората*“ (с. 9)

„Потом туман подыметя, скрывает шляпенку, и долгое время ничего не видно, и кукурузы не видно, а потом *вдруг одном месте туман разойдется, и я вижу даже лес*“ (с. 87; 135)

Липсата на адекват при превеждането на детайлите води до изсушаване на превода и на следната картина:

„Две шръклета кашля в мъглата струва ми се, че на пет крачки кашля от мене, че ей сега мъглата ще се разсее и ние с момчето ще застанем голи и видими“ (с. 10) — „Два Аистенка кашляят в тумане, чуть не в пяти шагах от меня, а мне кажется, что вот сейчас туман рассеется и мы с парнишкой откроемся все-му свету“ (с. 88—89; 136)

Известна неточност виждам и в превода на следното място:
 „Поседях подпрян на купата сено, па си тръгнах“ (с. 13) „Посидел я у стога и пошел домой“ (с. 91; 138)

Неточност, водеща до обедняване на превода, има и по-долу:
 „... не видиш ли, че всичко гори под краката ни“ (с. 14) „Не видишь разве, что земля под ногами горит“ (с. 91; 139)

Би могло да си остане, като в оригинала: „... что земля у нас под ногами горит“.

Губи се колоритът на оригинала и в превода на изречението:
 „На воденицата няма кьорав мливар, воденичарят клепва един камък“ (с. 15) „На мельнице помольщиками и не пахнет, мельник отбивает жернов“ (с. 92; 140)

Експресията на фразеологичното съчетание *няма кьорав мливар* е предадена непълно, макар да е използван възможният в дадения случай превод с устойчивото съчетание „помольщиками и не пахнет“. Очевидно в някои случаи преводачът е принуден да се примири с липсата на адекват, равен по колорит на оригиналния израз. Но в превода на приведеното по-долу изречение експресивността на оригиналния израз е обеднена въпреки възможността да се употреби равностоен по колорит руски израз:

„Тъй много съм бил сащисан, че не виждам, че цигарата ми дими“ (с. 16) „До того я, значит, был не в себя, что не заметил, как у меня цигарка дымится“ (с. 93; 141)

Изразът „был не в себя“ не изразява експресивността на думата „сащисан“. Прибавянето от преводачката на думата „значит“ е приемливо, защото предава характерния за оригинала разговорен стил.

Неточност е допусната и в превода на изречението:
 „... откъм Белимел иде мирис на изгоряло, и подпитвам воденичаря за оная работа“ (с. 15) „Со стороны Белимела тянет гарью, и я спрашиваю мельника про то дело“ (с. 93; 140)

„Подпитвам“ значи *питам отдалеч, предпазливо*. Би следвало тази дума да се преведе описателно, за да се подчертае чрез точното предаване на смисъла на българския глагол вътрешното състояние на героя, който и иска час по-скоро да узнае как са се развили събитията и има ли улики срещу него, и в същото време да не се издаде, че е гузен...

Подобни неточности се срещат и на други места в превода, като в много от случаите преводачката няма вина, просто несъответствието на превода е неизбежно, тъй като руският език не разполага със съответните средства за изразяване на колорита на българската дума, българския израз. Подобно явление се наблюдава и в обратните случаи, когато руският колорит на дума или израз не може да бъде предаден на български език чрез адекватна дума или израз. Умението на преводача в такива случаи се изразява в подбирането на най-близката дума, най-близкия до оригинала израз от онези, с които разполага речниковият състав на езика, на който се превежда. Трябва тук да подчертая, че Ника Глен във всички подобни случаи взема максимално възможното оптимално преводаческо решение.

„КАРУЦАТА“ — „ТЕЛЕГА“

В този изключителен разказ виждам идейно-емоционалния център не само в подборката от „Барутен буквар“ в сборника „Ветер спокойствия“, но и в цялата творба. Преводачката се е отнесла с голямо внимание при превеждането на разказа, постигнала е много близка до оригинала атмосфера, точно и изразително е превела почти всички детайли. По-долу посочвам редица по-характерни примери на преводаческа сполука.

„Гола сабя също стои на ритлата и по пътя ни всичко се отмества в страни, за да не бъде прегазено или посечено“ (с. 20)

„Обнаженная сабля тоже не селся на боковине, и кто ни попадаетя на пути, шарахается в сторону, чтоб его не задавили или не зарубили ненароком“ (с. 97; 145)

Сполуката на преводачката се състои преди всичко в това, че тя е успяла да придаде повече динамичност на картината как срещаните по пътя се пазят от каруцата с нарисуваните на нея четници. И наистина *шарахается в сторону* даже по-добре от оригинала (*всичко се отмества в страни*) изразява това усещане. Добре е преведен и изразът *и кто ни попадется на пути*, съответстващ на израза в оригинала *и по пътя ни всичко*. Освен това този израз в руски език е устойчиво словосъчетание и затова звучи още по-стегнато и сочно. Въмъкването в превода на наречието *ненароком* е напълно оправдано. Макар в оригинала тази дума

да няма съответствие, тя добре доуточнява онова, което авторът е искал да каже.

„Жандармерия *фуци* по селата, *коя* моторизирана, *коя* пеша, *коя* конна — прави блокади, привиква *народеца* да го разпитва, *ама мене никой не ме бръсне за слива*, ни ме привакват, ни ме питат, ами като ме видят само, и ми викат: „*Айде, омитай се!*“. Впрягам кончетата и се омिताм заедно с парахода и четата“ (с. 26)

„Жандармы *носятя* по селам и моторизованные, и пешие, и конные — устраивают *облавы*, вызывают *мужичков* на допросы, *но на меня и внимания не обращают*; *никуда не вызывают*, ни о чем не спрашивают, а как увидят, говорят: „*Катись отсюда подальше!*“. Запрягаю я лошадок и качусь вместе с параходом и ботевским отрядом“ (с. 103; 150)

В превода на този пасаж безспорна сполука за преводачката е запазването на авторовото отношение чрез превеждането на думата *народеца* — *мужичков*; намирането на адекват на израза *Айде омитай се* — *Катись отсюда подальше*. Сполука за преводачката е и общото изображение на ситуациите. Разбира се, неизбежно е било някои характерни детайли да се изпуснат. Например съюзът *и в и моторизованные, и пешие*. . . не е в състояние да изрази колорита на селската разговорна реч, подчертан в оригинала чрез думата *коя*. Непредаден (може би и непреводим) си е останал изразът *ама мене никой не ме бръсне за слива*, защото неутралното *на меня и внимания не обращают* не изразява нюанса на българския фразеологизъм. В същото време руската дума „облава“ по-добре и по-близко до реалното действие изразява смисъла на думата „блокада“.

с. 26: „Австрийският капитан козирува и *се звери*, турчинът се *свива зад комина на парахода*, кво ли си мисли турчинът: *майка му стара, тия ме надминаха!*“ — „Австрийският капитан берет под козырек и *таращит* *глаза*, турок *прячетя* за *параходной* *трубой* и, верно, *думает: черт возьми, эти и нас переплюнули!*“ (с. 103; 150)

От подчертаните три места сполука виждам в първия и третия случай, където има функционално покритие на превода. Във втория случай обаче *прячетя* не изразява напълно смисъла на *свива се*.

С. 103; 151: „...на его телеге весь отряд был нарисован на коленях, на козлодуйском берегу, готовится поцеловать родную землю“.

Тук преводачката е доловила необходимостта да вмъкне в изречението пояснителното „готовится поцеловать родную землю“, което липсва в оригинала, защото не е нужно. Българският читател, и стар, и млад, отлично знае цялата история на Ботевата че-

та, знае и смисъла на колениченето. Затова Радичков се е ограничил с израза „дялата чета бе на колене на козлодуйския бряг“.

С. 27: „Та побъбрихме с него, човечецът отиде при друга каруца и там се заби на приказки“ — „Побалакали мы, он отошел к другой телеге и принялся языком чесать...“ (с. 104; 151).

Тук и в двата случая преводачката е намерила функционално-вярно решение чрез употребата на съответните фразеологични съчетания: в първия случай чрез украинизма, който има смисъл на устойчиво съчетание и предава експресивността на българското „та побъбрихме...“.

С. 27: „Каруцата също голяма, с високи ритли, всичко, обковано с желязо и нашарено. Мераклия човък, личи си“ — „И телега тоже большая, с высокими боковинами, все железом обковано и разрисована. Сразу видно, что хозяин телеги знает толк в конях и упряжи“ (с. 104; 151).

Един много характерен случай. Оригиналът не предоставя непреодолими прегради пред преводача, единственият труден израз е преодолян описателно, но ритъмът на повествованието и неговият колорит са съхранени. Това е показателно за общото равнище на превода. Той илюстрира изявеното от преводачката в по-голямата част на текста умение.

„Аз гледам каруцата, тя също изписана като моята, ама бамбашка“ (с. 28)

„Я гляжу на телегу, она тоже расписана, как и моя, только на свой манер“ (с. 105; 152)

Непреводимото „ама бамбашка“ носи особен колорит, под-сказва характерни черти на разговорния народен език с често вмъкване на звучни, сочни и смислени турски изрази. Преводачът обаче е безсилен, не може нищо да направи, освен да потърси щогоде близко руско съответствие. Ника Глен го е намерила в изразяващия най-общия смисъл на изходния текст израз „только на свой манер“.

„Той удари конете, те станаха на змейове и понесоха в галоп Хвърковатата чета подире си. Аз шляпнах моите кончета, добичетата заситниха, каручката запя с камбаните си“ (с. 29)

„Он вытянул лошадей, они обратились в драконов и помчались галопом Летучий отряд. Я хлестнул своих лошадок, бедняги затрусили, тележка запела“ (с. 106; 153)

В посоченото място на превода е запазен не само ритъмът на повествованието на оригинала, но и всички детайли. Сполучливи съответствия са *вытянул — удари; бедняги — добичетата*. Дори пропускането на съчетанието „с камбаните си“ не нарушава функ-

ционалната точност на превода. Това уточняване се оказва не неизбежно. С какво „пее“ нашенската каруца, читателят на превода е разбрал от предходния текст.

Отделни сполучливи решения срещаме още на няколко места: преведането на *епично* — *величествено*; свободното превеждане на „Да, ама тогава *къораво гърне и паница* не ще останат здрави в каруцата“ — „Да, но тогава от моих горшков и мисок одни черепки бы остались“ и др.

НЕТОЧНОСТИ В ПРЕВОДА НА РАЗКАЗА
„КАРУЦАТА“

„Черкезинът не белосва ли?“
„Ами, белосва! Къде ще белосва черкезинът, той е бетер циганин!“ (с. 23)

„А черкесы не белят, что ли?“
— „Станут они белить! Черкесы хуже цыган...“ (с. 101; 148)

Докато „Станут они белить!“ сравнително добре изразява експресията в израза „Ами, белосва!“, същото не може да се каже за израза „Черкесы хуже цыган“, чиято роля в превода е била да предаде подчертаната експресивност на българския израз.

„Башибозук и черкезин много по тая земя, има какво да се треби, *данъчна власт се навъди, кой отгде иде*, и събира реквизиция“ (с. 25)

„Башибузуков и черкесов нашей стране хватает, есть в кого стрелять, да еще *налоговых властей развелось видимо-невидимо, обдирают народ как липку*“ (с. 102; 150)

Както не е трудно да се види, преводът не е точен, картината на „обирничеството на народа“ в оригинала е по-конкретна. Но преводачката е успяла да предаде смисъла на тази картина чрез употребеното фразеологично съчетание. Чрез устойчиво съчетание добре е преведен и изразът от оригинала „се навъди“.

„Нищо, че лежа на тъмното, *стига ми да чувам каруцата* и да си мисля, че и аз препускам с нея...“ (с. 20)

„Пусть я лежу в темноте, *зато я слышу свою телегу*, и кажется мне, будто и я лечу с ней вместе...“ (с. 97; 145)

Тук чрез думата „зато“ преводачката се е опитала да предаде смисъла на българския израз „стига ми“. По-сполучливо би било преводаческо решение чрез друга конструкция, да речем, чрез израза „достатъчно мне, что...“.

„Какъв параход беше това *едно време!*“ (с. 20)

„А какой это был пароход!“ (с. 97; 145)

Трябвало е да се потърси адекват на израза „едно време“. В

оригинала именно този израз подчертава ясно дистанцията между времето на повествуването и времето на действието.

„... и парахода ще издокараш с австрийския капитан, и черкези ще туриш, и турчин... както си е била историята по онова време“ (с. 20)

„... И пароход нарисуеш, с капитаном австрийским, и черкесов туда всадишь, и турок... всю историю, как она тогда приключилась“ (с. 97; 145)

Сполучливо е намерено съответствието на „ще туриш“ — „всадишь“. Замяната обаче на единствено число с множествено за „черкезин“ и „турчин“ съвсем не е била наложителна. Още повече, че е трябвало да се запази колоритът в речта на героя. „Тогда“ е също твърде бледо за колоритното „по онова време“. При това българският израз може да получи в превода руски адекват.

„Ми аз съм направил сума каруци с четата и парахода, и с башибозук, никой още не се е оплаквал, ами всички ми викат аферим!“ (с. 20)

„Да я видимо-невидимо телегсделал и с отрядом, и с пароходом, и с башибозуками, и никто още не жаловался, а все только благодарят!“ (с. 98; 145—146)

Съюзът *и* в израза „и с отрядом“ не само е излишен, но и променя смисъла на изказването, тъй като така се разбира, че коларо-железарият е правил едни каруци с четата, други с башибозуци и т. н. Също така изразът „аферим“ е преведен безцветно и безизразно чрез „благодарят“. В „аферим“ се долавя наред с благодарността и възхищение, похвала. Затова е трябвало да се употреби поне руското „здорово“, „молодец“, говорят или нещо подобно.

„Бяха едни от най-хубавите мидни тогава, нищо, че тоя пуст животец ни гони по петите, та ходиме и се скитаме немили-недраги“ (с. 21)

„Были это одни из лучших дней в моей жизни, хотя жизнь — она такая: знай подстегивает, вот и мотаешься по свету как неприкаянный“ (с. 99; 146)

Това е един от многото случаи на прибягване до свободния превод, при това с постигане на сполука, макар и да са анулирани изрази като „тоя пуст животец“ и „немили-недраги“. Би могло все пак в първия случай да се потърси по-близка до оригинала конструкция, която да изрази нюансите на чувството — спомена за хубавите години въпреки лишенията и несгодите. Този нюанс като че ли е изразен в оригинала най-вече чрез думата „нищо“, която само чрез „хотя“ не е получила в превода функционално покритие.

„Пътят е черен, шините потъват безшумно в мекия прах, мен ме унася на сън и в просънницата дочувам, че четата пее. Стряскам се, в ушите ми още кънти песента“ (с. 22)

„Дорога немощеная, колеса бесшумно тонут в мягкой пыли, меня одолевает сон, и сквозь сон я слышу, что отряд поет. Просыпаюсь от толчка. — в ушах еще звучит песня“ (с. 99; 147)

Прибавянето „от толчка“ не е било необходимо. Иначе целият откъс е преведен точно, запазено е настроението на оригинала.

Известни малки неточности се срещат по-нататък. Така например „пролайват“ е преведено „лают“, изразът „подвиквам силно“ е предаден чрез самото подвикване — „н-но, лошадки“. В случая това не е достатъчно, защото смисълът на уточнението в оригинала е в пряка връзка със самата ситуация.

* * *

Посочените бележки върху превода на три разказа от „Барутен буквар“ потвърждават направените в началото на статията положителни оценки за преводаческата интерпретация на Ника Глен. Още повече, че те са резултат от наблюдения върху целия текст на сборника „Ветер спокойствия“ а два от разказите (Ямурлук — „Бурка“ и „Каруцата“ — „Телега“) са сверени по най-новото им издание.

БИБЛИОГРАФСКИ БЕЛЕЖКИ

¹ Йордан Радичков, Ветер спокойствия. Рассказы. Перевод с болгарского Н. Глен, Москва, 1975.

² Пак там, с. 3.

³ Тук и по-нататък цитирам по Йордан Радичков, Барутен буквар, София, 1968.

⁴ Тук и по-нататък цитирам последователно по Йордан Радичков, Ветер спокойствия, Москва, 1975, и Йордан Радичков, Все и никто. Повесть. Из сборника „Пороховой букварь“. Рассказы. Воспоминания о лошадях и другие новеллы. Перевод с болгарского, Москва, 1979.

РАССКАЗЫ ИЗ „ПОРОХОВОГО БУКВАРЯ“
В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ

Михаил Ив. Михайлов

Резюме

Настоящая статья является частью опубликованных и неопубликованных конкретных анализов русских переводов современных болгарских писателей как Никола Вапцарова, Пеню Пенева, Емилияна Станева и др.

Накопление наблюдений подобного характера раскрывает возможность для более углубленного анализа самих переводов и обобщений и теоретических оценок работы советских переводчиков-болгаристов.

Статья посвящена анализу трех из десяти переводных рассказов из сборника „Пороховой букварь“ („Войничето“ — „Солдатик“, „Ямурлук“ — „Бурка“ и „Каруцата“ — „Телега“).

„THE POWDER PRIMER“ IN A RUSSIAN TRANSLATION

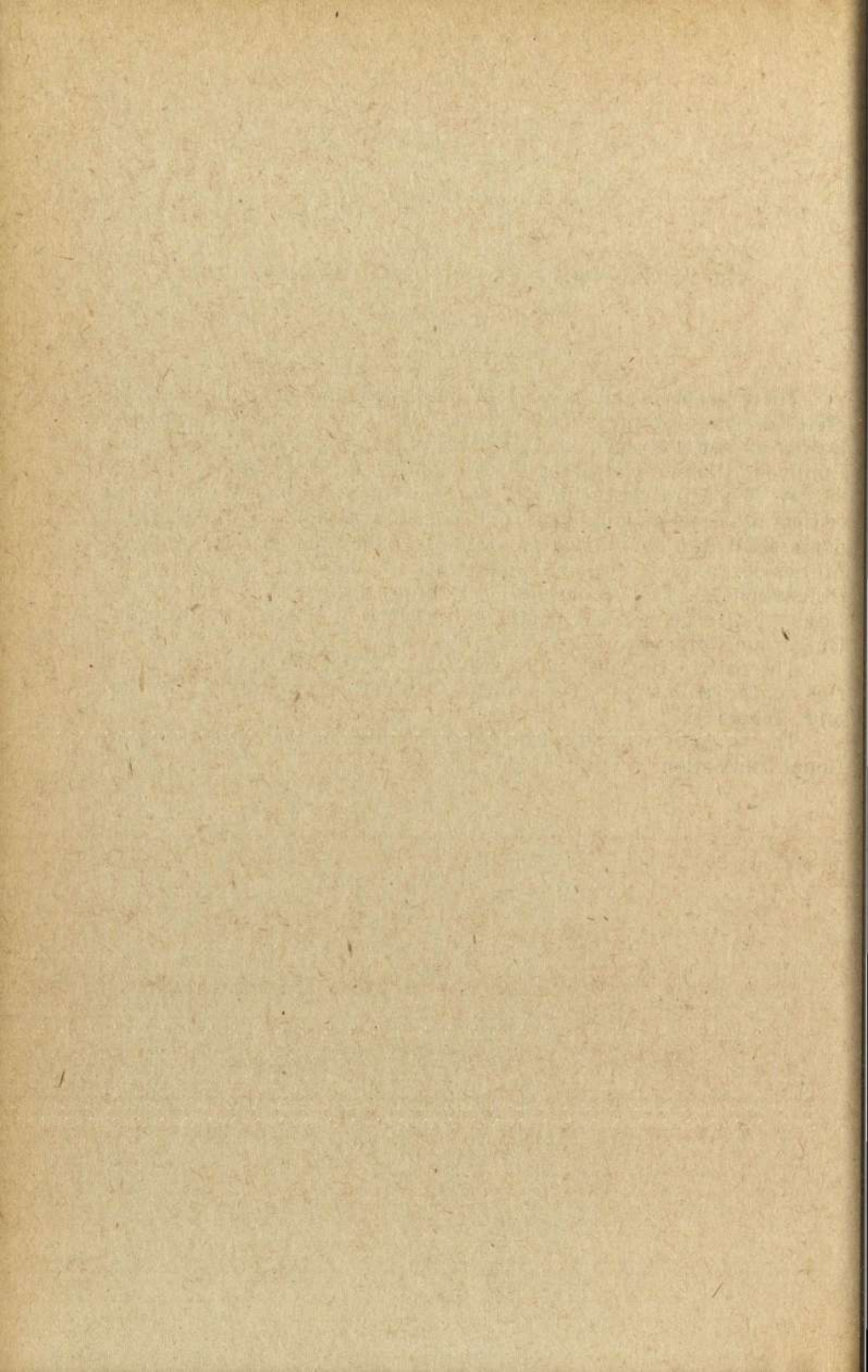
Mikhail Iv. Mikhailov

S y m m a r y

The present article is part of published and nonpublished concrete analyses of the Russian translations of some contemporary Bulgarian writers such as Nichola Vaptzarov, Penyu Penev and Emiliyan Stanev. The accumulation of a greater number of observations of such a character will surpass the significance of a single critical assessment, thus revealing possibilities for a more profound penetration into the character of the translations, as well as possibilities for a more profound penetration into the character of the translations as well as possibilities for generalizations and estimations on a larger scale, affecting the work of Soviet translators of Bulgarian literary works.

The article contains notes on three of the ten translation stories of the collection „The Powder Primer“ („Soldatik“, „Burka“ and „Telega“).

The analysis was made on the principles of the theory of functional translation.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XIX, кн. 1.

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“
DE VÉLIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre 1

Faculté philologique

1981—1982

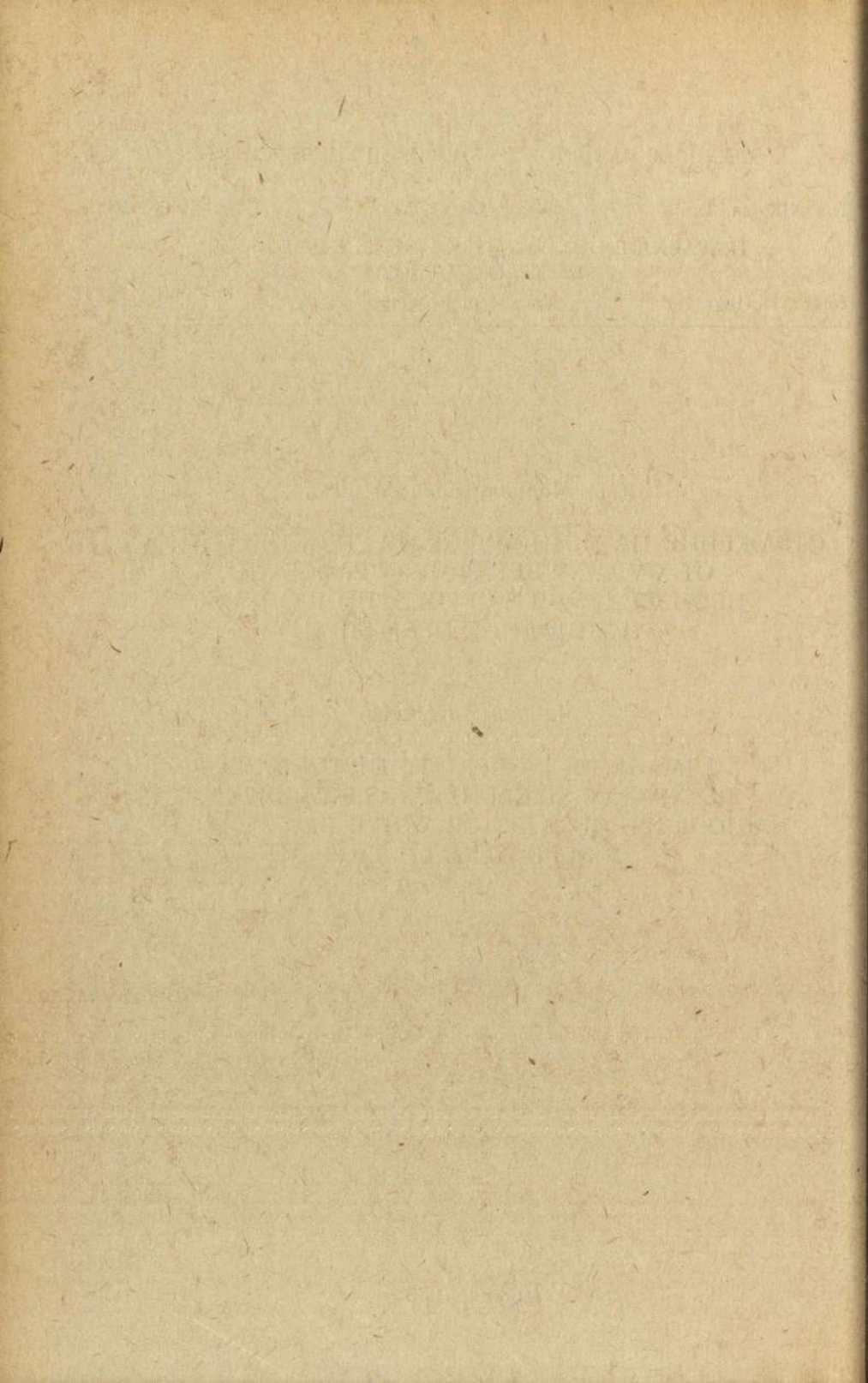
Малинка Байчева

ОТРАЖЕНИЕ НА ИСТОРИЧЕСКАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ
ОТ XIV — XV ВЕК В АГИОГРАФСКИТЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ГРИГОРИЙ ЦАМБЛАК
И ЕПИФАНИЙ ПРЕМЪДРИ

Malinka Baytchéva

L'IMAGE DE LA RÉALITÉ HISTORIQUE
DU XIV—XV SIÈCLE DANS LES OEUVRES
HAGIOGRAPHIQUES DE GREGOIRE DE TZAMBLAK
ET EPIPHANE LE SAGE

София, 1983



Своеобразието на проблема за историческата действителност и отражението ѝ в агиографските произведения на Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри налага да обясним някои моменти от постановката на въпроса. Така формулирана, темата може да предизвика различни възражения, като се има пред вид спецификата на изследвания материал: определеният синкретизъм на средновековната литература, предназначението на нейната църковно-религиозна част, постоянните спорове в науката за наличие и отсъствие на реалистичност в изображението, проблемът за художественото начало в средновековното повествование, което в част от произведенията се оспорва, и пр. Тук могат да бъдат прибавени и разликите в зрителния ъгъл. Някои руски изследователи-медиевисти, отнасяйки се към агиографските съчинения като към исторически извори, твърдят, че житията на светците през интересувания ни период губят значителна част от своя историзъм поради стилно-езиковите промени, които настъпват в средновековната литература на източните славяни под влияние на българската и сръбската. Става дума за докторската дисертация на В. О. Ключевски¹, написана в края на миналия век, в която се утвърждава становището, че в сравнение с по-ранния стадий на развитие на житийната староруска литература житията на Епифаний Премъдри, Пахомий Серб и пр. имат ограничен изворен характер за историографията. Причината се търси в появата на стила „плетение словес“ в староруската литература, носещ в себе си основните принципи на Търновската книжовна школа. „Епифаний необыкновенно размашистый стилист, который не щадил литературных средств, чтобы охарактеризовать в похвальном слове своего святого. Он не любит рассказывать и размышлять просто, но облекчает часто одну и ту же мысль в несколько тавтологических оборотов.“²

От друга страна, темата може да бъде решавана като проблем, свързан с мирогледа на средновековния човек във феодалното общество на България и Русия през XIV—XV в. или в друг някой аспект на философията и обществознанието.

Творческата позиция на летописеца или агиографа през средновековието спрямо историческия момент съответствува на специфичните устон на неговото светоусещане, съградени от религиозно-есхатологическата концепция на времето, което има Начало (минало), Настояще и Край (бъдеще). Всичко, включително и историята, започва със Сътворението на света, извечното начало, а последният час е Второто пришествие, Страшният съд. Тогава „все движущееся остановится, все открытое замкнется, все

нерешенно будет решено и все спорящие стороны услышат свой вечный приговор"³. Началната точка е началото на човешкото битие („Сей век“), а крайната цел на историята и движението е есхатологичният час — Второто пришествие на Исус Христос. То съвпада с началото на („Будущий век“), на метаисторията.

Аналогично на легендата за шестте дни на сътворението на света и шестте възрасти в живота на човека Августин (354—430 г.), а по-късно и Исидор Севилски (570—636) разделят историята така: От Адам до Ной; От Ной до Авраам; От Авраам до Давид; От Давид до Вавилонското робство; От Вавилонското робство до възплъщението на Словото (Исус); От Исус Христос до свършека на света. През седмия период историята се трансцендентира в есхатологическо време.⁴

Ако движещ знак в античния свят е Съдбата (Фортуната), то християнското богословие носи два отличителни знака през средновековието: универсализъм и провиденциализъм, т. е. черквата стои над народи и държави и ролята на провидението в развитието на човешкото общество, респективно в съдбата на отделния човек. Всички тълкувания на историческата съдба на човека и народа са съобразени с тези два философско-религиозни постулата.

Средновековното битие съществува под знака на фатализма. Страхът и надеждата разделят човешката същност на две, като надделява ту едното, ту другото, ту съществуват в относително равновесие. Това създава мистично напрежение у човека. Морално санкциониращите позиции на християнството „препоръчват елементи на „екзистенциални“ норми на живот“⁵. „Сам библиейският бог може да бъде наречен „надежда“ за вярващия (Ты надежда моя, Господи Боже); В страхе перед Господом — твердая надежда“⁶.

Времетраеността в античното светоусещане се измерва с понятието „космос“, за християнството „космосът“ и „битието“ са във властта на провидението (Волята Божия). Доминантна в средновековното знание за света е ролята на идеята за края на света, модифицирана от класовите позиции на църквата през средновековието в нов вариант. Вярата в близкия „Съд“ на грешния несправедлив свят е воалирана от идеята за рай и ад. Смирението, търпението и утешението получават награда в небитието.

Тези кратки етюди от религиозно-мистично знание за света на човека от средновековието в разглежданите от нас съчинения имат определящо значение. Те кодират историзма на неговото средновековно равнище, библиейския мистичен историзъм. Докосвайки се до авторовото светоусещане на историка-летописец или агиографа, изясняваме нюансите на неговите философско-религиозни, нравствено-етични и естетически представи. Съчиненията му обаче, ни представят един предеен план в летописния му почерк, който не „излиза нито от гледището за живота като „суета“ и тленност, нито от есхатологичните настроения, а от нескритата

родова гордост от държавната мощ на България⁷ или Русия в нейното далечно минало.

Нашата задача е да проследим в агиографските съчинения на Цамблак и Епифаний възможностите на средновековния писател да изобрази атмосферата, в която живее той и народът му, нейните политически и обществено-исторически тенденции, да изрази собствената си позиция спрямо народната историческа съдба през трагичния край на четиринадесети век за българите и драматичното за русите начало.

Необходимо е да разкрием и изясним отношението на творца-патриот и гражданин към народ и родина, най-често обвито в булото на религиозното светоусещане и представено чрез средствата на средновековната поетика; да покажем историческата актуалност на времето в изображението и политическата пронизателност на писателя съвременник, неговата публицистична отговорност, творческия му отклик на събитията, очертаващи границите на една епоха.

Най-общ поглед върху агиографските съчинения на Цамблак и Епифаний дава представа, че това повествование е етап от историческата действителност в две насоки, здраво и сложно сплетени: борба за запазване и утвърждаване на българския и руския народ срещу иноземците, и борба за духовно-религиозно укрепване на християнската вяра в славянския Юг и Изток.

Четиринадесетото столетие за българското и руското средновековие е време на превратни политически и културно-исторически събития. Българската държава е изтощена от гръцкото верско и политическо потисничество и усиловащата се разпокъсаност, междупрестолните борби и гонения, социалните противоречия и татарските набези. „Изострянето на класовите противоречия било придружено от един необикновен духовен кипеж с появата на разнообразни социално-религиозни течения.“⁸ Нов подем преживява българското богомилство с главен водач монаха от Атон Кирил Босота и неговия ученик Стефан. Сега то се разразява главно сред дребните занаятчии в градовете и други социално потиснати хора. Към средата на четиринадесетия век се появява и разпространява адамитството, чиито идеолози и привърженици ратували за природно и социално равенство между хората, за връщане към така нареченото „райско състояние“. Едновременно с това в България намира достъп философията на Варлаам и Акиндин, разпространявана от учителя Теодорит, дошъл от Цариград. Варлаамитството представлявало своеобразна критика на мистичните основи на християнството и подобно на рационализма издигало в култ логиката като единствен път за достигане на истината. Разпространено явление било дръзкото отношение към свещеници и икони и Христовия култ от страна на евреите. Цялата тази нравствено-духовна стихия предизвикала църковен събор през 1350 и още един през 1360 г., на който присъствувал целият висш църковен клир, заедно с болярския съвет и царя.

Еретиците в България били анатемосани, предадени на гонения, наказвани включително със смърт.

На фона на тази духовна пъстрота през втората половина на XIV в. от Византия е пренесено едно ново течение в историята на източно-православната църква — исихазмът, който няма характер на социален протест и намира почва сред най-издигнатите кръгове в търновските монашески среди под ръководството на Теодосий Търновски — водач на българската духовно-интелектуална мисъл от този период. Исихазмът се оказал особено подходящ за идеологията на ръководните феодални върхове, защото изисквал смирение, послушание, търпение, съзерцание и безмълвие, стремеж към нравствено извисяване до сливане с божеството. Посрещнат отначало като ерес във Византия, исихазмът скоро привлякъл цялата духовна и светска аристокрация на Византия и България и се разгърнал като могъщо духовно учение, което наложило свой отпечатък върху културата на двете държави, а малко по-късно и на Сърбия, Румъния, Русия и пр.

Второто българско царство при управлението на Иван-Александър се характеризира с разцвет на българската култура. Вътрешните противоречия на феодалната държава и изострената външнополитическа обстановка, заплахата от турското нашествие на Балканите заставяли господстващата класа да стимулира разволя на литературата, иконописта и архитектурата с оглед създаване на патриотични настроения сред народа. Естествено доминираща роля е имала църковната книжнина, но през този период били създадени и повествования със светски характер, а също и исторически произведения. Интересът към историческото повествование видимо се засилил. Първите български исторически съчинения, като „Историкиите“ от Константин Преславски, „Солунската легенда“ и др., се четели все по-често, правели се български преводи на редица византийски летописци, между които Георги Амартол, Зонара, Константин Манасий и др. Хрониката на Манасий била преведена по поръка на Иван-Александър и един от преписите ѝ бил богато илюстриран, от което „лични стремеж да се подчертаят важни моменти от българската история, а този стремеж е вече израз на едно високо народностно и държавно самочувствие“⁹.

Този определен възход на културата е благоприятствувал от засилването на влиянието и издигане авторитета на българския владетел Иван-Александър във Византия, „което на фона на вековни сблъсъци и несъгласия между двете съседни феодални държави изглежда едва ли не невероятно“¹⁰. Още в края на миналия век известният руски славист К. Радченко¹¹ обръща внимание на факта, че цариградският патриарх Калист се изразява за българския владетел само в превъзходна степен, „като че ли припява на българските панегиристи“¹².

Признание за величието на българското царство намираме и в староруската литература от края на XIV началото на XV в. в

„Слово о великом князе Дмитрее Андреевиче, яко победил супостата своего царя Мамая“, или популярен още под названието Задонщина, където авторът, рязанският свещеник Софония, пише: „Шибла слава к Железним Вратам, и къ Караначи, к Риму и к Кафе по морю, и к Торнаву и оттоле к Царюграду на похвалу руским князем.“¹³

Портретът на Иван Александър е представен от историографията и литературната история и вероятно и бъдещето ще го обогатява с тънки детайли от неговата личност. В случая за нас е важно, че този „велик“, „превелик“, „прекрасен“, „преизящен“, „монахолюбив“, „милостив“ по думите на панегиристите самодържец извежда българската култура в нейния втори „златен век“. В същото време под грижите на един от най-ревностните исихасти, Теодосий Търновски, се възпитава големият писател и книжовник на България преди падането ѝ под турско робство, последният български патриарх Евтимий. След тринадесетгодишно монашествуване в Килифарския манастир Евтимий заминава за Цариград заедно със своя учител, с Теодосий, който го въвежда в отбрани монашески среди в Студийския манастир. Тук Евтимий разширява и обогатява знанията си, запознава се с византийската литература, контактува с видни византийски книжовници. След осем години, прекарани в светогорските манастири (св. Атанасий, Зограф и Хилендар), където се зараждат всички значителни религиозни течения на века и където се е подвизавал Григорий Синаит, Евтимий се връща в отечеството си. Получил подкрепата на цар Иван Шишман, той се захваща незабавно за работа, превежда и поправя неточните преводи от гръцки. Тези нови преводи Евтимий счита за първа необходимост в черковно-книжовната дейност у нас, защото според думите на неговия биограф Григорий Цамблак „в тях (преводите) се криеха много грешки и бяха несъгласни с истинските догми. И заради това от тях са произлезли много ереси.“¹⁴

Цялата книжовна дейност на Евтимий е насочена към постигане на правописно единство в българския език и повишаване на изразителността, точността и експресивността на изказа. Литературно-творческата му изява е свързана преди всичко със създаване на произведения, изразяващи политическата и държавна мощ на българите. Обект на изображение са герои българи, герои, свързани с България или с българското минало.

Като български патриарх в онова страшно навечерие на турското нашествие Евтимий неотклонно се стреми към укрепване на страната. „Той живее с илюзията, че това може да стане чрез отстраняване на нравствената поквара и издигане на морала на населението. . . , чрез обновяване на монашеството по пътя на аскетизма и исихазма, чрез унищожаване на еретическите движения, чрез отстояване на независимостта на българската черква по отношение на Цариградската патриаршия.“¹⁵ Душата му на духовен пастир е изпълнена с грижа. Лошо предчувствие е вгнездено в нея

от видението на Теодосий Търновски, мъчително страдание от усещането за безсилие пред дивия напор на агаряните.

В сравнителноисторическата характеристика на България и Русия през първата половина на четиринадесети век доминираща особеност е тяхната териториална и административна разпокъсаност, която става основна причина за рязкото отслабване на държавната мощ на двете славянски държави и изостряне на завоевателския апетит на татари и турци. Мащабно погледнато, разпокъсането на българските и руските земи е почти равностойно. България е разделена след 1355 г. на отделни феодални владения, някои от които от своя страна са се раздробили между силни местни феодални владетели. Така Търновското царство изгубва своята управляваща сила в българските земи и се ограничава в пределите на своето териториално владение. Особено недружелюбни били отношенията между най-големите владетели Иван Страцимир и Иван Шишман.

Политическото и териториалното раздробяване на Русия в началото на XIV в. достига своя връх. От Владимирското княжество се отделя: Ростовското, Переяславското, Юриевското и Страдубското, а след това Суздалско-Нижгородското, Галицко-Дмитриевското и Костромското. Скоро от Ростовското се отделят Ярославското, Угличкото, Белозерското, от Переяславското — Московското и Тверското. В Смоленското княжество се обособяват редица дребни княжества — Можайското, Вяземското, Ржевското и др. Муромо-рязанската земя се разделя на Муровско и Рязанско княжество, а между тях Мещерския край със своите князе. В черниговските земи по поречието на Ока се образуват също редица нови княжества.¹⁶ Водеща роля във вътрешнофеодалния живот на Русия имали през XIV в. Московското, Тверското, Суздалско-Нижгородското и Рязанското княжество. Тази тежко разпокъсана феодална държава от 1223 била във властта на татарите, които безпрепятствено грабят народа, а там, където срещнат препятствие, изгарят и събарят до основи градове и подлагат на пълно избиване и унищожение населението. В историята на староруската литература има отделен повествователен цикъл — повести за татаро-монголското нашествие, между които най-значителни емоционално-художествени постижения са „Повесть о нашествии и разорении Рязани Батыем в 1237 году“ от края на XIII и началото на XIV в. и „Слово о погибели Русской земли“ от XIII в., летописни разкази за татарското нашествие, включени в Лаврентиевския (XIV в.), Ипатиевския (XV в.) и Новгородския (XV в.) летописен свод. Това е свидетелство за огромната, дълбока и незаличима нравствена дия в съзнанието на руския народ, оставена от чуждоземно и иноверско иго, което става възможно поради феодалната разпокъсаност, политическата и обществено-икономическата криза на феодалното стопанство в Русия в началото на XIII столетие.

В края на XIII в., изгорена от Батый, Москва възкръсва ка-

то птицата феникс от своята пепел. Благоприятното ѝ местоположение на център в търговските пътища, развитието на земеделие и занаятчийство, търговия и икономически връзки с останалите княжества определят Москва като бързо оформящ се център на феодалната руска икономика. В резултат на това Московското княжество набира сили за борба за политическо обединение на руските земи. Москва през втората половина на XIV в. се превръща в национален център на Русия, който успешно отбива външния враг. Важна роля играе и обстоятелството, че сред московските князе и другите държавни дейци на Московското княжество е имало и такива, които правилно разбират своите задачи и съумяват да използват и Ордата, и преимуществата на своя край, и неговото развитие, и резултатите от труда, и борбата на народа за независимост против чуждоземните завоеватели, а също и наивните представи на народните маси за великокняжеската власт като тяхна защитница от своеволията на крупните феодали.¹⁷ От 1359 г. Московското княжество е оглавено от десетгодишния син на княз Иван II — Дмитрий Иванович, получил по-късно прозвището Донский. В този период значителна в историята на Русия е позицията на болярството, което е било силно заинтересовано от политическото и икономическото въздигане на Москва начело с митрополит Алексей. Младият московски княз Дмитрий Иванович управлява под знака на съдбоносната политическа мисия, която имал да изпълни. Неговото управление било изцяло насочено към подготовката за смъртоносен удар срещу Ордата. Окрилен от стремежа на народа към независимост, Дмитрий Иванович смело повежда войските си срещу Мамай, напада Рязанската земя и при река Вожа нанася първото поражение на ординските пълчища. Годината е 1378 г. „Это первое правильное сражение с монголами, выигранное русскими“¹⁸, което дава на татарите да разберат, че е настъпило времето на решителна съпротива срещу двувековните им безчинства в земята на източните славяни. След двугодишно трескаво приготвяне на 7 септември 1380 г. сто и петдесет хилядна руска армия, предвождана от княз Дмитрий Иванович, заема позиция на Куликовското поле, твърде неудобно по своите релефни особености за действията на ординската конница. Обхванати единствено от решимостта за победа, войските на руската земя нанасят неочакван и категоричен удар на двеста и петдесет хилядните татарски пълчища. Мамай, объркан и сломен, бяга. Дмитрий Иванович е наречен от народа за смелата победа „Донский“. Куликовската битка окончателно потвърждава значението на Москва като национален обединителен център в борбата за независимост.

Съдбоносните политически събития от XIV в., успехите в социално-икономическото развитие и политическото обединение на великоруската земя дават мощен тласък в развитието на руската култура. Москва, Новгород, Псков, Тверь и други градове стават мащабни културни центрове. В многобройните манастири се

разгръща преводаческа, преписваческа и писателска дейност. Историческата епоха усилва интереса към историческото четиво. Правят се нови преводи на исторически византийски и старобългарски съчинения, създават се повествователни жанрове, свързани с историко-патриотичната тема: „Сказание о Мамаевом побоище“, „Задонщина“, „Слово о житий и преставлении Великого князя Дмитрия Ивановича“, местните великокняжески летописи, Московското летописание, а по-късно и на Руския хронограф от 1441 г. Недалеч от Москва се доизгражда и оформя един от най-големите центрове на духовна култура — Троице-Сергиевият манастир, където творят не само значителните писатели на епохата Епифаний Премъдри, Пахомий Серб и др., а и великите живописци и иконописци Теофан Грек и Андрей Рубльов. „XIV век — хронологическа средина руского Средновековья, половина пути от Руси язической родо-племенной, к Петербургской имперской.“¹⁹ Изпитала благотворно през X—XI век първото византийско и южнославянско влияние, Русия създава класически ясна, спокойна по своя стил култура от домонголския период. „Если главным результатом первого византийского (и южнославянско — добавката моя М. Б.) влияния было распространение средневековой книжной культуры в новый для нее регион... то главным объектом второго влияния оказалось сознание отдельного человека. Примерно за сто лет, начиная с середины XIV в., русская литература обогатилась по оценке А. И. Соболевского примерно вдвое. И очень велика в этой переводной литературе доля теоретических богословско-философских и учительных аскетических произведений, которые не предназначались для исполнения в церкви или чтения вслух на трапезах, но которые надо было читать, сидя в кельи и думая.“²⁰

В историята на европейското обществено съзнание XIV в. е венец в хилядолетното царство на средновековните ценности. „Наступал Ренессанс — возрождение языческой античности по своему самосознанию, диалектическое завершение именно европейского средневековья по внутренней логике его развития. Богочеловека в качестве высшей, царящей в обществе ценности теснили Человек, Государство, Народ.“²¹ Но във Византия исихазмът влиза в ожесточени спорове с възрожденски по същество идеи. Оформя се полемика с такъв мащаб и характер, че изхвърля от полемиката определя цялото по-нататъшно развитие на общественото мислене и творчество на културни ценности в славянския Юг и Изток в продължение на векове. „Средновековье обновилось и возродилось пройдя в Византии через искус Передвозрождения, выдержав столкновение с молодым гуманизмом. Главными противниками византийских гуманистов были монахи-созерцатели, „исихасты“. Они сумели стать выразителями общественного мнения Византии, дать последний творческий синтез ее традиционной культуры и начать широкое общественно-культурное движение, привед-

шее к обновлению Средновековья, оживлению православья по всей Восточной Европе.“²²

Така историческите събития в България и Русия, съчетани с мощния идеен взрив в историята на източно-православната църква — появата и утвърждаването на исихазма, приемането му и разпространяването в българските, а малко по-късно и в руските земи — дават мощен тласък в творческата активност на двата народа. Превратните исторически моменти намират изображение във всички повествователни жанрове, включително и в агиографията, която за периода е един от най-разпространените жанрове със служебно предназначение. И като форма на творческо мислене тя не може да остане вън от влиянието на реалността.

* * *

Най-значителното произведение в старобългарската житийно-панегирична литература от изследваната епоха „Похвално слово за Евтимий“ от Григорий Цамблак за литературната история и историографията е едно широко епично платно, на чийто фон се изгражда прославата на последния български патриарх, великия Евтимий Търновски. В него намира художествено въздействащо и исторически правдиво отражение най-трагичното събитие в историята на българите, падането на Търновското царство под османско робство през 1393 г. Приемайки авторовата задача на Цамблак да напише агиографско панегирично произведение в прослава на своя духовен баща Евтимий, ние си даваме сметка за сложното взаимоотношение на творческа цел и историческа истина, които в дадения случай са съчетани посредством неговия безспорен усет в изображението и изразността на средновековната поетика.

Изображението на историческата действителност от края на XIV и началото на XV в. в „Похвално слово за Евтимий“ заема съществено място и има свои определени функции. Някои изследователи различават части в „Словото“ с „условен, абстрактен характер“ и такива с „реалистичен“, имайки пред вид именно изображението на историческите събития. Съществуват спорове, има противоречиви твърдения и т. н. Аналитично погледнато в желанния аспект, словото има монолитна, художествено единна историческа тъкан, основата на която е историческа актуалност на изображението, а останалият компонент — изпълнението на агиографската задача. Писателят е възприемал и изобразил Евтимий като неотделима част от трагичната общонародна участ. Това създава впечатлението за конкретна реалност в изображението, наричана от някои изследователи „реалистична“. Както психологизмът, намерил място в творчеството на Цамблак и Епифаний, в неговата средновековна разновидност определяме като реален и го отличаваме от „реалистичен“, така и историческият рисунък има свои реални контури, звучи вълнуващо, трогателно,

като средновековна стенопис с историческо съдържание. В „Похвално слово за Евтимий“ духът на историята е внесен от мистичното видение на Теодосий Търновски.

„Въ пришедшѣ же пакы ношь пришед, обрѣтает великаго прѣд дверми келїи сѣдѣща и рыдаща. Да Іако и онь, лицем на землѣ пад при того ногоу, подобно рыдааше и винѣ слѣзам въпрашааше, — „придѣте еже от агарѣнь страны оноѣ такъ вѣмъ вишное быти — ꙗвѣщавааше и конечное запоустѣнїе желамыѣ поустыньѣ оны“. „Ты же, члдо, мъжан сѣ, и да крѣпит сѣ срѣъдце твое, — рече, — ꙗзам бо сподобиши сѣ и гоненїю ап<о>с<то>лскомоу.“²³ Предсказанието на Теодосий, облечено в плаща на пророчество, е резултат от реалната, исторически потвърдената опасност, надвиснала над отечеството. Многократните нападения на турците по земите на Балканския полуостров създават психоза в съзнанието на отделния човек и в масата за предстоящ трагичен залез. Затова видението нанася първите исторически контури и след него зазвучава темата за трагичния край в Цамблкова интерпретация. Впрочем „голямата тема за трагизма на катастрофата — падането на България под турско робство“²⁴ за първи път в старобългарската литература зазвучава пак у Цамблак в „Разказа за пренасяне на мощите на Петка от Търново във Видин и Сърбия“, написан преди „Словото“, между 1402 и 1405 г., преди „Разказа“ в 1371 г. Исая Серски в летописна бележка към превода на съчиненията на Дионисий Ареопagit отбелязва трагичната съдба на балканските славяни след Чирменската битка. „... Уви, какво прискрѣбно зрелище бе настанало! Опустя земята, лиши се от всичките си блага, погинаха людете, изчезна добитък и плодове. Не остана княз или вожд, или наставник някой между людете, нямаше кой да ги избави и спаси; всички бяха обзети от турския страх и юначните някога сърца на доблестните мъже се бяха превърнали в слаби, женски сърца... И наистина тогава живите облажаваха по-рано умрелите.“²⁵ Но „Похвално слово за Евтимий“ като епично повествование за този исторически край на българската държава несъмнено има първенстваща роля.

Като илюстрация на създалата се психоза у всеки българин тази летописна бележка аргументира окончателно реалното във видението на Теодосий Търновски. Духовен глава на държавата, идеолог и крепител на християнската вяра в българските земи, той е съпричастен до болка със съдбините на народа си. Изряден исихаст, отдаден на безмълвие, уединение и молитва, и едновременно с това негова е ролята за внасяне на историческа тръпка в цялото повествование на Цамблак в „Похвално слово“. Следващите епизоди бавно и настъпателно подготвят читателя за ужасното зрелище. Авторът поставя три изобразителни звена, носещи картини от историческата действителност. В първото историята има косвено отражение — предсказанието на килифарския монах. Сбъдването на предсказанието е второто изобразително звено.

„Мало прѣиде врѣмѣ и пророченаа начѣло оуже прѣемлѣхъ. Варварѣмъ ꙗже окрѣсть вѣсь плѣнѣщимъ, ихже ради и любезнѣа онѣ поустынѣ оставль, коупно съѣтъ въ великыи приходитъ Кѣнстантиновградъ...“²⁶ Въпреки съпротивата на Евтимий и търновските първенци турският див напор поваля в праха на разрухата Търновското царство. Третия изобразителен исторически момент Цамблак представя чрез дейността на Евтимий след падането на Търново. Финалът — заточението на търновския патриарх, е потресаваш символ на безнадеждността на българския народ в собствената си историческа съдба. Трите компонента съставят разказа на Цамблак за последните дни на Търновското царство, като най-високата точка в параболичното му изображение е нападението на Челеби-Мюсулман, сина на Баязид, и кошунственото му отношение към патриарха и търновските първенци. Разказът започва с мигновена смяна на изразността. От стила на високото повествование, за което е достоен Евтимий, Цамблак преминава към разказа за нападението чрез средствата на разговорния стил, като влага подходящ емоционален оттенък: „Варварскии цѣрь, побѣдами и оудръжанѣмь мнѣгыхъ Азыкь възнесѣа, понеже слышааше о такомъ градѣ величество доволно, и стѣнамъ оутврѣжденіе, и красотѣ, и самого мѣста полѣженіе тѣмъ къ прѣѣтѣ жестоко, ꙗко и кроме стѣнь естѣ стѣнонѣ твѣрдѣ стѣнѣ довлѣти, къ симъ и имѣнѣа многа и нарѣда мнѣжѣство веліе, славѣ же великѣ елико въ цѣркѣвнѣхъ и елико въ цѣркѣвнѣхъ, изволи добронавистыи того разорити.“²⁷ И в следващите редове от „Словото“ намира мѣката и протестът на писателя. „И бѣ прѣѣженіе лютыхъ онѣхъ веліе; ꙗрѣшоу сѣа варвар, прѣѣшоу, огнемъ съиззати, на оуды съѣцати обѣщаващоу сѣа и инымъ ноужданыимъ съмрѣтемъ прѣѣдати, аще тако прѣѣждѣтъ неповиножѣе сѣа.“²⁸ От стореното над Евтимий авторът е потресен: „И абѣѣтъ цѣркѣѣ тѣгонитъ сѣа ꙗереи, прѣемлѣтъ же сѣа дѣлателе стѣода. Въ иноплемѣннѣхъ рѣжкѣ кувотъ завѣта въпадаеть, сѣа таа сѣа тѣмъ асѣрѣѣмъ въ области бѣважѣтъ, еже истинѣишее, сѣа таа ѣмъ прѣѣлагажѣтъ сѣа.“²⁹ Гласът на Цамблак се надига в протест срещу насилията на завоевателите. Това не е обикновено описание на историческия факт, „а обвинение, обвинителен акт“³⁰. Гражданската съвест, народностната чест и достойнството на писателя са поругани заедно с честта и достойнството на цял народ. В лицето на Григорий Цамблак българската литература дава своята сурова оценка на жестокостите на поробителя, на дълбоката несправедливост на самото завладяване на страната.

Така драматично, с обвинителен, протестен патос Цамблак разказва за недостойната измама на турския военачалник спрямо търновските първенци. Писателят оцветява картината на злостната турска политика в кръвта на духовния и светски елит на българското царство. Изобразени са изостаналостта и примитивизмът на турския завоевател, крайна степен на които е прояве-

ната жестокост: „И ѿ ни идѡхоу, злымъ последѹюще вѣстникѡмъ въ невѣдѣни Іако ѿвчата въ слѣдъ закалающихъ идѡще, и своѡ кръви къждо носѡ, оубивствѣнымъ вѣвѣрити сѡ десницѡмъ спѣшаще. Ихже въ рѣкоу видѣзь кръвоіадныи звѣрь, посредѣ црѣкѣ сихъ закалаеть, или паче рещи, сихъ свѡщенствѣтъ, не стыдѣв сѡ сѣдины, не пощадѣвъ юность, нѣ играніе ноѣ сихъ грѣтанѡ сътворивъ“³¹ Следва прослава в духа на надгробното слово в памет на похитените търновци, въздадена като единствена награда от автора за тяхната твърдост. Възпят е техният горд стоицизъм за род и вяра. „Жрътвы ѿдѡушевленыѡ, въсе съжеженіа словеснаа, своѣ кръвїѣ крѣщещихъ сѡ второе; къ Захарїинѣ³² кръви своѡ пролиавшихъ кръви посрѣдѣ црѣкѣ, Іако съгласно Авеловѣ³³ въпѣятьт землѡ къ гѡсѡподѡу; моученіа испившихъ чашю, ꙗже дрогомъ влѡдѣчимъ пити досѡтъ иже всѡ вражіа плѣкы Іако грѣдаго фара на тристаты³⁴ своими кръвми оудавиша.“³⁵ Трагичен патос и горестен лиризъм лѣха от словото на панегириста: „ѡ, опльченіе свѡтѡе, не въ прѣже, въ послѣжде, нѣ копно моучителю прѣдставше того оплюваша и абие Христу прѣдставше вѣнчашѡ сѡ. Положи сихъ троупи мѣчѡи тѣль брашна птицамъ нѣбѣснымъ, причѣта влѡдѣка сихъ дѣхы аггѣлѡмъ прѣмирнымъ. В ини, иже вѣрѣ съблюдше и числѣ не емаливше! Слышите и число: что къ десѡтымъ бѣхѣ, ихже кръвь црѣковѣ багри.“³⁶

„Срещу това възплъщение на неправдата, жестокостта, прѣстѣпното коварство писателятъ противопоставя светлия образ на българския патриарх.“³⁷ Макар в основата си идеализиран, образът на Евтимий се възприема като плѣтен, реален. Неговата морална сила е противопоставена на турското насилие. „Что оубо? Еда идпаде печалѣ паче подобающаго? Еда оумѡгчи сѡ страхѡмъ? Еда молждоушѣствова или разлени сѡ?“³⁸

Третото изобразително звено прѣдставя дейността на Евтимий след нападението на поробителя. С подробни описания е прѣдставено началото — срещата на Евтимий с турския властител. Цамблак е успял с удивителен драматизъм да прѣсъздаде ситуацията така, щото и днес българинът да почувствува трѣпката на възбуждането пред трагизма на онези дни. Евтимий, българският патриарх, се явява пред врага да укроти „неговия порив, дишашъ убийство“³⁹ Ужасите на града Цамблак рисува своеобразно, като акцентува на изображението на зрелището и писѣка на обезумелите. На този пределно експресивен фон се възправя мъжествената фигура на последния защитник на българите: „Іако бо того оузрѣ издалече градѣща съ ѡ бычнымъ томо блѡгочинѣмъ и любомоудренѣмъ оустроенѣмъ и ни къ единомѣрдѣщѡт прѣдстоѡщихъ мѣчтанїи, іаже и слоуха и очи малословныхъ къ себѣ ѡбращахоу, нѣ Іако на стѣнѣ сѡ написана лимоходѣща блѡгоуправленѣмъ лица, не ктѡмъ сѣдѡ бѣше, нѣ вѣстает

абле и томоу въздаеть чАсть и сѣдалища спод<о>блАеть бли-
жьша.⁴⁰

„Българската литература познава блестящи характеристики в жития, похвални слова и служби на Кирил и Методий, Климент, Наум, Иван Рилски и др., следователно Григорий Цамблак върви по пътя на една плодотворна традиция. И все пак трябва да се подчертае, че никога друг път в нашата средновековна литература героят не е бил така приближаван до реалната действителност, никога не е бил показван в тъй земна и конкретна обстановка и при това в ярки обществени и граждански прояви. Поведението на патриарх Евтимий е поведение на патриот. Неговият образ с всички свои качества се противопоставя на варварството на поробителите. Издигането на този образ е вече една характеристика на българския народ и морална оценка на неговата историческа съдба. Такава позиция на писателя е една крачка напред, едно завоевание в развитието на българската литература.“⁴¹

Гражданската и дълбоко народолюбива грижа, тревога и отговорност на българския патриарх намират отражение в описанието на живота на търновци в трагичните дни след падането на отечеството. „И сих поборники прѣмь, множайшим подвигомъ въдаеть сѣбе, неже пръвѣ, сматрѣА како съхранил би людѣ варварскаго гобительства цепрѣАтии наказоа, ѡтѣшаА, ниспадающаа въздвижА, потокновѣим сА роуко простираА, лежАщихъ вѣставлѣА, хотѣщѣихъ сА пасти поддрѣжа, борАщѣихъ сА похвалѣА и къ моужеству помазоА, нѣкъА же и ѡтѣщаА Іако оудѣ гниль, да не всемоу стадоу прѣподас<тъ>недоугъ.“⁴²

За своята любов към хората, любов на духовен пастир, чието стадо е нападнато, разкъсано и унищожено от вълци, любов на водач и защитник на слабите и беззащитните, страдащите и погиващите Евтимий е удостоен с всенародната обич и признание. С много силно драматично чувство Цамблак е предал раздялата на търновци с духовния пастир. Плач, сълзи, стенания, вопли, ридания и горестни гласове на раздялата огласят всичко наоколо. „И понеже до мѣста прѣидошА, идеже и нехотѣА разлѣчити сА хотѣше от нихъ пастьрь — кто безъ сльзъ сѣе помѣнеть! — припадаахъ къ нѣгамъ, очесными сѣа омакаА тѣчами, оустны прилагающе и лица, рѣкъ цѣловающе, пастьрь нарицаахъ и оучительъ, ѡтца чАдолюбива; И того ралѣченіемъ д<оу>шА раздѣлѣахъ. Жены, овыА оубо своа прѣд ним помѣтаахъ отрѣчАта, овыже и близъ бывше рѣце сподоблѣхъ сА, иныже одѣжди и тои Іако нѣкоторои ѡт рѣкъ с<вА>таго прилагающе сА, тѣплыми напаахъ сльзами; друугыже отъ вѣры трѣвъ вѣстрѣзаахъ, на неже стоаше; друугы же, оугнѣтаеми ѡт нарѣда и не мѣгъше приближити сА, веплемъ горкихъ сльзъ послѣднее издалече бл<аго>с<ло>веніе призываахъ и прѣщеніе прошаахъ, извѣщеніе въ д<оу>ши имАще, Іако не къ томоу тогу въ телѣ оузрАт.“⁴³

Раздялата на търновци с патриарх Евтимий, изпратен на заточение от турците, е предхождана в изображението от картини на заточение, изселване и раздяла на населението, когато се делят бащи от деца, „братя от родни братя“, „гледка предизвикваща сълзи дори и у камъните на оня град“.⁴⁴ Изпълненото с покруса изражение на Евтимиевото лице, унилите, измъчени от скръб, безнадеждност и безутешен плач лица на простите хора изразяват общонародната трагедия. Тази историческа сцена пред стените на града сякаш се е врязала завинаги в националната памет на българите като белег на онези страшни дни.

Спирайки се на основните изобразителни моменти, носещи отражението на историческата действителност в „Похвално слово за Евтимий“, се убеждаваме в дълбокото и искрено съпричастие на Цамблак към националната историческа съдба на България от времето на падането ѝ под турско робство. Повествованието му създава усещането за живи, реални измерения на събитийната наситеност в изображението на националната катастрофа от 1393.

Ярко публицистичната си позиция на родолюбец, мъката по трагичния заник на българите, съпричастието към народната съдба Григорий Цамблак показва още в „Разказа за пренасяне на мощите на св. Петка от Търново във Видин и Сърбия“, създаден по повод на важно събитие в историята след трагичната участ на Търновското царство. Пренасянето на мощи всякога е било символ на процъфтяване на християнството сред славянските народи, но в посоченото съчинение този акт има специална историко-политическа насоченост. Светините на българското християнство в онези трагични времена са били знак на духовната сила и народния оптимизъм, светиня, която трябвало да се пренесе и запази, за да поддържа пламъчето в разтерзаната, но никога несломена душа на българина.

Разказа за пренасяне на мощите на св. Петка отнасяме също към агиографските съчинения на старобългарската литература от XIV—XV в. Неговата неприсъща за жанра като цяло, но истинска историческа актуалност го прави едно от най-значителните исторически четива за времето си. В него Цамблак открито отразява своето настроение. Съзнанието му, цялата му човешка същност са обзети от страшната мисъл за случилото се. Затова в първата част на разказа със средствата на стила на историческото повествование той показва на читателя картината на българската действителност след падането на Търновското царство. „Таже по мнѣ гых сихъ лѣтѣхъ, царю оубо Българскомъ ненадѣющоу се, людемъ же въсьмъ мир<ю>щимъ и благочестію растещоу ради молитвъ прѣподобныя се҃е матере, боурю въздвижець и метежь непостоаньнъ иже от начела съмиренья ратникъ, цара вѣрварского на славнѣйшій онь градъ въѣроужаець, иже и пришьдъ, все оубо Българскыя прѣдѣли Іако же гнѣздо дръжа.“⁴⁵ Първата част на „разказа“ има характер на самостоятелно сюжетно историчес-

ко повествование или своеобразен микроразказ, който дава сведения за нападението на Търновското царство от Баязид. Цитираната част е експозиция, в която писателят разказва за спокойното и процъфтяващо време, за мирните дни, когато цар Иван Шишман и народът благоденствуват в свободното все още отечество. По-нататък в стила на средновековното светоусещане Цамблак провиденциално обяснява причините за народното нещастие: „... боурю въздвижеть и метежь непостоаньнъ иже ѿт начела симиренѣа ратникъ.“⁴⁶ Следващото изречение, което приемаме като завръзка в микроразказа, дешифрира и конкретизира дяволската намеса: „... цара варварского на славѣнѣшии онъ градъ въѡ роужаеть, иже и пришьдъ, въсе оубо Българские прѣдѣлы Іакоже гнѣздо дръжа.“⁴⁷ Отношението си към завоевателя Цамблак декларира в изразните средства: Баязид нарича варварски цар, сравнява неговата дива, разрушителна сила с варварската, след което многократно повтаря определението „варваринъ“ като нарицателно и единствено, което потвърждава мисълта за неговата емоционална изразност. Пестелив и точен, авторът продължава разказа за историческите събития: „На чудный же градъ пришьдъ, недооумеваше къ прѣтѣю, мѣста оубѡ твърдость зре, Іакоже и Іест<ь> стрѣмнинани горь и хльм в высокихъ затворено и стѣнами великими оукрѣплѣно, ѿт вноутрь же прѣподобные многочѣстными мощьми трьгоубо оутврѣждено и Іако воина непобѣдима сѣ по срѣдѣ имоущимъ иже тамо жителѣм. И по сихъ оубо вещей бездѣльнъ хотѣше възвратити се варваръ.“⁴⁸

Този епизод е изключително интересен по своята символитичност. Един конкретен исторически факт служи на Цамблак да постигне творческата цел. Величието на светицата в дадения момент е символ на силата, на народната твърдост и непоколебим дух. Мощите на преподобната „бяха непобедим воин сред жителите, които се намираха там — в обсадения град. „До стени те отчасти той би се домогнал, обаче срещу крепостта на преподобната той не би успял иначе освен като сено срещу огън.“⁴⁹

Вместо кулминация Цамблак поставя експресивно лирическо отстъпление, породено в душата му от гледката на турското настъпление: „И тако, горькие пѣвести, грѣхоу прѣвъзъшѣдшѣ, въ роукоу: бысть абѣе иже никогдаже сѣ положити мнѣщомоу се. Таже что? Аще оубо по подроноу вашей любви иже тогда твори маа прѣдставлю писанѣемъ, въмъ извѣстнѡ, къ печали и слѣзамъ низведоу васъ. Нѣ ради трѣжства д<ь>ню, аще и пользноу, ѡбаче рыданѣю, оумлѣчихъ мѣ повѣсть.“⁵⁰

В уводната част на „Разказа за пренасяне на мощите...“ Григорий Цамблак представя в самостоятелен разказ историческата картина на турското разорение в българските земи, който съчетава в себе си авторовия експресивен стил и документално вярното събитие, пресъздадено със средствата на историческото повествование от края на XIV в. Втората част на разказа също изобразява историческата действителност, която не бихме опре-

делили като фон на разказа за пренасяне на мощите на светицата, защото историческият детайл и тук има движеща действието роля. Цар Иван Страцимир, ужасен от съдбата на Търново, решава да пренесе мощите на св. Петка с надеждата, че тя ще съхрани царството му от Баязид. В духа на летописното повествование Цамблак продължава историческия си разказ за нападението на унгарците над Видинското царство: „Таже Бъгръскомоу кралю и съ иже под нимъ силами Доунавъ рѣкоу прѣшъдшоу и Бдинскый град прѣвщ⁸и въ Никополи бывшоу, Византїю ставль варварскый начелникъ, люто б^w сїа бораше тогда и на Бъгри, елика скоростъ въ^w р⁸ жает се. И сѣраженїю бывшоу, сих оуб до конца побѣждаеть, въ рѣцѣ же оудавити се творить мн^w жайшой чести воинства.“⁵¹ Писателят не само разкрива събитието. Той създава подходящ повествователен темп, който да оживи действието, да му предаде динамика.

Разказът на Цамблак за превземането на Видинското царство и пленяването на Страцимир, с което България окончателно пада под турско робство, е вълнуващ. Тук отново писателят с отращение и ненавист прави достойние на читателя и разобличава наглата алчност на завоевателя: „И тако свѣтлыми побѣдами красоуе се Исмаилитїнъ, на Бдинскый приходитъ градъ и цара оуб^w, къ нїемоу изышъдша, не боеща се за ихже ради къ нїемоу послалъ бѣше обѣщанїй, свезана того въ Првсїйскый град ѿтпоушаетъ, имѣна же его, въсако числа вышъша соуща, възъмь, и та въ своа ѿтпоушаетъ.“⁵²

Финалната част на „Разказа за пренасяне на мощите“ връща читателя към действителната тема. Мощите на преподобната не могат да останат и във Видин. Те са спасени от нечистите ръце по едно случайно стечение на обстоятелствата. Когато Видинското царство пада, там се намира сръбската княгиня, жена на княз Лазар, със своите деца и жената на деспот Углеш. Двете жени усърдно молят неверника не за друго: „Си коупно дрзнове нїе имоуще къ царю, не града, не того кръстнаа, не имѣна ни инако ѿт сицевыхъ просише, иже мал^wоубо и врѣмнѣ^w имѣшїихъ сладость, бесконьчноую же погыбель, нѣ припадають любовїю крѣпко съдръжимы, просеще нетлѣнныя м^wщи прѣподобныя се҃е матере.“⁵³ За да разобличи отново поробителя, Цамблак съпоставя поведението му с поведението на двете безпомощни, но силни духом жени: „Онъ /же, насмїав се: И что не ѿт иных, мн^wсѣ^w же и велицѣ цѣнѣ достойныхъ имѣнїй просите, рече, нѣ кости тѣкмо соухы и ѿтноудь недвижими? Они же блаженнаго произволїенна, ѿ благыхъ доуш боголюбъзнаго прѣдложенїа: Аще хощещи, рѣше въса наша имѣнїа измѣнити на желаемыхъ нами мошей готови исмы прѣдложити.“⁵⁴

В цитирания финален откъс на разказа авторът включва не само повече герои, действителни исторически лица. Тук активно участва и неговият глас. Както в „Похвално слово за Евтимий“, и тук гласът на автора е определено очертана позиция спря-

мо действието на повествованието и той винаги има точно определено място в общата композиция на изложението. Това е гласът на патриотичното чувство у Цамблак, изразено ярко, въздействащо върху съзнанието на читателя. В духа на средновековната традиционна поетика, в стила на средновековния начин на мислене и изображение писателят умее своеобразно да нюансира с истинска публицистична страст всички места в съчиненията си, които представляват изображение на историческата действителност на епохата. Той умее да изработи точна характеристика на народа си и даде „морална оценка на неговата историческа съдба“⁵⁵.

В друг ритъм и друга тоналност от багри Цамблак изобразява картината на обществено-политическия и духовен живот в Търновското царство в „Похвално слово за Киприян“. Изображението на събитие от историята на черквата и живота на града отнасяме към 1379 г., когато по време на едно от пътуванията си до Цариград руският митрополит Киприян гостува на патриарх Евтимий. Да го посрещне тържествено се стича цялото търновско население. В обаянието на духовен глава на великата руска земя Киприян се ползува с обичта и признанието, с благоговението и почитта на своите сънародници-търновци. Целият висш църковен клир начело с Евтимий с присъщ духовен церемониал засвидетелства радостта си от голямото събитие. Но особено трогателно Цамблак предава възторга на простия народ: „И стъщи с<А> жители града, Иако же некоторои быстринѣ напрасно, множдствѣ притѣкшю того срѣтенію. Не жена восхотѣ видѣниа предстати, не мѣж оубог или б<о>гаты, ѡставиша хранилища домов хранителѣе, не затворени бо бѣша кѣпцем продавница, помѣтах же с<А> по трожнишѣ продаемаѣ. Едино же хранение всѣм и ѡтверждение, еже всѣм кѣпно изыти и ником ѣ же ѡнѣдѣ остати во градѣ. Оставиша раби владик ѡгожденіа, оставиша хѣдожниціа своѣ дѣла. И елико чюждое народа, и елико мѣстное тамо идѣше, Киприана видѣти.“⁵⁶ В изображението намира място всеки слой от обществото. Множеството е съставено от жени и мъже, бедни или богати, търговци, слуги и владетели, пазачи, майстори, чужденци и местни жители, свещеници. Девоjkата, която никога не е излизала в обществото, „забравила срама, тичаше“. Много рядко, а може би единствено в това произведение на старобългарската литература се прави подобна характеристика на обществените прослойки на средновековната феодална държава. Обикновено понятието хора, общество се употребява събирателно — „народъ“ или „мъножество“. Цамблак загатва и за определени нравствени норми на поведение и социално състояние. Девоjkата забравя срама, немощни, недъгави и стари преодоляват немощта и се стичат към мястото на събитие. Образността стига зримост, когато писателят показва как материалното, стоката на пазарището няма цена спрямо желанието на всеки да види светителя.

Сцената на народното посрещане на Киприят напомня по изразност сцената на народната раздяла с патриарх Евтимий от „Похвално слово за Евтимий“.

ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА ЕВТИМИЙ

„И понеже до мѣста прѣидѣшѣ, идеже и нехота разлѣчити сѣ хотѣше ѿ нѣх пастырѣ — кто без слезъ сѣ помѣнетъ! — припадаахъ къ нѣгамъ, очесными сѣла омакала точами, оустны прилагающе и лица, рѣкъ лѣловающе, пастырѣ нарицаахъ и оучитилѣ, ѿтца чѣдолюбива: И того разлѣченіемъ доуша раздѣлѣвахъ. Жены, овыѣ оуба своа прѣд ним помѣтаахъ отрѣчѣта, овѣ же и близъ бывше рѣче сподобѣвахъ сѣ... Он же и оутѣшааше и оучительства къ нимъ слово простирааше...“⁴⁵⁷

ПОХВАЛНО СЛОВО ЗА КИПРИЯН

„И овыѣ бо близъ грѣдаахъ, и ногамъ касаахъ сѣ, и рѣкъ целовахъ. Овиѣ же, множества възбрънадеми, издала чѣла того зрѣла точію, Іако доволно приемъше блгсвение. И ничто же меньше иже близъ бывшихъ имѣвше. Сице всѣмъ извещениемъ ѿхождаахъ. Жены, оумилно припадающе, своа чада пѣд ногома его пометаахъ верою, и недѣлѣщихъ дрѣвнѣ. И Іавлено бѣхъ всемъ ѿмъ послано врачество...“⁴⁵⁸

Близостта в изображението на тълпата в двете агиографски съчинения на Цамблук е очевидна. Поразяват подробностите, детайлт в поведението на народа, реалното изображение върху платното. Разликата е в емоционалната тоналност. В „Похвално слово за Евтимий“ звучат минорните акорди на раздялата с последната твърдина на духа на българския народ на фона на разрухата и картините на потресаващо безчинство, а в „Похвално слово за Киприян“ творецът е подбрал тържествения химн на всенародната радост от срещата с този велик рицар на духа Киприян.

Създадено по повод смъртта на Киприян и произнесено като надгробно слово, по-късно през 1409 г. „Похвално слово за Киприян“ е единственото агиографско съчинение на Григорий Цамблук, в което е изобразена историческата действителност на феодална България през последното двадесетилетие преди падането ѝ под турско робство. Картината е предадена в топлата тоналност на пастела, в настроението от добрия спомен на Цамблук, по това време киевски митрополит. А може би носталгията по поробеното отечество, извикана от загубата на близък човек, както сам авторът съобщава „брат бѣше нашему оцю“⁴⁵⁹, тъга по мирните дни на 1379 г., когато е станало събитието. Верен на средновековния литературен етикет, Цамблук изобразява привърза-

ността на народа към Киприян, любим похват за идеализиране на образа на агиографския герой. Независимо от общото настроение на надгробно слово изображението, което е обект на нашето изследване, е създадено живо и непосредствено и дава представа за живота на българския град от последните две десетилетия на XIV в.

Наблюденията над агиографските съчинения на Григорий Цамблак, както и съчиненията на някои други старобългарски писатели от това време, Йоасаф Бдински, Константин Костенечки през XV в. и др., показват, че независимо от особеностите на жанра изображението на историческите събития с цялата им актуалност заема в тях централно място. В „Похвално слово за Филотей“ Йоасаф Бдински горко оплаква трагичната съдба на Търново и възкликва: „По-добре слънцето да беше угаснало, отколкото да замлъкне Евтимиевият език.“⁶⁰

Като пратеник на Видинското царство след разоряването на Търново той става очевидец на българското бедствие и това му дава възможност да изобрази реално видяното. Едновременно с точно подобрите библейски аналогии като: „... Когато всяка възраст от мъжки пол падна под оръжие: когато се извършваше невероятното чудо, що пак Иеремия тъжно възпява: „Проляха кръвта им като вода около Ерусалим и нямаше кой да ги погребее; изоставиха труповите на рабите ти за храна на птиците небесни и телата на преподобните ти на земните зверове“⁶¹, Йоасаф Бдински добавя: „Тогава архиерейте и гражданите трогателно биваха гонени, подлагани по много начини на мъки и злословия. О беда! Заради благочестието си биде заточен дори и патриахът, онова светило на светилата и христоводобният образ... Съжалявам те „о, църкво, съжалявам те поради това неочаквано разорение! На тебе говоря, о, търновска славо! От каква на каква се превърна!“⁶²

Нещо повече. Тук срещаме не само документално вярно описание на очевидец, което се „превърща в първостепенен исторически извор“⁶³. Произведенията на Григорий Цамблак, на Йоасаф Бдински, на Константин Костенечки, свързани с това събитие, са историческата оценка на българската интелигенция за турските насилия над българския народ.

„Край на XIV в. и началото на XV в. внасят несъмнено нови черти и багри в българската литература. Катастрофата до голяма степен отваря очите на писателите за всекидневието, реалните проблеми на живота на човека и на съдбата на народа, дава известно отражение на тяхното историческо съзнание. Не бива да очакваме веднага решителни изменения в жанровия облик, в литературния израз, в изобразителния стил. Но и тук се набелязват отделни елементи на приближаване до по-голяма жизнена правдивост, до по-предметен разказ, до по-непосредствен емоционален израз.“⁶⁴

По време падането на българския народ под турско робство

съвпада с победата на руския народ над татарите през 1380 г. В историческата съдба на двата славянски народа общото е мащабът на събитието, само че в руската литература звучи патосът на утвърждаването, на повдигането на народния дух, а в българската — трагичният елегизъм в съзвучие с народното стенание под чужд гнет. Естествено е както в старобългарската, така и в староруската литература времето да търси своето отражение в творчеството на най-големите нейни писатели тогава. Такива са Григорий Цамблак и Епифаний Премъдрий. Извършените наблюдения в типологичен план върху агиографските съчинения на двамата писатели показват редица общи моменти както в принципите на изображение, рамкирани от традицията на средновековната поетика и агиографския литературен канон, така и от съответствието в творческите задачи и проблематиката на съвременето им. Логично е в този смисъл да се направят наблюдения и върху проблема за изображението на историческата действителност; както и върху това, доколко тези агиографски съчинения изпълняват не само служебните си функции на черковно-дидактични творби, но и играят роля на историческо четиво на своето време.

Двете агиографски съчинения на Епифаний Премъдри „Житие на Стефан Пермски“ и „Житие на Сергей Радонежский“ носят чертите на някои промени в жанра, настъпили в края на XIV и началото на XV в. Що се отнася до тяхната историческа достоверност, вече споменахме твърденията на В. О. Ключевски. И наистина, съотнесено изображението на историческата действителност и обществено историческите тенденции на времето спрямо останалата част на житията, е по-ограничено. Писателят повече се стреми да създаде идеализиран образ на светец и разкаже за неговите усилия и подвизи за утвърждаване на християнството в руските земи. Но едновременно с това и двете произведения носят в себе си отражението на обществено-политическите проблеми, борби и настроения на епохата, към която принадлежат.

По-ранното „Житие на Стефан Пермски“ е написано именно в интересувашата ни епоха, когато московската обединителна тенденция е доминираща във всички прояви на обществения и културния живот на Русия. Официална политика на Москва било присъединяването на нови земи и народи към московското княжество. „В это время к Московскому великому княжеству были присоединены земли коми-пермяков по реке Вичегде. У них правили местные князя, поддерживавшие торговли связи с новгородскими и московскими купцами. С присоединением к Москве земли коми-пермяков московские князя стали собирать с местного населения дань; из Москвы посылали сюда судей и проповедников. Так началось угнетение народа коми-пермяков московскими феодалами. Уже в конце XIV века среди коми-пермяков начало распространяться християнство: в этом были заинтересованы как московские, так и местные феодалы. Видным проповедником был Стефан Пермский. Он знал язык коми-пермяков, составил для

него първую азбуку из русских букв, что способствовало сближению коми-пермяков с русским народом, приобщению их к русской культуре.⁶⁵ Посочените мисли синтезират основната политическа и обществено-историческа насоченост на „Житие на Стефан Пермски“, която на пръв поглед е представена семпло спрямо агиографската задача на Елифаний, но тя някак естествено намира място в отражението. Това определя съчинението в някои негови глави като исторически ангажирано и политически актуално, но също тръпката на времето. Московският духовник заминава за Перм именно във връзка с московската обединителна тенденция. Първите тридесет страници изясняват верските подбуди на мисията на житийния герой в Перм. Стефан Пермски покръства след упорита борба една част от пермчани. Това предизвиква истински бунт сред останалия народ, който разбира, че посегателството върху вярата на дедите и прадедите им ще донесе беда и зависимост. „Не можем бѣпротивитисА словесы съ игоуменовъ тѣмъ, и ѿ Москвы новопришедшоу емоу: аще не силою и ноужею проженемъ его, Гасвами казвивше, и раны доволны налѣше на нь, ти тако прогнаѣ лица земли нашеа, да не како на-полнена боуде всА землА наша оучениемъ его...“⁶⁶

Още по-ярко е очертана тази политическа тенденция и борбата срещу нея в разказа за пренията между влъхвата, езическия жрец и преподобния Стефан. Съпротивата на пермчани срещу асимилаторската политика на Москва е яростна и категорична. Събрал около себе си новопокръстени и езичници, езическият жрец призовава: „Моужи братїа пермстїи, ѿтьчьскы богом не ѿставляйте, а жертвъ и трееъ ихъ не забывайте, а старыи пошлнны не покидымайте, давныи вѣры не пометайте, иже твориша отцы наши. Тако творите, мене слоушаите, а не слушаите Стефана, иже новопришедшаго Москвы; ѿт Мѡсквы бо может ли что добро быти намъ? не ѿтоудоу ли намъ тАжести быша, и дани тАжкыА и насильство, и тивоуни и довощици и приставницы? сего ради, не слоушоите его, но мене паче послоушаите добра вамъ хотАщаго.“⁶⁷ Емоционално, прочувствено и въздействащо продължава речта си влъхвата с надежда да спаси езическата вяра на народа си.

Така в житието на Стефан Пермски авторът възхвалява подвига на духовника-просветител на пермския народ и прокарва най-актуалната за времето си политическа концепция — централизиране на руската държава около Москва.

По-широко е изобразена историческата епоха в „Житие на Сергей Радонежки“, написано близо двадесет години по-късно и стилистично обработване от Пахомий Серб. Както разгледаните агиографски съчинения от края на XIV в., и тук естествено място намира най-актуалното и най-машабното събитие — Куликовската битка и победата на княз Дмитрий Иванович над Мамай. В съчинението, макар и бегло, е шрихирана общата кар-

тина на духовния и светски живот на държавата. Споменава се за събития, свързани с името на всерусийския митрополит Алексей, с посрещане на посланици на константинополския патриарх от Сергей Радонежки и т. н. Житието включва разкази за духовната дейност на Сергей Радонежки, изразена в строителство и основаване на манастири — един символ на подема на Московското княжество и утвърждаването на християнството в Русия в края на XIV в. Действителността намира актуално отражение в епизода „О победе над Мамаем“, написан в стила на воинската повест, а по историческа достоверност съперничи с летописанието. Става дума за изображението на онова страшно и тревожно време за руския народ, когато Мамай отново се готви за разорение на руската земя. „Усиление Московского княжества и рост его авторитета среди населения русских земель, общий национальный подъем позволили московскому князю Дмитрию Ивановичу... перейти от политики покорности Золотой Орде к сопротивлению ей. Этому же способствовали непрерывные распри в самой Орде, где за период с 1360 по 1380 г. сменились четырнадцать ханов.“⁶⁸

През 1378 г. Мамай предприема поход към Русия, но при река Вожа неочаквано за него бива разбит. Веднага след това поражение той се готви за нападението, което намира отражение в цялата староруска литература от периода. Мамай сключва таен договор с литовския княз Агаило и разанския княз Олег — врагове на Московското княжество и обединителната му политика. Готвейки се за отбрана, княз Дмитрий Иванович събира около сто и петдесет хилядна войска, като се уповава на подкрепата на народа. По старинен обичай Дмитрий Иванович преди битката отива в Троице-Сергиевия манастир, за да получи благословия от най-големия духовен авторитет сред народа отец Сергей Радонежки. „Именно к Сергию обратился Дмитрий Донский за нравственной поддержкой, и нищий Сергей дал ему ее в полную силу.“⁶⁹

Този исторически момент с цялото му напрежение от буреностно очакване е отразен в старата руска литература от Пространната летописна повест за Куликовската битка и житието на Сергей Радонежки, еднакво въздействащо.

ПРОСТРАННА ПОВЕСТ

„Той же осени приде ордынский князь Мамай съ единомысленики и съ всеми прочими снязями ордынскими.“⁷⁰

ЖИТИЕ НА СЕРГИИ РАДОНЕЖКИ

„Бысть убо богу попускающу за грехи наши, слышано бысть, яко ордынский князь Мамай воздвиже силу велику, всю орду безбожных татар, идет на Рускую землю; и бяху вси людие въ страсть велице утесняеми...“⁷¹

И руският летописец, и агиографът традиционно, в стила на творческия си светоглед отразяват тревожното време. Летописецът обяснява заканата на Мамай с гнева му от победата на русите при Вожа: „Сего ради нечестивый люте гневашеся о своих друзех и любовницех, о князех избиненых на реце Воже. И нача свирепо и напрасно силы своя сбирати, с яростию подвижесе силою многою, хотя пленити крестън,“⁷² агиографът — заради греховете на русите: „Бысть убо богу попушающу за грѣхы наша...“⁷³

Сергий Радонежски отправя към князя своята историческа благословия: „Подобае ти, господине, пешися с врученным от бога христоименитому стаду. Поиди противу безбожных, и богу помагающу ти, победиши и здравъ в свое отечество с великими възвратиши.“⁷⁴ Той дава на Дмитрий Донски двама свои монаси, бивши воини — Пересвета и Ослабя, за да вземат участие в битката. „Это было знаменательным и решительным действием. Монахи не имели права по церковным установлениям сражаться и даже носить оружие. Смело нарушив эти установления, Сергий показал тем самым, что война против иноверных властителей Руси священна, как священ и подвиг каждого ратника в предстоящем бою.“⁷⁵

В следващия епизод от разказа за битката с Мамай Епифаний с нескривано вълнение пише за тревогите и съмненията на князя и за навременното, психологически въздействащо повторно уверение от Сергий, че бог ще реши изхода на битката в полза на русите. „И тако събрав вся своя, приспѣ противу безбожных татар: и увидев силу их зѣло множество, сташа сомнящесе страхом мнози от них обнати быша, помышляюще, что сътвори ти. И се внезапно в той час приспѣ борзоходец с посланием от святого, глаголюще: „Без всякого сомнѣния, господине, съ дрзновением поиди противу свирьства их, некако не ужаситися всяко поможет ти бог.“⁷⁶

Битката е пресъздадена в духа на воинската древноруска повест и по-точно цикъла повести за татарското нашествие. С подчертано умение авторът подбира най-характерните стилистични формули, присъщи на воинското повествование: „И тако сразившесе, многа телеса падааху, ... и победени быша почении татарове и конѣчнѣй пагубѣ предани быща... овии же язвени отбѣгоша, иных же живых рукама яша.“⁷⁷

Образът на князя-воин е идеализиран в стила на героическия епос. Авторът повтаря определението „велик“, за да внуши и зримо величието на Дмитрий Донски. „И абие князь великий Дмитрие и все воинство его, от сего велику дрзность възприимше, изыдоша противу поганых, сие слово рекъ: „Боже великий сътвори вы небо и землю! Помощник ми буди на противники святому ти имени ... и богу помогшу великому побѣдоносному Дмитрею...“⁷⁸

За автора на „Житие...“ тази битка е не само за руската

земя и свободата на руския народ, а и битка за надмощието на християнската вяра над другояверните завоевателски племена. „Крестоносная же хоругвь довольно гнавь вслѣд опротивных, множество безчислено убиваше.“⁷⁹ Емоционално, с възвишен тон Епифаний изобразява победоносното настроение на руските войски начело с великия Дмитрий Донски. „И бѣше чудно зрение и дивна побѣда; иже преже блистающася оружие, тогда же вся окрававлена кровьюми иноплеменныи, и вси образы победы ношааху. И zde збысться пророческое слово: „Един гоняше тысячу, а два тму.“⁸⁰ Типично воинска формула „един бѣше тысячею, два тмою“, която, присъствува във всички воински повести, летописни повести за походи и пр., тук е получила формата на пророческо слово. Така Епифаний твърдо внушава идеята, че битката и победата над татарите е свято дело. Преподобният е бил изцяло погълнат от мисълта за победата на московския княз. В тези дни по описанието на своя житиеписец той е бил пророчество и прозорливост, зрение и слух. „Святый же тогда по предреченному яко близ вся бываемаа. Зряше издалече, бѣше растоанна мѣстом и многы дни хождениемъ, на молитвѣ съ братицю богу предстао о бывшей побѣдѣ на поганыхъ.“⁸¹ Само няколко часа преди победата светецът предсказва: „... побѣду и храборство великого князя Дмитрия Ивановича, преславно побѣду показавша на поганых, и от них избиеных сих по имени сказа и приношение оних милостивому богу принесе.“⁸²

Финалът на разказа звучи тържествено, високо и победоносно. Той е трафаретен, в духа на средновековната поетика на жанра, като кратък коментар на батална средновековна руска миниатюра, но в случая изразява чувството на писател и герой от победата на Русия. „Достохвальный же и побѣдоносный великий князь Дмитрие, славу победу на супротивныа варвары възем, възвращается свѣтло в радости мнозѣ въ свое отечество.“⁸³

Разказът завършва със строителството на нов манастир от княза в чест на победата на Д. Мамай: „В маль времени помаганиемъ потрнымъ Великодържавого бысть монасырь чуден, всѣмъ исполненъ.“⁸⁴ Това е символ на крепнеща държавна мощ, обвеяна в победа, символ на процъфтяващо християнство в Московското княжество и цяла Русия.

Създавайки „Житие на Серги Радонежки“ писателят се е стремил да обхване всички заслуги към вярата, народа и родината на преподобния игумен на Триоце-Сергиевия манастир. Това му дава възможност да включи разкази за взаимоотношенията му с държавната власт и главно с княз Дмитрий Иванович. С историческа достоверност Епифаний отразява най-значителното епохално събитие в историята на Русия — Куликовската битка. В този смисъл Епифаний премъдри действително е един от най-големите писатели на староруската литература от края на XIV в. който твори в агиографския жанр, но едновременно с това на-

сочва повествованието си към най-актуалните, най-ярките политически събития в живота на отечеството. Той не само вярно изобразява историческия момент, но и с патриотична страст споделя победоносното настроение на руския народ от съдбоносната победа.

Справедливо е да признаем, че стремежът на Епифаний към по-високо стилово изображение, което той сам нарича „плетение словес“, не принижява неговата чувствителност към историческата съдба на своя народ. Той умело, творчески съчетава разказа за духовните подвизи на житийния герой с историческия разказ и воинската повед за войни, падения и победи. Нему съдбата на творец отрежда да напише не само за видни духовни личности, издигнали с името си руското християнство, но вдъхновено да разкаже на поколенията за светли дни, дни на величие и победа на руското оръжие. Това ни убеждава, че едновременно и историческото повествование — летописни повести, воински и исторически повести и пр. в старата руска литература, и други жанрове откликват на историческата действителност, актуална или не за периода, но значителна за историята на един народ. Това повествование в разглеждания жанр има по-сложна функция. Ако в посочените жанрове то има художествено-информативна задача, то тук преди всичко е основно епично платно, върху фона на което се изгражда агиографския образ. Разбира се, тази констатация далеч не е валидна за целия агиографски жанр в староруската литература. В княжеските жития много по-често се срещат епизоди с характер на историческо четиво. Образци в това отношение са: „Житие на Борис и Глеб“, „Житие на Александър Невски“, „Житие на Дмитрий Донски“ и пр. Но много малко са онези житейни съчинения, които са оставали встрани от обществено-политическите проблеми и тенденции на своето време и от историческата съдба на своя народ.

Анализът на изображението на историческата действителност в агиографските съчинения на Григорий Цамблак и Епифаний Премъдри дава основание да бъдат направени някои обобщения, които поясняват характеристиката на жанра през XIV-XV в. Повече от очевидно е, че най-съществените образци на агиографския жанр са носители на историческо повествование независимо от тяхното основно служебно предназначение. Тази тенденция в жанра на старобългарската и староруската литература от този период се засилва поради превратността в историческата съдба на двата народа.

За българите историческата съдба на онова страшно време е трагичен заник. Винаги трагичните събития намират по-силно, по-образно художествено и емоционално изображение. Това наблюдение аргументира изключителната творческа активност на Григорий Цамблак към изображението на историческата действи-

телност от периода на падането на България под турско робство. Писателят не се задоволява с изграждането на един схематичен житиен образ. Той не го откъсва от народа, от обществото, от политическата и историческата ситуация на времето.

Анализираните жития са една истинска характеристика на творческата личност на Григорий Цамблак и Елифаний Премъдри като писатели на българското и руското средновековие. Отношението на тяхното творчество към историческата действителност и народната историческа съдба потвърждава патриотичното чувство на средновековния интелгент, който независимо от своята народна принадлежност, от своите духовни убеждения, от изискванията на литературния етикет на средновековната поетика, от жанра, в който пише, и задачите, които си поставя, никога не остава равнодушен към историята. В този смисъл агиографските съчинения на Цамблак и Елифаний за епохата си не само блестящо изпълняват своите служебни задачи. Те имат характер на едно универсално в известна степен четиво, в което намират място много проблеми от устройството и процесите на развитие на средновековното славянско общество.

БИБЛИОГРАФСКИ БЕЛЕЖКИ

- 1 В. . Ключенский, Древнерусские жития святых как исторический источник, М., 1871, с. XX.
- 2 В. О. Ключевский, Сочинения, т. VI, М., 1959, с. 71.
- 3 С. С. Аверинцев, Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении Средневековья, Сб. Античность и Византия., М., 1975, с. 272.
- 4 Пак там, с. 277.
- 5 Д. П. Кенанов, Държавно-политически традиции по българските земи, Сб. с материали от Втората национална конференция на младите историци ВТУ, 1980, с. 56.
- 6 С. С. Аверинцев, Западно-восточный генезис литературных канонов византийского средневековья, Сб. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада, М., 1974, с. 179.
- 7 Д. П. Кенанов, пос. съч., с. 57.
- 8 К. Радченко, Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием, Киев, 1908. Д. Ангелов, Богомилството в България, С., 1947, с. 151 и сл.
- 9 П. Диневков, Старата българска литература и националната историческа съдба, Старобългарска литература, кн. I, С., 1971, с. 19.
- 10 К. Мечев, Покровител на книжницата, С., 1977, с. 8.
- 11 К. Радченко, пос. съч., с. 23.
- 12 К. Мечев, пос. съч., с. 8.
- 13 Л. А. Димитриев, Поле Куликово, М., 1980, с. 37.
- 14 П. Русев, Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев, Г. Цамблак, Похвално слово за Евтимий, С., 1971, с. 169.
- 15 История на българската литература, С., 1962, с. 288.
- 16 История на СССР, М., 1974, с. 159 и сл.
- 17 Пак там, с. 157.
- 18 Архив Карла Маркса и Ф. Енгелса, т. VIII, с. 151.
- 19 Г. М. Прохоров, Литературно-общественное движение в византийско-славянском мире в XIV веке, чтения по древнерусской литературе, Ереван, 1980, с. 108.

- 20 Пак там, с. 111.
 21 Пак там, с. 110.
 22 Пак там, с. 111.
 23 Похвално слово за Евтимий, с. 143.
 24 П. Динеков, пос. съч., с. 22.
 25 Исая Серски, Разорението след Чирменската битка, Христоматия по старобългарска литература, С., 1961, с. 410.
 26 Похвално слово за Евтимий, с. 143.
 27 Пак там, с. 199.
 28 Пак там, с. 201.
 29 Пак там, с. 201.
 30 П. Динеков, пос. съч., с. 24.
 31 Похвално слово за Евтимий, с. 209.
 32 Захарий според библията е син на Барахия. Христос го представя като последен старозаветен мъченик и прави паралел между него и Авел. С цитираното сравнение се посочва, че и двете престъпления искат възмездие.
 33 Авел — първият библейски мъченик, убит от брат си Каин, синове на Адам и Ева.
 34 Похвално слово за Евтимий, с. 208.
 35 Пак там, с. 211.
 36 Пак там, с. 209.
 37 П. Динеков, пос. съч., с. 24.
 38 Похвално слово за Евтимий, с. 217.
 39 Пак там, с. 204.
 40 Пак там, с. 204.
 41 П. Динеков, пос. съч., с. 24.
 42 Похвално слово за Евтимий, с. 204.
 43 Похвално слово за Евтимий, с. 221.
 44 Пак там, с. 221.
 45 E. Kaluzniacki. Werke des Patriarchen von Bulgarien, Euthymius. Wien, 1901, S. 144.
 46 Пак там, с. 433.
 47 Пак там, с. 433.
 48 Пак там, с. 433.
 49 Пак там, с. 434.
 50 Пак там, с. 435.
 51 Пак там, с. 434.
 52 Пак там, с. 435.
 53 Пак там, с. 435.
 54 Пак там, с. 435.
 55 П. Динеков, пос. съч., с. 24.
 56 Похвално слово за Киприян, Б. Ст Ангелов, Из старата българска, руска и сръбска литература, С., 1958, с. 184.
 57 Похвално слово за Евтимий, с. 221.
 58 Похвално слово за Киприян, с. 184.
 59 Пак там, с. 185.
 60 Йоасаф Бдински, Похвално слово за Филотен, Христоматия по старобългарска литература, С., 1961, с. 398.
 61 Пак там, с. 398.
 62 Пак там, с. 398.
 63 П. Динеков, цит. съч., с. 25.
 64 Пак там, с. 26.
 65 История на СССР, М., 1974, с. 193.
 66 Житие Стефана Пермского, Скрипски гласник, 1856, Београд, с. 38.
 67 Пак там, с. 40.
 68 Д. С. Лихачов, Предговор к книге. Л. А. Дмитриева Поле Куликово, М., 1980, с. 65.
 69 Пак там.

⁷⁰ Л. А. Дмитриев, Поле Куликово, М., 1980, с. 65.

⁷¹ Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия чудотворца и похвальное ему слово, написанные учеником его Епифанием Премудрым в XV веке. Сообщил архимандрит Леонид, Памятники древней письменности и искусства, т. 58, Спб. 1885.

⁷² Пак там, с. 98.

⁷³ Пак там, с. 98.

⁷⁴ Пак там, с. 98.

⁷⁵ Д. С. Лихачов, Предговор

⁷⁶ Житие Сергия Радонежского, с. 98

⁷⁷ Пак там, с. 98.

⁷⁸ Пак там, с. 99.

⁷⁹ Пак там, с. 99.

⁸⁰ Пак там, с. 99.

⁸¹ Пак там, с. 99.

⁸² Пак там, с. 99.

⁸³ Пак там, с. 99.

⁸⁴ Пак там, с. 99.

ОТРАЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ XIV-XV ВЕКОВ
В АГИОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ГРИГОРИЯ ЦАМБЛАКА И ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО

Малина Байчева

Резюме

Четырнадцатый век для болгарского и русского средневековья является периодом культурно-исторического подъема, вызванного некоторыми событиями в исторической судьбе этих двух народов. Это превратные моменты, которые соотносятся друг с другом по своему масштабу и исторической роли, нашедшей свое изображение в древнеболгарской и древнерусской литературах, в первой — с пафосом отрицания, а во второй с пафосом утверждения.

В этой связи настоящая работа является попыткой сравнения характера отображения исторической действительности, конца XIV и начала XV века, в агнографических сочинениях самых выдающихся писателей в сравниваемых славянских литературах — Григория Цамблака и Епифания Премудрого. Сравнительно-типологический анализ в „Похвальном слове об Евфимий“, „Рассказе о перенесении мощей Петки из Тырнова и Видин и Сербии“, „Похвальном слове о Киприяне“ Григория Цамблака и „Житие Стефана Пермского“ и „Житие Сергия Радонежского“ Епифания Премудрого выявляет политические и общественно-исторические тенденции своего времени, как и отношение творца-патриота и гражданина к народу и родине, подчеркивает его политическую проницательность и публицистическую ответственность. Эти сочинения очерчивают границы одной бурной эпохи, характеризующейся трагическим концом болгарского государства и драматизмом борьбы русских с иноземным нашествием.

Агиографические повествования Цамблака и Епифания, посвященные историческим личностям Евфимию Тырновскому, Стефану Пермскому, Сергию Радонежскому и реализованные в духе средневековой поэтики, дают верную картину эпохи их создания и являются важным историко-художественным документом своего времени.

XIV—XV CENTURY HISTORICAL REALITY AND ITS INTERPRETATION
IN GREGORY TZAMBLACK AND EPIPHANII PREMUDRI'S
BIOGRAPHIES

Malinka Baytcheva

Summary

The XIV c. in the Bulgarian and Russian Middle Ages marks a period of political and cultural ascent propitiated by certain developments in the history of the two nations — moments of crisis commensurate both in range and importance, which become literary subjects of Old Bulgarian and Old Russian literature. The pathos of negation is dominant in the first one, and the pathos of affirmation — in the second one.

In view of this, the present study is an attempt to juxtapose the character of artistic presentation of historical reality from the end of XIV and beginning of XVc. in the Lives of the two most eminent writers in the two Slavonic literatures — Gregory Tzamblack and Epiphanii Premudri. The comparative and typological analysis of A Laudatory Speech About Euphtimii, A Tale About the Carrying of St Petka's Relics to Vidin and Serbia, A Laudatory Speech About Kipriyan, all works of Tzamblack's and Epiphanii's Life of Stephen of Perm, and Life of Sergey of Radonez shows that these biographical narratives reflect the political, social and historical trends of the age, as well as the attitude of the artist and patriot towards his people and his country, his political insight and responsibility as a publicist. These works give the dimensions of a whole epoch which sees the tragic end of the Bulgarian people and the dramatic beginning of the Russians, when Earth and Heaven and people unite to drive away the foreign invaders.

In this way, Tzamblack and Ephtimii's narratives, dedicated to the historical personages of Euphtimii of Turnovo, Stephen of Perm and Sergey of Radonez utilize the poetic tradition of the Middle Ages to give a truthful notion about the times in which they were created and could be read as a historical document of the epoch.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XIX, кн. 1.

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“
DE VELIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre 1

Faculté philologique

1981—1982

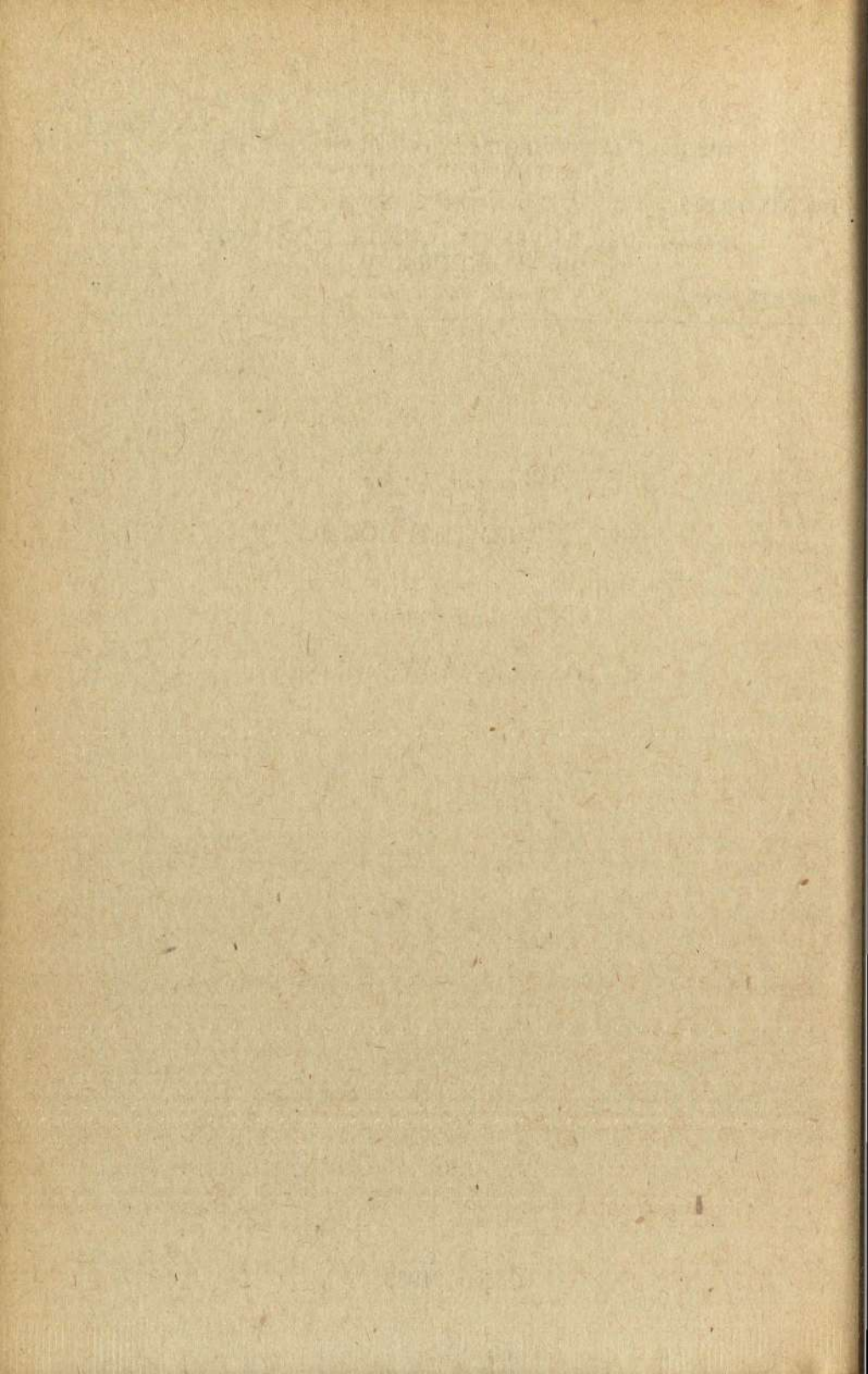
Красимир Петров

КЛАСИЦИЗМЪТ И МОЛИЕР

Crassimir Pétrov

LE CLASSICISME ET MOLIERE

София, 1983



I. LE CLASSICISME

Le problème de l'écrivain en tant que représentant d'un courant littéraire est plein d'intérêt; il est en même temps des plus difficiles de l'histoire littéraire. C'est le problème du subjectif en face de l'objectif, du particulier en face du général, du concret en face de l'abstrait et, en fin de compte, de la pratique en face de la théorie. La solution de ce problème peut nous conduire à une étude approfondie de l'œuvre de l'écrivain et nous donner la solution de beaucoup d'autres problèmes de la création littéraire. Cette tâche devient encore plus intéressante et difficile lorsqu'il s'agit d'un courant comme le classicisme et d'un écrivain tel que Molière.

Trois siècles d'études sur Molière ne nous ont laissé qu'une image assez contradictoire qui peut être résumée de la manière suivante: sur certains points plus ou moins définis Molière s'écarte du classicisme, sur d'autres, il est classique. Notre tâche sera d'essayer d'organiser dans cette étude ces écarts, afin de définir la part de l'esthétique classique dans son œuvre. Pour arriver à cette fin il faudra d'abord envisager le classicisme lui-même sous un jour un peu plus particulier et éclaircir quelques points obscurs, sans prétendre pourtant à aucune découverte dans ce domaine.

Le courant classique est caractérisé d'une part par le dogmatisme et l'intransigeance des préceptes qu'il administre aux poètes sous la forme de règles; d'autre part, il devient vers les années 60 du XVII^{ème} siècle doctrine officielle exprimant les intérêts du pouvoir royal comme aucun autre courant à aucune autre époque ne l'a fait. A cette même époque, quand Molière écrit la plupart de ses comédies, le classicisme est définitivement formé. Ses grands artisans Chapelain, d'Aubignac, la Mesnardière et d'autres ont déjà écrit leurs principales œuvres théoriques.

Le classicisme se développe en France sous l'influence de la littérature et des théories littéraires italiennes, où il trouve ses idées de base. L'idéologie des Jésuites, des Jansénistes et surtout le rationalisme ont joué un rôle décisif dans sa formation. Doctrine officielle, le classicisme ne doit pas être considéré comme un courant essentiellement aristocratique. L'influence heureuse de l'absolutisme qui stabilise l'Etat français est ressentie dans tous les domaines de la vie économique et sociale. A cette même époque, le classicisme donne les plus grands chefs-d'œuvre du siècle. Sa décadence, bien précoce d'ailleurs, coïncide avec la crise de la monarchie absolue.

Tout courant littéraire peut être envisagé de deux points de

vue: d'une part, comme un perpétuel mouvement en avant qui tire son origine de la tradition, étant en même temps la négation de cette dernière. D'autre part, comme une suite d'étapes, de points de fixation correspondant à des moments plus ou moins stables de son évolution. A ces moments de fixation apparaissent en principe les doctrines littéraires. Nous pouvons employer pour le premier mouvement le terme de TENDANCE; il est plus général, moins précis, son conflit avec les autres mouvements moins perceptible, mais il est, en revanche, plus riche en nuances et donne la liberté au créateur. Le second mouvement qui n'est qu'un reflet du précédent, qu'une image théorique et immobile d'une création poétique mouvante et floue nous appellerons DOCTRINE. Les moments de fixation sont les phases de la formation de la doctrine d'un courant littéraire. Les relations entre la TENDANCE et la DOCTRINE sont mutuelles. D'une part, comme nous l'avons dit, la DOCTRINE est une image de la TENDANCE à un certain moment de son développement; d'autre part, la TENDANCE subit inévitablement l'influence de la DOCTRINE dans son mouvement ultérieur. Cette influence consiste en un effet de fixation qu'exerce la doctrine à travers la tentative d'éterniser un état du mouvement littéraire. Elle est réalisée par les écrits des théoriciens aussi bien que par les œuvres littéraires conçues conformément à cette doctrine. La force et la durée de cette influence dépendent de l'autorité des théoriciens et du talent des écrivains. La première, plus vulnérable, s'affaiblit vite et, plus tard, les romantiques, par exemple, durent lutter non contre l'autorité de Chapelain ou de Boileau mais contre l'influence de Racine et de Voltaire.

Cette manière d'envisager le classicisme en tant que tendance et en tant que doctrine nous permettra de mieux situer l'œuvre de Molière dans son cadre. Mais pourquoi, à la différence des autres courants de la même époque, le classicisme a-t-il une doctrine si rigoureuse et si bien élaborée? La cause réside dans le fait que le conflit entre lui et la tradition¹ est si important qu'il provoque une rupture quasi-totale, tandis que dans des autres courants (la préciosité, le libertinage, le réalisme) le lien avec elle subsiste à un état plus stable. A la recherche d'un nouvel idéal, le classicisme s'oppose à l'individualisme de la Renaissance aussi bien qu'au „désordre médiéval“. Cet idéal, c'est la beauté absolue, les valeurs morales universelles et éternelles dans des œuvres littéraires faites avec clarté, netteté et ordre à l'aide d'un certain nombre de règles obligatoires, générales ou propres à chaque genre. Ces règles qui forment la doctrine du classicisme sont établies à la base de plusieurs principes fondamentaux qui sont l'expression de la tendance. Ces principes fondamentaux sont: la fonction morale de l'art, l'imitation de la nature, l'imitation des anciens, l'universalité de l'art, le rationalisme.² Aucun de ces principes n'est propre uniquement au classicisme, ni n'a été inventé par ses théoriciens. Ce qui caractérise

le courant classique, c'est la normalisation de ces principes, leur interprétation dans des règles — la vraisemblance, les bienséances, la hiérarchie des genres etc.

Le classicisme en tant que tendance est caractérisé par un ensemble de principes généraux, la doctrine — par des règles formées à la base de ces principes. A travers l'étude de ces règles et principes, nous verrons dans quelle mesure les uns et les autres influencent Molière, en essayant de montrer qu'il ne suit que la tendance et reste en dehors de la doctrine. Il ne s'agit cependant pas de démontrer qu'il reste dans l'ordre d'idées des principes sans se soucier des règles, celles-ci étant le moyen de réaliser ceux-là, la voie vers leur matérialisation, mais de prouver plutôt que, même en observant certaines règles, il ne les considère pas comme telles et en a une toute autre conception que les représentants de la doctrine.

Pour chercher les divergences entre Molière et la doctrine il faut éviter de s'arrêter à la fable du génie avide de liberté qui se révolte contre une théorie qui veut lui imposer ses cadres trop étroits, mais plutôt envisager le problème en considérant la réalité littéraire du siècle, c'est-à-dire rechercher les origines de son inspiration, les influences sur sa formation. Ces dernières sont nombreuses, leur force n'est pas égale et elles vont parfois dans des sens opposés. Sans prétendre ni les citer toutes, ni encore moins les ranger d'après leur importance, nous pouvons en désigner les principales: l'humanisme de la Renaissance, le matérialisme de Lucrèce et de Gassendi, le rationalisme de Descartes, d'un côté; la comédie italienne, la farce populaire, la comédie espagnole, les œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains français, de l'autre.

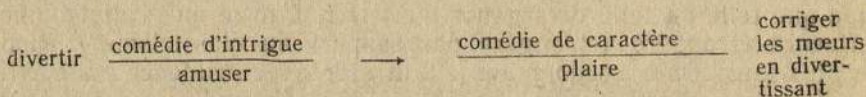
Il est aisé de remarquer que ce sont des facteurs de caractère souvent contradictoire et, ce qui est encore plus important, en contradiction avec la doctrine classique. Peut-on dire donc avec certitude que telle ou telle divergence n'est rien d'autre que l'effet d'une influence étrangère (étrangère par rapport au classicisme)? Rien de plus faux. Dans ce domaine il faut agir avec prudence pour éviter l'extrême simplification des choses car, d'abord, ces influences jouent leur rôle de manières différentes: choix et interprétation des sujets, création des types, procédés scéniques, moyens d'expression, conceptions morales, sociales et philosophiques etc. De plus, ils peuvent bien exercer leur influence d'une manière indirecte: tel est souvent le cas du théâtre antique et espagnol dont certaines œuvres n'ont été connues de Molière qu'à travers des adaptations françaises. En même temps Molière est influencé par certains de ses contemporains — Corneille, Scarron, Cyrano dont on trouve l'empreinte dans ses comédies.

II. LES FINS DE LA POÉSIE

En 1623, dans la préface de l'„Adonis“ de Marin, Chapelain écrit: „La fin de la poésie est l'utilité, bien que procurée par le moyen du plaisir.“³ Malgré le „bien que“ qui oppose l'utilité au plaisir et qui trahit le doctrinaire le plus acharné, cet avis est partagé par les autres théoriciens, et constitue le premier principe, le plus important du classicisme dont les autres ne sont que des moyens de réalisation: l'œuvre littéraire doit instruire et dégager sur le lecteur ou le spectateur une morale édifiante. Ce n'est pas d'une innovation du classicisme qu'il s'agit — telle est déjà la conception de la Pléiade, des théoriciens italiens, de Platon, enfin, qui soumet la poésie au profit de son Etat idéal.

Les classiques se posent la tâche de former de bons sujets vertueux, qui aient de l'estime pour le bien public et obéissent au pouvoir central. Un fait qui n'est pas sans importance est que les plus grands chefs-d'œuvre ont été créés dans le domaine du théâtre — le genre le plus accessible, le plus influent, le plus proche du goût du public.

Molière suit entièrement ce principe et c'est avec la pleine conscience de l'effet recherché qu'il écrit ses grandes comédies. Mais en a-t-il toujours eu le même point de vue? L'a-t-il suivi de la même manière dans le „Misanthrope“ et dans le „Dépit amoureux“? Pour répondre à cette question il faut poser un autre problème, celui de l'évolution qui est sensible aussi bien dans ses conceptions morales et sociales que dans le choix des genres, des procédés, problème si vaste qu'il pourrait faire l'objet d'une autre étude. D'une part, cette évolution consiste en une concrétisation dans la peinture des personnages et du milieu social; d'autre part, en un approfondissement psychologique dans l'étude des mœurs. Elle peut être présentée de la manière suivante:



Bien qu'il soit très difficile de situer dans le temps et dans son œuvre le passage d'une étape à l'autre (le terme d'évolution n'étant que conventionnel car ces deux tendances coexistent plutôt parallèlement), on peut affirmer que Molière, selon les étapes, a deux points de vue de la fonction moralisante de l'art. Le premier, celui qui appartient à l'étape de la comédie d'intrigue, diffère peu de celui des autres dramaturges de l'époque et lui réserve une place secondaire par rapport au divertissement: ou bien les types y sont dépourvus de valeur concrète, ou bien la satire y est trop directe et manque de synthèse. Le second, qu'on trouve dans ses grandes comédies, et qui sera l'objet de notre étude, attribue à cette fonction une place primordiale.

Comment la plupart des classiques, y compris Corneille et Racine, entendent-ils moraliser par leurs œuvres? Il faut dire tout de suite que pour les classiques la tragédie l'emporte de beaucoup sur la comédie dans sa fonction morale, celle-ci étant un genre inférieur. Par contre, Molière considère que seule la comédie peut vraiment influencer les mœurs, car elle suit de plus près la vie réelle et, est par conséquent plus capable de relever des problèmes moraux d'une importance générale.

Le but de la tragédie c'est „la tranquillité de l'âme puisque sa fin principale est de calmer les passions, une fin morale à l'égard de tous les spectateurs. Mais elle s'adresse plus spécialement aux tyrans et aux princes: elle leur sert de leçon morale en leur montrant la punition des méchants et la récompense des bons.“⁴ Cette conception des classiques traduit la „catharsis“ aristotélicienne. Boileau en donne l'explication suivante: „Un homme triste... écoute bien plus volontiers des choses qui lui paraissent tristes... qu'il n'écoute des choses gaies. Or, en écoutant une chose pitoyable, il prend intérêt, il prend part insensiblement aux événements que lui présente la tragédie, et ces nouvelles passions qu'elle excite en lui, chassent les autres passions... qui y causaient la tristesse: ainsi les passions tristes de la tragédie ont le pouvoir de nous purger de semblables passions.“⁵ Donc, l'effet recherché par la tragédie sur le public est d'un ordre exclusivement psychologique: la purgation des passions pénibles par leur propre image et par l'identification du spectateur avec le héros.⁶ Une autre tâche que se propose la tragédie classique est de prêcher la vertu civique par la peinture de la soumission des passions aux intérêts publics, de l'amour à l'honneur, c'est-à-dire de l'individuel au collectif.

Ce qui caractérise la morale classique, c'est qu'à la recherche de valeurs universelles les écrivains se font une image abstraite de l'homme qui devient un être conventionnel, un simple porteur de vices et de vertus. A force de prendre de la nature humaine tout ce qu'ils y trouvent de plus général, de commun à tous les hommes de toutes les époques, ils simplifient cette même nature et au lieu d'une influence sur tout le public, ces personnages mis hors de tout contexte social n'apportent que l'admiration des initiés.

La place destinée à la comédie, comme nous l'avons dit, est beaucoup plus modeste. L'école classique n'a pas fait grand-chose dans son domaine avant Molière. Dans le „Menteur“ de Corneille, une comédie que l'on rapproche souvent aux comédies de caractère de Molière, la morale est minime: d'abord, Dorante n'est pas le type de menteur, c'est-à-dire porteur d'un vice à blâmer, il est aussi trompé qu'il ne trompe les autres. C'est plutôt l'ardeur de la jeunesse, la vantardise et l'amour qui le poussent à mentir. Chez lui le mensonge est loin d'être odieux, il est même sympathique et plaisant. Voilà ce que pense A. Adam à ce sujet: „Si le „Menteur“ avait eu des ambitions morales, s'il avait prétendu s'élever jusqu'à

la comédie de caractère on serait contraint d'y signaler un très grave défaut. La malheur de Dorante vient du tour que les jeunes filles lui ont joué, autant pour le moins que de ces premières ventardises. Les mensonges auxquels il est ensuite entraîné naissent de la situation où son erreur l'a jeté. La portée morale de la pièce s'en trouverait ruinée si elle en prétendait avoir.⁷

Le point de départ de Molière est tout autre. Sa conception de l'homme est radicalement différente de celle des autres classiques. Il a hérité de la Renaissance l'idéal de l'homme naturel qui subit une évolution dans son œuvre. Ses personnages ont une caractéristique sociale plus nette et chacun est à la place qui lui est destinée par son état.

Cette concrétisation dans la comédie de Molière actualise le genre comique jusqu'à un point inconnu avant lui, ce qui lui donne une grande puissance morale qui, il faut l'avouer, manque au théâtre classique en général par les causes qui ont été mentionnées plus haut. S'il fait la peinture des vices humains en général, il le fait à travers le portrait de ses contemporains et non à travers une image abstraite de l'homme. Dans son „Premier Plecét au Roi“ il dit: „Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que dans l'emploi où je me trouve (il s'agit de son emploi de chef de la troupe du roi, m. n. K. P.) je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle.“ Nous n'avons même pas besoin de cette affirmation car l'œuvre de Molière offre suffisamment d'exemples qui nous montrent que sans prétendre à une vie éternelle pour ses comédies, sans chercher à créer des types universels, il a pu, en étudiant ses contemporains, pénétrer dans l'essence de l'âme humaine que d'autres cherchèrent en Grèce, à Rome ou ailleurs.

Comment la morale se traduit-elle dans l'œuvre poétique? La doctrine classique nous en donne plusieurs possibilités dont quatre nous sont citées par Corneille, sans qu'il soit entièrement d'accord avec elles et qui portent en principe sur la pièce de théâtre: les sentences, la peinture naïve des vices et des vertus, les dénouements, la purgation des passions.⁸ (Le dernier procédé n'est en vigueur que pour la tragédie.)

Pour tout auteur la sentence est le moyen le plus direct de transmettre son message aux spectateurs, mais il est trop direct face au public du XVII^e siècle. Pour être claire et efficace, la sentence doit être mise dans la bouche d'un personnage qui, à la place du chœur antique, sera le porte-parole de l'auteur. Au temps de Molière ce devrait être le raisonneur. Il y a beaucoup de raisonneurs dans ses comédies, mais est-ce que ces raisonneurs sont ses porte-parole? On peut se tromper avec Cléante, mais quelqu'un irait-il jusqu'à affirmer que Chrysalde, Ariste ou Philinte le sont aussi? Tout l'œuvre de Molière exclut la présence d'un tel personnage dans ses comédies.

En fait le raisonneur de Molière n'est qu'un faux raisonneur. Il ne représente qu'un côté de la vérité, qu'un parti opposé à un autre parti qui a souvent la même chance de gagner la faveur du public et c'est dans le conflit entre eux qu'apparaît la pensée de l'auteur. Pour Molière la vérité ou, du moins, chez Molière, la vérité s'avère une notion non pas absolue mais plutôt dialectique.

L'analyse du second procédé — „la peinture naïve des vices et des vertus“ — nous conduit au même résultat. Si la Mesnardière écrit dans sa „Poétique“ que „le profit du spectateur est attaché à deux rameaux opposés, à la punition des méchants et, plus encore, aux bonnes mœurs des héros qui ne sont coupables que par quelque fragilité qui mérite d'être excusée...“ et plus loin: „Les poètes doivent tâcher d'introduire des personnages qui aient... des sentiments exemplaires.“⁹ Molière souvent ne fait ni l'un ni l'autre. Dans ses comédies parfois on ne trouve pas un seul personnage positif auquel on voudrait ressembler et il nous dépeint des sentiments qui sont très loin d'être exemplaires. Même les personnages qui devraient être positifs ne le sont jamais tout à fait, comme ses personnages négatifs ne le sont pas entièrement: „... il n'est pas impossible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses, et honnête homme en d'autres“¹⁰.

En ce qui concerne le dénouement qui doit punir les méchants, Molière le fait de manière imparfaite: il résout le conflit en partie seulement et, laissant l'action en suspens, celui-ci n'a que les apparences d'un dénouement de comédie traditionnel. Ce n'est pas le dénouement qui livre la morale au spectateur dans le „Bourgeois gentilhomme“ ou dans „Dom Juan“ tout au moins ce n'est pas lui seul. Elle découle de toute l'action et se trouve un peu dans tous les personnages. Si subtile, ce procédé peut être interprété parfois d'une manière assez singulière. „On convient et on le sentira chaque jour davantage, écrit Rousseau, que Molière est le plus parfait auteur comique dont les ouvrages nous sont connus, mais qui peut disconvenir aussi que le théâtre de ce même Molière... ne soit une école de vices et de mauvais mœurs, plus dangereuse que les livres même où on fait profession de les enseigner?“¹¹ L'origine de ce jugement est dans le fait que Rousseau veut combattre le mal en l'ignorant, Molière en l'attaquant.

C'est cette complexité de la leçon qui a permis à Molière, tout en décrivant les vices de son siècle de combattre ceux du nôtre.

III. L'IMITATION DE LA NATURE

L'imitation de la nature s'est imposée comme principe sous l'influence des théoriciens italiens et de l'autorité d'Aristote. Cependant les classiques n'ont jamais su préciser ce qu'il fallait entendre sous le terme de „nature“ et d'„imitation“. Ajoutons que la „nature“ est recherchée par les autres courants de l'époque aussi. Même les

précieux prétendent être naturels et Furetière écrit dans l'avertissement de son „Roman bourgeois“: „Il xaut que la nature des histoires et des personnes soit tellement appliquée à nos mœurs que nous croyons reconnaître les gens que nous voyons tous les jours.“ La conception de la nature du classicisme se forme dans son opposition au baroque dont l'influence n'est jamais éliminée et qui se fait fortement sentir surtout à l'époque de Corneille. Ce n'est que vers les années 60 qu'il exclut de son esthétique la pompe et l'extraordinaire et se fixe à la „vérité moyenne“.

Les classiques ne sont pas tous d'accord en ce qui concerne le statut de cette imitation de la nature. Dans tous les cas, cette imitation doit être conforme aux bienséances: „Ce n'est pas tout de représenter la nature, il la faut représenter par ce qu'elle a de plus noble et de plus beau. Autrement on choque les lois de la bonne poésie et des bienséances même.“¹²

Elle doit servir en même temps de leçon morale en ne choisissant de la nature que ce qui est édifiant.

Cependant cette leçon morale doit venir pour les classiques non pas d'une image réaliste des caractères et des faits mais, au contraire, de tout ce qui s'écarte du normal. „Peignez les monstres encore plus monstrueux qu'ils ne sont et les grâces encore plus belles.“¹³ C'est-à-dire il faut aller „un peu plus loin que la nature“. Le héros classique n'est digne d'admiration ou de compassion que dans la mesure où il est supérieur à l'homme moyen, soit par sa grandeur, soit par sa cruauté et c'est de cette grandeur que doit découler l'exemple. Voilà ce qui fait de l'imitation de la nature une notion contradictoire et qui nous explique l'hésitation des classiques à la définir. La vérité psychologique des tragédies classiques se heurte au caractère outré des actions des héros et l'image outrée des situations. Cette voie qui va un peu plus loin que la nature ne mène pas à l'essentiel, à la recherche du typique mais vers l'unique, l'incomparable, l'inimitable.

Le domaine où le théâtre classique excelle c'est la peinture de l'état d'âme, des passions mais, comme nous l'avons souligné, sa richesse et sa vérité sont en contradiction avec la situation où elle se concrétise. Le caractère exceptionnel des héros et des circonstances dans la tragédie vient de la nature de ce genre, telle que la comprennent les classiques. Par contre, les particularités du genre comique ont permis à Molière de prendre une autre voie dans l'imitation de la nature. Considérée comme bas genre, la comédie a pour objet la vie et les mœurs des gens de basse condition, donc un domaine traditionnellement loin du pathétique et du merveilleux, attributs de la tragédie. D'autre part, la doctrine n'a pas une théorie de la comédie aussi détaillée et rigoureuse que celle de la tragédie, la plus sérieuse exigence envers elle étant la vraisemblance.¹⁴

Molière lui-aussi a subordonné l'imitation de la nature à des fins morales. Comme nous l'avons dit plus haut, sa manière de mo-

raliser est différente de celle des autres classiques, ce qui entraîne des différences dans sa conception de la nature et de son imitation. S'il est difficile de définir ce que les classiques entendent par „nature“, cette notion se précise et prend une nouvelle valeur dans toutes ses comédies, comme dans ses préfaces et avertissements.

La nature humaine dans les personnages de Molière correspond à son idéal de l'homme naturel qui suit les lois de la nature dans le sens le plus large du mot, c'est-à-dire vit en harmonie avec ses instincts et les règles de la société. Chaque écart de cet idéal provoque un déséquilibre, détruit l'harmonie et devient un vice dangereux et blâmable.

Pour donner une vraie image de l'homme — un être qui passe sa vie dans la société de ses semblables, il faut décrire d'une manière vraisemblable cette même société — la ville, les états, l'argent, l'église, la famille. Rien n'est à négliger ou à éviter qui puisse rendre cette image plus fidèle. Bien plus — les vices des personnages se rattachent à leur place dans la société. Harpagon devient avare après les peines qu'il a subies pour remplir sa cassette; Tartuffe est hypocrite car l'existence des gens comme Orgon lui permet de faire de son hypocrisie une arme dangereuse; Arnolphe a peur d'être un mari trompé car le mariage à cette époque, qui unissait des époux indifférents et d'un âge inégal, n'était qu'une affaire financière parmi d'autres. Voilà pourquoi rendre ridicules les personnages qui vont contre la nature, c'est en même temps faire une critique à la société.

Le critère que choisit Molière pour la fidélité de la peinture des mœurs est le public. Si le spectateur se rend parfaitement compte des conventions dans la tragédie, il est en revanche très exigeant envers une pièce qui prétend décrire son milieu quotidien. „Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où on ne cherche point de vraisemblance, et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor, et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle.“¹⁵

Le portrait psychologique du personnage molièresque n'est pas moins profond que celui des héros raciniens, par exemple, mais il a une qualité de plus. Il est rattaché non seulement à la situation concrète mais provient du caractère du personnage lui-même. Etant lié aux conditions sociales, sa motivation est plus profonde. Les personnages secondaires même sont incomparables dans leur naturel.

Pour la doctrine, imiter la nature, c'est subordonner la nature aux exigences des bienséances. Pour Molière, observer les bienséances, c'est parfois aller contre la nature, fait qu'il ne veut pas admettre. Ses personnages font sur la scène tout ce qui est nécessaire

pour créer l'atmosphère comique recherchée sans se soucier des bienséances externes, ce que Boileau lui reproche dans le chant IV de son „Art poétique“.

D'autre part, le principe d'aller un peu plus loin que la nature est conçu par Molière d'une manière originale, et on peut dire, tout à fait moderne. Il rend ses personnages comiques en renforçant certains traits de leur caractère et les simplifiant par l'absence d'autres mais non pour en faire des monstres ou des héros. Ses personnages porteurs d'un vice ne sont pas si simples que ne le croient les romantiques. Il s'agit ici d'une mise en relief qui n'enlève rien à la richesse du caractère et a pour but de rendre le personnage plus clair, plus suggestif. Molière trouve le moyen de réaliser une image de la société par la ressemblance et le côté typique des caractères. Il a raison de ne pas craindre même le merveilleux et il réussit à nous présenter dans „Dom Juan“ et dans „Amphitryon“ des caractères réalistes grâce à ce procédé.

Molière lutte pour le naturel dans tous les domaines de la vie. Ses attaques contre la préciosité ne sont rien d'autre qu'une lutte contre la tentative de soumettre les relations humaines à des règles aussi rigoureuses qu'artificielles. Rappelons non seulement Magdelon et Cathos des „Précieuses ridicules“ mais aussi Climène de la „Critique“. Écoutons plutôt comment Elise se moque d'elle: „On le voit bien, madame, et que tout est naturel en vous. Vos paroles, le ton de votre voix, vos regards, vos pas, votre action, votre ajustement ont je ne sais quel air de qualité qui enchante les gens. Je vous étudie des yeux et des oreilles; et je suis si remplie de vous que je tâche d'être votre singe et de vous contrefaire en tout.“¹⁶

La première exigence de Molière envers la représentation théâtrale est le naturel dans le comportement des acteurs, une qualité qui n'est pas fort répandue à cette époque. Il ridiculise dans „L'Impromptu de Versailles“ l'emphase et le „ton de démoniaque“ des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne et conseille à ses acteurs: „Tâchez donc de bien prendre, tous le caractère de votre rôle, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez.“¹⁷

On peut dire pour conclure que la nature pour Molière est une notion concrète: d'une part, c'est le milieu social de son époque et, d'autre part, c'est la nature humaine dont les traits sont liés à ce milieu social. Imiter la nature, c'est créer une atmosphère réaliste où pourraient librement agir des personnages typiques, c'est-à-dire porteurs de traits propres à toute une catégorie de personnes qui ont le même état dans la société.

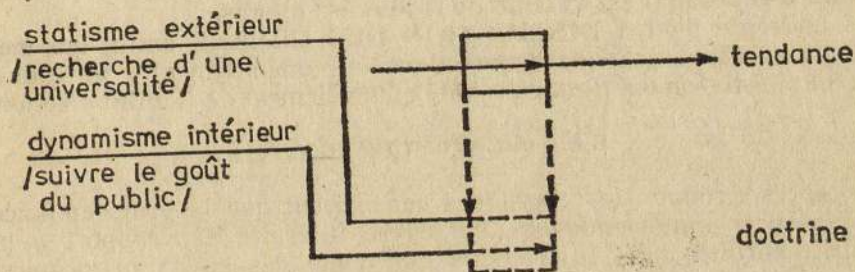
IV. LES RÈGLES

Comme nous l'avons dit plus haut, les principes fondamentaux nous présentent le classicisme en tant que tendance, c'est-à-dire en mouvement, tandis que les règles nous donnent son image statique,

elles nous le présentent en tant que doctrine. Les principes du classicisme sont valables sous les mêmes ou sous d'autres aspects pour d'autres courants et à d'autres époques: les règles donnent à ces principes une interprétation qui n'est propre qu'au classicisme. D'autre part, les principes portent sur la création poétique en général tandis que les règles traitent les aspects concrets de l'œuvre littéraire.

Pour résoudre le problème du comportement de Molière vis-à-vis des règles il faut essayer d'éclaircir d'abord leur structure interne d'après l'attitude prise au début par rapport au courant comme notion intérieurement contradictoire.

La règle étant le reflet statique d'un ou de plusieurs principes fondamentaux qui sont mobiles, elle nous présente la tendance à un moment d'arrêt. Cette règle a forcément un double caractère. Si elle est extérieurement statique, ce qui se traduit dans la pratique par sa prétendue universalité, par la recherche à travers elle de valeurs absolues, elle contient en même temps un dynamisme intérieur qui s'exprime par l'adaptation de l'application de cette règle aux exigences du public.



Molière envisage les règles sous deux angles. Pour lui elles sont ou bien des conventions généralement admises qui n'ont pas besoin de devenir préceptes pour être suivies, ou bien des procédés propres à chaque écrivain qu'il choisit d'après son propre bon sens et en pleine liberté afin de plaire au public.¹⁸ Il considère que si la création poétique doit suivre des règles, celles-ci doivent changer suivant le goût de l'époque, l'esprit du poète et ses intentions. Il oppose le caractère dynamique des règles à leur aspect statique et de cette façon détruit la base de leur formation.

On peut affirmer a priori que Molière ne suit les règles, telles que les présente la doctrine, que dans les cas où elles sont conformes à son esprit et à son bon sens.

Les règles n'existent pas séparément quoiqu'ayant chacune son domaine plus ou moins déterminé; au contraire, les nombreux points communs entre elles déterminent un système global qui porte sur

la création de l'œuvre entière. Donc il est très difficile, voire impossible, que de ne parler que d'une règle sans en même temps tenir compte des autres.

Les deux règles principales qui sont en étroite liaison entre elles et avec les autres qu'elles subordonnent sont les BIENSEANCES et la VRAISEMBLANCE. Leur suprématie est bien explicable car à la base de ces deux règles se situent les principes de la fonction moralisante de la poésie et de l'imitation de la nature.

La VRAISEMBLANCE a trois objets d'application: 1. l'action, la suite des événements; 2. la conduite, les mœurs des personnages; 3. la représentation, où elle s'attache à la règle des unités.

Les BIENSEANCES sont une règle encore plus complexe — elles représentent en même temps la recherche d'une harmonie extérieure de l'œuvre avec le goût du public à travers les convenances morales et l'adaptation des caractères des personnages à la tradition et, d'une harmonie intérieure de l'œuvre par l'accord avec le comportement des personnages et leur caractère ou la situation, aussi bien que par la constance du caractère à travers toute l'œuvre.

La célèbre RÈGLE DES UNITÉS comprend l'unité de temps et de lieu qui ne sont en vigueur que pour les œuvres dramatiques, et l'unité d'action qui est valable pour tous les genres.

La règle de LA DISTINCTION DES GENRES enfin, qui met comme dit Bray „chaque œuvre dans un compartiment“, se traduit par l'unité de ton qui n'est en réalité qu'un élément de l'unité d'action.

a. La vraisemblance

Après Aristote, les classiques considèrent que la vraisemblance doit assurer l'indépendance de l'œuvre littéraire par rapport à la réalité, surtout dans la tragédie qui traite des sujets historiques. C'est à ce moment qu'apparaît le conflit entre l'historique et le vraisemblable, entre ce qui est arrivé et ce qu'on croit pouvoir arriver; d'un côté c'est la vérité objective, le fait historique, de l'autre — ce que le public croit possible, le jugement subjectif. Ce conflit est l'objet d'une discussion ardente entre Corneille et l'Académie au cours de la querelle du „Cid“. Corneille est le seul à soutenir que le fait historique ne peut pas être soumis à un tel jugement de la part du public et, un peu plus tard, la règle s'impose: l'œuvre littéraire ne doit représenter que ce qui paraît vraisemblable au public.

Tout ce qui est vraisemblable cependant, ne peut pas être représenté: il y a des spectacles, des actions, des mœurs qui ne doivent pas être vus (un point d'attache avec les bienséances). On peut définir la règle de la vraisemblance par ces deux formules: 1. ce qui est vrai peut ne pas être vraisemblable; 2. ce qui est possible peut ne pas être présentable. D'après la première, la vraisemblance dépend du public, d'après la seconde, des bienséances.

Pour la comédie, la règle agit d'une autre manière, celle-ci

étant obligée de se contenter de sujets inventés. Ici elle entre en conflit avec la tradition, formée à une époque où le public a une tout autre opinion de ce qui est vraisemblable. Le grand mérite de Molière est d'avoir pu sortir la comédie des cadres que la tradition lui destinait, tout en gardant ses relations avec elle. Il est le premier à avoir donné une interprétation nouvelle et originale aux sujets traditionnels, un nouveau sens aux situations bien connues. C'est lui qui a su tirer la somédie du domaine du conventionnel, mais cela ne veut pas dire qu'il observe toujours cette règle. Au contraire, il s'en écarte souvent et de deux causes — la première pour la comédie d'intrigue, la seconde — pour la comédie de caractère.

La première se situe dans l'intrigue elle-même car Molière emprunte souvent des sujets d'origine italienne ou populaire, où la vraisemblance n'était pas connue sous la forme de règle. Les rencontres fortuites entre Horace et Arnolphe, la manière romanesque dont Agnès trompe la vigilance de son maître sont contre la règle. Il n'est pas vraisemblable non plus que Georges Dandin soit berné à un tel point, ni qu'Argan dupe Béline par sa fausse mort. C'est, pour ainsi dire, une cause liée à l'influence de la tradition, c'est-à-dire des procédés propres à la vieille comédie mais qui n'ont rien perdu de leur valeur esthétique.

D'autre part, on trouve des invraisemblances dans les personnages eux-mêmes. „Il n'est pas vraisemblable... qu'Harpagon pousse si loin l'avarice, M. Jourdain la vanité, Philaminte le pédantisme, et Argan le soin de sa santé. Tous ces personnages sont des aveugles. Ils ne voient pas ce que le public voit fort bien.“¹⁹ Du prime abord on dirait qu'il s'agit une fois de plus d'une influence du conventionnel. Ces personnages rappellent par leur formation les types traditionnels. Cependant le procédé ici est tout nouveau: des types caractéristiques qui ont pour base matérielle la société contemporaine, ces personnages sont étroitement attachés à leur milieu social et portent des idées d'une profondeur nouvelle pour le genre comique. Ces types caractéristiques, le désir de faire „de la réalité une vérité“²⁰, par le choix de traits communs pour toute une catégorie de gens, la recherche d'une satire aussi actuelle que mordante rendent les personnages de Molière condamnables par la doctrine mais en même temps d'une force incontestable et d'une portée très grande. Cet écart par rapport à la règle ne peut apparaître qu'à un niveau supérieur de la comédie — dans la comédie de caractère dont il est un des traits fondamentaux.

Molière s'écarte donc de la règle de la vraisemblance dans l'intrigue lorsqu'il suit la tradition, le plus souvent à travers des sujets empruntés; mais la vraisemblance n'est pas observée également dans les personnages de ses grandes comédies car il dépasse cette même tradition par la peinture des caractères et leur valeur idéologique.

b. *Les bienséances*

La règle des bienséances est sans doute la plus importante de la doctrine classique. Sa portée est si grande qu'aucune autre règle n'est valable si elle ne la respecte pas. Cette importance vient du fait que les bienséances assurent en même temps l'adaptation de l'œuvre au goût du public et son harmonie intérieure. L'adaptation au goût du public se réalise par l'observation des convenances morales — il ne faut pas le choquer par des spectacles trop barbares, des actions malhonnêtes, des propos qui blessent la décence.

Il est vrai que chaque époque se fait une image particulière de ce qui peut être représenté et de ce qui doit être condamné; chaque société impose au poète ses exigences, mais il est vrai que la bienséance est en même temps une notion de classe. Le désir de se distancer de la foule, de s'habiller autrement qu'elle, d'avoir des manières particulièrement compliquées et codifiées, de parler un langage autre que celui du peuple est en même temps le résultat de la lutte de la cour royale contre l'aristocratie rebelle de province et, surtout, sinon de l'inquiétude, du moins de l'agacement de la noblesse en général devant les revendications de la bourgeoisie. Les bienséances extérieures sont en grande partie l'expression dans la littérature de ces conflits. Du point de vue de sa doctrine officielle, le classicisme est un art d'élite, ce qui explique que les bienséances externes vont jusqu'à interdire, par exemple, non seulement de montrer les héros en train de manger sur scène mais de parler même de cette action „odieuse“, à proscrire l'emploi de nombre de mots de la langue quotidienne aussi bien que les dialectismes qui trahissent le provincial — roturier ou noble.

Les bas genres comme la farce jouissent d'une très grande liberté, mais restent au-delà des limites du grand art et Molière qui veut élever la comédie à la hauteur de la tragédie se heurte aux exigences de cette règle. Etant lui-même contre „les vieilles équivoques ramassées parmi les boues des Halles et de la place Maubert“²¹, c'est-à-dire les platitudes et les obscénités qui excitent à bon marché l'intérêt du public, il n'est jamais contre tout ce qui peut l'aider dans sa tâche et le conduire droit au but. En dépit de toute fausse prudence, ses héros parlent cuisine et mangent sur scène (M. Jourdain, Dom Juan, Harpagon, etc.), ses valets et gens du peuple s'expriment en leur patois, les actions de Tartuffe et d'Harpagon sont odieuses et inexcusables, Molière ne veut pas sacrifier l'image réaliste des mœurs et des caractères et diminuer l'expressivité de sa peinture au nom d'un code qu'il ridiculise.

Il adapte sans doute ses œuvres au goût du public mais son public est composé de gens de toutes les couches sociales. L'opinion du parterre est aussi, sinon plus importante pour lui, que celle des connaisseurs.

La deuxième exigence des bienséances extérieures, l'adapta-

tion des personnages à la tradition, signifie pour la tragédie l'obligation de garder la couleur locale et l'ambiance historique sans en même temps choquer le public et, pour la comédie, de ne jamais „introduire sans nécessité absolue, ni une femme savante, ni une fille vaillante, ni un valet judicieux“,²² c'est-à-dire ne pas s'écarter des types traditionnellement admis. Dans ses comédies d'intrigue, Molière suit généralement la tradition, tandis que dans ses grandes comédies, les personnages sont loin de leurs prototypes et leur caractère est fondé non sur des types traditionnels mais sur la réalité de son temps.

En ce qui concerne les bienséances intérieures qui assurent l'harmonie de l'œuvre par l'accord entre le comportement des personnages et leur caractère ou la situation et la constance des caractères à travers tout l'ouvrage, elles sont observées par Molière non comme éléments d'une règle mais plutôt comme des principes communs et indispensables de la création poétique. Il est à noter cependant qu'un bon nombre de ses personnages subissent une évolution (Dom Juan, Arnolphe, Chrysale), tandis que la doctrine se fait une image statique du héros.

On découvre, donc, dans le comportement de Molière vis-à-vis des bienséances la même distinction: conventions généralement admises (les bienséances intérieures), qu'il observe, et, d'autre part, convenances morales et respect de la tradition dans la mesure que l'auteur juge lui-même la plus convenable suivant les exigences de son public (les bienséances extérieures).

c. Les unités

La règle des unités est caractéristique de la doctrine et malheureusement considérée comme la plus importante. Elle est composée de trois exigences différentes: l'unité de temps et l'unité de lieu concernant les genres dramatiques et portant sur un aspect essentiellement formel de la pièce de théâtre, et l'unité d'action, qui est générale et est attachée à la matière de l'œuvre.

L'unité de temps tire son origine de la „Poétique“ d'Aristote qui constate plutôt que ne conseille que „la tragédie tend à se renfermer dans une révolution de soleil.“ L'imprécision de cette pensée sera, plus tard, la cause de nombreuses discussions. Sous l'influence des théoriciens italiens et par analogie de l'unité de temps, s'impose l'unité de lieu, les deux étant une expression formelle de l'imitation de la nature. Dans le théâtre français, elles font leur apparition au seizième siècle. Elles sont observées, par exemple, dans la „Cléopâtre captive“ de Jodelle (1552), donc, bien avant le classicisme. Tombées dans l'oubli à l'époque du baroque, elles réapparaissent vers 1630. L'autorité de Chapelain, de Scudéry, de la Mesnardière et d'autres théoriciens les transforment en règles de la doctrine classique car elles conviennent parfaitement à son esprit.

Le manque d'unanimité parmi les législateurs du Parnasse à propos de ces deux unités laisse aux poètes une certaine liberté. Le lieu de l'action peut bien être une ville, une place publique, une île, toute une province (pour Corneille — les lieux où on peut aller en vingt-quatre heures). La révolution du soleil dont parle Aristote est considérée tantôt comme une durée de vingt-quatre heures, tantôt comme une de douze heures. Etant une tentative de réalisation de l'imitation de la nature, la durée du temps théâtral tend vers la durée de la représentation et le lieu théâtral vers son identification avec le décor.

La définition que nous donne Scherer nous révèle le fond de ces deux unités tel qu'on le comprenait au XVII^{ème} siècle.

„Unité de lieu: 1. De 1630 à 1645 environ, caractère d'une pièce de théâtre dont l'action est supposée prendre place dans différents lieux particuliers groupés en un lieu général unique et constitué par une ville et ses environs, ou par une région naturelle de petite étendue.

2. A partir de 1645 environ, caractère d'une pièce de théâtre dont l'action est supposée prendre place sans aucune invraisemblance dans le lieu unique et précis représenté par le décor.

Unité de temps: Caractère d'une pièce de théâtre dont l'action est supposée durer au maximum vingt-quatre heures et au minimum autant que la durée réelle de la représentation.²³

Après 1630 les unités s'imposent définitivement et, à l'époque de Molière, sont universellement admises. Ce fait nous révèle dans une grande mesure la place des unités dans ses comédies. Sans se faire aucune illusion qu'une pièce de théâtre en puisse devenir meilleure, il les observe néanmoins dans la plus grande partie de ses comédies. A l'époque de la formation de Molière, les règles règnent déjà dans l'esprit du public et leur négligence serait inévitablement choquante. Vingt ans avant sa première grande comédie, les comédies les observaient déjà et, depuis, leur importance n'a fait que s'accroître.

Il y a deux facteurs encore qui nous expliquent la place des unités dans son œuvre.

D'abord, le désir d'élever la comédie au niveau du genre tragique. Le seul chemin en était l'éloignement de la farce et du théâtre baroque qui ne se souciaient pas des unités. Deuxièmement, l'observation des unités n'était pas en contradiction avec la nature de son théâtre — les sujets, la composition, l'intrigue s'y soumettaient facilement. La tendance vers la concentration de l'action pour atteindre un effet maximal sur le public, propre au courant classique, n'était pas étrangère à Molière. Sans aller jusqu'à ne représenter que le moment de crise, comme dans la tragédie, il n'échappe pas à cet effet de concentration qui avait un esprit commun avec les unités.

Un troisième facteur n'est pas à négliger: l'influence de la comédie italienne sur la formation de Molière et, qui depuis le

XVIème siècle connaissait les unités. Molière a suivi exclusivement la tradition italienne et souvent interprété des sujets italiens. En revanche, la comédie espagnole et la farce ne connaissent pas les unités et ce fait apparaît dans „Dom Juan“, écrite sur un sujet espagnol, ou „Le Médecin malgré lui“, interprétant un fabliau.

Le problème de l'unité d'action apparaît plus grave et plus compliqué à cause de manque de clarté dans les définitions des théoriciens. Ils se posent la question non seulement de ce qu'est „l'unité“ mais aussi de ce que représente l'action d'une œuvre. On découvre l'origine de cette règle une fois de plus dans la „Poétique“ d'Aristote: il affirme que l'unité de l'œuvre n'est pas dans le héros principal mais dans l'action qui doit être complète et doit former un tout.

La définition de Scherer qui présente la règle sous sa forme compétente peut nous dispenser de nouveau des détails. L'unité d'action est le „caractère d'une pièce de théâtre dont toutes les actions suffisent à la fois aux quatre conditions suivantes:

1. Aucune action accessoire ne doit pouvoir être supprimée sans rendre particulièrement inexplicable l'action principale.
2. Toutes les actions, principale et accessoires, doivent dépendre exclusivement des données de l'exposition et ne laisser aucune place au hasard.
3. Toutes les actions accessoires doivent commencer au début de la pièce et se poursuivre jusqu'au dénouement.

4. Avant 1640 environ, l'action principale doit exercer une influence sur chaque action accessoire. Après 1640 environ, chaque action accessoire doit exercer une influence sur l'action principale.²⁴

Cette règle est réalisée dans la tragédie à travers l'unité de péril, dans la comédie, à travers l'unité d'intrigue ou d'obstacle, ou si les périls et les obstacles sont plusieurs „il faut tomber nécessairement de l'un dans l'autre“²⁵.

Certains éléments de cette règle manquent souvent dans les comédies d'intrigue et de caractère de Molière mais les causes dans les deux cas sont différentes.

Dans „Le Dépit amoureux“, par exemple, il y a deux lignes d'intrigue semblables et parallèles. La première et la quatrième condition de la règle n'y sont pas observées car ces deux lignes sont indépendantes et, quoiqu'accessoire, celle des valets (Marinette — Gros René + Mascarille) occupe presque autant de place que la principale (Lucile — Ergaste + Valère). Ce dédoublement d'intrigue où les valets singent leurs maîtres est une constante pour la tradition italienne et pour tout le XVIIème siècle français. C'est le même parallélisme des deux intrigues que l'on retrouve dans „Les Fourberies de Scapin“: Octave — Hyacinthe et Léandre — Zerbinette.²⁶

Ce procédé traditionnel qui n'est pas le seul à pécher contre l'unité d'action est propre à la comédie d'intrigue et ne sort pas des cadres modestes de son but d'amuser.

Dans la comédie de caractère, il y a une centralisation autour d'un personnage principal et autour d'une idée maîtresse. Le caractère de ce personnage qui se révèle dans ses relations avec les autres personnages de la pièce sous des angles différents, par des intrigues et relations secondaires, par des événements supplémentaires, en est l'unique chaînon unifiant.

Telles sont les relations entre Harpagon et ses valets dans „L'Avare“, entre Orgon et son fils dans „le Tartuffe“. L'exemple le plus caractéristique est „Dom Juan“ où les personnages épisodiques font foule — le Pauvre, M. Dimanche, Dom Louis. Ce procédé a pour but de donner une image encore plus liche et détaillée du personnage principal. Cependant, si l'unité d'action de la doctrine n'y est pas observée, cela ne veut pas dire que ces pièces manquent d'unité. Molière prouve d'une façon admirable que cette règle n'est qu'un des moyens nombreux d'assurer l'unité de l'œuvre qu'il réalise par un autre moyen qu'est l'unité d'intérêt.²⁷ Ses personnages épisodiques ne sont pas dépourvus d'intérêt et de vérité psychologique et leur place dans le tout est assurée et préparée d'avance. Ils n'existent pas uniquement à travers leurs relations avec le protagoniste mais sont présentés dans leur propre existence et ne passent pas inaperçus par le spectateur.

Dans les écarts de Molière de la règle des trois unités, on découvre de nouveau ses deux comportements et les deux genres de causes: 1) propres et dues à la tradition (la comédie d'intrigue — amuser) et, 2) propres aux nouveaux procédés et dues aux nouvelles fonctions qu'il attribue au genre comique (la comédie de caractère — plaire). L'observation de cette règle dans son œuvre est le résultat non pas d'un choix consciencieux de procédés convenables mais de l'esprit de l'époque et de l'influence du théâtre italien (pour les deux premières unités) sur sa formation littéraire.

d. La distinction des genres

La distinction des genres que fait Horace dans son „Art poétique“ devient au XVII^{ème} siècle une des règles de la doctrine classique. Au théâtre, elle est fondée sur le principe de l'incompatibilité du tragique ou de l'héroïque d'une part et du comique, du grotesque, de l'autre, et représente une réaction contre les genres mixtes du baroque. Imposée définitivement vers 1660, elle détermine les particularités de chaque genre concernant les sujets, la composition, les personnages etc. par des règles spécifiques. La tragédie qui occupe une place primordiale parmi les autres genres dramatiques est la plus pourvue de règles. Par contre, le comédie préoccupe assez peu les théoriciens. L'auteur comique jouit d'une plus grande liberté. „C'est un don purement de la nature que de trouver le ridicule de chaque chose... Aristote qui donne des préceptes pour faire

pleurer, n'en donne guère pour faire rire. Cela vient purement du génie: l'art et la méthode y ont peu de part."²⁸ Les dramaturges doivent appliquer, d'ailleurs, les nombreuses règles de la tragédie, les deux ayant le même but de moraliser, l'une par la terreur et la pitié, l'autre par la satire et le rire.

Bray cite les traits fondamentaux de la comédie: „Une intrigue entre personnages de petite condition, finissant heureusement, entièrement inventée et soumise strictement à la vraisemblance...“²⁹

La première condition qui exige que les personnages soient non des princes mais des gens ordinaires vient de l'antiquité, lorsque les personnages de la comédie étaient le plus souvent des esclaves.³⁰ D'une part, elle donne à la comédie son caractère populaire, d'autre part, interdit que les gens d'élite, les représentants de la classe régissante, soient ridiculisés.

Le suiet de la comédie doit être inventé car l'histoire ne retient que les actions et les noms des grands. Si les sujets historiques de la tragédie peuvent parfois paraître invraisemblables aux yeux du public, la vraisemblance des sujets inventés de la comédie doit être incontestable.

Le dénouement doit apporter la victoire des bons personnages, punir les méchants mais pas trop et, si possible, les rendre bons. Molière n'écrit que des comédies, rien que des comédies, mais demeure-t-il cependant dans les cadres que lui destine la doctrine classique? Cette question n'est pas absurde car il y a des gens qui ont trouvé ses comédies beaucoup trop sérieuses pour être telles et qui sont de l'avis de Stendhal qui mettait les comédies de Regnard au-dessus de celles de Molière parce que le public de son temps les trouvait plus amusantes et y riait plus souvent.³¹

Il est vrai que les comédies de Molière ne font pas toujours rire bien que ses personnages soient le plus souvent de basse condition, ses sujets donnent l'image de la vie quotidienne, et qu'il ait su trouver le ridicule là, où personne avant lui n'osait le chercher.

La résolution de ce problème est dans la nature du personnage molièresque. D'un fou qui par ses travers exagérés et ses grimaces doit divertir la foule, du personnage comique traditionnel, il fait un être humain. Il a su donner à ce personnage un caractère profond et riche, l'a rendu porteur de traits typiques, l'a présenté dans son milieu social avec ses problèmes quotidiens mais non moins difficiles et graves que ceux des princes. Les sujets de ses comédies sont inventés (le plus souvent même empruntés) mais nous donnent l'image de „ce qui se passe tous les jours“. Elles sont de ce point de vue infiniment plus vraisemblables qu'auraient pu se l'imaginer les théoriciens légiférants.

Il a, en effet, confié à la matière comique des problèmes si importants et si graves que le dénouement sous sa forme classique n'est plus capable de les résoudre entièrement. Le personnage de

sa somédie peut souffrir sans appeler Dieu à son aide, sans verser des torrents de larmes et pousser des tempêtes de soupirs. Il peut souffrir dans une situation et être ridicule dans une autre: Arnolphe, Georges Dandin ou Sganarelle. On peut même constater que sous le comique extérieur peut se cacher un contenu tragique (la scène où Arnolphe avoue son amour à Agnès; le célèbre monologue de Dandin ou bien la scène où Sganarelle doit expliquer à Elvire les causes de la fuite de son maître); par contre, là où tout a l'air sérieux, le personnage devient particulièrement ridicule (la scène où Arnolphe donne des conseils à Agnès, ou bien le comportement de Sganarelle au dénouement de „Dom Juan“).

Après tout cela, les pièces de Molière n'en deviennent guère moins des comédies. Il faut tout simplement les considérer comme chose de loin plus importante qu'un amusement.

V. CONCLUSION

Dans leurs tentatives de pénétrer dans l'inspiration poétique, de l'organiser autour du nécessaire et d'éviter tout ce qui semble superflu et dû au hasard, les théoriciens de la génération de Chapelain adoptent plusieurs notions de nature gnoséologique (la vraisemblance), morale (les bienséances) ou formelle (les unités), sans pouvoir expliquer en profondeur leur place et leur fonction, les considérant comme des règles universelles. Prenons pour exemple les unités qui sont la base de deux procédés fondamentaux de la tragédie classique: la concentration des événements et la cymétrie. La portée poétique dans sa totalité échouerait si l'action d'„Andromaque“ ou d'„Horace“ avait l'étendue d'un mois. Aucune accumulation des passions en conflit tragique, ni la collision entre le devoir et l'amour n'y seraient possibles dans leur plénitude. Pourtant cela ne préoccupe guère les théoriciens; ils adoptent la règle sans essayer d'expliquer la fonction qui la motive, saisissent vaguement son effet de concentration.

À la base de plusieurs principes fondamentaux pris d'Aristote, d'Horace et des Italiens, mais qui deviennent l'expression d'une tendance propre au courant littéraire du XVII^e siècle, les théoriciens sont en train de former une doctrine qui concrétise ces principes à la base d'un critère philosophique qui est l'image de leur conception du monde — la Raison; c'est dans la manière d'interpréter ce critère que nous trouvons les divergences de Molière vis-à-vis de la doctrine. Refusant la méthode dogmatique de l'Académie il fait, à la base d'une conception dialectique de la raison, une interprétation libre des principes fondamentaux pour atteindre son but-plaire.

Pour Molière, les règles peuvent être de deux espèces. Ce sont, d'abord, des conventions généralement admises qui représentent les fondements de toute création poétique. D'autre part, ce sont des procédés propres à chaque écrivain, fruit de ses conceptions, de son

génie, du but qu'il recherche. Il est évident que ni la première ni la deuxième de ces espèces n'a rien de commun de par sa nature avec les règles de la doctrine, bien que sur certains points de leur application elles puissent coïncider.

Molière n'a besoin de canoniser aucune doctrine car il ne cherche à absolutiser la valeur esthétique, ni à éterniser la portée de son œuvre.

La place à part qu'occupe Molière dans le courant classique ne peut être expliquée sans prendre en considération la position et les particularités du genre comique à cette époque. Comme il a été dit, la tragédie traite des sujets historiques, c'est-à-dire elle présente des personnages qui ont réellement existé, des événements authentiques qui sont connus par le public et qui sont d'une autre époque, tandis que la comédie situe ses sujets inventés dans l'actualité. Un autre trait de la comédie est l'objectivation de ses héros. Tandis que la tragédie a pour but de présenter le héros principal d'une telle manière que le spectateur, puisse ressentir ses sentiments, prendre ses jugements pour siens, s'identifier à lui, le personnage comique ne suppose aucune partialité de la part du spectateur.

La doctrine classique qui prend en valeur surtout la pratique de la tragédie, élabore et applique ses règles pour ce domaine. Sa méthode est difficilement applicable dans sa totalité pour la comédie sans toucher à certaines exigences fondamentales du genre et ce n'est pas par hasard qu'ils mettent la comédie à part (v. n. 28).

En outre, le rationalisme est considéré comme base philosophique du courant classique. C'est à travers la raison que se concrétisent les principes en règles, elle sert de lien entre la tendance et la doctrine et c'est à travers elle que ces règles sont appliquées dans la pratique.

A la raison, qui pour les théoriciens classiques est universelle, éternelle et immuable, Molière oppose son propre bon sens qui n'est pas celui d'Horace ou d'Aristote car la raison change avec le temps et présente de nouvelles exigences au poète qui veut la suivre. Il oppose ainsi au dilemme raison — imagination le lecteur (le spectateur) concevant une œuvre poétique non seulement par la raison mais aussi à travers son imagination, ses sentiments. Voilà pourquoi Molière ne prend pas la même voie que les autres classiques à la recherche d'une vérité éternelle au-delà de la réalité. Il cherche l'universel dans l'individuel, son procédé préféré n'est pas l'idéalisation ou l'abstraction, mais la recherche de types.

Tout ce qui a été dit nous permet d'affirmer que demeurant dans les cadres du classicisme comme courant, Molière y occupe une place particulière, ce qui lui permet de créer des œuvres d'inspiration réaliste. Cependant, le terme de réalisme, appliqué à Molière, demande certaines élucidations. Le réalisme de Molière n'est pas celui des écrivains du XIX^{ème} siècle, de Balzac, par exemple. Il

nous présente le caractère synthétisé de ses héros par un trait prédominant — l'hypocrisie, l'avarice, etc., typique pour toute une catégorie de gens, mais catégorie qui n'est pas socialement motivée. Jusqu'ici Molière reste en dehors du réalisme car, de ce point de vue, le caractère semble précéder le personnage. C'est justement dans la concrétisation de ce trait typique, sa personnification dans un héros, que se trouve le réalisme de Molière. Le porteur de ce trait n'est pas abstrait, il est pris de la réalité concrète. De cette façon, le trait typique, généralisé, devient propre à une catégorie qui s'avère socialement motivée, déterminée: Tartuffe est un homme d'église, Harpagon est un riche bourgeois, Dom Juan est un gentilhomme etc., ce qui explique le résonnement de ses comédies, autant à son époque qu'aujourd'hui. On n'y trouve pas de conflits sociaux, mais les conflits de nature philosophique et morale opposent des héros dont la caractéristique sociale, quoique en dehors de l'œuvre concrète, est implicitement présente au niveau de la perception. Le réalisme de Molière est constitué d'un côté, par la recherche d'un trait de caractère — type; de l'autre, par sa concrétisation dans la réalité sociale au moyen du personnage qui lui sert de support.

NOTES

¹ Sous le terme „tradition“ nous entendons l'ensemble des traits propres aux étapes antérieures par rapport au courant littéraire où son influence se fait sentir.

² Ils sont appelés par Bray „les fondements de la doctrine classique“, par Peyre „traits fondamentaux“ et par Ph. van Tieghem „les grands principes“.

³ *Cit. d'après Bray R.*, La Formation de la doctrine classique en France, P. Nizet, 1961, p. 66.

⁴ *R. Bray*, La Formation de la doctrine classique en France, p. 68.

⁵ *Boileau*, Correspondance avec Brossette suivie de Mémoires de Brossette sur Boileau, publ. par Laverdet, Paris, 1858, p. 536.

⁶ Sur cette identification du spectateur avec le héros v. Poulet G. Etudes sur le temps humain, t. 1, Paris, Plon 1965, p. 79. Il la considère comme un trait distinctif de la tragédie à l'égard de la comédie.

⁷ *A. Adam*, Histoire de la littérature française au XVII^{ème} siècle, t. II, Paris, 1966, p. 392.

⁸ *Cité par Bray*, La Formation de la doctrine classique, p. 74.

⁹ *Cité par Bray*, La Formation de la doctrine classique, p. 79.

¹⁰ *Molière*, „La Critique de „L'Ecole des femmes“, sc. VII.

¹¹ *J. J. Rousseau*, Lettre à d'Alembert sur les spectacles, Paris, Flammarion s. a., p. 193.

¹² *G. Colletet*, Discours du poème bucolique, Paris, 1657, p. 16.

¹³ *Abbé Cotin*, Traité de la poésie chrétienne (dans Poésies chrétiennes), Paris, Pierre le Petit, 1688, p. 7.

¹⁴ *Ph. van Tieghem*, Les Grandes doctrines littéraires en France, Paris, PUF 1965, p. 56.

¹⁵ *Molière*, „La Critique de „L'Ecole des femmes“, sc. VII.

¹⁶ *Molière*, „La Critique de „L'Ecole des femmes“, sc. III.

¹⁷ *Molière*, „L'Impromptu de Versailles“, sc. I.

¹⁸ „... ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir.“ *Molière*, „La Critique de „L'Ecole des femmes“, sc. VII.

- 19 *J. Scherer*, *La Dramaturgie classique en France*. Paris Nizet, 1959, p. 351.
- 20 *R. Bray*, *La Formation de la doctrine classique*, p. 214.
- 21 *Molière*, „La Critique de „L'Ecole des femmes“, sc. I.
- 22 *La Mesnardière*, „Poétique“, t. I (seul paru), Paris, 1639, p. 348.
- 23 *J. Scherer*, *La Dramaturgie classique en France*, p. 438.
- 24 *J. Scherer*, *La Dramaturgie classique en France*, p. 438.
- 25 *Corneille*, Troisième discours.
- 26 Si au XVII^{ème} siècle l'intrigue des valets est séparée de celle des maîtres, au XVIII^{ème} siècle, nous les retrouvons entremêlées et dépendantes l'une de l'autre (ex. „Le Légataire universel“ de Regnard, „Crispin rival de son maître“ ou „Turcaret“ de Lesage, „Le Mariage de Figaro“ de Beaumarchais).
- 27 Cf. *Scherer*, *La Dramaturgie classique en France*, p. 108.
- 28 *D'Aubignac*, *Pratique du théâtre*, P. Champion, 1927, p. 194—195.
- 29 *R. Bray*. *La Formation de la doctrine classique*, p. 335.
- 30 Plaute appelle son „Amphitryon“ „tragico-comoedia“ parce qu'il y figure des rois et des esclaves ensemble. Le terme de tragi-comédie ne prend qu'au XVI^{ème} — XVII^{ème} siècles son sens moderne.
- 31 *V. Stendhal*, *Racine et Shakespeare*, Paris, Calman-Lévy, 1925, p. 28—31.

КЛАСИЦИЗМЪТ И МОЛИЕР

Резюме

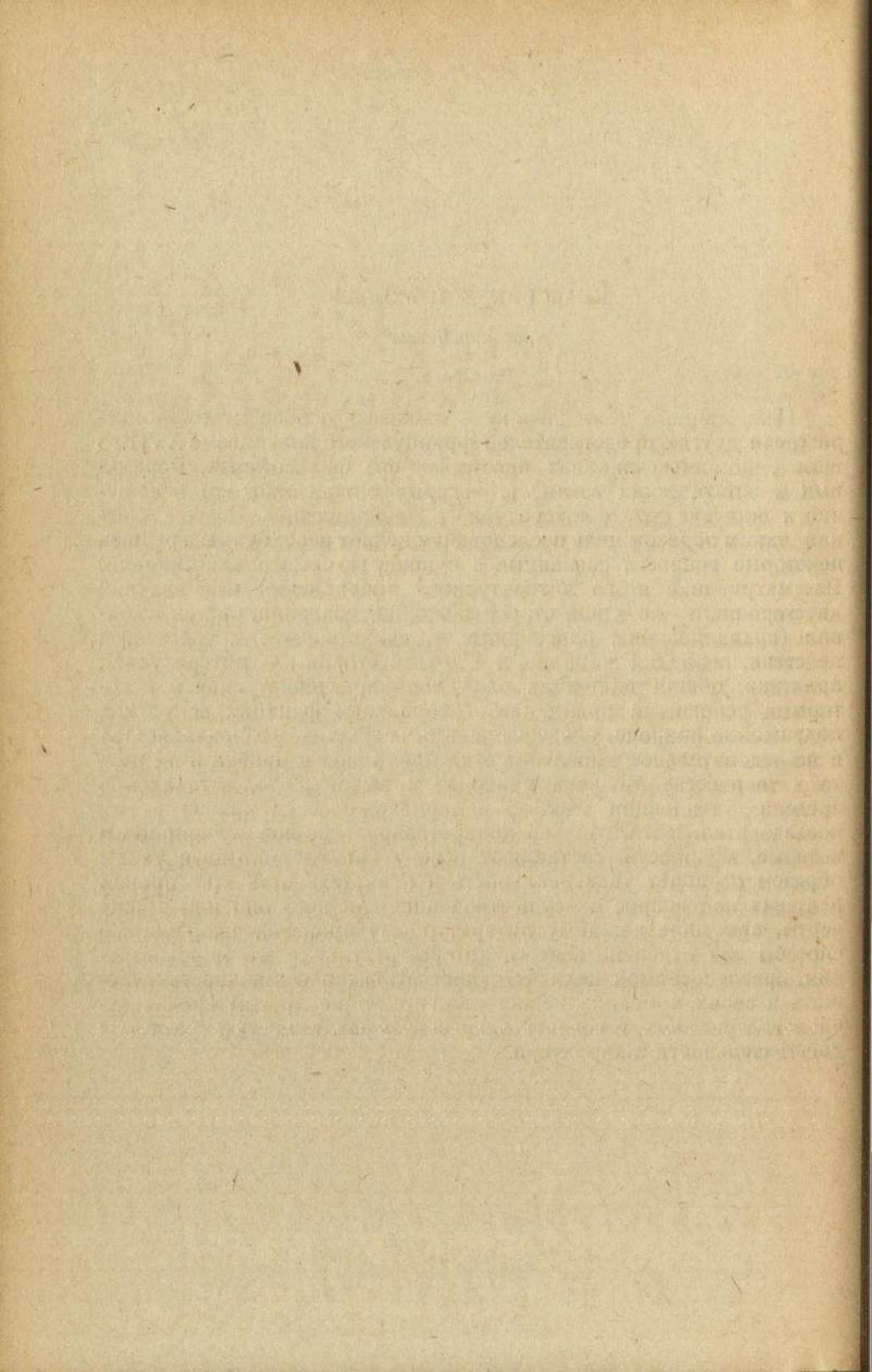
Целта на това изследване е да очертае особеното място на Молиер сред другите представители на френския класицизъм от XVII век чрез някои негови философски, морални и естетически възгледи, които определят отношението му към естетиката на това литературно направление. Така поставен, проблемът изисква решаването на някои въпроси, свързани със същността на самия класицизъм. Разглеждането на литературното направление като двустранно явление — от една страна, теорията, доктрината, системата от правила (правдоподобност, благоприличие, единство на мястото, времето и действието, йерархия на жанровете), а, от друга — литературната практика, общата тенденция на развитие, характеризираща се с някои основни принципи (морална функция на изкуството, подражание на природата, универсалност на изкуството, рационализъм) и последователното изясняване на тези принципи и правила и мястото им в творчеството на Молиер довеждат до извода, че оставайки в рамките на тенденцията, той не следва правилата в тяхната последователност. Молиер конкретизира по нов начин принципите, които в същност съставляват основата на правилата на доктрината; по този начин отхвърля универсалността и задължителността на тези правила и поставя под въпрос тяхното съществуване: за него те са или общи черти, присъщи на всяко литературно произведение, или способности, специфични за всеки отделен автор, плод на неговия мироглед, на целта, която преследва. Това дава възможност на Молиер да избегне в своите комедии много от недостатъците, присъщи на другите произведения на класицизма, и да представи една реалистична трактовка на действителността на характерите.

КЛАССИЦИЗМ И МОЛЬЕР

Красимир Петров

Резюме

Цель данного исследования — показать особое место Мольера среди других представителей французского классицизма XVII-го века с помощью анализа некоторых его философских, моральных и эстетических взглядов, которые определяют его отношение к эстетике этого литературного направления. Постановленная таким образом цель исследования делает необходимым решить некоторые вопросы, связанные с сущностью самого классицизма. Рассмотрение этого литературного направления как явления двустороннего — с одной стороны, теория, доктрина, система правил (правдоподобие, благоприличие, единство места, времени и действия, иерархия жанров), а с другой стороны — литературная практика, общая тенденция развития, характеризующаяся некоторыми основными принципами (моральная функция искусства, подражание природе, универсальность искусства, рациональность) и последовательное выявление этих принципов и правил и их места в творчестве Мольера приводят к выводу, что, оставаясь в пределах тенденции, Мольер не придерживается правил в их последовательности. Мольер конкретизирует по-новому принципы которые, в сущности, составляют основу правил доктрины; таким образом отрицает универсальность и обязательность этих правил и ставит под вопрос их существование: для него они или общие черты, присущие каждому литературному произведению, или же способы для отдельно взятого автора, результат его мировоззрения, преследуемой цели. Это дает Мольера возможность избежать в своих комедиях недостатки, присущие другим произведениям классицизма, и создать одну новую реалистичную трактовку действительности и характера.



ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

Том XIX, кн. 1

Филологически факултет

1981—1982

TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ „CYRILLE ET METHODE“
DE VÉLIKO TIRNOVO

Tome XIX, livre 1

Faculté philologique

1981—1982

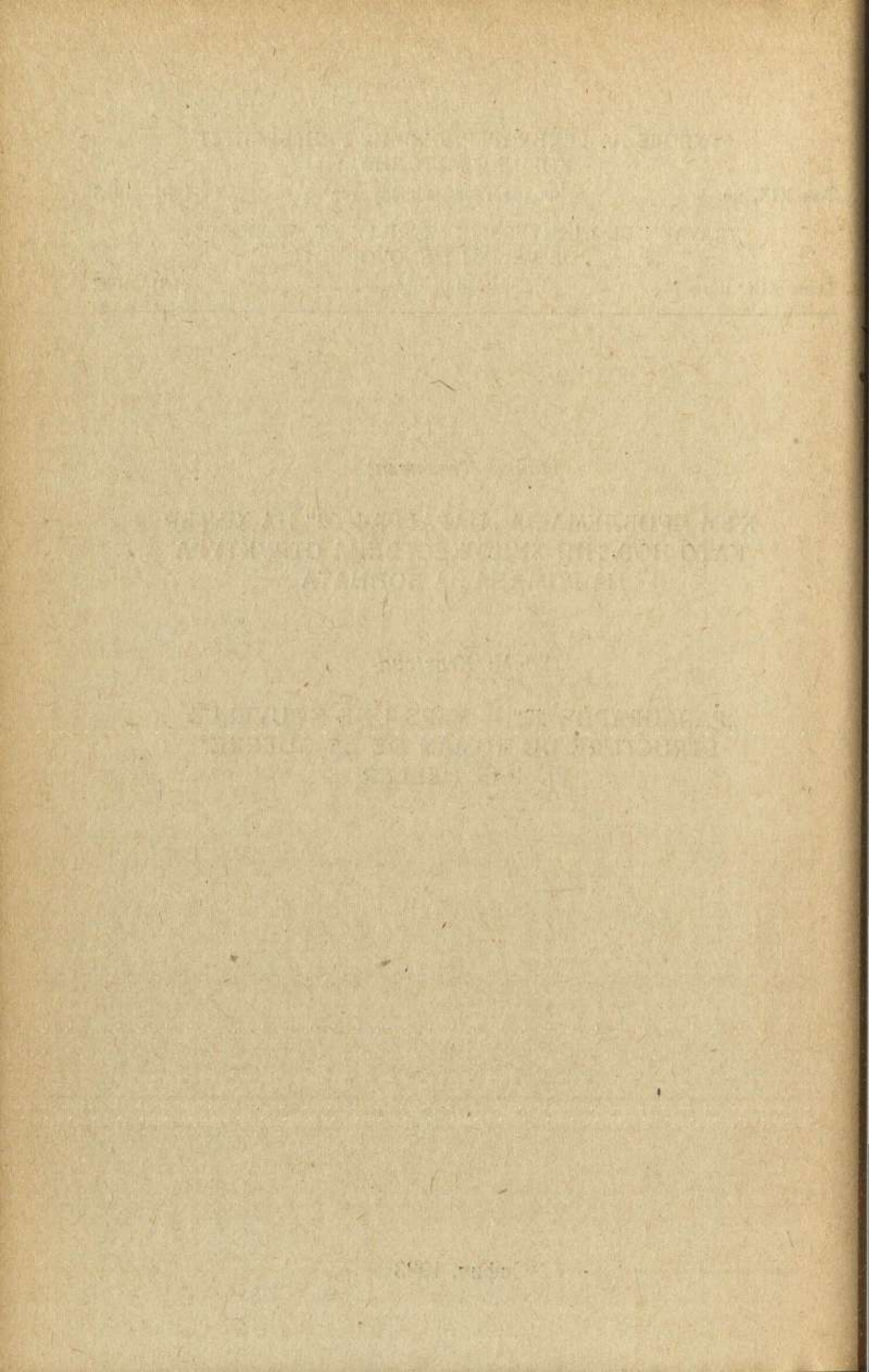
Йонка Кръстева

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА „ПАРАГРАФ 22“ НА ХЕЛЪР
КАТО НОВ ТИП ХУДОЖЕСТВЕНА СТРУКТУРА
НА РОМАНА ЗА ВОЙНАТА

Yonka Krasteva

„PARAGRAPHE 22“ — VERS UNE NOUVELLE
STRUCTURE DU ROMAN DE LA GUERRE
VU PAR HELLER

София, 1983



„Параграф 22“ на Джозеф Хелър се оценява едновременно като творба, очертала пътищата на съвременния американски роман, и като нов етап в развитието на една значителна вътрешножанрова традиция — тази на военния роман. Олдерман правилно отбелязва, че книгата на Хелър „представлява много подходящ образец и добра основа за обобщаване на темите, позицията, художествените средства и обекта на романите от 60-те години.“¹ Основната тенденция е „изобразяването на „пустинния свят“ на съвременното американско общество чрез образа на институтите — лудницата, затвора, университета, армията“² — конкретен израз на тези обществени сили, които, отчуждени от личността, все по-сериозно застрашават нейната физическа, духовна и морална цялост и не са способни да мотивират реалното бъдеще на човека.

Докато тематичните особености са правилно уловени в досегашните изследвания за Хелър, то спорът по отношение на художествената структура на произведението, на своеобразната композиция и функция на гротеската и „черния хумор“ не е получил все още убедително обяснение. Признавайки, че „Параграф 22“ е значително литературно постижение, Чарлз Харис заключава, че с неговото публикуване в 1961 г. „започва десетилетието на абсурда в американската литература.“³ Въпреки своето твърдение, че „новаторството по отношение на структурата на романа представлява радикално отклонение от художествените форми на миналото“⁴, критикът поставя Хелър в тясната рамка на абсурдистката традиция.

Произведението далеч надхвърля рамките на абсурдисткия роман, въпреки че използва елементи, типични за него. По-лекият и оптимистичен тон, постигнат чрез формите на редуцирания смях, фактът, че човешкото съществуване не се разглежда само като абсурд, който е част от по-големия, космичен абсурд, говорят за наличието на качествена разлика между идейно-естетическите основи на „Параграф 22“ и един роман, написан в традицията на абсурда. Тази особеност е забелязана от някои критици, включително и от Харис, но не е изследвана и обяснена.

Творчеството на Хелър убедително илюстрира изключителното внимание, което съвременните американски автори отделят на същностните страни на художествената форма, водени от съзнанието, че формата като външен образ на литературната творба е в същото време и съдържателна форма, обусловена от конкретната историческа ситуация. Хелър реагира адекватно на повишените изисквания към писателя от 60-те години, определени от

новия етап в политическото и интелектуално развитие на обществото. Абсурдът беше художествено открит и *показан* през 40-те — 50-те години. „Аз нямам намерение да спасявам човечеството. Няма никакво разрешение на въпроса. Да се покаже това е единствено правилно решение на въпроса“ — заявява Йонеско.⁵ В наше време не е достатъчно само да познаваме абсурда. Съвременните американски писатели, които се стремят да оформят една критическа социална позиция, търсят начин той да бъде победен или поне избягнат, начин личността да го преодолее и да постигне тъждествеността със себе си, която той разрушава. Естествено е, че този нов аспект поставя и по-сложни задачи по отношение на художествената форма и изразните средства във връзка с новата интерпретация на темата на абсурда, чиято пълна изява в случая е войната. Наблюдава се връщането към стари литературни форми и тяхното преосмисляне, експериментирането с несъвместими на пръв поглед литературни похвати, склонност към изостряне на художественото преувеличение, нова интерпретация на някои основни митове.

Хаотичната композиция на „Параграф 22“ е причина Р. Брустайн да го определи като „плутовски роман“⁶. Но не е сметнал за нужно да изследва особеностите на този жанр и как те функционират в системата на образите на романа, как се свързват с темата на абсурда.

Съветската изследвачка Денисова правилно го нарича „реалистична сатира“⁷, но не изяснява спецификата на този реализъм. Ние считаме, че тук става въпрос за особен вид реализъм, наречен от съветския литературовед Михаил Бахтин гротесков,⁸ чиито корени се крият в карнавалната традиция, която винаги е била свързана с народното, неофициалното светоусещане. А именно народното начало е това, което се оказва най-издръжливо и което в крайна сметка е причина за спасяването на всяка национална култура след поредната световна катастрофа. Само в светлината на карнавалната традиция може да се разбере на пръв поглед несъвместимото съчетание на военната тематика с комичния гротесков начин на художествено изобразяване.

Настоящата работа си поставя за цел да изследва художествената структура на „Параграф 22“ като резултат от взаимодействието на две значителни литературни традиции — на карнавалната и на абсурдистката, като творческото им съчетаване води до един нов начин на възприемане и отражение на свят, който непрекъснато мени очертанията си, и на жизнен опит, лишен от всякакво значимо съдържание.

Интерпретацията на военната тематика със средствата на сериозно-смеховите жанрове не е ново явление на ХХ в. Един от най-популярните романи за Първата световна война „Приключенията на добрия войник Швейк“ на Хашек, чието влияние върху „Параграф 22“ е безспорно, използва художествените техники

на комичните жанрове за пресъздаването на дълбоко трагични явления. И двата романа можем да разгледаме като отделни етапи в съвременното развитие и метаморфози на карнавалната традиция, като далечни родственици на ранния плутовски роман. Според Бахтин този вид е „изобразявал живота изваден от неговия обичаен, така да се каже, узаконен коловоз, развенчавал е всички йерархични положения на хората, играел си с тия положения... изпълен с резки смени, той е възприемал целия изобразен свят в зоната на „фамилиарния контакт“ (180). Тези особености откриваме и в двата сравнявани романа, които се стремят да „фамилиаризират“ страха и ужаса от действителността, в която героите живеят, да смъкнат изкуствените йерархични бариери на военната бюрокрация, да превърнат смъртта в „смешното страшилище“ от народното смехово творчество. От друга страна играта с общественото положение, честите и неочаквани метаморфози, постоянното движение нагоре и надолу по йерархическата стълба внушават идеята за временност и незавършеност на този чужд свят, възможността за един истински свят, където човек може да се върне към себе си.

Гротесковият реализъм, който според Бахтин е характерен литературно-художествен метод за всеки кризисен период или социално исторически преход, в романа на Хелър е обусловен от сътресенията на обществената психика, предизвикана от потъпкването на демократичните свободи и права на обикновения американец, от пренебрегването на установените норми на поведение, както и от отчаяната и безуспешна борба на личността да запази традиционните морални ценности или да създаде нови такива.

За специфичната спойка на елементи от карнавалната и абсурдистката традиция има основателна предпоставка. И в двете литературни традиции откриваме една обща, много съществена особеност — в различни исторически епохи те стават изразители на неофициалния светоглед, на духа на протеста. Това е един вид „апокрифна“ литература, която е в разрез с позициите на официалната литература и критикува официално защитаваните нравствено-идеологически норми. На този аспект на „театъра на абсурда“ набляга и Мартин Еслин.⁹ Първите произведения на абсурдистите бяха отминати с мълчание не само заради неконвенционалното третиране на темите, но и поради факта, че издават тревожните симптоми за язвите на времето, които не могат да бъдат официално заявени; заострят вниманието към патологични състояния в класовото общество, към проблема за кризата на личността и необходимостта тези факти да бъдат признати. Следователно абсурдът заедно със сатирата и гротеската може да се използва като средство за по-дълбоко разкриване на деформацията в социалните отношения, за преосмисляне по нов начин на „познатата“ ни вече действителност. По този повод Васил Стефанов отбелязва: „Жанровете като сатирата и гротес-

ката по начало намират в абсурда естествената завършваща степен от своите пределно изострени, драстични форми на обобщение. Като крайно средство на художествено преувеличение, като максимално сгъстен израз на обективни жизнени противоречия абсурдното е вплетено в тъканта на не едно и две крупни реалистични произведения.¹⁰ Към произведенията, които критикът споменава можем да прибавим и „Приключенията на добрия войник Швейк“ и „Параграф 22“, където доведеното до хиперболичност и съответно до абсурдност изображение представлява преднамерено деформирана проекция на изобразяваната действителност.

В съответствие с идейно-художествените внушения на гротесковия реализъм е организирана и композицията на произведенията — и двата романа имат открита композиция. В последните глави на творбата, героят Йосарян успява да излезе от омгъсания кръг на параграф 22 и да се отправи към предполагаемия свят на един по-смислен живот. Финалната сцена на романа е издържана в свободния, амбивалентен дух на карнавалното време, където смъртта и раждането са две обратни страни на едно цяло — смъртоносният удар на курвата на Нейтли е причина героя да извърши скок в буквалния и преносен смисъл — скок, за да избегне удара, и скок към бъдещето, което е избрал с решението си да дезертира. Разказът за приключенията на Швейк по време на Първата световна война е незавършен и не дава картина на една цялостна фаза в живота на героя, а е прекъснат от смъртта на автора през 1923 г. Тази композиционна незавършеност и в двата случая е продиктувана от специфичната концепция на гротесковия реализъм за човека и света като една незавършена, отворена система, която едновременно се руши, но и подлежи на преобразования, обновления, с една дума, открива перспективата към един друг свят чрез самата си незавършеност.

Въпреки тази обща черта композициите на двата романа коренно се различават: „Добрият войник Швейк“ е организиран по модела на плутовския роман, построен върху произволно следващи един след друг епизоди, свързани чрез присъствието на главния герои, който обаче се подреждат въз основа на асоциативни, а не на причинно-следствени връзки. Но тези епизоди са изобразени на фона на протичащи във времето исторически събития, чиято хронологическа последователност е ясна. В „Параграф 22“ епизодите също са организирани въз основа на асоциативния принцип, но установяването на хронологическата последователност на събитията е невъзможно. Това произведение се отличава с много по-сложна композиция, обусловена от по-трудните художествени задачи, които авторът има да разрешава при условното изобразяване на събития от Втората световна война. Той използва и по-малко елементи от карнавалната традиция,

и то предимно в тяхната модернистична и редуцирна форма, отколкото своят предшественик. Тук се крие причината за по-веселия тон и за оптимизма на произведението на Хашек.

Композицията на „Параграф 22“ е предмет на разгорещени спорове. Брустайн го намира „безформен като всеки плутовски епос“, но други критици стигат до заключението, че творбата има сложна композиция, която отговаря на съдържанието и идейно-художествените цели на писателя.¹¹ Все пак композиционните принципи, върху които е построен романът, остават недостатъчно осветлени. Изхождайки от традиционното схващане за романовата композиция, която дава векторно, едномерно, причинно-следствено разгръщане на събитията, Норман Мейлър заявява, че „ако извадим сто страници от средата на „Параграф 22“, дори и авторът няма да е сигурен, че ги е имало.“¹² Композицията на този роман не следва традиционния принцип на хронологичното повествование, а друг принцип с такъв ефект, че ако отнемем част от цялото, да не се наруши основното съдържание.

Ние считаме, че тук се проявява своеобразният принцип на холографско отражение,¹³ според който частта носи в себе си безлезите на цялото. Сложността на художествената структура на тази творба можем да обясним със същността на холографския процес, основан на използването на явлениято „интерференция“ на образните структури. С този принцип е свързана хипотезата за холографията като „модел на асоциативната памет“. Вече отбелязахме, че принципът на асоциативно мислене се явява основен при подреждането на епизодите в романа.

Условно казано, поетиката на романа е организирана въз основа на холографския принцип, като всяка част съдържа знаковите отношения, изграждащи целия образ. „Холограмата“ съдържа информацията, необходима за възстановяване на целия образ. Ако я разделим, то всяка нейна част пак ще съдържа целия образ. По същия начин всяка глава на романа бихме могли да приемем за елемент на холограмата на абсурда, въз основа на която може да се възстанови цялото произведение. В този смисъл изваждането на сто страници от романа не би засегнало неговата идейно-художествена същност. Така че от гледище на новия композиционен принцип посоченият недостатък представлява не само структурна особеност, но и достойнство на творбата. При холографията няма „фотографиране“ в истинския смисъл на думата, тя дава пълно, многомерно изображение на обекта. Моделът на света, който Хелър представя, дава неговата пространствена структура, защото както ще видим по-късно, в него е елиминирано чувството за време и за прогрес. Този свят има само пространствена характеристика, без точни темпорални безлези.

Такова „обемно“ представяне съобразно холографския принцип произтича от целта на писателя да изобрази един дълбоко

враждебен на „средния американец“ свят, чиято характеристика не е компактност и каузалност, а фрагментарност и алогичност, достигащи до абсурд. В този преобърнат свят на американската военщина няма движение напред, което да обуслови векторното разгръщане на представените събития. Има само едно мъртво пространство, подчинено на логиката на абсурда. В същност тук прозира екзистенциалното разбиране за абсурда, според което действителните събития и проблеми не завършват с него, а започват от него. Войната се разглежда не само като антисоциално и антихума̀но явление, но се приема и като подходяща метафора за характеризиране на патологичните явления в съвременното американско общество. Според Брустайн „Пианоза се е превърнала в сатиричен микрокосмос, олицетворяващ многото микрокосмични идиотщини в наше време.“¹⁴ Основание за това ни дава и самият автор, който заявява: „Параграф 22“ не беше книга точно за Втората световна война. Това е книга за американското общество през годините на студената война, войната в Корея и възможността за един Виетнам.“¹⁵ Много от представените в книгата аномалии излизат извън рамките на военния живот. Същите принципи действуват и в мирно време. Например бащата на героя Майор Майор „работеше без почивка, за да не произвежда люцерна... Колкото повече люцерна не произвеждаше, толкова повече пари му даваше държавата.“¹⁶ Ненормалността на явлението се отразява и чрез съществуването на несъвместими елементи в граматическото оформление на мисълта — съчетаването на положителна степен за сравнение с отрицателна глаголна форма. Войната е този абсурд, който води до разместването на нравствените ценности и в крайна сметка довежда до девалвация на традиционната ценностна система.

Наблюдава се промяна и по отношение на обекта на изображение, характерен за традиционния военен роман — не самите военни действия, а американската армия с нейния лъстър социален състав, особеност, типична за голяма част от романите, посветени на Втората световна война („Голите и мъртвите“, „Сега и во веки веков“, „Младите лъво̀ве“ и др.). Не случайно Хелър и Мейлър локализират военните действия на остров, където военната част функционира като самостоятелна единица и представлява американското общество в миниатюра — още една проява на холографския принцип, където единичното означава цялото. Определящо значение има вътрешното, а не външното действие. В съответствие с тази промяна се наблюдава и предпочитанието към нови за този жанр изразни средства, подчинени на холографското изображение. Авторът заимствува елементи от „театъра на абсурда“, използва формите на редуцирания смях — иронията и гротеската, за пресъздаване на психическия климат на един „луд“ свят, където границите между реалното и нереалното, правдоподобното и фантастичното изчезват, корупцията и на-

силието са приети като естествени норми на поведение и жестоко се санкционира всеки опит за възкресяване на действителните духовни ценности. В тази тенденция също откриваме екзистенциалистка ориентация, която изхожда от диалектиката на абсурда. Още с първите две изречения Хелър ни въвежда в ненормалния и деформиран свят на „Параграф 22“:

„Това беше любов от пръв поглед. Още щом видя военния свещеник, Йосарян лудо се влюби в него“ (13). Едно наистина неочаквано и нетрадиционно начало за военен роман. Веднага се проявява своеобразното съчетаване на абсурдните положения с типично карнавалната логика на смесване на несъвместими и далечни неща, на превръщания и грешки. Реакцията на читателя е смях, но това не е ликуващият карнавален смях, който едновременно убива и възкресява. Той вече не е амбивалентен, защото е лишен от положителния си полюс, т. е. превърнал се е в редуциран смях, който в романа служи предимно като защитна реакция на героите. Едновременно с това позволява и известна свобода, временно пренебрегване на законите на този свят, излизане от рамките на системата. Това са част от функциите, които изпълнява и карнавалният смях, но тук те имат повече формален характер. На преден план изпъква една безсмисленост и деформация на ценностите, които съпътствуват целия роман и се проявяват в различни аспекти на композицията. Нелепото срещане на несъвместими лексикални нива, в случая на духовна и светска — любовна и военна — лексика, при това „любовното“ влечение е с обратен знак, внушава нелепостта на явленията, които се изобразяват на фона на един изгубен смисъл на живота. Тази идея в същност изгражда основния инвариант на многомерна „холографска“ композиция на произведението. Чрез образа на главния герой авторът фактически изхожда от действителната човешка същност, която се стреми да отстои някакви нравствени ценности в свят, който не признава такива.

Още в самото начало на романа става ясно, че военният летец Йосарян не принадлежи към света на остров Пианоза. Неговият произход, странното му име, ексцентричното поведение го характеризират като типичен аутсайдер в дадената ситуация. Чрез неговата съдба звучи мотивът за отчуждението, чиято крайна изява на безсмислие е войната. Реакциите на главния герой и на тези герои, които споделят неговата лудост, са понякога отчаяни и гротескни със стремежа да запазят своите нравствени и духовни добродетели. Проява на карнавалната традиция в романа е и използването на тези два мотива — на глупостта и безумието. Както всички образи в тази система, те са амбивалентни, т. е. представляват и обратната страна на мъдростта. Тази амбивалентност се проявява в изграждането на образа на главния герой. Един от летците казва за него „това побъркано копеле може би е единственият нормален човек, останал тук“ (141).

Репликата е сполучлива илюстрация на това, което отбелязахме по-горе — амбивалентността на тази мнима лудост. Глупостта и безумието са извинение за неподчинението на героя, за неговото ексцентрично поведение. Те му позволяват безнаказано да руши установения ред, а заедно с това временно да излезе от сковаващите рамки на страха и ужаса, без обаче да е в състояние да ги превърне в „смешни страшилища“, както това става при чистия карнавален смях. Затова много често този смях е болезнен и горчив, „чер хумор“, както го наричат някои критици, и майки пред вид формите на редуцирания смях. При сблъсък на героя с враждебния свят този начин на поведение обезоръжава и обърква неговите врагове (да си спомним как пред невинното и глупаво изражение на Швейк, началствата се стъписват не знаят какво да предприемат и дори търпеливо изслушват дългите му обяснения). Йосарян живее свой индивидуален, карнавализиран живот и в съответствие с това поведението му е мотивирано от карнавалната логика, докато светът, с който той е в конфликт и чиито закони е принуден да изпълнява, се развива според логиката на абсурда — две несъвместими логики и два несъвместими свята. Преднамереното шутовско поведение на героя се възприема враждебно, като явление нарушаващо сигурността на съществуващия ред. Дори името му се струва на генерала заплашително — то „прилича на думата подривен, бунтовен, коварен, социалист, подозрителен, фашист и комунист“ (258). В резултат на натиска, упражнен върху главния герой, реакцията му се свежда до отчаяния, гротескни опити за самоотбрана. Елиминирането на категорията универсалност, типична за карнавалното светоусещане, води до представянето на едно индивидуално, карнавализирано светоусещане. Изменя се и характерът на гротеската. Бахтин говори за съществуването на два вида гротеска в изкуството на XX в. — модернистичната гротеска, „която днес се развива под влиянието на различните течения на екзистенциализма“ и е „свързана с традициите на романтичната гротеска“, и реалистична гротеска, която е „свързана с традициите на гротесковия реализъм и народната култура“ (61). Ние считаме, че в „Параграф 22“ можем да открием и двата вида гротеска, като преобладаваща е модернистичната, която е форма за изобразяване на субективен, индивидуален мироглед и има „камерен характер“ (определение на Бахтин — 52). За да демонстрираме двата вида гротеска, ще разгледаме две характерни сцени — когато Йосарян получава ордена за храброст и нещастния случай с пилота Кид Сампсън.

Ще се спрем отначало на сцената, представяща момента, в който Йосарян получава авиаторския кръст за храброст (резултат на една нелепост), но генерал Дрийдл не може да му го закачи, защото той е съвсем гол в строя. Научаваме, че ходи гол от една седмица, понеже не желае да носи изпръсканата с кръвта

на убития Сноудън униформа. В карнавалния художествен план на творбата свалянето на униформата символизира смъкването на йерархичните бариери, отхвърлянето на законите на официалния свят. Това е един акт на протест, „адамитски бунт“ целещ „дамаскирането“ на фалша и лицемерието, които в случая процъфтяват под прикритието на военната униформа. Голотата може да се окачестви и като стремеж към пречистване и раждане отново. Все пак генерал Дрийдл решава да връчи медала на Йосарян. Този момент отговаря на увенчаването на глупака или шута, избирането на карнавалния крал в народно-смеховото творчество. В новата си роля на краля-шут Йосарян дирижира карнавалното действие и създава една типична за веселото карнавално време атмосфера. Ролите се разменят генералите временно се оказват в положението на глупаци, неспособни да реагират на обстановката. Неочаквано обладан от буйна страст към медицинската сестра, придружаваша генерал Дрийдл, и осъзнаващ невъзможността за задоволяване на своите еротични желания, Йосарян започва да издава недвусмислени стонове, които буквално влудяват всички:

„— Оооооооо — изстена Йосарян за четвърти път, този път доста силно, за да го чуят всички.

— Полудял ли си? — изсъска яростно Нейтли. Ще загазиш.

— Оооооооооо — отговори Дънбар на Йосарян от другия край на бараката.

Нейтли позна гласа на Дънбар. Сега положението ставаше неудържимо: той се обърна настрана и тихо изстена.

— Оооооооооооооооо — изстена Дънбар в отговор.

— Ороооооо — изстена Нейтли вбесен, когато си даде сметка, че и той сам току-що е изстена.

— Оооооооооо — изстена Дънбар отново към него.

— Оооооооооооо — присъедини се някой нов от другия край на бараката и косата на Нейтли се изправи.

Ароматът на непокорството предизвикваше приятна възбуда и Нейтли умишлено изстена, щом успя да издебне една пауза. Още един глас се обади като ехо. Бараката кипеше и непротивостоимо се превръщаше в лудница“ (271)

Лудостта се оказва заразителна — бунтовното, карнавално настроение на Йосарян овладява всички, то вече има обща, а не индивидуална проява. Тук се крие причината и за благополучния край на този малък бунт, който за малко не коства живота на един от героите. Чрез тази сцена, издържана в духа на карнавалната традиция с характерните увенчавания и развенчавания, разменяне на ролите, размествания в йерархичните положения, се постига снижаването на всичко високо, тържествено и помпозно и пренасянето му в материално-телесен план. Именно тази традиция на гротесковия реализъм стои в основата на многоброй-

ните снижавания и развенчавания на милитаристичната идеология, бюрокрацията и военния церемониал в романа. Наличието на карикатурен и пародийен елемент — пародира се помпозността на даването на медали „за храброст“, сближаването на далечни и съчетаването на разнородни неща — на военния церемониал със сексуалната еротика, дава възможност да се видят те в нова светлина, да се подсказже мисълта за една друга перспектива. Смехът в този случай има освобождаваща сила, той е весел, общ, пародиращ смях. Възможността за ново раждане е загатната в символичната голота на главния герой. В по-голямата част от романа обаче смехът има мрачен, зловещ оттенък. Особено осезателно това се чувства по отношение на страшното. В този свят не може да има смешни страшилища, той е жесток и враждебен към човека — характерен белег на романтичната и модернистична гротеска. Специфичното смесване на несъвместими елементи се отразява и в самия текст — ужаса, който съдържанието внушава, и комичния, понякога лекомислен тон, с който то е предадено. Много често съотношението между комичното и ужасното е неравномерно дозирано и варира от лека насмешка до зловещ хумор. Трудно бихме могли да определим кое преобладава в сцената, описваща нелепата смърт на героя Кид Сампсън, неволно причинена от Макуот: „Един ден той внезапно изтрещя над него (Йосарян) със самолета си, изскачайки от тихата далечина, профуча безмилостно със страшен, тътнеш, грохотен рев по бреговата линия над люлеещия се сал, на който русият бледен Кид Сампсън, чието голо, мършаво тяло се виждаше от толкова далеч, подскочи палячовски да пипне крилото в момента, в който някакъв случаен порив на вятъра или дребна грешка в сетивата на Макуот спусна бясно летящия самолет достатъчно ниско, за да пререже нещастника през кръста с една от перките си.

Дори и хора, които не бяха там, си спомняха живо и точно какво се случи след това. Едно съвсем тихо и кратко „сст“ се промъкна, доловимо през оглушителния смазващ вой на самолетните мотори и само двата бледи, мършави крака на Кид Сампсън, още някак си свързани с нишки при кървавите, отсечени хълбоци, останаха да стърчат съвършено неподвижно на сала за известно време — стори им се, че мина цяла минута или две, преди да се катурнат назад във водата със слаб, отекващ плясък, обръщайки се така, че само пръстите на краката и бледите като гипс ходила гротескно се показваха над вълните“ (410–411).

В оприличаването на героя с „палачо“ откриваме мотива на марионетката, на куклата, който е типичен за романтичната гротеска и по думите на Бахтин „дава представата за чужда, нечовешка сила, която управлява хората и ги превръща в марионетки“ (55) — представа, неприсъща за народната смехова култура. Филип Томпсън подчертава: „Има нещо потенциално гротеск-

но в марионетките, роботите и други подобни. Одушевени, приличащи на човек, а в същото време безжизнени, те са едновременно комични и зловещи. И, обратно, човешко същество, оприличено на марионетка или робот, е също гротескно; комично и едновременно с това смущаващо. Оттук и характерното описание на мъртви тела, лежащи в гротескни пози, в каквито застават марионетки или кукли, с крайници и глави в неестествени положения.⁴¹⁷ Белите като гипс ходила, гротескно показващи се над водата, будят асоциации с гипсовата маска на клоун, които се засилват от палячовския жест на героя да докосне самолета. Тези асоциации влизат в остро противоречие с потресаващата жестокост на сцената. Това не е смъртта от веселото карнавално време, която води до възраждане, а смърт, която отново ражда смърт — веднага след това Макуот се самоубива. Образът на смъртта не е образ на победеното зло, това е образът на тържествуващата насилствена смърт заимствуван от романтичната гротеска.

Характерен белег на тази гротеска е специфичната реакция, която предизвиква у читателя — смях, от една страна, ужас и отвращение, от друга. Независимо от това, кой елемент преобладава, мисълта на читателя е ангажирана, защото гротеската предизвиква едновременно емоционална и интелектуална реакция. В този случай целта на Хелър е да покаже уродливостта, до която войната докарва хората, обезценяването на човешкия живот, изкривяването на психиката, водещо до състояния и реакции, чужди на човешката природа, които предизвикват болезнен смях. В сцената, където се използва близката до карнавалната образност гротеска, нейната функция е катарзисна — чрез смеха временно да се облекчат страданията на героите, да се изведат от състоянието на екзистенциалния страх и грижа, като едновременно с това индиректно се внуши възможността за един поразителен свят. И в двата случая гротеската се използва като силно, активно средство за разобличаване на античовешки и сатирични действия, чиято проява се обуславя от войната, водеща до пълното унищожаване на хуманното начало у човека.

Трагичното осмисляне на тази тема се налага при представяне на осъзнатото безсилие на чувствителните и обикновените американци (Йосарян, Ор, Дънбар, военния свещеник) да устоят на принудата, идваща от командния състав — в случая на непрекъснатото увеличаване на задължителните полети с цел заемането на по-високи постове от главнокомандуващите. Ето защо реакциите на тези герои са обикновено фарсови и гротескни в стремежа им да противостоят на абсурда през абсурдното си поведение. Главният герой е представен само като частица от този деформиран и обезценен свят, където дори времето е „спряло“ и е изгубена нравствено-ценностната ориентация на обществото. За да обхване сложността и противоречивата многостранност на

явленията, Хелър преднамерено изоставя хронологичното повествование, преплита теми и сюжетни линии в своите многомерни, „интерфериращи“ композиционни структури, нарушавайки традиционната композиция на романа с цел да даде по-пълно, „обемно“ изображение на действителността.

От особено значение за художественото и идейно звучене на романа е своеобразното третиране на пространствено-временните отношения, проявяващи се в една многомерна структурна инверсия на художественото време, с цел да се внуши такова объркване у читателя по отношение последователността на събитията и взаимоотношенията, което фактически да съответствува на хаотичното състояние на пресъздадената действителност. Читателят се превръща в непосредствен наблюдател и едновременно оценяващ участник в събитията. Това именно е „холограмният“ ефект на новия тип композиция.

Сюжетното време в творбата е „определена форма на модифицирано (разширено в зрителен аспект) екзистенциално време“⁸, в чиято основа е заложена идеята, че екзистенцията е такова съществуване на личността, което не се побира в рамките на биологическото и социалното време. Нейното битие се определя като „временна пространственост“¹⁹. Без постигането на екзистенцията е невъзможно функционирането на обемната, многомерна логика на абсурда, защото чрез нейното постигане човек се стреми да постигне вечността. В романа това се осъществява чрез карнавализираното индивидуално време за екзистенцията на главния герой. Това е характерен аспект и на веселото, карнавално време, в основата на което е била заложена представата за вечното, циклично време. В карнавалното светуосещане чрез непрестанните умирения и раждания, които имат циклически характер, се е извършвало приобщаването към космичните цикли. В тази концепция отново откриваме проявата на холографския принцип, при който и най-малката частица съдържа знаковата структура на целия образ.

И за екзистенциалистката философия, и за карнавалния мироглед е характерно възприемането на съществуването като специфично човешко състояние, което поставя личността над обективното време и социалните условия. Това именно се стреми да постигне в крайна сметка и романът — като осъзнае своето абсурдно съществуване, главният герой е в състояние да постигне идеята за необходимостта от един нов живот, оценен по качествено нов начин. Фарсовите реакции и ексцентричното поведение на героя са типични за веселото карнавално време, което се стреми временно да измести официалния свят, да го надживее и да се приобщи към вечния кръговрат на живота. Трябва да се подчертае, че тук това време е индивидуално, а не универсално. Ето защо успехът на Йосарян е частичен, защото дори временно той не е в състояние да победи напълно официалния абсурден

свят. Най-показателен белег за това е липсата на възраждащото начало в образите.

Може да се каже, че в романа като най-реално се определя екзистенциалното време, защото то има отношение към истинския живот на личността в смисъл, че може да се издигне над обективното битие и време, да го изпреварва и да го връща назад. Това постига и писателят чрез композицията на „Параграф 22“, като успява да се слее с читателя, а не да се дистанцира, както при традиционния роман.

Осъзнатото съществуване посредством „абсурда“ поставя личността над времето и над социалните условия, но в същото време тя може да бъде обречена на самота и отчаяние, защото, както казва Хайдегер, движението „на свободното битие към смъртта дава цел на съществуването и тласка екзистенцията към завършеност“²⁰. Фактически събитията се обособяват в две йерархически противоположни равнища. Дори изолиран от другите, индивидът търси в себе си своето собствено съществуване — екзистенцията. В естетиката на представителите на „театъра на абсурда“ тези положения са доведени до крайност в техния стремеж да представят „човешката ситуация“ въобще, да изобразят „универсалния човек“, приемайки социалния фактор като случаен и маловажен. Този аспект на екзистенциалистката философия дава понякога основание тя да бъде определена като философия на социалния песимизъм, но в своята същност тези идеи са оптимистични, защото търсят изход и от самия абсурд. Например Камю, имайки пред вид Сизиф, мисли, че трябва да си представяме абсурдния човек щастлив.²¹ Все пак трябва да отбележим, че в своите търсения философите екзистенциалисти пренебрегват социалното битие на индивида, обявяват се против неговата ангажираност, проповядвайки „духовен скок, който в основата си отбягва съзнанието“²².

Авторът на „Параграф 22“ изхожда от идеята, че нормалното развитие на екзистенцията и връзката ѝ с естествената среда е била нарушена от непрекъснато девалвиращата ценностна ориентация на обществото. Разбирането на битието на героите, обявяващи се против тази девалвация, е свързано с екзистенциалния страх и екзистенциалната грижа, срещу които в дадения случай се воюва чрез разиграването на карнавални по форма сцени, които обаче са изпълнени с обратно съдържание. По този начин чрез изпразването на една художествена форма от първоначалното ѝ положително значение и напълването ѝ с противоположното се получава двойно смислово отрицание; старият свят се отрича но на негово място израства нов, остава само скритата възможност, надеждата за този свят.

Екзистенциалният страх — това е страх пред „края на екзистенцията“, а грижата се поражда от възможността за нейната ограниченост във времето. В романа се внушава постигането

на екзистенцията в „граничната ситуация“ и стремеж към освобождение на личността от страха и грижата. Този стремеж е залегнал в основата и на карнавалното, и на екзистенциалното светоусещане, чиято проява в произведението намираме в смеха. Както вече отбелязахме, този смях не е здрав и обновяващ, а е циничен и болезнен поради съзнанието за абсурдността на човешкото съществуване при дадената социална, условно военна обстановка. Според Киркигор „индивидът трябва да извърши своя „скок във вярата“, да открие в себе си задачата, която му е поставена, и осъзнае отговорността си по отношение на нея дори ако опитът завърши с неуспех.“²³ В този смисъл е и изказването на главния герой в края на произведението, че дезертирайки, той „не бяга от задълженията си“, и че сега той „има задължения към себе си“ (541). Отново звучи идеята за „сепаративен мир“, на които толкова много разчиташе лейтенант Хенри, героят на Хемингуей от „Сбогом на оръжието“, и чиято несъстоятелност авторът убедително доказва чрез съдбата му. В действителност за Йосарян остава само надеждата, защото при новите обстоятелства той не би могъл да постигне екзистенцията и отново попада в кръга на безсмислицата.

В действителността, в която героите живеят, ужасът и грижата са единствената реалност, но те са породени от конкретната заплаха за тяхното съществуване. Най-ужасното е, че тя не идва толкова от врага, колкото от „бойните другари“. По този повод един от героите разсъждава, че „във всички фашистки танкове, самолети или подводници, минохвъргачки или бълващи пламък огнепръскачки... нямаше хора, които да го мразят повече“ (106). Чрез неговите думи още веднъж се натрапва един от основните мотиви в романа — този на отчуждението. Съзнанието за една неестествено враждебна жизнена среда довежда до пълно объркване и вцепенение героите, прави още по-осезателни техния ужас и страх. Първите седемнадесет глави убедително внушават идеята за съществуването на омагьосан кръг, където времето е спряло, преживяванията на героите по думите на Джон Уейн „може да са интензивни, но са статични и самостоятелни. Те не идват отникъде и не водят никъде, тъй като са обвинени от сянката на тревогата.“²⁴ Композицията на тази част на романа също засилва идеята за безизходицата на един затворен кръг. Седемнадесетата глава ни връща отново към първа — към болницата. За да развие още по-убедително идеята за объркваност и безперспективност, авторът използва инверсия на времето, т. е. инверсия на типа безкрайност, характерна за екзистенцията, в безсмислено, безкрайно повтаряне на едни и същи процеси; вечността в този кръг се трансформира във вечна глупост и безпътница.

На преден план са изведени сюжетното и психичното време на героя, като психичното е по-съгъстено и по-динамично. Разиграват се предимно минали събития, които „оживяват“ в психич-

ното време на героя. Миналото, настоящето и бъдещето съществуват като едно разтегнато и растящо настояще, чрез постоянно включване на нови епизоди, тяхното повтаряне и преповтаряне, без да бъде даден някакъв ориентир по отношение на последователността им и без да има логична връзка между тях. По този начин се прави опит да се преосмисли безперспективността и се търси начин за излизане от затворения кръг на безсмисления човешки живот. Йосарян се стреми да направи своя „избор“, т. е. да осъществи себе си. Изборът съществува като основна категория в екзистенциалната философия, но практически той не може да бъде начин за разрешаване проблемите на личността, защото е съвсем свободен и пренебрегва социалния фактор. Йосарян, след като преминава през целия лабиринт на военния ад, решава да избяга от него, но не като избяга от системата, която го е създала, а само като смени географското място, защото в Швеция социалният строй е същият, както в Америка. В този смисъл, героят отново е поставен в безизходно положение.

В романа обективното време, поместващо безсмислието, се „отмерва“ чрез периодическото увеличаване броя на задължителните полети, които служат като относителен ориентир за определяне многомерната, „холографска“ хронология на събитията. Но и тук се получава същата безперспективност и налудничавост. Животът на героите не е част от обективния поток, тяхното индивидуално време не може адекватно да се свърже с общественото, историческо време и те се озовават в една изолирана, затворена система, без определени норми и с объркани нравствени ценности. Липсва синхронизирането на личния опит с обществения с оглед на социалните действия и общуването. Изгубен е всякакъв обективен критерий за времето, който е особено необходим при процеса на комуникация. Получава се така, че самата лишена от смисъл човешка дейност обезсмисля и обезценява обективния ход на времето и на този фон се получава адекватно отчуждение. Като илюстрация могат да послужат репликите на героите след поредната операция.

„— Хей, Арфи, улучихме ли целта?

— Каква цел? — казваше капитан Ардвак, пълничкият шурман, който пушеше лула, объркан от купчината карти, които бе разхвърлял до Йосарян в носа на самолета. — Мисля, че не сме още стигнали до целта. Стигнали ли сме?

— Йосарян, попаднаха ли бомбите в целта?

— Какви бомби? — отговаряше Йосарян, който единствено се интересуваше от флака.

— Е, какво пък — запяваше Макуот, — кой дава пет пари“ (42).

За героите, отчуждени от действителните духовни ценности, времето е лишено от социално съдържание. Безразличието по отношение на техните постъпки, които протичат във времето, гово-

ри за неспособността то да бъде оценено и изпълнено със значимо съдържание. Този факт добива още по-голяма значимост, като се има пред вид срещу каква сериозна обществена заплаха се води тази война. Самият факт, че за героите не съществува идеята за време, ги снижава, поставя ги на едно стъпало по-ниско от нормалните хора, тъй като идеята за време исторически се появява по-късно от тази за пространство и представлява скок в еволюцията на човека. Утроу посочва, че „преценката за време се контролира от други психични фактори, особено чувството за разум.“²⁵ Действително поведението на тези военни летци не може да се оприличи на поведение на разумни същества и иронията става още по-язвителна, имайки пред вид историческата мисия, която те би трябвало да изпълняват. В същност авторът пародира ценностното съдържание на всяка „велика“ мисия, с която се мотивират както войната, така и подобни нелепи явления в мирния живот, целещи обществената сигурност и благополучие, които в действителност довеждат до разрастване на военнопромишлената бюрокрация и стесняване сферата на съзнателната човешка дейност. Обществото и неговите институти са отчуждени от нравственоценностната система и не могат повече да защитават интересите на личността, те я травмират и разрушават. Създава се мъртво отрицание, обществените институти функционират в името на някакви ценности, но постигат разрушаването им, без да са способни да създадат нови. В този случай се получава не само затворен кръг, но и деструкция. Културата в такава социална система също не функционира така, че да „сублимира“ инстинктите на човека. Поведението на героите е изведено и мотивирано предимно на подсъзнателно ниво. Обезнравствените инстинкти са определящи. Действията на главнокомандуващите се диктуват главно от инстинкта за разрушение и стремежа за власт. В действителност обществото генерира такива личности, които го разрушават. Те действуват като психично болни и то духовно или физически унищожават своите членове. Отсъствието на ценностна ориентация и рационална мотивация обособява и неадекватното поведение на героите, което в много случаи е патологично отклонение от нормалното. Различното протичане на психичното време, различната интензивност илюстрират степента на отклонение от нормалното. Особено показателен е случаят с Дънбар, който упорито се стреми да удължи своя живот, като скучае, защото времето минава бавно, но в същност постига обратното — „Дънбар толкова се мъчеше да удължи своя живот, че Йосарян го помисли за умрял“ (16). Чрез парадокса още по-убедително звучи мотивът за „загубеното време“, който минава през целия роман и служи като организиращ композиционен и идеен елемент. Той също изразява една ценностна деструкция, защото безсмислените занимания на героите внуша-

ват идеята за отчуждаване на индивидуалното и общественото време от човешката същност.

Трябва да се отбележи, че индивидуалното време на героите протича различно. Най-интензивно е това на главния герой, който чрез спомените си и особено чрез натрапчивия спомен за смъртта на Сноудън — централно събитие в романа — се стреми да осмисли и разбере своя живот. Тук прозира разбирането на Бергсон за паметта като най-важния ключ към структурата на личността и на тъждествеността на личността със себе си.²⁶ Споменът функционира като организиращо събитие, което лежи в миналото, но свързва минало, настояще и бъдеще и служи за възстановяване на разрушената структура на личността. Мотивът за „намереното време“ по терминологията на Пруст започва да звучи в последната глава, озаглавена „Сноудън“, където главният герой най-после успява да преосмисли и се освободи от натрапчивите си спомени и да се обърне към бъдещето. В същност той постига психотерапия чрез психоанализа. Бъдещето не е представено като нещо конкретно, към което той се стреми, а като пространствено-временно поле, към което отива. Стремещът на Йосарян към някакво ново бъдеще, колкото и неопределено да е то, към някаква друга форма на съществуване говори вече за едно осъзнаване и оценяване на времето от страна на героя. От момента, в който той осъзнава необходимостта да действа, сюжетът следва хронологическата последователност на събитията, които моделират едно съзнателно, целево движение. Много критици намират, че начинът, по който завършва романът, е неестествен и неубедителен. В действителност финалната сцена, както вече отбелязахме, е издържана в духа на гротесковия реализъм. Откритата композиция, фактът, че за героя е оставен изход, колкото и илюзорен да е той, са продиктувани от карнавалната концепция за неограничеността на битието, възможността за метаморфози и винаги съществуващата перспектива за друг свят с качествено ново съдържание.

Причината за чувството на неудовлетвореност и неубедителност трябва да търсим в идейната нестабилност на писателя, който не успява да преодолее ограничеността на екзистенциалистката философия и предлага на героя такъв изход, който в действителност не разрешава неговите социални проблеми. Йосарян се стреми да „избяга“ от системата, при която е принудена да живее, от обществени ангажменти и отговорност. Представата му за бъдеще е свързана с някаква илюзорна свобода, някакъв утопичен свят без неприятности и задължения. Тази представа е измамна, защото не съществува „човешка ситуация“ въобще, тя има винаги своите конкретни исторически и обществено-политически измерения. Липсата на определен план в действията на героя и на ясна перспектива се дължи на отсъствието на здрава идейна основа. Тъй като не е в състояние да посочи изход от

кризата, Хелър се задоволява с функцията на психотерапевт по отношение на едно невротически болно общество, опитвайки се да сублимира негативните страни чрез катарзиса.

В състоянието на застои и атрофия на нормалните човешки дейности героите не са в състояние да забележат и оценят обективния ход на времето, с което би трябвало да са свързани социалните им проблеми. Тъй като обективното време е почти елиминирано, за тематичното развитие на романа изключително значение придобива сюжетното време. Именно в този смисъл говори Маргвелашвили: „Ние трябва да знаем къде фигурира сюжетното лице (сюжетният предмет) в съдържанието на повествованието, за да имаме адекватна представа за него. Въпросът, „къде“, означава тук как сюжетното време и сюжетното лице се появяват в сюжета. Тук става въпрос за специфично сюжетно време, което не протича, а остава в съзнанието на читателя като задължително звено в тематичното развитие на сюжета.“²⁷ Такъв смисъл придобива сюжетното време, предаващо смъртта на Сноудън, което се появява в глави 4, 17, 30, 32, и 41 и има различна интензивност и продължителност. Читателят наистина получава убедителна и адекватна представа за него като една дълбока психотравма, нанесена на главния герой. Тя нарушава структурата на неговата личност, тъй като представя един вид разкъсване на жизнения опит, в резултат на което приемствената връзка между минало и настояще е прекъсната. Тази травма поддържа постоянното състояние на страх и тревога, като едновременно с това подтиква героя да преосмисли своето съществуване. Смъртта на Сноудън е нагледен пример за разрушителната сила на времето на обезценения социален живот, проявяващ се с игнорирането и ограничеността на екзистенцията. Това сюжетно време се появява винаги когато главният герой е в „гранична ситуация“, в която се проявява екзистенциалното време. Структурата на романа фактически илюстрира дейността на психотерапевта, който чрез психоанализа, чрез непрекъснатото „превъртане“ в съзнанието на болния причината за нанесената му травма се стреми към сублимация. С това се обяснява и йерархичната циклична структура на основните сюжетни времена. В момента, в който Йосарян осмисля споменатия епизод, той прави опит да се излекува от травмата, да направи своя избор в „граничната ситуация“ и съответно да постигне сублимация.

Изборът на място на действието — обикновено затворени пространства, конструирани от човека и функциониращи в неговата ценностна система — военния стол, болницата, самолета, избата, хотела — не е случаен: те също внушават идеята за ограниченост в постигането на екзистенцията. В действителност Хелър построява цяла система от затворени кръгове, като се започне от самото място на развитие на действието — остров, и се стигне до кръгообразно построените диалози, които в художествения

план на творбата асоциират с представата за едно общество, основано на анархията и абсурда. Сюжетното време, разкриващо събитията в болницата, има особено смислово и композиционно значение. Болницата обикновено функционира както площада в народно-смеховото творчество, където се осъществява свободният карнавален живот. В него предимно се осъществява протичането на индивидуалното шутовско време на героя, но заедно с това се прокарва и идеята за застой и липса на всякаква перспективна алтернатива, защото е изгубено четвъртото измерение, т. е. прогресът, и е игнориран основният закон на битието — движението като ценностнообразуващ процес. При всяко увеличаване на полетите героят търси изход в бягството си в болницата, но в действителност това не е разрешение на конфликта. Това също е израз на една абсурдност — да се търси спасение от истинския живот там, където има само болни. Но се оказва, че там смъртта е много „по-здравословна“ и се държи прилично, „без онази грозна показност, която бе тъй обикновена извън болницата“ (206). Това кара Йосарян да мисли, че се намира в безопасно място, ето защо именно тук той разиграва карнавални сцени, отдава се на своите лудории. Откриваме една деградация в карнавалната индивидуална проява на карнавалното светоусещане, а от друга — на травмиращото усещане в духа на героите за абсурдността на тяхната екзистенция. Срещаме се с един особен вариант на веселото карнавално време, защото тези сцени запазват само формален характер. Постепенно те се изпразват откъм веселото си съдържание и обикновено смехът се превръща в плач. Когато войниците, „събрани в шумна, жизнерадостна дружина, се върнаха след тъпия холивудски фарс, войникът в бяло беше пак в отделението, Дънбар изпищя и примря“ (439). Сюжетното време, което представя образа на войника в бяло, се появява заедно с това на болницата. Този образ разбива всички илюзии на летците, че могат да намерят някъде спокойствие и сигурност. Войникът в бяло прилича на „стерилизирана и напълнена със слама мумия“, който кара всички да се чувствуват неудобно и неспокойно. Но те изпадат в истински екзистенциален ужас, когато Дънбар открива, че са го откраднали: „Отвътре е кухо като шоколаден войник. Просто са го откраднали и са оставили само гипсовите превръзки“ (442). Войникът в бяло е загубил напълно своята идентичност, изчезнал е, вследствие на което се извършва зловаща метаморфоза — самата смърт се появява в неговата маска. При всяко свое идване тя взема по една жертва измежду болните — този път са „изчезнали Дънбар“. Нелепостта и неестествеността на явлението се отразява и в текста — неочакваната и невероятна употреба на пасивната глаголна форма внушава не само идеята за ирационалната логика на събитията, но и за безсилието на героите; с тях се манипулира, те са превърнати

в марионетки, в неодоушевени предмети. Мотивите за маската и марионетката се преплитат като добиват дълбоко трагичен и мрачен отгънък, определен от присъствието на действителната насилствена, нелепа смърт. Тук ни посреща образът на „спрялата гротеска, почти иззета от голямото време“ (69). Карнавалното време, което е част от индивидуалното време на героя, винаги бива постепенно изместено от мъртвото, ужасяващо пространство на абсурда. Мотивът на маската вече функционира като образ на абсурдистката техника — тя се превръща не само в един „материализиран“ символ на нелепата смърт, но и олицетворява „нищото“ — основно понятие на абсурдисткото светоусещане. Единственият случай, който можем да приемем за образа на веселата смърт от народно-смеховата традиция, е финалната сцена, на която се дължи и умерено оптимистичния тон, с който завършва романът.

На митологично ниво сцената с „откраднатия пациент“ може да се тълкува и като „антивъзкресение“. В класическата възкресена сцена животът побеждава смъртта и напуска рамката, в която тя го е сковала — погребалните одежди остават в гроба, а умрелият възкръсва за вечен живот. В разглежданата сцена гипсовата отливка, неодоушевеното се представя като оцеляло и живещо, от нея се излиза само чрез дематериализация, което е също проява на абсурд. В тази нова интерпретация на един основен миг гротеската се проявява напълно в своя модернистичен вариант като художествено преувеличение предимно с деструктивен идейно-художествен ефект.

Композицията на „Параграф 22“ не е организирана по естествената линейна последователност на времето, а чрез съществуването на основни и второстепенни сюжетни времена с различни измерения, които имат определено място и значение в поетиката на творбата. Те са разположени в индивидуалното време на героя и тяхното ритмично повтаряне носи определено смислово и тематично значение. Такова е например сюжетното време, в което се появява героят Майлоу, което има свой индивидуален ритъм и характеристика на психичните преживявания на фона на екзистенциалното време. Развитие на двете основни теми — на Майлоу и на Йосарян, е противоположно: докато пространственото поле на героя Майлоу се увеличава, то това на Йосарян се стеснява; докато Майлоу преуспява, но се отдалечава от духовните ценности, Йосарян агонизира, но се приближава към екзистенцията, т. е. своята истинска същност. С разрастването на световната икономическа империя на Майлоу той добива статуса на свръхсъщество; неговата характеристика е пространствена, но статична, без темпорални белези. По този начин се проявява абсурдният стремеж времето да се „убие“ и да бъде заменено с една обезценена и обезмислена вечност, която по терминологията на Хегел звучи като „глупава безкрайност“. Композиционно те-

мата на абсурда е изразена в сблъскването между психичното време, в което са предадени преживяванията на Йосарян, и времето на хронологичното повествование за неудържимия възход на Майлоу. Несъвместимостта между двата типа повествование внушава и невъзможността за съвместно съществуване на двете ценностни системи, които героите олицетворяват. Икономическата империя на Майлоу се превръща в най-съвършения институт за подтикване и психическо травматизиране. Именно „явлението Майлоу“ най-убедително доказва, че механизъмът на абсурда, който действа при военната обстановка, е пренесен от мирно време. Стремещът за печалба и световно икономическо господство измества всякакви патриотични съображения — Майлоу не само продава оръжие на врага, но и обстрелва собствените си части. А когато този факт е разкрит, не се вземат никакви мерки срещу него, защото се оказва, че голяма част от командния състав са негови партньори. Хелър насочва своята унищожителна сатира срещу обществено-политическата система на „свободната инициатива“ и военнопромишлената бюрокрация, показвайки недвусмислено, че това безумие води неминуемо до самоунищожение. По този начин „Параграф 22“ надхвърля рамките на един военен роман. Това е определено антирежимно произведение, насочено срещу „естаблишмента“, срещу пренасянето в жертва на нравствените ценности на обществото на идола на печалбата и властта. Икономическият ръст на капиталистическата държава става за сметка на духовните устои. Нито един от институтите с тази социална система не е в състояние да изпълнява функциите си: лекарите не могат да лекуват, генералите не са способни да командуват, агентът от контраразузнаването се разконспирира още след пристигането си, специалист по китове от Харвард бива най-неочаквано отвлечен поради дефектен анод в кибернетичната машина, военният свещеник е една от най-болезнените и беспомощни фигури. Това са представители на самите държавни институти. Чрез злъчното осмиване на военните, пародията на „великата“ мисия, която американската армия изпълнява и за което героите с нищо не показват, че имат представа, се подлага на съмнение ценностната мотивация, заради която съществува армията. Прицел на авторовия сарказъм са кариеризмът, глупостта и некадърността на главнокомандуващите — сбирщина от маниаци, търгаши и неудачници с болни амбиции. Лейтенант Шайскопф например чието име достатъчно ясно го характеризира²⁸ и който впоследствие бива повишен в чин генерал, е напълно доволен, защото войната му разрешава да носи униформа и да издава заповеди, смисълът на живота му е печеленето на военни паради, а най-съкровеното желание — да изправи Клевинджър пред дисциплинарен съд. Част от диалога, който се води по време на този съд, е подходящ пример за

специфичния стил, в който са написани диалозите в произведението:

„Тъй вярно, сър. Казах (Клевинджър), че не съм казал, че не можете да ме накажете.

— За какво собствено говорите, дявол да ви вземе?

— Отговарям на въпроса ви, сър.

— Какъв въпрос?

— „Точно какво, дявол да ви вземе, сте искали да кажете, копеле такова, когато сте казали, че не можем да ви накажем?“ — рече ефрейторът, който знаеше стенография, четейки стенограмата си.

— „Много добре — каза полковникът. Точно какво искахте да кажете, дявол да ви вземе?“

— Не съм казал, че не можете да ме накажете, сър.

— Кога? — запита полковникът.

— Кога какво, сър?

— Пак ми задавате въпроси.

— Виноват, сър. Май че не разбирам въпроса ви.

— Кога сте казали, че не можем да ви накажем? Не разбирате ли въпроса ми?

— Не, сър, не разбирам.

— Вие вече ни казахте това. Сега отговорете на въпроса ми“ (100).

В този дух разпитът продължава в продължение на още пет страници, без да се стигне до някакъв резултат. Той би могъл да продължи до безкрайност. Поразява неговата елементарност и налудничавост. Героите са неспособни да общуват чрез езика. Всеки от тях „пее“ своя партия, но това не е една невинна игра, защото коства живота на Клевинджър. Диалозите в произведението са построени по модела на диалога в абсурдистката драма — прозрачни, лишени от всякаква логична мисъл те имат кръгообразна структура — героите постоянно се връщат в разговорите си там, откъдето са започнали. Ясно се усеща нелепостта на явленията и деформираната човешка психика. Намираме се в един лабиринт от несвързани фрази, изпъстрени с изобилие от ругатни и хулни думи. И тези елементи от карнавалната традиция функционират тук само с отрицателния си знак. Те също са загубили своята амбивалентност, веселия снижаващ, но едновременно с това и възраждащ смях; превърнали са се в застинали отломки, в оскърбителни, зловни унижителни фрази. Отнета им е функцията да премахват йерархичните граници чрез фамилярността и да поставят речта извън всякаква условност. Както посочва Бахтин, смехът в такива случаи „не фигурира като вътрешна форма, освобождаващ от вътрешния цензор-страха“. Това е по-скоро неестествен истеричен смях, който служи като сублиматор на нервното напрежение на героите, начин временно да се уравни действителният ужас. Диалозите в романа най-ясно демонстрират специфичното срастване на двете литератур-

ни традиции на карнавалната и абсурдистката. Времето, през което те протичат, също е „убито“, защото езикът, една от най-важните човешки дейности, не може да изпълнява своята основна, комуникативна функция. Това е само още един аспект от обезценената, ирационална дейност на героите.

* * *

Както видяхме, проблемът за времето, изпълняващ важни идейни художествени функции, засяга всички компоненти на художествената структура на произведението, които съществуват един посредством друг и се отразяват един в друг въз основа на холографски принцип. Хронотопичната (временно-пространствена) характеристика на произведението има определящо значение по отношение на неговото жанрово своеобразие. Изследвайки развитието на романната форма, Бахтин обръща внимание на едно често срещано явление — пресичането на различни хронотопи в рамките на една творба, в резултат на което „коренно се променя техният характер и те встъпват в съвършено нови отношения с реалния свят.²⁹ Особено внимание авторът отделя на образите на шута, глупака и мошеника, на иносказателния характер на тяхното битие, чрез което „навлиза особена сложност и многоплановост, проявяват се промеждутъчни хронотопи, например театралният хронотоп.³⁰

Както във всички класически произведения, имащи за главен герой един от тези образи, така и в „Параграф 22“ Йосарян има право да не разбира, да преувеличава и изопачава, да греша, да говори непозволени неща с цел самоотбрана и изобличаване на официалния свят с неговите лицемерни условности. В борбата с конвенционалността най-силното му оръжие е шутовският, пародиращ смях. По отношение на тази творба бихме могли да приемем, че съществува своеобразно пародийно пресичане на хронотопа на „страшния свят на битката“ на военния роман с авантюрийно-битовия хронотоп на плутовския роман. Тези хронотопи запазват своите формални белези, но съчетаването им служи за по-различни идейни внушения. Например, макар да се използва мотивът за „далечната чудна страна“ и да откриваме варианти на мотива за „пътя“, характерни за рицарския и плутовския роман, в действителност няма нищо чудно и привлекателно в тази далечна земя — остров Пианоза. Пътешествията, т. е. поредните летателни операции, и приключенията на героите при тяхното изпълнение носят съвсем различен смислов заряд от приключенията на героите от литературните образци, чиито формални характеристики и някои повествователни техники използва Хелър. Това специфично пресичане на хронотопи на различни жанрове в структурата на едно произведение води и до нови съотношения между сюжета и персонажите — основните структурни компоненти на романа.

Вследствие на фрагментаризацията на времето в съзнанието

на героя от ХХ в. търпят промяна както композиционните принципи, така и традиционните представи за изграждане на художествените образи. Основният проблем на съвременния роман — проблемът за тъждествеността на личността със себе си, който се явява основен и при „Параграф 22“, засяга чувствително и статуса на характера като компонент в структурата на произведението. Разпадането на личността вследствие прогресивната девалвация на буржоазната система на ценности рефлектира и в нарушаването на традиционните принципи за изграждане на характера; той вече не е от първостепенно значение, а е изместен от събитията, подчинен е на тях. Още през 1923 г. испанският критик Гасет отбелязва нарастващата тенденция за абстрактното третиране на характера в модернистичното изкуство: „Където и да погледнем, виждаме едно и също — бягство от човешката същност“ — пише той.³¹ Тази дехуманизация бихме могли да възприемем не само като признак за духовната деградация на обществото и кризата на личността, но и като стремеж за изобразяване не толкова на характера и неговото развитие, колкото многостранността на неговите взаимоотношения с обкръжаващия свят.

Съветският критик Бочаров посочва: „Проблемът за характера в литературата на ХХ в. е проблем за ответната реакция на човека, изпитващ многократно увлечения по отношение на минали епохи натиск на външния свят... Социалните връзки не могат надеждно да ориентират личността и тя се чувствава сама, беззащитна, оголена под натиска на враждебния свят.“³² Биографичното време, типично за изграждането на характерите в традиционните романи, се оказва неадекватно при новата обстановка, защото то представя значими, оценностени събития от живота на личността в тяхната хронологическа последователност. Постъпките на героя са мотивирани от развитието на неговия характер, от предишния му жизнен опит, който определя качествените изменения в характера. Вследствие на това ние можем да предвидим реакциите и постъпките на героя при дадени обстоятелства. Той не е представен като тяхна жертва и до голяма степен е в състояние да ги овладее. Героите в „Параграф 22“ са трагични и безпомощни жертви на обстоятелствата. Техните реакции са само защитни, но дори и като такива, те са неуспешни. Като характери те нямат определени контури, защото връзката с миналото е скъсана. Преживяванията на героите не могат да се синтезират в един оценностен времеви поток. Проблемът за времето е неотделим от понятието личност и от проблема за тъждествеността на личността със себе си. Социалното значение на времето засяга дълбоко статуса и стойността на личността. За фрагментарния и хаотичен свят на „Параграф 22“ е характерна и фрагментаризация на времето, която води до разпадане на личността, до загубване на нейната тъждественост. Романът изо-

билствува със ситуации, в които героите си разменят ролите, с обръкване на самоличността, с метаморфози, но това не са веселите карнавални образи. Те олицетворяват болезнената агония на личността в търсене на себе си. Тази абсурдност е доведена до своя предел в образа на Майор Майор — човек без собствено име, когото до седемнадесетата му година знаят като Калев, но се оказва, че истинското му име е Майор. Той няма и собствена физиономия — всички смятат, че е Хенри Фонда и крие своята самоличност; попада в армията по грешка, по същия начин е произведен и командир на ескадрила. Отчаяните му опити да осъществи нормални човешки контакти пропадат. След една жестока побой той издава заповед — „отсега нататък не ежеля никой да влиза при мен, когато съм тук“, с което окончателно се изолира от човешкото общество.

Сцената на жестокия побой заслужава особено внимание. Побоят е традиционен компонент в арсенала на карнавалната образност; неговата функция е снизяване, приземяване на високото към земното с цел пречистване и възвръщане. При побоя нанесен на героя, определящото чувство е нечовешка, садистична жестокост. В описаната сцена е налице и друг карнавален мотив — този на маската, но тук той носи трагичния и зловещ отътенък на романтичната и модернистичната гротеска. В стремежа си да се приобщи към останалите войници Майор Майор решава да вземе участие във футболните мачове въпреки враждебното отношение към него, като за тази цел си слага тъмни очила и изкуствени мустаци, „за да направи последен безплоден опит да се спаси от блатото на унижението, в което постепенно затъваше“ (125). Играчите го познават и използват маскирането му, за да се впуснат в „бесен порив да го пребият, да го ритат, да му извадят очите и да го стъпчат“ (136). Мотивът на маската придобива дълбоко трагичен характер, защото тя не се възприема като частица от един друг свят, а като непротивостоима и чужда сила, която погубва човека, лишавайки го от неговата самоличност. Чрез маската се проявява характерното смъкване на йерархичните граници (Майор Майор не иска да използва авторитета си на началник, за да прекрати побоя), но тук се постига обратен ефект. Този акт не донася освобождаването на героя от скованите закони на системата, а му нанася още по-голяма травма — той е физически и психически смазан. На преден план е представата за непознаваема и враждебна сила, която властва над хората, разпорежда се с тях като с марионетки и в крайна сметка ги погубва. Тази нова функция на образа на маската е наложена от едно по-трагично светоусещане под влияние на идеята за абсурдността на тази неестествена жизнена среда, в която, обикновеният човек е принуден да живее, без да може да прояви своята истинска същност.

Майор Майор е от тези герои, които не могат да се адаптират

към натрапения им начин на живот, но не могат и успешно да се съпротивяват. От момента на побоя той доброволно престава да съществува за околните, времето, в което живее, е буквално лишено от всякакво съдържание. Приемствената връзка между минало, настояще и бъдеще е прекъсната. В романа на ХХ в. се налага концепцията на Бергсон за характера: „всеки жив индивид представлява продължение на неопределено минало и живо настояще. То не е резултат от това минало, но го носи в себе си: това не е просто окончателна форма, в която атомите са се групирани чрез преобръщане на калейдоскопа.“³³ Тази концепция демонстрира както процеса на разпадане на личността, така и нейната незавършеност, откритост и аморфност, които не позволяват художественото изграждане на определен, цялостен характер. Това води до промяна в съотношението между сюжет и характер. Сюжетът започва да играе доминираща роля, определяйки характера като самостоятелен, но подчинен елемент в поетиката на романа. Специфичната художествена структура на романа на Хелър показва, че характерът в случая се е превърнал в един от многото елементи в холограмата на идеята за абсурда, който заедно с останалите елементи допринася за изграждането на една опространствена структура на изобразяваната действителност. Сюжетното действие в романа се стреми да поддържа антагонизма между личността и обществото. Това е отличителна черта на плутовския роман от XVII в., където героят „пикаро“, да цитираме Бочаров, „пътува по вълните на житейското море като негова малка капка. Именно изобразяването на това „море“ се явява тук самостоятелна художествена задача. Характерът на героя е вплътен в мозайката на обстоятелствата, не се откроява на техния фон, а направо ги изразява в поведението си. Действията на героя представляват пряко, стихийно следване на обстоятелствата.“³⁴ Както виждаме, съществуват много общи черти между плутовския роман и „Параграф 22“ по отношение на зависимостта характер-обстоятелства, която е една от причините, обуславящи получливото използване на гротесковия реализъм като основен метод при тяхното изграждане. Откриваме все пак една съществена разлика. Главният герой, Йосарян, не е само пасивен материал на обстоятелствата, той осъзнава тяхната абсурдност, опитва се да им противостои и когато разбира, че не е по силите му, дезертира. Героят от плутовския роман е изцяло подчинен на обстоятелствата, той непрекъснато се адаптира към тях, не търси друг изход. Оттук и различните идейни внушения, които налага характерът на главния герой в „Параграф 22“ — изход трябва да се търси от всяка неестествена жизнена среда, застрашаваща целостта на личността, изход трябва да се търси дори от самия абсурд. В тази идея се заключава и положителната перспектива, която произведението дава. Отхвърляйки nihilизма на абсурдисткото светоусещане, Хелър ут-

върждава жизненото, търсещо начало в човешката същност.

Темата на абсурда, чиято проява в случая е войната, не е представена само чрез познатите вече похвати и изразни средства на „театъра на абсурда“, а предимно чрез метода на гротесковия реализъм. Чрез специфичното съчетаване на две литературни традиции за интерпретация на военната тематика Хелър успява да създаде не само нов тип художествена структура на роман за войната, но и да набележи една от основните тенденции в развитието на съвременния американски роман.

Проблемът за пространствено-временните отношения е от първостепенно значение в произведението, което демонстрира и една типична за ХХ в. тенденция — формирането на нова концепция за взаимоотношенията между тези два компонента, образувачи диалектическо единство преди всичко под въздействието на теорията на относителността на Айнщайн. Тя породила стремежи към търсенето и откриването на нови пространствени връзки на човека със света, на нов начин за усещане, възприемане и осмисляне на времето. В композицията на романа това се извява в едно по-свободно опериране с времето, целешо по-задълбочено изследване и разкриване на многообразността на човешките контакти със заобикалящата го среда, значимостта на миналото, настоящето и бъдещето, същността на битието. Вследствие на това наблюдаваме и разчупване на традиционните художествени структури на ХІХ в., търсенето на нови композиционни принципи, промяна в образите, в зависимост между характери и обстоятелства.

Новаторството на Хелър се изразява както в използването на нов композиционен принцип, така и в творческото, неконвенционално съчетаване на стари, добре познати художествени форми за пресъздаването на качествено нов жизнен опит. Лишавайки карнавалните образи от тяхното първоначално амбивалентно и утвърждаващо начало и придавайки им нов, на пръв поглед недопустим смисъл, авторът съумява не само да покаже абсурда, но и да накара читателя да го почувствува, да го изживее и осмисли — художествено постижение, което надхвърля възможностите на роман, използващ познатите похвати на „театъра на абсурда“.

Гротесковият реализъм като основен метод на изображение в романа се използва предимно за сатирични цели, за разобличаване не само нелепостта и лицемерните идеали на империалистическата война, но и за разбулване на мита за американския начин на живот и американската демокрация, „гарантиращи“ свобода, равенство и еднакви възможности на всички. Изобличаването на античовешката същност на войната, която води до деформация на човешката психика вследствие разрушаване ценностната система на обществото, е предмет на не един военен роман, но тук темата е осмислена по качествено нов начин.

Чрез гротесковия метод на изображение, който позволява съчетаването на комичните жанрове с трагичното светоусещане, авторът ни заставя да преоткрием „познатия“ ни свят, да го видим в нова светлина. Както вече отбелязахме, в романа карнавалните образи функционират предимно с отрицателния си знак, в резултат на едно по-трагично светоусещане, обосновано както от конкретните исторически условия на криза във всички сфери на живота, така и от екзистенциалистката ориентация на произведението.

Съществуването на съвременен роман като „Параграф 22“ още един път демонстрира необикновената гъвкавост на жанра, неговата способност съевременно и адекватно да откликне на всяка промяна в извънлитературните условия, което го определя и като „най-реалистичния“ жанр.

БИБЛИОГРАФСКИ БЕЛЕЖКИ

- 1 *Olderman, R.*, *Beyond the Wasteland*, Yale University Press, 1972, p. 96.
- 2 *Ibid.*, p. 96.
- 3 *Harris, Ch.*, *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven, 1971, p. 32.
- 4 *Ibid.*, p. 32.
- 5 *Ionesco, Eugene*, *Notes et contre-notes*, ed. Gallimard, 1966, p. 75.
- 6 *Brustain, R.*, *The New Republic*, Nov. 13, 1961, p. 13.
- 7 *Данусова, В.*, *Современный американский роман*, „Наукова думка“, 1976, с. 232.
- 8 *Бахтин, М.*, *Творчеството на Франсоа Рабле в народната култура на средновековието и Ренесанса*, Наука и изкуство, С., 1978, с. 33. По-нататък страниците се дават по това издание.
- 9 *Esslin, Martin*, *The Theatre of the Absurd*, N. Y., Anchor books, 1961, p. 48.
- 10 *Стефанов, В.*, *Абсурдизмът, или театър на отчуждението*, С., Наука и изкуство, 1977 с. 14.
- 11 *Jan Solomon*, *The Structure of Catch 22*, Critique, 1967, p. 46—57.
- 12 *Contemporary American Novelists*, ed. Harry Moore, Southern Illinois University Press, June, 1966, p. 13.
- 13 За разширената интерпретация на холографския принцип като метод на изследване, основа на творческа дейност, и като начин на организация, разкриващ същността на взаимоотношенията част-цяло, вж. *Карадашев, Ц., Е. Данков*, *Малкият свят на голямата наука*. Социологически проблеми, № 4, 1981, с. 119.; *Томов, К.* *Принципът на холографията — възможна основа на паметта и психиката*, сп. *Философска мисъл*, 1971, кн. 13.; *Прибрам, К.*, *Язык мозга*, Прогресс, М., 1975.
- 14 *The New Republic*, op. cit., p. 12.
- 15 *Heller Joseph*, *Playboy Interview*, 1975, p. 21.
- 16 *Хелър, Джозеф*, *Параграф 22*, *Народна култура*, С., 1977, с. 107. По-нататък страниците се дават по това издание.
- 17 *Thompson, Philip*, *The Grotesque*, Mehtuen & Co Ltd, L., 1972, p. 11.
- 18 *Маргвелашвили, Г. Т.* *Сюжетное время и время экзистенции*, „Меденебра“, 1976, с. 12.
- 19 *Heidegger*, *Sein und Ziet*, Halle, 1941, S. 374.
- 20 *Ibid.*, S. 384.
- 21 *Камю, А.*, *Митът за Сизиф*, *Народна култура*, С., 1982, с. 191.
- 22 Пак там с. 144. За марксистка критика на екзистенциализма вж. *Панчо Русев*, *Философия на разрухата*, С., 1972, и *Човекът във философската антропология*, Наука и изкуство, С., 1979, с. 130—139.

- 223 A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge & Kegan, London & Boston, 1973, p. 63.
- 224 *Wain, John*. A New Novel about Old Troubles, Critique, 1972, VII, p. 163.
- 225 *Уитроу, Дж.* Естественна философия времени, Прогрес, М., 1964, с. 97.
- 226 *Meyerhoff, Hans*, Time in Literature, University of California Press, 1974, p. 27.
- 227 Сюжетное время и время экзистенции, цит. с. 13.
- 228 В превод на български — лайняна глава.
- 229 *Бахтин, М.*, Вопросы литературы и эстетики. Формы времени и хронотопа в романе, М., Худ. литература, 1975, с. 314.
- 230 Пак там, с. 315.
- 231 *Ortega y Gasset, Jose*, The Dehumanization of Art and Other Writings on Art and Culture, N. Y., 1956, p. 30.
- 232 *Бочаров, С. Г.*, Характеры и обстоятельства. Теория литературы, Изд. академии наук СССР, М., 1962, с. 444.
- 233 *Mendilov, A. A.* Time and the Novel, Reter Nevil Ltd., L., 1952, p. 143.
- 234 *Бочаров*, цит. с. 393.

К ПРОБЛЕММЕ О НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ
РОМАНА О ВОЙНЕ В „УЛОВКЕ 22“ ГЕЛЕРА

Июнка Крыстева

Резюме

„Уловка 22“ Джозефа Гелера — произведение, которое показывает путь развития современного американского романа и которое воспринимается как этап в развитии существенной внутрижанровой традиции военного романа. Настоящая работа рассматривает художественную структуру романа появившуюся в результате взаимодействия двух значительных традиций — карнавальной и абсурдистской, чье творческое сочетание выявляет новое восприятие и отражение того мира, который теряет свои границы как жизненный опыт, лишенным всякого содержания.

Существенное изменение подхода к теме о войне, направленность фокуса на растерзанное, нервное и хаотичное бытие вызывают некоторые перемены в жанровой форме и стиле, и в связи с различными идейными задачами, которые писатель ставит перед собой, условно изображая события второй мировой войны.

Особое значение в идейном и художественном плане романа — это своеобразная интерпретация пространственно-временных отношений. Композиция произведения организована при помощи основных и второстепенных сюжетных времен, которые принимают участие в тематическом развитии произведения. В поэтике романа дышит идея замкнутого круга ужасов, определяющейся от девальвации человеческих ценностей и функции общественных институтов.

Основная направленность произведения против режима является главным героем, поведение которого дерзкое, алогичность его поступки ощущается в настроении карнавального праздника.

Тема абсурда, проявление которой в данном случае война, представлена уже не только знакомыми средствами „театра абсурда“, а прежде всего методом гротескового реализма. Новаторство Гелера чувствуется как в новом композиционном принципе, так и в творческом, неконвенциональном сочетании уже известных, хорошо знакомых художественных форм изображения качественно нового жизненного опыта.

ON THE PROBLEM OF THE NEW STRUCTURE
OF A WAR NOVEL IN HELLER'S
CATCH 22

Yonka Krasteva

Summary

Heller's *Catch 22* marks a new stage in the development of the war novel. It illustrates a new trend in the development of the genre of the novel in modern American literature. The present work considers *Catch 22* to be the artistic outcome of the interplay between two powerful traditions — that of the absurd and the carnival, the pageant, the peculiar blending of which leads to a new way of assessing and rendering a reality which is elusive and human experience, void of any significance.

The essential change in the way of looking at war, the shift in the interest in a fragmented, strained and chaotic existence are changes both in form and style, growing out of the new ideas which the author wants to suggest in connection with the oblique treatment of WWII.

Most significant for the thematic and artistic structure of the novel is the treatment of time and space. The composition of the book is characterized by the existence of basic and secondary time blocks which are instrumental in suggesting the main idea which the poetic structure of the novel develops — the existence of a closed circle of horrors made real by the utter devaluation of moral values and of the functions of social institutions. The anti-establishment orientation of the novel is voiced most convincingly through the main character whose behaviour and provocative and irrational actions are rendered in the atmosphere of the carnival, the pageant.

The theme of absurdity, whose manifestation in this case is war, is treated not only with the traditional devices of the theatre of the absurd, but mainly through what the Soviet critic Bahtin calls the realism of the grotesque. Heller's innovations are not confined only to the utilization of a new structural principle. In order, to render radically new experience he combines in a new creative way traditional generic forms charging them with unexpected meaning.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКО-ТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ

Том XIX, книга I

Редактор Здравка Василева
Художествен редактор Николай Александров
Технически редактор Правда Колева
Коректор Иванка Балъкова

Дадена за набор на 26. VIII. 1983 г. Подписана за печат на 21. XI. 1983 г.
Излязла от печат през м. ноември. Формат 60/90/16.
Печатни коли 11,75. Издателски коли 11,75. Усл. изд. коли 12,20
Издателски № 26212. Литературна група III-7. Тираж 530
КОД 02/9535312311/5054—8—84. Цена 1,66 лв.

Държавно издателство „Наука и изкуство“ — София
Държавна печатница „Димитър Найденов“ — Велико Търново

