

**ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“**

**НАУЧНИ
ТРУДОВЕ**
ТОМ 45, кн. 1, 2007

Филология

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“

**PLOVDIV UNIVERSITY „PAISSII HILENDARSKI“ – BULGARIA
SCIENTIFIC WORKS – PHILOLOGY
VOL. 45, BOOK 1, 2007**

Редакционна колегия:

доц. д-р Жоржета Чолакова – отговорен редактор
проф. дфн Диана Иванова
доц. д-р Любка Липчева
доц. д-р Красимира Чакърва
доц. д-р Елена Гетова
доц. д-р Пеньо Пенев
гл. ас. д-р Юлиана Чакърва

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

БЕЛЕЖКИ ЗА СЛАВИСТИКАТА НА ИЗТОЧНИТЕ СЛАВЯНИ В ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ.....	7
<i>Иван Куцаров</i>	
БЕЛЕЖКИ ЗА „НЕОПРЕДЕЛЕНОСТТА“ (ПРИНОСИТЕ НА В. СТАНКОВ ЗА ИЗУЧАВАНЕ НА ОПРЕДЕЛЕНОСТТА И НЕОПРЕДЕЛЕНОСТТА В СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИ ЕЗИК).....	34
<i>Вера Маровска</i>	
AUT CAESAR, AUT NIHIL?.....	45
<i>Станка Козарова</i>	
ОТНОВО ЗА ЧУЖДИТЕ ДУМИ В СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИЯ КНИЖОВЕН ЕЗИК.....	51
<i>Ваня Зидарова</i>	
ЕДНА СТАРИННА ДУМА В БЪЛГАРСКИЯ И В СРЪБСКИЯ ЕЗИК.....	60
<i>Славка Величкова</i>	
ОСНОВНИ СЕМАНТИЧНИ ПРИЗНАЦИ, МОДЕЛИРАЩИ СЕМАНТИЧНИТЕ РОЛИ НА ПОДЛОГА ПРИ ГЛАГОЛИ ЗА ДВИЖЕНИЕ В СБЕ.....	67
<i>Петя Несторова</i>	
НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА РОДИТЕЛНИЯ ПАДЕЖ С НЕГАЦИЯ В СЪВРЕМЕННИЯ ХЪРВАТСКИ ЕЗИК.....	74
<i>Мартин Стефанов</i>	
SARP : UN OUTIL DE REPRÉSENTATIONS GRAPHIQUES MULTI-POINTS ET MULTI-SÉRIES DES FORMANTS VOCALIQUES.....	88
<i>Roussi NIKOLOV, Jean-Yves DOMMERGUES & Elise RYST</i>	
ЕДНА ПРИЛОЖНА ПРОГРАМА ЗА ПРЕВОД, ЧЕТЕНЕ И ПИСАНЕ.....	96
<i>Малина Дичева, Руси Николов</i>	
ПРЕСЕЧНИ ТОЧКИ НА ПРЕВОДАЧЕСКАТА И РЕДАКТОРСКАТА РАБОТА ПРИ ЧЕШКО-БЪЛГАРСКИ ФИЛМОВ ПРЕВОД.....	100
<i>Ангел Маринов</i>	

**TRANSLATION AND/OR EQUIVALENCING (BASED ON
COMPARISONS BETWEEN BULGARIAN AND ENGLISH)..... 121**
Sashko Pavlov

**COMPUTER MEDIATED INTERCULTURAL COMMUNICATION
BETWEEN THE UNIVERSITY OF MANCHESTER
AND PLOVDIV UNIVERSITY. STUDENTS' PERSPECTIVES
ON A COLLABORATIVE COURSE EXPERIENCE 124**
*Milena Katsarska, Susan Brown, Richard Fay,
Diane Slaouti and Magdalena de Stefani*

**WERBESPOTS FÜR PRODUKTE AUS DEN
DEUTSCHSPRACHIGEN LÄNDERN IN BULGARIEN 141**
Ivanka Taneva

**ФОРМИТЕ НА АНАХРОНИЯТА
В АНГЛОСАКСОНСКИЯ ГЕРОИЧЕН ЕПОС 149**
Атанас Манчоров

**НОВОЗАВЕТНИТЕ ЧЕТИВА В ЧИНА
НА СВЕТО БОГОЯВЛЕНИЕ 164**
Христина Тончева

**ФУНКЦИЯ НА ЕПИЗОДИЧНИТЕ ГЕРОИ
В ЖИТИЕ НА НИКОЛАЙ НОВИ СОФИЙСКИ 171**
Антоанета Буюклиева

**PASSING INTO SENSE: EXISTENTIAL PARAMETERS
OF THE SYMBOLIC PRESENCE OF WATER
IN MATTHEW ARNOLD'S POETRY 181**
Yana Rowland

**РОМАНТИЧНИЯТ ВЪЗГЛЕД ЗА КНИГАТА КАТО
„АБСОЛЮТНАТА КНИГА“ (ИГРАТА НА КРАЙНО
И БЕЗКРАЙНО В РОМАНА НА НОВАЛИС ХАЙНРИХ
ФОН ОФТЕРДИНГЕН) 194**
Елища Дубарова

СВОЕ И ЧУЖДО ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ДРАМАТУРГИЯ 208
Николай Аретов

**ЗА ПРОВОКАТИВНИЯ ОБРАЗ НА ИВАНКО
ОТ ЕДНОИМЕННАТА ДРАМА НА ВАСИЛ ДРУМЕВ 232**
Николета Пътова

РОМАНЪТ ЗА ШВЕЙК НА Я. ХАШЕК – ЕДНА НЕПРИЛИЧНА (!) КНИГА	253
<i>Богдан Дичев</i>	
PARTICULARITES DU RAPPORT RECIT / DISCOURS DANS LE ROMAN DESERT DE J.M.G. LE CLEZIO	290
<i>Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante</i>	
МЕЖДУ ЗАТВОРА И ГРАДИНАТА (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ФИЛМА КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ)	306
<i>Татяна Ичевска</i>	
ЗА ВПЛЕТЕНОТО В ЕДИН СОНЕТЕН ВЕНЕЦ	315
<i>Витана Костадинова</i>	
ЕПИСТЕМА НА РАЗ/Б(Л)УДНАТА ДЪЩЕРНОСТ (СЛУЧАЯТ ‘ТЕОДОРА ДИМОВА’, ИЛИ РАЗРОЯВАНЕТО НА ИДЕНТИЧНОСТТА В РОМАНА АДРИАНА)	323
<i>Светлана Стоянова</i>	
РЕЦЕНЗИИ	
<i>Татяна Ичевска. Романите на Димитър Димов (Гергина Кръстева)</i>	348
<i>Kulihová Alica. Miroslav Krleža na Slovensku (Дарина Дончева)</i>	354

БЕЛЕЖКИ ЗА СЛАВИСТИКАТА НА ИЗТОЧНИТЕ СЛАВЯНИ В ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Иван Куцаров

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

И тук ще отбележим, че това е един изключително интересен период от развитието на европейската славистика, който сме коментирали и на други места. В случая ще стане дума за славистиката на руси, украинци и белоруси, които влизат в състава на многонационалния СССР. И въпреки това не можем да озаглавим материала „Славистиката в СССР...“, доколкото тази научна област се развива (и то твърде успешно) и в редица неславянски републики на Съветския съюз – особено в Литва, Естония и Латвия.

Може да се каже, че с началото на Първата световна война приключва началният период от развитието на научната и образователната славистика. Научната славистика има вече солидна почти стогодишна история (ако приемем за начало *Разсуждение о славянском языке* – 1820 г., на Ал. Хр. Востоков и *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris* – 1822 г., на Й. Добровски), малко по-кратка е традицията на образователната славистика (през 1835 г. се откриват първите славистични катедри в Санкт Петербург, Москва, Харков и Казан, през 1840 г. – в Париж, през 1842 – в Берлин и Бреслау, през 1848 г. – в Прага, през 1849 г. – във Виена). Територии за нейното развитие са Русия (най-голямата, при това независима, славянска държава, обединяваща руси, украинци, белоруси и част от поляците), Австрия (от 1867 г. – Австро-Унгария, в чиито предели живеят чехи, словаци, словенци, хървати, част от сърбите, поляците и украинците), Германия (в чиито предели пък са лужичаните и част от поляците) и отчасти – относително близките до славянските области Италия и Франция.

Последната (от общо седемте – в периода 1735–1878 г.) Руско-турска война от 1877–1878 г. променя политическата карта на Балка-

ните – узаконява независимостта на Сърбия (добила автономия в резултат на петата Руско-турска война от 1828–1829 г.) и довежда до автономията на Княжество България, което твърде скоро се обединява с Източна Румелия (1886 г.). Създават се условия за развитие на славистиката и сред южните православни славяни, която също се свързва с университетското образование – през 1863 г. се открива Белградският, а през 1888 г. – Софийският университет, като и на двете места една от първите специалности е славянската филология. През втората половина на 19 век славистични центрове се разкриват и при западните балкански славяни в пределите на Австро-Унгария – в 1874 г. се открива университетът в Загреб, а през 1875 г. – катедра по славянска филология в университета в Грац.

Краят на Първата световна война категорично променя картата на Европа. Поражението на Австро-Унгария и Германия и разпадането на империите им слага началото на славянски държави в Централна Европа – Полша, Чехословакия, Кралството на сърби, хървати и словенци (от 1929 г. – Югославия). Създават се много благоприятни условия за развитието на научната и образователната славистика в тези страни, изключително значение за което има политиката на правителствата им. Може даже да се твърди, че в периода между двете световни войни Полша и Чехословакия стават център на световната славистика (за подробности вж. Куцаров 2001). В Полша към изконно полските университети в Краков и Лвов се присъединява Варшавският университет (дотогава на практика руски университет), откриват се Познанският и Люблинският университет, а след тях и други центрове. Откриват се (1919 г.) университети в Бърно, Братислава, Любляна, които още с основаването си се превръщат в оживени славистични средища. Младите славянски държави полагат фрапиращи усилия и за развитието на славистиката в неславянските европейски страни. Показателен е примерът с правителствата на Чехословакия и Югославия, които финансират откриването на Института по славистика в Париж (L'Institut d'Etudes slaves), а Чехословакия му купува сграда и я предоставя на Сорбоната. Не е случаен фактът, че именно тези държави поставят началото на организираната славистика – през 1929 г. в Прага се провежда Първият международен конгрес на славистите (като участниците в него гостуват и на новите университети в Бърно и Братислава), през 1934 г. – Вторият конгрес във Варшава и Краков, а Белград поема подготовката и домакинството на непроведения Трети славистичен конгрес през 1939 г.

Различно е положението при източните славяни. Избухналата революция през 1917 г. и последвалата я гражданска война, както и фактическото поражение на Руската империя в Първата световна война в никакъв случай не благоприятствуват за развитието на филологията и в частност на славистиката. Не трябва да се отминава и фактът, че множество забележителни слависти напускат страната (Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон, Я. Бодуен де Куртене, С. О. Карцевски, А. В. Исаченко и мн. др.).

През тези години продължават дейността си редица учени от „новия период“ от историята на славянската филология сред източните славяни, обхващащ времето от края на 18. в. до 80-те години на 19. в., т. е. след епохата, свързана с името на Фр. Миклошич (1813–1891; за него вж. Куцаров 1980: 126–132), чието начало пък съвпада с дейността на В. Ягич (1838–1923; за него вж. Куцаров 1980: 141–143). Следва да се отбележи, че в края на 19. и началото на 20. век руската, украинската и белоруската славистика достигат забележителни върхове особено що се отнася до езикознанието.

Непосредствено след края на войната приключва житейският и творческият път на Вячеслав Николаевич Шчепкин (1863–1920), чието дело е тясно свързано с Московската лингвистична школа. Към тази епоха могат да се причислят последните му трудове: *Введение в славяноведение* (1914), *Рукописи Елпидифора Васильевича Барсова* (1915), *Конспект лекций по истории польской литературы* (1916) (за него вж. Аванесов 1967; Бернщейн 1956; Булахов 1976–1978, I :302–305; Кузнецов 1947 и др.). Същата година умира Алексей Александрович Шахматов (1864–1920), друг виден представител на Московската лингвистична школа. По време на войната са отпечатани неговите *Заметки по истории звуков лужицких языков* (1915), а след смъртта му *Синтаксис русского языка* (две части, 1925–1927) (за него вж. Березин 1975: 144–147; Березин 1976; Березин 1977; Богданова 1989; Булахов 1976–1978, I: 280–296; Енциклопедия Е 1999: 589; Колесов 1971; РЕ 1979: 398–399; Улуханов 1970; Хайнц 1983: 271 и др.). Възпитаник на Московската лингвистична школа е и Пьотър Алексеевич Лавров (1856–1929), професор по славистика в Московския, Новоросийския (Одеса; 1898–1900 г.) и Санктпетербургския университет (от 1900 г.), чл.-кореспондент на Руската АН (Санктпетербург; 1902 г.), Сръбската АН (1906 г.), Чешката АН (1907 г.), Югославската АН (1911 г.), действителен член на АН на СССР (1923 г.). Най-значимите му трудове (включително и по българистика) се отнасят към предходния период от историята на славистиката (за него вж. Булахов 1976–

1978, III: 5–9; Буюклиев 1980; Энциклопедия КМ 1995: 493–497; Куцаров 2002: 448–449; Супрун 1989: 348 и др.). През същата 1920 г. умира и Роман Фьодорович Брандт (1853–1920). По време на войната е отпечатана неговата *Краткая сравнительная грамматика славянских языков (фонетика и морфология)* (1915) (за него вж. Березин 1976; Березин 1979; Булахов 1976–1978, I: 40–42; Кондрашов 1963; Куцаров 2002: 446–447), Супрун 1989: 348 и др.).

Ярък представител на Московската лингвистична школа е и Александър Матвеевич Пешковски (1878–1933), участник в I Международен конгрес на славистите в Прага [*Научные достижения русской учебной литературы в области общих вопросов синтаксиса*, 1929]. Той завършва Московския университет. От 1914 г. преподава във Висшите педагогически курсове в Москва (Висшие педагогические курсы Д. И. Тихомирова), а от 1918 г. е професор по сравнително езиковедие в новооткрития Екатеринославски (Днепропетровски) университет. През 1921 г. се връща в Москва. Приносите му са главно в областта на синтаксиса на съвременните славянски езици [*Русский синтаксис в научном освещении*, 1914; *Синтаксис в школе*, 1915; *Очерк синтаксиса русского языка*, 1924; *В чем же, наконец, сущность формальной грамматики?*, 1924; *Существует ли в русском языке сочинение и подчинение предложений?*, 1926], в акцентологията [*Интонация и грамматика*, 1928], в методиката на езиковото обучение [*Школьная и научная грамматика*, 1914; *Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика*, 1925; *Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы*, 1927; *Вопросы методики родного языка*, 1930; *Наш язык*, 1922–1927] (за него вж. Алпатов 1999: 229–233; Белов 1958; Березин 1976; Березин 1979; Булахов 1976–1978, III: 125–135; РЕ 1979: 205; Златанов 1983; Супрун 1989: 370–371; Текучев 1968; Хухини 1979 и др.).

В разглеждания период попадат последните години от творческата дейност на руския литературен историк Василий Михайлович Истрин (1865–1937). Първоначално е професор в Новоросийския университет (Одеса), а след 1907 г. работи в АН в Санкт Петербург. Действителен член на Руската АН в Санкт Петербург (1907 г.). Приносите му са в сферата на старите славянски литератури и специално на старата руска литература, на историята на езика, палеографията, текстологията. За тези години ще отбележим трудовете му *Хроника Георгия Арматолa в славяно-русских переводах и связанные с нею памятники* (1917), *Книги временные и образные Георгия Мниха*. *Хроника Георгия Арматолa в древнем славяно-русском переводе*.

Текст, исследование и словарь (три части, 1920–1922–1930; фототипно издание – Мюнхен, 1972), *Замечания о начале русского летописания* (1921–1922), *Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода* (1922), *Договоры русских с греками X века* (1924), *Моравская история славян и история Поляно-Руси как предполагаемые источники начальной русской летописи* (1931–1932) и др. (за него вж. още Булахов 1976–1978, II: 240–246; Енциклопедия КМ 1995: 138–140).

Същото се отнася и за Григорий Андреевич Илински (1876–1937), руски езиковед славист и педагог, чл.-кореспондент на АН на СССР (1921 г.), на БАН (1929 г.), на Полската АН (1930 г.), действителен член на Западнославянския институт в Познан (1929 г.), преподавател по славистични дисциплини в Санктпетербургския, Харковския (1907–1909 г.), Нежинския (1909–1910), Киевския (1911–1917), Юревския (1918–1920; сега Тарту – Естония), Саратовския (1920–1927), Казанския (1927 г.) и Московския университет (от 1927 г.), автор на повече от 500 труда по славянска филология. Големи са заслугите му за изучаването на праславянския език. За разглеждания период ще отбележим *Праславянская грамматика* (1916), *Мнимая ассимиляция редуцированных гласных в праславянском языке* (1917), *К истории носовых основ праславянского глагола* (1928), *К истории инфинитива в праславянском языке* (1930), *Взгляд на общий ход изучения праславянского языка* (1962) и мн. др. В отделна тематична група могат да се отделят трудовете му, свързани с образуването на славянските наречия, появата на писмеността у славяните и други общи проблеми на славистиката като (пак за разглеждания период) *Что такое славянская филология* (1923), *О значении языкознания для истории первобытной культуры* (1927), *Одна балтославянская морфологическая изоглосса* (1929), *Опыт систематической кирилло-мефодиевской библиографии* (1930, отпечатано в София). Г. А. Илински отделя голямо внимание и на етимологията на славянската лексика. Публикациите му в тази област могат да се обединят под общото заглавие *Славянские этимологии*, публикувани в различни години и в различни издания (за подробности вж. Булахов 1976–1978, II: 231). Отделна тематична група представляват публикациите, посветени на отделните славянски езици (за него вж. Алпатов 1999; Березин 1976; Березин 1979; Булахов 1976–1978, II: 229–236; Дуриданов 1987; Енциклопедия КМ 1995: 101–106; Журавльов 1962; Супрун 1989: 357; Трубачов 1957 и др.).

Степан Михайлович Кулбакин (1873–1941) завършва славянска филология в Одеския (Новорусийския) университет (1896 г.), а по-късно усъвършенства знанията си в Санкт-Петербург и особено в Москва под ръководството на Ф. Ф. Фортунатов. През 20-те и 30-те години преподава в Белградския университет. Работи предимно в областта на старобългаристиката, а отделни негови изследвания са посветени на българския, сърбохърватския, полския, руския и украинския език, напр. *Украинский язык. Краткий очерк исторической фонетики и морфологии* (1919) (за него вж. Березин 1976; Березин 1979; Булахов 1976–1978, II: 333–334; Дуриданов 1987; Енциклопедия КМ 1995: 481–484; Супрун 1989: 357 и др.).

Приноси в славистиката има и големият руски езиковед Лев Владимирович Щчерба (1880–1944). Той завършва Санктпетербургския университет (1903 г.) и остава в катедрата по сравнително езиковедство, за да се подготвя за професура (по препоръка на Я. Бодуен де Куртене). Специализира в Италия, Германия (Лайпциг; изучава и лужишките езици през 1907–1908 г.), в Колеж дьо Франс (Париж), Прага. От 1909 г. е частен доцент в Санктпетербургския университет, където завежда кабинета по експериментална фонетика. През 1912 г. защитава магистърска [*Русские гласные в качественном и количественном отношении*, 1912], а в 1915 г. докторска дисертация [*Восточнолужицкое наречие. Т. I*, 1915] и в 1916 г. се хабилитира за професор. През 1920 г. организира Лингвистично общество към университета, през 1921 г. е сред създателите на писмеността на езика коми, в следващите години води педагогическа и научноизследователска дейност в различни учреждения на Ленинград (през 1927 г. отново посещава Париж, поканен да изнесе доклад по проблемите на руския език). След обсадата и частичната евакуация на града се установява в Нолинск, а от 1943 г. в Москва – в Института за руски език към АН на СССР. Член-кореспондент (1924 г.) и действителен член на АН на СССР (1943 г.), на Академията на педагогическите науки на СССР (1944 г.), на Международната асоциация на фонетичите, на L'Institut d'Etudes slaves (Париж), на Парижкото лингвистично общество и др. За разглеждания период ще отбележим славистични трудове като *О частях речи в русском языке* (1928), *К вопросу о реформе орфографии* (1930), *О нормах образцового русского произношения* (1936), *Фонетика французского языка. Очерк французского произношения в сравнении с русским* (1937), *Спорные вопросы русской грамматики* (1939), *Современный русский литературный язык* (1939), *Литературный язык и пути его развития* (1942) и др. Най-

големите му постижения обаче са в областта на общото и сравнителното езикознание, както и в методиката на чуждоезиковото обучение (синтезирана оценка за тях вж. в Березин 1975: 281–284) (за него вж. Алпатов 1999: 233–240; Базилевич, Верешчагин 1970; Барнет 1976; Белчиков 1970; Березин 1975: 281–284; Березин 1976; Березин 1979; Буланин 1980; Булахов 1976–1978, III: 285–302; Дохалска 1976; Енциклопедия Е 1999: 589; Затовканюк 1976; Зиндер, Матусевич 1968; Кожевникова 1976; Моравец 1976; Петър 1976; Попела 1976; РЕ 1979: 400; Ромпортъл 1976; Супрун 1989: 371; Хлупачова 1976; Храбе 1976; Шабършула 1976 и др.).

Изключителни заслуги към славистиката, русистиката и българистиката има големият руски езиковед Афанасий Матвеевич Селищев (1886–1942). Той следва в Историко-филологическия факултет на Казанския университет (1906–1911 г.) и след завършването си остава в университета, за да се подготвя за професорско звание; командирован през 1914 г. в България, изучава българските диалекти, вкл. в Македония и Албания. Професор в Казанския, Иркутския и Московския университет, в двата големи педагогически института в Москва, в Института по славистика към АН на СССР, чл.-кор. на БАН. Неговата книга *Славянское языкознание. Т. I. Западнославянские языки* (Москва, 1941) представлява първото в източнославянската славистика системно изложение на въпросите, свързани с първоначалното разселване на славянските племена, общославянския език и неговите диалекти. Представени са и най-важните фонетични и граматични черти на западните славянски езици: чешки, словашки, лужишки, полски, кашубски и полабски. Други значими негови общославистични трудове са *Введение в сравнительную грамматику славянских языков* (1914), *Соканье и шоканье в славянских языках* (1931), *Старославянский язык. Т. I. Введение. Фонетика* (1951); *Т. II. Тексты. Словарь. Очерки морфологии* (1952). Значителна част от научните изследвания на А. М. Селищев са ориентирани към българския език (много от тях са печатани в София) или специално на българските говори в Македония, напр. *Очерки по македонской диалектологии* (1918), *К изучению старопечатных болгарских книг* (1923), *Des traits linguistiques communs aux langues balkaniques. Un balkanisme ancien en bulgare* (1925), *Болгарский язык* (1927), *Фольклорные и диалектологические материалы по Македонии 1924–1927* (1928), *Полог и его болгарское население. Исторические, этнографические и диалектологические очерки северо-западной Македонии* (София, 1929), *Днешната югозападна граница на българската говорна об-*

ласт (1930), *Славянское население в Албании* (1931), *Говоры области Скопья* (1931), *Една интересна дописка от Солунското село Киречкьой от края на миналия век* (1932), *К изучению македонско-болгарских записей* (1933), *Македонские кондики XVI–XVIII веков. Очерки по исторической этнографии и диалектологии Македонии* (София, 1933), *Критические заметки по македонской диалектологии* (1933), *Македонская диалектология и сербские лингвисты* (1934), *Хаджи Иоаким и язык его книг* (1935) и др. Много от тези съчинения имат актуално значение и в наши дни, доказвайки по категоричен начин българския характер на говорите в Македония. А. М. Селищев прави приноси още в историята на руския език, диалектологията, съвременния руски книжовен език, руската ономастика, историята на езикознанието. Ще отбележим съчинения като *Диалектологический очерк Сибири* (1920), *Русский литературный язык и местные говоры* (1925), *Заметки по великорусской диалектологии. 1. К изучению типов аканья* (1927), *О языке современной деревни* (1932), *Из старой и новой топонимики* (1939), *Происхождение русских фамилий, личных имен и прозвищ* (1948). А. М. Селищев е забележителен педагог. Той създава своя научна школа и в следвоенните години почти всички съветски слависти са негови ученици и последователи (за него вж. още Андрейчин 1974; Березин 1976; Березин 1979; Бернщейн 1967; Бернщейн 1987; Булахов 1976–1978, III:186–193; Василевская 1969; Василевска 1981; Венедиктов 1987; Дуриданов 1987; Злиднев 1968; Леков 1957; Мирчев 1972; Младенов 1986; Младенов 1986а; Младенов 1986б; Младенов 1986в; Младенов 1986г; Пенчев, Станишева, Станков 1967; PE 1979: 278–279; Супрун 1989: 372–374 и др.).

Милий Герасимович Долобко (1884–1935) завършва Историко-филологическия факултет на Санктпетербургския университет и е оставен в катедрата по славянска филология, за да се подготвя за професорско звание. Специализира в Австрия, Сърбия и България. От 1914 г. е частен доцент, от 1918 г. – редовен доцент, а от 1919 г. – редовен професор в катедрата по славянска филология на Санктпетербургския университет. По-късно преподава и в други руски висши училища. Изучава южнославянски писмени паметници, съвременни говори в Югославия, праславянски езикови явления, явления на съвременния руски език: *Требник Београдске Народне Библиотеке, бр. 305 (488). Белешке о палеографији и језику* (1913), *Язык боснийских грамот XIV в.* (1914), *Этнографическое единство сербов и хорватов. С картой говоров сербо-хорватского языка* (1917), *Die enklitischen*

Formen des Pronomes der 1. und 2. Person im Dativus dualis des Urslavischen (1925), *Der sekundäre v-Vorschlag im Russischen* (1926), *La langue des feuilletés du Zograph* (1926), *Славянский суффикс i-m* (1928), *Русское местоимение принадлежности мой* (1935) и др. Непечатани остават трудове като *Славянские числительные, Двойственное число в старославянском языке, Африкаты и африкоиды в языке русском*. (За него вж. Булахов 1976–1978, II: 182–184.).

През 30-те години славистиката в СССР преживява тежък период. Без всякакви основания (като мотив се изтъкват връзките на съветските слависти с руските, белоруските и украинските учени емигранти, както и със западноевропейските слависти) славянската филология е обявена за наука, служеща на фашизма, и е разгромена: на репресии са били подложени редица славянски филолози – М. Н. Сперански, В. М. Ганцов, Г. А. Илински, А. М. Селищев, В. В. Виноградов, Н. И. Кравцов, П. А. Расторгуев, В. Ф. Ржига, И. Г. Голанов, В. Н. Сидоров, Е. Д. Поливанов (разстрелян; за него вж. Алпатов 1999: 244–252), Д. С. Лихачов, П. А. Бузук, И. К. Белкевич, Н. И. Касперович, М. Е. Байков и др.; закрит е Институтът по славяноведение към АН на СССР; прекратена е подготовката на слависти в Московския и Санкт-петербургския университет (за подробности вж. Супрун 1989: 371–372; вж. специално Ашнин, Алпатов 1994 и Волман 1997).

Една от трагичните жертви на репресиите е Николай Николаевич Дурново (1876–1937), получил образованието си в Московския университет, професор в Харковския, Саратовския, Белоруския и Московския университет, а от 1924 до 1929 г. в Бърненския университет (Чехословакия), действителен член на Белоруската АН (1928), чл.-кор. на АН на СССР (1924), специалист в областта на славянското, руското, белоруското и украинското езиковедение (предимно фонетика, фонология и диалектология), на палеографията, историята и литературата, разстрелян по време на Сталинските гонения. От многобройните му съчинения ще споменем *Диалектологические разыскания в области великорусских говоров. Южновеликорусское наречие* (1917; докторска дисертация), *К вопросу о языке Киевских листков* (1922–1923), *Русские рукописы XI–XII вв. как памятники старославянского языка* (1924), *Грамматический словарь* (Москва-Ленинград, 1924; „развива и обогатява наследството на Московската лингвистична школа в областта на граматиката и общата теория на езика“ – Станишева 1987), *К вопросу о национальности славянского переводчика Хроники Георгия Амартола* (1925), *К вопросу о древнейших переводах на старославянский язык библейских текстов*.

Супрасльска рукопись (1926), *Le traitement de *sk dans les langues slaves* (1926), *Starosłowiańskie пръгыни (пръгынія)* (1926), *Введение в историю русского языка* (Бърно, 1927), *Мысли и предположения о происхождении старославянского языка и славянских алфавитов* (1929), *Да пытаня аб распадзе агульнаславянскай мовы* (1929), *К вопросу о времени распада общеславянского языка* (1931), *Карманный чешско-русский словарь* (1933), *Славянское правописание X–XII вв.* (1933) и др. (за него вж. още Алпатов 1999: 230; Булахов 1976–1978, II: 184–193; Енциклопедия КМ 1985: 624–625; Станишева 1987; Супрун 1989: 372 и др.).

През 30-те и 40-те години и особено след края на Втората световна война се изявяват много забележителни съветски езиковеди слависти като Л. А. Булаховски, Е. С. Истрина, С. П. Обнорски, В. В. Виноградов, П. С. Кузнецов, В. И. Борковски, И. И. Мешчанинов, Д. М. Ушаков, Б. А. Ларин, Р. И. Аванесов, а от по-младото поколение О. Н. Трубачов, В. Н. Топоров, Т. М. Ломтев, Н. И. Толстой, И. Й. Ревзин, В. М. Илич-Свитич, Ю. С. Маслов, В. В. Иванов, С. К. Шаумян, И. И. Ковалик, А. Е. Супрун, С. Б. Бернщейн, В. В. Мартинов, Ф. П. Филин, И. К. Билодид, Г. А. Цихун, Б. Ю. Норман, И. А. Стоянов. За научната дейност на редица други езиковеди няма да споменем поради ограничения обем на настоящия обзор.

Най-значителните славистични постижения на Сергей Петрович Обнорски (1888–1962), професор в Санктпетербургския (1916–1917; 1922–1941 г.; ръководител на катедрата по руски език), Пермския (1917–1922 г.) и Московския университет (1943–1944 г.; ръководител на катедрата по руски език), директор на открития по негова инициатива Институт за руски език към АН на СССР (1944–1950 г.), действителен член на БАН, на АН на СССР (1939 г.) и на Чешката АН, са в проучването на старобългарските и староруските писмени паметници. Публикациите му се отнасят както към предходния, така и към следвоенния период на източнославянската славистика. За представяното време ще отбележим *К истории словообразования в русском литературном языке* (1927), *Именное склонение в современном русском языке* (ч. I – 1927; ч. II – 1930), *Беглое в в Супрасльской рукописи* (1928), *Заметки по русским числительным* (1935), *Язык договоров русских с греками* (1936), *Хрестоматия по истории русского языка* (1938, съвм. със С. Г. Бархударов), както и подготвени през този период *Очерки по истории русского литературного языка* (1947). Значителни постижения има и в областта на лексикографията (редактор на академичния речник на руския език 1912–1937; член на редко-

легията на 17-томния речник на руския книжовен език) (за него вж. още Аванесов 1948; Бархударов 1958; Березин 1975: 66; Березин 1976; Березин 1979; Борковски 1958; Борковски 1967; Булахов 1976–1978, III: 101–111; Иванов 1968; РЕ 1979: 166; Черних 1948 и др.).

Делото на Евгения Самсоновна Истрина (1883–1957) е свързано преди всичко с активното ѝ участие в съставянето и редактирането на 17-томния *Словарь современного русского литературного языка* (Москва – Ленинград, 1950–1965). Чл.-кореспондент на АН на СССР, където протича главната част от научната ѝ дейност. Приносите ѝ са в областта на изучаването на съвременния руски книжовен език, както и на неговата история: *Руководство по истории русского языка с христоматией, снимками с древних рукописей и с двумя картами в красках* (1915), *Употребление именных и местоименных форм имен прилагательных в Синодальном списке I Новгородской летописи* (1918), *Грамматика и история русского языка в новой школе* (1919), *Синтаксические явления Синодального списка I Новгородской летописи* (1923), *Грамматические основы методики правописания* (1928), *Учебная книга по русскому языку* (1932, съвм. с Г. И. Горбаченко и Н. И. Спаска), *Грамматические заметки. Причастия страдательные настоящего времени* (1939), *Виды простых предложений* (1941), *Заметки по двуязычным словарям* (1944), *Нормы русского литературного языка и культура речи* (1948), автор на раздела *Глагол* и научен редактор (заедно с В. В. Виноградов и С. Г. Бархударов) на *Грамматика русского языка. Т. I. Фонетика и морфология* (Москва, 1952) и др. Има съществени приноси и в историята на руското и славянското езиковедие с изследвания за научното наследство на А. А. Шахматов, Д. Н. Ушаков, Л. В. Шчерба, В. Пожежински, В. Вондрак, Н. Н. Дурново и др. (за нея вж. Булахов 1976–1978, II: 246–250; Коротаяева 1962; РЕ 1979: 106 и др.).

Огромно значение в историята на руската и украинската славистика има делото на Борис Александрович Ларин (1893–1964), възпитаник на Историко-филологическия факултет в Киевския университет (1910–1914 г.), специализирал в Санктпетербург при Я. Бодуен де Куртене и Л. В. Шчерба, доцент (1917 г.) и професор (1931 г.) в Ленинградския (Санктпетербургския) университет, чл.-кор. на Украинската АН (1945 г.), доктор на филологическите науки (1948 г.), действителен член на Литовската АН (1949 г.), професор във Вилнюския университет (1951–1953 г.), професор и декан на Филологическия факултет отново в Ленинградския университет, създател на Междукатедрения речников кабинет, носещ сега неговото име. Филолог с раз-

нострани интереси. Най-значимите му трудове обаче се отнасят към следвоенния период (за него вж. още Березин 1975: 280; Березин 1979: 214; Булахов 1976–1978, III: 10–24; Куцаров 2002: 460–461; PE 1979: 122; Супрун 1989: 408–409 и др.).

Григорий Осипович Винокур (1896–1947) завършва Московския университет, където през 1930 г. се хабилитира за доцент. От 1936 г. е професор, а от 1943 г. – доктор на филологическите науки [*Очерки истории текста и языка Пушкина*, 1943] и ръководител на катедрата по руски език. Въпреки относително краткия си жизнен път той прави съществени приноси в историята на руския книжовен език, в руската историческа стилистика, в старобългаристиката, в палеографията, в руската диалектология и в общото езикознание. Интересен като елемент от общото филологическо образование е неговият лекционен курс *Введение в изучение филологических наук*, четен в Московския университет и включващ темите: предмет на филологията, раздели на филологията – обем и принципи на обособяване, методи на филологията, образци за филологическо изучаване на текстовете. От трудовете му ще отбележим: *Культура языка* (1925), *О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии* (1939), *О задачах истории языка* (1941), *Русский язык. Исторический очерк* (1943), *Заметки по русскому словообразованию* (1946), *О славянизмах в современном русском литературном языке* (1947), *Русский литературный язык во второй половине XVIII века* (1947), *Орфография как проблема истории языка* (1959), участие в подготовката на *Толковый словарь русского языка*, *Словарь русского языка*, *Словарь языка Пушкина* (за него вж. още Алпатов 1999: 240–243; Березин 1976–1978, II: 122–129; Енциклопедия КМ 1985: 443–444; PE 1979: 43; Русинов 1996; Супрун 1989: 393; Цейтлин 1965 и др.).

В разглеждания период попада значителна част от делото на Виктор Владимирович Виноградов (1894–1969), една от най-забележителните личности в съвременната славистика и русистика, но както научният, така и организаторският му талант се разгръща пълноценно в следвоенната епоха. Възпитаник е на Санктпетербургския университет, дългогодишен професор в Санктпетербургския (1920–1929 г.) и в Московския университет (1930–1969 г.), декан на Филологическия факултет в Московския университет, директор на Института по езикознание (1950–1954), на Института по руски език (1958–1968), ръководител на сектора по историческа поетика и стилистика в Института по литература към АН на СССР, главен редактор на сп. *Вопросы языкознания* (1952–1969), председател на Международната комисия

по подготовка на IV Международен конгрес на славистите в Москва (1955–1958), пръв председател на Международния комитет на славистите (за подробности вж. Куцаров 2002: 752–806), председател на Съветския комитет на славистите, президент на МАПРЯЛ, действителен член на АН на СССР (1946), на БАН, на Датската, Полската, Румънската, Сръбската, Френската, Германската (ГДР) АН, на Академията по изящна словесност (Париж), на Европейското общество на културните дейци (Флоренция), на Чешкото научно общество, почетен доктор на Карловия (Прага) и на Будапещенския университет. За разглеждания период ще отбележим трудовете му *Очерки по истории звука ять в севернорусском наречии*, 1919; *Стиль петербургской поэмы Ф. М. Достоевского „Двойник“*, 1922; *Этюды о стиле Гоголя*, 1926; *Язык Зоценко*, 1928; *Очерки по истории русского литературного языка*, 1934; *Язык Пушкина. Пушкин в истории русского литературного языка*, 1935; *Язык Гоголя*, 1936; *Язык Лермонтова*, 1938; *Введение в грамматическое учение о слове*, 1938; *О языке Толстого*, 1939; *Основные этапы истории русского языка*, 1940; *О грамматической омонимии в современном русском языке*, 1940; *Стиль Пушкина*, 1941; *Русский язык*, 1941; *Величие и мощь русского языка*, 1944; *Великий русский язык*, 1945, както и подготвените през този период, но отпечатани непосредствено след войната капитални трудове *Об изучении общего лексического фонда в структуре славянских языков* (1946), *Русский язык. Грамматическое учение о слове*, 1947, II изд. 1972; *Вопрос о категории модальности и о модальных словах в русском языке*, 1947; *К вопросу об исторических связях русского, украинского и белорусского языков* (1947), *Введение в синтаксис русского языка*, 1948 (за него вж. още Андрейчин 1970; Березин 1975: 288–290 и др.; Березин 1976; Березин 1979; Брегвадзе 1970; Булахов 1976–1978, II: 89–122; Галкина-Федорук 1951; Галкина-Федорук 1955; Галкина-Федорук, Василенко, Галанов 1965; Дилевски, Филкова 1969; Енциклопедия КМ 1985: 439–443; Золотова 1970; РЕ 1979: 42–43; Куцаров 2002: 461–463; Степанов 1970; Супрун 1989: 394–413; Толстой 1970; Филкова 1955; Филкова 1994 и др.).

Двадесети век е благодатен и за развитието на източнославянската литературоведска славистика. За периода след Октомврийската революция трябва да отбележим делото на забележителния руски славист и българист Николай Севастьянович Державин (1877–1953), професор по славистика в Санктпетербургския и Московския университет, ръководител на славистичните катедри в същите университети, декан на Филологическия факултет (1925–1928) и ректор на Санктпе-

тербургския университет (1922–1925), директор на Института по славяноведение към АН на СССР (1931–1934), действителен член на АН на СССР (от 1931 г.), на БАН (1946), на Белоруската АН (1947), почетен доктор на Софийския университет (1944), участник в I Международен конгрес на славистите в Прага [*Перун в славянском фольклоре*, 1929], в I Славянски събор в София (1945). Славист с широк научен диапазон, Н. С. Державин е автор на повече от 500 труда по история, археология, етнография, литературознание, палеография и езиковедение. Още в началото на кариерата си на два пъти (1903 и 1910 г.) посещава България с научна цел (през 1946 г. със същата цел посещава Чехословакия) и това до голяма степен предопределя ориентацията на изследванията му. Започва с проучването на езика и бита на „новоросийските българи“ [*Звуковые особенности говора болгар-поселнищев Бердянского уезда Таврической губернии* (1902), *Заметка о болгарском говоре с. Терновки Мелитопольского уезда Таврической губернии* (1905), *Болгарские говоры Херсонской губернии* (1906), *Болгарские колонии Новороссийского края*, I – 1906, II – 1908, III – 1915] и по-късно обхваща почти всички български колонии в Русия [*Болгарские колонии в России*, 1916, магистърска дисертация]. На българистиката са посветени трудове като *Заметка о некоторых рукописях и старопечатных изданиях Софийской синодальной библиотеки* (1904) и *Болгаро-сербские взаимоотношения и македонский вопрос* (1914), съчинение, имащо и днес актуално звучене. Н. С. Державин отделя специално внимание на българската литература и публикува интересни изследвания за Климент Охридски (1928), Алеко Константинов (1935), Паисий Хилендарски (1941), Софроний Врачански (1941), Иван Вазов [*Иван Вазов. Жизнь и творчество*, 1948], Христо Ботев [*Христо Ботев – поэт-революционер*, 1948]. За българистиката има огромно значение капиталният му труд *История Болгарии* (четири тома, 1945–1948), както и съчинението *Племенные и культурные связи болгарского и русского народов* (1944), *Иван Вазов, Россия и русская литература* (1951). На общославянски проблеми са посветени негови трудове като *Наши задачи в области славяноведения* (1932), *Происхождение русского народа* (1944), *Славяне в древности* (1945), *О задачах современного славяноведения* (1947) и др. В сферата на русистиката се отнасят негови съчинения като *Элементарный курс русской грамматики для самообразования* (1914), *Учебник грамматики русского языка* (1918), *О языке и орфографии А. С. Пушкина* (1920), *Из наблюдений над стилем В. Г. Короленко* (1922), редица методически пособия и др. (за него вж. още Андрейчин

1974; Берков 1947; Бернщейн 1967; Булахов 1976–1978, II: 172–177; Буюклиев 1980; Виноградов, Шишмарьов, Биков 1953; Дитякин 1948; Злиднев 1960; Марков 1974; Мечев 1977; PE 1979: 69–70; Ржанникова 1993/1994; Супрун 1989: 374; Янков В. 1953 и др.).

Изтъкнат руски специалист по средновековна книжнина е литературоведът Николай Константинович Николски (1863–1936), възпитаник на Санктпетербургската духовна академия (1887 г.), където след защита на магистърска [*О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века*, 1892] и докторска дисертация [*Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века*, 1897] чете лекции до 1909 г., когато се хабилитира за професор в Санктпетербургския университет. Действителен член на Руската АН в Санктпетербург (1916 г.), директор на Библиотеката на АН (1920–1925 г.). Повечето от трудовете му остават в ръкопис. Ще отбележим още *Материалы для повременного списка русских писателей и их сочинений (X – XII вв.)* (1906), *К вопросу о русских письменах, упоминаемых в Житии Константина Философа* (1928), *Задачи и краткий очерк деятельности Комиссии по изданию памятников древнерусской литературы* (1929), *Повесть временных лет как источник для истории начального периода русской письменности и культуры. К вопросу о древнейшем русском летописании* (1930), *К вопросу о следах мораво-чешского влияния на литературные памятники домонгольской эпохи* (1933) и др. (за него вж. още Булахов 1976–1978, III: 100–101; Енциклопедия КМ 1995: 817–820 и др.).

Значим представител на украинската и руската литературоведска славистика е Николай Калиникович Гудзий (1887–1965), завършил Киевския университет, където през 1911 г. започва да преподава. От 1922 г. е професор в Московския университет, от 1938 до 1947 г. ръководи отдела по староруска литература в Института за световна литература в Москва, действителен член на Украинската АН от 1945 г. В центъра на научните му занимания е староруската литература, както и проблеми на текстологията, историята на филологическите науки. Има приноси и в старобългаристиката. От съчиненията за разглеждания период му ще отбележим *Прение живота и смерти и новый украинский список его* (1910), *История древней русской литературы* (1938), *Ревизия подлинности "Слова о полку Игореве" в исследовании проф. А. Мазона* (1946) (за него вж. още Енциклопедия КМ 1985: 562–563; Русакиев 1966 и др.).

Лекции по история на сръбската, хърватската и чешката литература в Санктпетербургския университет води К. А. Пушкаревич (1890–1942), автор на монографията *Чехи в России* (1942), на изследвания за Св. Маркович, Ф. Л. Челаковски и др., по история на българската, полската и чешката литература – В. Г. Чернобаев (1891–1947), автор на трудове за А. Мицкевич, С. Красински, В. Реймонт, Я. Колар, Я. А. Коменски и др., а курсовете по южнославянски литератури (българска, сръбска, хърватска) чете К. А. Копержински (1894–1953), имащ сериозни заслуги за изучаването на връзките между руската литература и литературите на другите славянски народи: *Сербские деятели 60-70-х годов и передовая русская литература* (1946), *Произведения Некрасова у южных славян в 1860–1870 гг.* (1947), *Журнально-публицистическая деятельность Любена Каравелова в России* (1947) и пр. (вж. Буюклиев 1980: 59; вж. още Дмитриев 1969; Дмитриев 1978; Дмитриев 1978а). Значими следи в литературоведската славистика в годините около Втората световна война оставя делото на К. К. Атрахович-Крапива, действителен член на Белоруската АН и неин вицепрезидент, първи представител на Белорусия в Международния комитет на славистите (1960 г.).

Виден представител на украинската езиковедска славистика е Николай Кузмич Грунски (1872–1951), възпитаник на Харковския университет (1896 г.), специализирал зад граница (1902–1903 г.), преподавател в Юревския (Тарту) университет (1903–1912 г.), доцент (от 1913 г.), професор (от 1915 г.) и ръководител на катедрата по руски език (от 1949 г.) в Киевския университет. Централно място в научните му търсения заема старобългарският език и проучването на старобългарските паметници. Към разглеждания период ще отнесем негови значими трудове като *Новое русское правописание* (1917), *Украинская грамматика* (1918), *Украинское правописание, его основы и история* (1918), *Правила українського правопису* (1925), *Основи нового українського правопису* (1925), *Київські листки та Фрайзінгенські уривки* (1928), *Білоруська мова в її миналому та сучасному вивченні* (1930), *Історія форм української мови* (1931) и др. (за него вж. още Березин 1976; Березин 1979; Булахов 1976–1978, II: 163–167; Енциклопедия КМ 1985: 553–554; Куцаров 2002: 454–455 и др.).

Леонид Арсениевич Булаховски (1888–1961) е ярък представител на украинската славистика. В 1910 г. той завършва Славяно-руското отделение на Харковския университет и от 1916 г. е частен доцент в катедрата по славянска филология. Работи като професор последователно в Пермския университет (1917–1921 г.), в Технологи-

ческият университет в Харков, в Харковския университет (през 1936 г. защитава дисертация за доктор на лингвистическите науки), в Харковския филиал на Института по езикознание на Украинската ССР, в Московския университет (1943–1944 г.), в Киевския университет (1944–1947 г.; ръководител на катедрите по украински език и по славянска филология), в Института по езикознание към АН на УССР (от 1947 до кончината си е директор на Института и ръководител на Обединения отдел по руски език, славянски езици и общо езикознание). Действителен член на АН на УССР (1939 г.), чл.-кор. на АН на СССР (1946), председател на Украинския комитет на славистите. Специалист е по общо, сравнителноисторическо, славянско, руско и украинско езикознание. На славянските езици посвещава много публикации, между които и фундаментални трудове като *Об интонации суффиксальных дублетов в праславянском языке* (1926), *Вступ до порівняльної граматики слов'анських мов. Фонетика праслов'анської мови* (1927), *Die Intonation des slavischen Supinums* (1927), *О новоциркумфлексной интонации в праславянском языке* (1928), *De l'homonymie dans les langues slaves* (1928), *Акцентологические особенности праславянских заимствований из германских языков* (1929), *Курс русского литературного языка* (1935), *Исторический комментарий к литературному русскому языку* (1936) *Исследования в области грамматической аналогии и родственных явлений в славянских языках* (1940), *Порівняльно-історичні коментарії до українського наголосу* (цикъл статии, 1928–1952). Пряко отношение към българистиката имат следните трудове на Л. А. Булаховски: *К болгарскому ударению* (1921), *Падение синтетического склонения в болгарском языке* (1922), *Вступ до нарису літературної болгарської мови* (1928), *Ударение старокрымского болгарского говора* (1955), *Болгарский язык как источник для реконструкции древнейшей славянской акцентологической системы* (1958), *Сравнительно-исторические комментарии к болгарскому ударению* (1959) и рецензията за българската граматика на Б. Малчев [*Грамматика по български език*. Харков, 1927]. Много значими трудове на учения (вкл. и по украинистика) са отпечатани след края на Втората световна война (за него вж. още Бевзенко 1968; Березин 1975: 290; Березин 1976; Березин 1979; Бернщейн 1967; Борковски 1968; Булахов 1976–1978, II: 61–78; Буров, Русинов 1989; Василенко 1968; Виноградов 1965; Куцаров 2002: 458–459, Леков 1957; Леков 1961; Лукинова 1968; PE 1979: 36; Ржехачек 1958; Русинов 1967; Русинов 1988; Супрун 1989: 374–376 и др.).

Друг значим представител на украинската славистика от 20. в. е Иван Огиенко (1882–1972), възпитаник на Киевския университет (1908), където от следващата година е преподавател, от 1915 г. – доцент, а от 1918 г. – професор. От 1919 г. е ректор на Украинския държавен университет в Каменец-Подолски, от 1926 до 1932 г. – професор по църковнославянски език и палеография във Варшавския университет, архиепископ (1940 г.) и митрополит (1943), глава на православната църква в Канада (1951–1972), където живее от 1947 г., почетен член на редица научни общества и университети в Европа и Америка. Изключително значение за славистиката и в частност за кирилометодиевистиката има неговата поредица *Історія церковнослов'янської мови*, замислена (но нереализирана изцяло) в 12 тома: *1. Константин і Мефодій, їх життя та діяльність. Історично-літературна монографія* (две части, 1927–1928), *4. Повстання азбуки й літературної мови у слов'ян* (1927), приложение: *Powstanie alfabetu oraz języka literackiego u słowian* (1927), *5. Наиважніші пам'ятки церковно-слов'янської мови. I. Пам'ятки старослов'янські X – XI віків* (1929), *6. Фонетика церковно-слов'янської мови* (1927), *10. Слов'янська палеография. Paleografia cyrylicka* (1928). Автор е и на редица други частични изследвания в областта на историята на украинския книжовен език, на палеославистиката, ономастиката и теологията (за него вж. още Енциклопедия КМ 1995: 843–846).

За основател на белоруското езикознание и литературознание, както и на белоруската славистика, се приема Евфимий Фьодорович Карски (1860–1931), езиковед, литературовед, етнограф, фолклорист, палеограф и педагог, действителен член на Руската АН в Санктпетербург (1916 г.). Възпитаник е на Нежинския университет (1885 г.), професор по църковнославянски и руски език във Варшавския университет (1893–1915 г.), ректор на Варшавския университет (1905–1910 г.). След възстановяване на полския статут на университета (до 1915 г. Варшавският университет е фактически руски университет и преподаванията се осъществяват на руски език) се прехвърля в Московския университет (1915–1917 г.), а от 1917 г. е професор в Санктпетербургския университет. Автор е на над 700 научни труда из областта на славистиката, белорусистиката и русистиката. Повечето от тях обаче се отнасят към предходния период от историята на славистиката (за подробности вж. Куцаров 2002: 449–551). От съчиненията му, имащи общославистично значение, публикувани в разглеждания период, ще отбележим *Славянская кирилловская палеография* (1928). Огромни са приносите му в изучаването на езиците, етнографията, фолклора и

литературата на източните славяни. Към споменатия период се отнасят напр. *Наблюдения в области синтаксиса Лаврентьевского списка летописи* (1929), *Русская диалектология. Очерк литературного русского произношения и народной речи великорусской (южновеликорусских и северновеликорусских говоров), белорусской и малорусской (украинского языка)* (1924) и др. Особено големи са заслугите на Е. Ф. Карски към белоруската филология и в частност към белоруското езиковедство. Преди него отделни руски, белоруски или украински интелектуалци правят изолирани опити да съберат лексиката на белоруския език [И. И. Носович. *Словарь белорусского наречия*. 1870] или пък да характеризират звуковия и граматичния му строеж (ръкописната сбирка на Е. Р. Романов, материалите за историческия речник на И. И. Григорович), без да могат да покажат историческия път на формирането му сред останалите славянски езици. Най-значителният труд на Е. Ф. Карски, посветен на белоруския език, е тритомното издание *Белорусы*, което включва: т. I: *Введение в изучение языка и народной словесности* (1903); т. II: *Язык белорусского племени: 1. Исторический очерк звуков белорусского наречия* (1908); *2. Исторический очерк словообразования и словоизменения в белорусском наречии* (1911); *3. Очерки синтаксиса белорусского наречия* (1912); т. III: *Очерки словесности белорусского племени: 1. Народная поэзия* (1916); *2. Старая западнорусская письменность* (1921); *3. Художественная литература на народном языке* (1922). Нарочно представихме отделните томове и раздели в съчинението на Е. Ф. Карски, за да се оцени по достойнство мястото му в историята на славистиката и да се подчертае пионерската му роля в белорусистиката – езиковедска и литературоведска. От останалите негови трудове с белоруска проблематика (отнасящи се към разглеждания период) ще посочим *Два памятника старого западнорусского языка. Очерк народного языка с историческим освещением* (1918), *Беларускі народ і яго мова* (1920) и др. (за него вж. още Березин 1975; Березин 1976; Березин 1979; Борковски 1951; Борковски 1971; Булахов 1976–1978, II: 257–287; Дуриданов 1987; Енциклопедия КМ 1995: 234–236; PE 1979: 109; Судник 1961; Супрун 1989: 349–350 и др.).

Големи заслуги за формирането на белоруското езиковедство и белоруската славистика след Октомврийската революция има и командированият в Минск през 1925 г. **Пьотър Афанасиевич Бузук** (1891–1943), възпитаник на Новоросийския университет в Одеса, участник в I Международен конгрес на славистите в Прага [*Лингвистическая география как вспомогательный метод при изучении истории языка*,

1929], където поставя въпроса за изработването на *Общославянски лингвистичен атлас*, директор на Института по езикознание на АН на БССР (1931–1934). Приносите му са в областта на лингвистичната география и белоруската диалектология [вж. по-горе и още *Спроба лінгвістичнай геаграфіі Беларусі. Ч. I. Фанетыка і марфалогія, вып. I. Гаворкі Цэнтральнай і Усходняй Беларусі і суседніх мясцовасцей Украіны і Вялікарусі ў першай чвэрці XX в.*, Мінск, 1928; *К вопросу о диалектологической карте белорусского языка*, 1928; *Да характарыстыкі цэнтральных беларускіх дыялектаў*, 1929; *Да характарыстыкі дыялектаў паўднёвабеларускіх і пераходных да ўкраінскіх*, 1930; *Результаты диалектологического изучения Белоруссии в 1926–1928 гг.*, 1930–1931], общото езикознание [*Очерки по психологии языка*, 1918; *Основные вопросы языкознания*, 1924], взаимоотношенията между славянските езици и на славянските езици с други езици [*Кілька уваг про молдавсько-українськи зносини*, 1926; *Взаємовідносини між українською та білоруською мовами*, 1926; *Становішча беларускай мовы сярод іншых славянскіх моваў*, 1927], праславянския език и неговите диалекти, езика на старите славянски паметници [*К вопросу о месте написания Мариинского евангелия*, 1918; *Спроба гісторыі дагістарычнай эпохі славянскай фанетыкі*, 1927; *Да пытання аб лёсе прадгістарычнага (праславянскага) є*, 1929], украинистиката [*Нариси з історії української мови та хрестоматія з пам'ятників письменської староукраїнщини XI–XVIII вв.*, 1922; *Коротка історія української мови. I. Вступ. I. Звучня*, 1924; *Первый опыт построения учебника по украинскому синтаксису на научных основах*, 1925] и др. (за него вж. още Булахов 1976–1978, II: 55–60; Супрун 1989: 377–378 и др.).

В годините между двете световни войни правят първи стъпки в науката много бележити източнославянски филолози, чиято дейност се разгръща в съвременния етап от развитието на славистиката: Виктор Максимович Жирмунски (1891–1971), Павел Наумович Берков (1896–1969), Евгений С. Шаблиовски (1906–1989) [*Т. Г. Шевченко та його історичне значення*, 1933; *Т. Г. Шевченко, його життя та творчість*, 1934], Пьотър Савич Кузнецов (1899–1968), Виктор Иванович Борковски (1900–1982) [*О языке Суздальской летописи по Лаврентьевскому списку*, 1936], Федот Петрович Филин (1908–1982) [*О диалектологическом атласе русского языка*, 1935; *Исследование о лексике русских говоров. По материалам сельскохозяйственной терминологии*, 1936; *Очерки истории русского языка до XIV столетия*, 1940], Рубен Иванович Аванесов (1902–1982) [*Очерк грам-*

матики современного русского литературного языка, 1945, съвм. с В. Н. Сидоров], Тимофей Петрович Ломтев (1906–1972), с големи заслуги за развитието на белорусистиката [*Беларуская граматыка. Ч. I. Фанетыка і правапіс*, 1935, *Ч. II. Марфалогія*, 1936, съвм. с К. И. Гурски и М. М. Барковски, *Сінтаксіс беларускай мовы*, 1939, съвм. с К. И. Гурски, Г. З. Шкляр и С. Л. Рожкинд], Андрей Степанович Львов (1905–1979), Самуил Борисович Бернщейн (1911–1997), учен с изключителни заслуги към българистиката [*Тюркские элементы в языке дамаскинов XVII–XVIII вв.*, 1934; *Болгарские говоры Украины*, 1939; *Болгарский язык. Болгарская литература. Культурные связи болгар и русских*, 1946], Юрий Сергеевич Маслов (1914–1990), Иван Костянтинович Билодид (1909–1981), с големи заслуги за развитието на съвременната украинска славистика, Никита Александрович Мешчерски (1906–1987), Виктор Александрович Истрин (1906–1967), Леонид Самойлович Ерихонов (1906–1971), с големи заслуги към българистиката, Константин Николаевич Державин (1903–1956), Дмитрий Фьодорович Марков (1913–1900), Дмитрий Сергеевич Лихачов (1906–1999), Михаил Павлович Алексеев (1896–1981) [*Проблемы художественного перевода*, 1931; *Пушкин на Западе*, 1937; *Пушкин в мировой литературе*, 1938; *Английский язык в России и русский язык в Англии*, 1944; *Англия и англичане в памятниках московской письменности XVI–XVII вв.*, 1947; *Тургенев - пропагандист русской литературы на Западе*, 1948], в периода 1978 до смъртта си – председател на Международния комитет на славистите, фолклористите Пьотър Григориевич Богатирьов (1893–1971), Николай Иванович Кравцов (1906–1980) и др.

ЛИТЕРАТУРА:

- Аванесов 1948:** Р. И. Аванесов. С. П. Обнорский. // *Русский язык в школе*, 1948, № 5: 1–3.
- Аванесов 1967:** Р. И. Аванесов. В. Н. Щепкин. // В. Н. Щепкин. *Учебник русской палеографии*. Москва, 1967.
- Алпатов 1999:** В. М. Алпатов. *История лингвистических учений*. Москва, 1999.
- Андрейчин 1970:** Л. Андрейчин. Академик В. В. Виноградов (1894–1969). // *Български език*, 1970 № 1: 78–79.
- Андрейчин 1974:** Л. Андрейчин. Българистиката в руското и съветското езикознание. // *Български език*, 1974, № 3: 213–216.

- Ашнин, Алпатов 1994:** Ф. Д. Ашнин, В. М. Алпатов. „Дело славистов“: 30-е годы. Москва, 1994.
- Базилевич, Верещчагин 1970:** Л. И. Базилевич, Е. М. Верещчагин. Стилистические проблемы в научном наследии Л. В. Щербы. // *Советское славяноведение*, 1970, № 1: 85–93.
- Барнет 1976:** V. Barnet. Osobnost L. V. Ščerby a jeho dílo. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 4–15.
- Бархударов 1958:** С. Г. Бархударов. Акад. С. П. Обнорский (К 70-летию со дня рождения). // *Вопросы языкознания*, 1958, № 4: 63–77.
- Бевзенко 1968:** С. П. Бевзенко. Л. А. Булаховський – історик української мови. // *Мовознавство*, 1968, № 2: 26–30.
- Белов 1958:** А. И. Белов. *А. М. Пешковский как лингвист и методист*. Москва, 1958.
- Белчиков 1970:** Ю. Бельчиков. Из лингвистического наследия акад. Л. В. Щербы. // *Вопросы языкознания*, 1970, № 6: 84–94.
- Березин 1975:** Ф. М. Березин. *История лингвистических учений*. Москва, 1975.
- Березин 1976:** Ф. М. Березин. *Русское языкознание конца XIX – начала XX вв.* Москва, 1976.
- Березин 1977:** Ф. М. Березин. *Хрестоматия по истории русского языкознания*. Москва, 1977.
- Березин 1979:** Ф. М. Березин. *История русского языкознания*. Москва, 1979.
- Берков 1947:** П. Н. Берков. Акад. Н. С. Державин. К 70-летию со дня рождения и 50-летию научной деятельности. // *Вестник Ленинградского университета*, 1947, № 12: 119–123.
- Бернштейн 1956:** С. Б. Бернштейн. *В. Н. Щепкин*. Москва, 1956.
- Бернштейн 1967:** С. Б. Бернштейн. Советской славянской филологии 50 лет. // *Советское славяноведение*, 1967, № 5: 77–93.
- Бернштейн 1987:** С. Б. Бернштейн. *А. М. Селищев – славист-балканист*. Москва, 1987.
- Богданова 1989:** С. Богданова. Алексей Шахматов (1864–1920). // *Съпоставително езиковедение*, 1989, № 4: 107–112.
- Борковски 1951:** В. И. Борковский. Евфимий Федорович Карский. // *Русский язык в школе*, 1951, № 1.
- Борковски 1958:** В. И. Борковский. С. П. Обнорский (К 70-летию со дня рождения). // *Русский язык в школе*, 1958, № 3: 99–106.
- Борковски 1967:** В. И. Борковский. С. П. Обнорский. // *Русская речь*, 1967, № 5: 9–11.
- Борковски 1968:** В. И. Борковский. Леонид Арсеньевич Булаховский. // *Русская речь*, 1968, № 4: 3–6.
- Борковски 1971:** В. И. Борковский. Евфимий Федорович Карский (1861–1931). // *Русская речь*, 1971, № 1: 39–46.

- Брегвадзе 1970:** В. Н. Брегвадзе. В. В. Виноградов. // *Вопросы языкознания*, 1970, № 1: 3–18.
- Буланин 1980:** Л. В. Буланин. Лев Владимирович Шчерба (По случай стогодишнината от рождението му). // *Съпоставително езиковедие*, 1980, № 6: 119–121.
- Булахов 1976–1978:** М. Г. Булахов. *Восточнославянские языковеды. Т. I–III*. Минск, 1976, 1977, 1978.
- Буров, Русинов 1989:** Ст. Буров, Р. Русинов. Л. А. Булаховски – виден украински славист и българист. // *Език и литература*, 1989, № 3: 108–112.
- Буюклиев 1980:** Ив. Буюклиев. Славистиката и българистиката в Ленинградския университет. // *Съпоставително езиковедие*, 1980, № 4: 55–61.
- Василевска 1969:** Е. А. Василевская. Афанасий Матвеевич Селищев (1886–1942). // *Русская речь*, 1969, № 2: 36–40.
- Василевска 1981:** Е. А. Василевская. Афанасий Матвеевич Селищев (1886–1942). // *Русская речь*, 1981, № 2: 84–87.
- Василенко 1968:** И. А. Василенко. Л. А. Булаховский (1888–1961). // *Русский язык в школе*, 1968, № 6: 110–112.
- Венедиктов 1987:** Гр. Венедиктов. Семдесет лет советской лингвистической болгаристики. // *Съпоставително езиковедие*, 1987, № 6: 33–43.
- Виноградов 1965:** В. В. Виноградов. Синтаксическая концепция акад. Л. А. Булаховского. // *Русский язык в школе*, 1965, № 4: 79–83.
- Виноградов, Шишмарьев, Биков 1953:** В. В. Виноградов, В. Ф. Шишмарев, К. М. Быков. Акад. Н. С. Державин (Некролог). // *в. Ленинградская правда* от 28 февруари 1953 г.
- Волман 1997:** Sl. Wollman. Pronásledování slavistů v Sovětském svazu a Slovanský ústav v Praze. // *Slavia*, 1997, № 1: 1–20.
- Галкина-Федорук 1951:** Е. М. Галкина-Федорук. Академик В. В. Виноградов. // *Русский язык в школе*, 1951, № 3: 60–66.
- Галкина-Федорук 1955:** Е. М. Галкина-Федорук. К шестидесетилетию акад. В. В. Виноградова. // *Русский язык в школе*, 1955, № 1: 78–82.
- Галкина-Федорук, Василенко, Галанов 1965:** Е. М. Галкина-Федорук, И. А. Василенко, И. Г. Галанов. В. В. Виноградов (К 70-летию со дня рождения). // *Русский язык в школе*, 1965, № 1: 98–100.
- Дилевски, Филкова 1969:** Н. Дилевски, П. Филкова. Виктор Владимирович Виноградов. // *Език и литература*, 1969, № 6: 86–87.
- Дитякин 1948:** В. Дитякин. Выдающийся славяновед. // *в. Вечерняя Москва* от 27 февруари 1948 г.
- Дмитриев 1969:** П. А. Дмитриев. Славистика в Ленинградском университете. // *Јужнословенски филолог*, 1969, № 3–4.
- Дмитриев 1978:** П. А. Дмитриев. Вклад ученых Ленинградского университета в развитие славянской филологии. // *Вестник Ленинградского университета*, 1978, № 8.

- Дмитриев 1978а:** П. А. Дмитриев. 60 лет славянской филологии в Ленинградском университете. // *Зборник за филологију и лингвистику. XXI/2.* Нови Сад, 1978.
- Дохалска 1976:** M. Dohalská. Ščerbova francouzská fonetika. // *Práce z dějin slavistiky III.* Praha, 1976: 30–36.
- Дуриданов 1987:** Ив. Дуриданов. Значението на руското и съветското езиковедение за развоја на езиковедението в България. // *Език и литература*, 1987, № 5: 23–33.
- Энциклопедия Е 1999:** *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego.* Wrocław – Warszawa – Kraków, 1999.
- Энциклопедия КМ 1985:** *Кирило-методиевска енциклопедия. Том I.* София, 1985.
- Энциклопедия КМ 1995:** *Кирило-методиевска енциклопедия. Том II.* София, 1995.
- Журавлев 1962:** В. К. Журавлев. *Г. А. Ильинский (1876–1937).* Москва, 1962.
- Журавлев 1970:** В. К. Журавлев. Петр Саввич Кузнецов. 1899–1968. // *Русская речь*, 1970, № 1: 31–33.
- Затовканык 1976:** M. Zátovkaňuk. L. V. Ščerba a lingvometodika cizích jazyků. // *Práce z dějin slavistiky III.* Praha, 1976: 124–129.
- Зиндер, Матусевич 1968:** Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич. Лев Владимирович Щерба. // *Русская речь*, 1968, № 5: 42–45.
- Златанов 1983:** И. Златанов. Петдесет години от смъртта на Александър М. Пешковски. // *Съпоставително езиковедение*, 1983, № 4: 113–114.
- Златанов 1983а:** И. Златанов. Иван Иванович Мешчанинов (1883–1967). // *Съпоставително езиковедение*, 1983, № 5: 122–123.
- Злиднев 1960:** В. И. Злиднев. Из историята на руско-българските научни връзки. // *Литературна мисъл*, 1960, № 2: 93–102 (за Н. С. Державин).
- Злиднев 1968:** В. И. Злиднев. А. М. Селищев и его българские связи. // *Советское славяноведение*, 1968, № 4: 90–103.
- Золотова 1970:** Г. А. Золотова. Труды акад. В. В. Виноградова в области синтаксиса. // *Русский язык в школе*, 1970, № 1: 102–106.
- Иванов 1968:** В. В. Иванов. Акад. С. П. Обнорский (К 80-летию со дня рождения). // *Русский язык в школе*, 1968, № 3: 94–100.
- Кожевникова 1976:** K. Koževníková. Ščerbovy podněty k lingvostylistické analýze textu. // *Práce z dějin slavistiky III.* Praha, 1976: 130–136.
- Колесов 1971:** В. В. Колесов. Значение лингвистических трудов А. А. Шахматова для современного славянского языковедения. // *Вопросы языковедения*, 1971, № 2: 53–61.
- Кондрашов 1963:** Н. А. Кондрашов. *Роман Федорович Брандт.* Москва, 1963.
- Коротаева 1962:** Э. И. Коротаева. Е. С. Истрина о преподавании современного русского языка. // *Русский язык в школе*, 1962, № 6: 95–98.

- Кузнецов 1947:** П. С. Кузнецов. В. Н. Щепкин как исследователь старославянского и русского языков. // *Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, вып. 2*. Москва, 1947: 81–84.
- Куцаров 1980:** Ив. Куцаров. *Увод в славянската филология. Ч. I*. София, 1980.
- Куцаров 2002:** Ив. Куцаров. *Славяните и славянската филология*. Пловдив, 2002.
- Леков 1957:** Ив. Леков. Славянското езиковедение в СССР. // *Български език*, 1957, № 5: 408–410.
- Леков 1961:** Ив. Леков. Акад. Леонид Арсенийович Булаховски (1888–1961). // *Български език*, 1961, № 3: 276–278.
- Лукинова 1968:** Т. Б. Лукинова. Видання наукової спадщини Л. А. Булаховського. // *Мовознавство*, 1968, № 2: 31–34.
- Марков 1974:** Д. Ф. Марков. Научная деятельность Института славяноведения и балканистики в системе АН СССР (К 250-летию АН СССР). // *Советское славяноведение*, 1974, № 3: 3–7.
- Мечев 1977:** К. Мечев. Изтъкнат българовед (Сто години от рождението на академик Николай Севастианович Державин). // *Език и литература*, 1977, № 5: 93–94.
- Мирчев 1972:** К. Мирчев. А. М. Селищев (1886–1942). // *Български език*, 1972, № 6: 575–576.
- Младенов 1986:** М. Сл. Младенов. Афанасий Матвеевич Селищев (1866–1942). // *Съпоставително езиковедение*, 1986, № 2: 113–119.
- Младенов 1986а:** М. Сл. Младенов. Сто години от рождението на Афанасий Матвеевич Селищев. // *Звено*, 1986, № 6: 35–39.
- Младенов 1986б:** М. Сл. Младенов. Българистични трудове на А. М. Селищев. // А. М. Селищев. *Приноси в българската диалектология и етнография*. София, 1986: 20–26.
- Младенов 1986в:** М. Сл. Младенов. Афанасий Матвеевич Селищев (1866–1942) и българското езиковедение. // А. М. Селищев. *Приноси в българската диалектология и етнография*. София, 1986: 5–19.
- Младенов 1986г:** М. Сл. Младенов. Писма на А. М. Селищев до български учени. // А. М. Селищев. *Приноси в българската диалектология и етнография*. София, 1986: 351–410.
- Моравец 1976:** J. Moravec. Ščerbovo pojetí fonému a jeho vývoj. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 37–45.
- Пенчев, Станишева, Станков 1967:** Й. Пенчев, Д. Станишева, В. Станков. Въпроси на българистиката в съветското езиковедение. // *Български език*, 1967, № 5: 436–457.
- Петър 1976:** J. Petr. L. V. Šcerba jako slavista a sorabista. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 89–123.
- Попела 1976:** J. Popela. Ščerbův přístup k jazykové skutečnosti. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 16–21.

- РЕ 1979:** *Русский язык. Энциклопедия* (гл. ред. Ф. П. Филин). Москва, 1979.
- Ржанникова 1993/1994:** О. А. Ржанникова. Петдесет години катедра "Славянски филологии" в Московския университет "М. В. Ломоносов". // *Български език*, 1993/1994, № 4: 404.
- Ржанникова 2001:** О. А. Ржанникова. Българистиката във Филологическия факултет на Московския държавен университет "М. В. Ломоносов". // *Българистика 2001. Доклади от международната работна среща София, 21–22 септември 2001 г.* София, 2001: 36–44.
- Ржехачек 1958:** L. Řeháček. Výročí akademika Bulachovského. // *Slovanský přehled*, 1958, т. 44: 225.
- Ромпортъл 1976:** M. Romportl. L. V. Ščerba jako fonetik. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 22–29.
- Русакиев 1966:** С. Русакиев. Н. К. Гудзий. // *Език и литература*, 1966, № 2: 92.
- Русинов 1967:** Р. Русинов. Успехите на съветското езикознание. // *Български език*, 1967, № 5: 457–463.
- Русинов 1988:** Р. Русинов. Леонид Булаховски (1888–1961). // *Съпоставително езикознание*, 1988, № 4–5: 220–222.
- Русинов 1996:** Р. Русинов. Григорий Осипович Винокур (1896–1947). // *Съпоставително езикознание*, 1996, № 2: 121–126.
- Станишева 1987:** Д. Станишева. Николай Дурново (1876–1937). // *Съпоставително езикознание*, 1987, № 6: 91–92.
- Степанов 1970:** А. В. Степанов. Вопросы стилистики в трудах, спецкурсах и докладах акад. В. В. Виноградова. // *Русский язык в школе*, 1970, № 1: 107.
- Судник 1961:** М. П. Судник. Бележит белоруски учен (100 години от рождението на акад. Е. Ф. Карски). // *Език и литература*, 1961, № 2: 51–54.
- Супрун 1989:** А. Е. Супрун. *Введение в славянскую филологию* (2 издание). Минск, 1989.
- Текучев 1968:** А. В. Текучев. А. М. Пешковский. К 90-летию со дня рождения и 35-летия со дня смерти. // *Русский язык в школе*, 1968, № 4: 98–104.
- Толстой 1970:** Н. И. Толстой. Академик В. В. Виноградов. // *Советское славяноведение*, 1970, № 1: 132–133.
- Трубачов 1957:** О. Н. Трубачев. Этимологический словарь славянских языков Г. А. Ильинского. // *Вопросы языкознания*, 1957, № 6: 91–96.
- Улуханов 1970:** И. С. Улуханов. Алексей Александрович Шахматов (1864–1920). // *Русская речь*, 1970, № 6: 10–15.
- Филкова 1955:** П. Филкова. Шейсетгодишнината на В. В. Виноградов. // *Български език*, 1955, № 2: 161–168.
- Филкова 1994:** П. Филкова. Виктор В. Виноградов (1894–1969). // *Съпоставително езикознание*, 1994, № 6: 88–102.
- Хайнц 1983:** А. Heinz. *Dzieje językoznawstwa w zarysie*. Warszawa, 1983.

- Хлупачова 1976:** K. Chlupáčová. Akad. Ščerba jako lexikograf. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 68–77.
- Храбе 1976:** V. Hrabě. O gramatické teorii L. V. Šcerby a její současné aktuálnosti. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 46–67.
- Хухини 1979:** Г. Т. Хухини. *Принципы описательного анализа в трудах А. М. Пешковского*. Тбилиси, 1979.
- Черних 1948:** П. Я. Черных. С. П. Обнорский как историк русского языка (К шестидесятилетию со дня рождения). // *Русский язык в школе*, 1948, № 5: 3–10.
- Шабършула 1976:** J. Šabršula. Význam Šcebroy lexikologické teorie a lexikografické praxe pro překladatelství. // *Práce z dějin slavistiky III*. Praha, 1976: 78–88.
- Янков В. 1953:** В. Янков. 75-годишнината на бележития славяновед и българовед Н. С. Державин. // *Славяни*, 1953, № 1: 9.

**БЕЛЕЖКИ ЗА „НЕОПРЕДЕЛЕНОСТТА“
(ПРИНОСИТЕ НА В. СТАНКОВ ЗА ИЗУЧАВАНЕ
НА ОПРЕДЕЛЕНОСТТА И НЕОПРЕДЕЛЕНОСТТА
В СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИ ЕЗИК)**

Вера Маровска

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Проблематиката на *определеността* и *неопределеността* е сред най-дискутираните в граматиката на съвременния български език – до такава степен, че този факт вече започва да губи актуалността си: категорията, обхващаща едното, другото или и двете значения, негласно си остава недоразработена, неубедително дефинирана, тъй като съвременната системно-структурна интерпретация не може да отговори на един или друг от откритите въпроси, а само и единствено на всички едновременно, тъй като те са взаимно обвързани. Ако сме сигурни в семантичния (или семантичните) признаци, ще е ясен броят на маркираните грамем и вида на опозицията помежду им. Ще можем да дадем и сполучливо наименование на морфологичната категория, обединяващо както немаркираната, така и маркираната (маркираните) грамем в традицията на съществуващите описания на другите морфологични категории в езика като число, род, време на глагола и т. н. Но нерешените въпроси оставят без отговор и споменатите, макар че признаците *определеност* и евентуалният му маркиран корелат са били обект на изследователски интерес в много научни работи. Затова например един от доста занимавалите се с *определеността* и *неопределеността* автори – В. Станков, съзнателно се отказва да коментира теоретичните въпроси, преди да уточни инварианта на категорията (Станков 1998в: 130–131; вж. още Станков 1998а, б, г). Съобразявайки се с общотеоретичните постулати на структуралистичното описание, приемливо дефинира категорията в последната си граматика Ив. Куцаров, използвайки за наименования на категорията Балановия термин „положение“ – определено и неопределено ...

В съществуващите граматически трудове може да се намери и преглед на становищата по интересуващите ни проблеми, затова тук няма да представяме исторически бележки (препоръчваме изключително подробния и компетентен обзор в последната граматика на Ив. Куцаров – Куцаров 2007: 407–454). В хода на нашия анализ ще цитираме някои източници и автори, което ще очертае и техния принос в изследваната проблематика.

Ще започнем с причините за затрудненията в изучаването на категорията, а те са доста. На първо място, пределно ясният формален план на членуването и формалните показатели на признака *определеност* членните морфемии *-ът* (евент. *-ят, -а, -я*), *-та, -то, -те*, който нерядко създава измамно впечатление за задълбочено научно описание на явлението изобщо. (Приемаме и тук повече няма да коментираме правената от повечето съвременни учени разлика между членувана форма и определено явление, които се коренят в спецификата на формалното изразяване, т. е. в принципа на индоевропейската енклитика, на който се подчинява маркирането на признака *определеност* (по тези въпроси вж. напр. Гълъбов 1950, цит. по Гълъбов 1986: 266–329). Засега този въпрос е от второстепенно значение, тъй като вниманието ни е насочено към осветляване на семантичния признак и неговия маркиран корелат, ако има такъв.) Образуването на синтагмите с формите за род и число на *един* също е пределно ясно във формално отношение, но повдига нерешения засега въпрос за експлицирания от тях семантичен признак, който би следвало да е положително назован, за да се съобразим със симетрията между формален и семантичен план. Приемаме работната хипотеза, че този признак също е вид *определеност*, но не и за двамата комуниканти, а само за говорещия (това предположение за първи път е изказано от Й. Пенчев по друг повод. „Местоименната дума *един* също изразява *определеност* и се употребява, когато предметът е определен за говорещия, но не е определен, известен за слушащия. И когато това е така, *един* се подчинява на тенденция за клитика“ (Пенчев 1984: 75).

Неопределеност би следвало да остане като име на немаркираната грамема (т. е. *човек : човекът : един човек* = неопределеност (Ø) : *двустранна определеност* (за двамата комуниканти: *-ът, -та, -то, -те*) : *едностранна определеност* (само за адресанта: *един, -а, -о, -и*). Такава трактовка внася симетрия и в семантичното тълкуване и в това е нейната положителна страна. Доказването ѝ обаче е доста сложно по няколко причини.

Отчасти защото семантичните признаци, които те експлицират, са доста сходни – до степен, че много изследователи продължават да говорят за *неопределеност* на синтагмите с *един*, а прозрението на Й. Пенчев като че ли не се забелязва (макар в ново време доста автори да се съобразяват вече с него – напр. В. Станков, Хр. Стаменов, В. Зидарова, Ив. Куцаров и др.). Дори и когато обаче то се отчита, терминологичната традиция не може да бъде преодоляна, както е например в изследванията на В. Станков (вж. Станков 1998в: 154). От друга страна, пречка за адекватното тълкуване е и различната степен на граматикализация на очевидно по-старата категория с формален план членуването, докато конструкциите с *един* все още не са граматикализирани напълно, макар и определено да се подчиняват такава тенденция. Следствието е неубедителност на тази теоретична интерпретация, която би представила членуваните форми и синтагмите с *един* като маркирани грамемии на една и съща морфологична категория. И още един много важен факт – авторовата интенция, която осигурява известна свобода на говорещия, включително и заради незавършилия процес на граматикализация. По въпроса В. Станков пише: „Когато говорещият употреби именна синтагма с *един*, той винаги изказва референта като идентифициран от него, независимо че може в момента да го въвежда в речта [...] Говорещият може да употреби именна синтагма с *един* и в изречения от типа на *Дойде едно момче, за което вчера ти говориш...*“ (Станков 1998 в: 156) и това изречение позволява на адресанта да употреби и членувана форма *Дойде момчето, за което вчера ти говориш*. „Интересни са и случаите, когато говорещият съзнателно употребява именна синтагма с определителен член с цел да не информира (или да заблуди) слушащия – *Кой се обади по телефона?*; – *Една колежка* (когато обектът фактически е известен и на адресата)“ (пак там: 156). Т.е. като естествена комуникативна система езикът предоставя множество изразни средства с еднаква или близка семантика, но от различен морфологичен тип, а нерядко и неморфологични. Говорещият има възможност за избор и нерядко той е предпоставен не от лингвистични съображения - по-скоро от прагматични и стилистични (за избягване на повторението напр.), а понякога и от контекстови позиции на неутрализация. Това създава множество заблуди относно семантиката на езиковите знакове, които се тълкуват като синонимични, употребата им – като факултативна и се затруднява научната им квалификация. Наблюдаваме го и при редица глаголни категории, например от типа преизказани и/или умозаключителни форми: *Пише ми, че ходил в книжарницата, но било затворено* : *Пише ми, че е ходил в книжарницата, но е било затворено* : *Пише ми, че ходил в книжарницата, но е било затворено* : *Пише ми, че е ходил в книжарницата, но било затворено*. И това е една от причините

преизказните и умозаключителните форми да се диференцират доста късно в българската граматика.

Това, че числителното *един* функционира и като неопределително местоимение, е другото голямо затруднение, трудно преодолимо също поради незавършилата му граматикализация като определителен член. Такава е етимологията на т. нар. неопределителни членове в много езици, в това отношение българският не е никакво изключение. От местоименните му функции се е развила формата за множествено число *едни*, която за числителното би била безсмислена заради семантично противоречие. Но че процесът на граматикализация не е приключил, свидетелства и това, че граматикализацията винаги е свързана с лексикална десемантизация и формиране на абстрактен, граматически признак отношение, чиято експликация в свързаната реч е задължителна. Вследствие от казаното, най-фреквентна е употребата на немаркираните грамеми на морфологичните категории, значително по-ниска е фреквентността на маркираните, но ако те са две или повече, фреквентността им е подобна. **Определените понятия обаче се срещат несравнимо по-често в речта отколкото конструкциите с *един*** (дори и да не се съобразяваме, че в част от тях *един* е числително, неопределително местоимение или дори в адективираща го функция). Това е нашето впечатление, макар че не сме правили специално проучване, а в литературата може да се видят и обратните становища (вж. напр. данните от честотния речник на Ц. Николова, цит. по Куцаров 2007: 444).

Семантичната връзка между числителното *един* и неопределителното местоимение *един* е все още много тясна. Свидетелство за това са случаи на употреба, които са смислово много сходни:

- *Все пак има един изход от това положение* – един-единствен, а не повече, който само говорещият знае ли, или просто *Има изход от положението?*;
- *Една жена те търси* може да означава „някаква, неизвестна за теб, но ясна за говорещия“, той я е видял (или чул), но същевременно в контрастивни изречения се запазва и семантиката „една, а не две или повече жени“;
- Изрази, в които *един* функционира като прилагателно в опозиция с *друг* в качеството му на антоним. Адективираното *един* диференцира, откроява част от назованите явления, и броими, както и неброими: *един от тях, един с друг, един за друг, един вместо (пред, зад, след, пред и т. н. с почти всички предлози) друг*. В тези случаи е съвсем възможно и множественото число: *едни след други, едни вместо други* и т. н. А

също и членуваните варианти *едните, а не другите, едните от тях, едните пред другите, едните вместо другите; Едната захар е кафява, а другата – бяла; Но искам да свърша още едно-друго* и т. н. Според принципа на А. И. Смирницки, членуването в последните случаи е красноречиво доказателство, че тази употреба не експлицира признак от една и съща категория с *определеността*. Следователно, ако не се откажем от интерпретацията на *един* като маркер в рамките на категорията, остава да приемем, че в споменатите употреби *един* е прилагателно име.

Когато последните случаи са членувани, това не води до съществена смислова разлика: *единият след другия, едните вместо другите, едната пред другата, Една от тях трябва да е била видяна на местопрестъплението, когато е било извършено едно от убийствата* (Ст. Йотов). Срв. с еднозначното *Едната от тях трябва да е била видяна на местопрестъплението, когато е било извършено едното от убийствата*.

Дотук изложените аргументи като че ли доказват правотата на изследователите, които смятат, че в българския език няма „неопределителен член *един*“, че този вид употреба на неопределителното местоимение е подражателна (най-вече от френски преводи) и трябва да се избягва.

Поддържащите обаче тезата за съществуването на „неопределителен член *един*“, най-задълбочено осмислил явлението струва ни се е В. Станков, също имат своите основания.

Самият В. Станков различава два типа употреба на *един*. Първата, когато се експлицира едностранна определеност, наричана от него „специфична неопределеност“, и втората – същинска неопределеност, наречена неспецифична неопределеност, в която *един* е факултативен или невъзможен. Тази диференциация на *един* се съотнася с теорията за референцията по следния начин: при специфичната неопределеност се визира конкретен референт, това е конкретна неопределеност (срв. с термина *конкретност* като семантичен признак на *определеността* на Ив. Куцаров – Куцаров 1997, 2007); при неспецифичната неопределеност, или общата неопределеност, името не се съотнася с конкретен обект от действителността, а има по-скоро понятийно значение (*Той е учител, инженер, музикант; Назначиха го за директор, управител, лекар на поделението; чаша (за) вода; ято птици*). „Добавянето на *един* не интензифицира, а специфицира именната синтагма, т. е.

посочва един конкретен референт от многото възможни: *Това(той) е музикант* : *Това (той) е един музикант, с когото (който)...* (вж. Станков 1998 в: 150). Това е първият случай, в който употребата на *един* е симетрична с членувана форма: *Това (той) е музикантът, с когото (който) ...* В тези случаи ясно личи общото в семантиката на определените (с *един* или *чрез членуване* форми) и тяхната референтност. Непълната граматикализация на *един* се проявява във възможността в показания контекст замяна на *един* с едно или, по-добре, две-три прилагателни, което може да отмени *един* (тъй като *определеността* вече е лексикално изразена), но не и членуването: *Той е истински* (или *един истински*), *голям музикант*, но *Той е истинският, големият музикант ...*

Такива изречения могат да бъдат и референтни: *Една висока и стройна жена се отдели от групата...* = *Висока и стройна жена се отдели от групата*; *Високата и стройна жена се отдели...* = *Жената се отдели ...*, но не и **Жена се отдели от групата* – последното е възможно само ако е контрастивно, в смисъл *Жена* (а не мъж или дете) *се отдели ...*

В темо-ремния анализ, който Св. Иванчев прави на *определеността* в работата си „Наблюдения върху употребата на члена в български език“, той изтъква много важен случай, в който е възможна единствено членувана форма на името (Иванчев 1978: 186–211). На нея обръща внимание и В. Станков (Станков 1998 в). Става въпрос за подлог тема, когато името е задължително членувано, определено - *Жената* *влезе в стаята*. Подлог тема обаче може да бъде и именна синтагма с *един*, което е красноречиво доказателство, че тези синтагми са също определени: *Една жена влезе в стаята*, но не и **Жена влезе в стаята*. „В това отношение именните синтагми със специфична неопределеност се изравняват с определените именни синтагми“ – обобщава и В. Станков (цит. съч.: 152).

Същото се отнася и за фразите с начално непряко (предложно) допълнение тема: *Тя влезе в един двор и даде книгата на едно дете*; *Тя влезе в двора и даде книгата на детето*, но не и **Тя влезе в двор и даде книгата на дете*. Съвсем равностойни по семантика са и случаите: *На улицата той срещна едно момиче, с което беше се запознал преди малко* = *На улицата той срещна момичето, с което беше се запознал ...*, но **На улицата той срещна момиче, с което беше се запознал...*; *Минаваше една висока жена, с която бях говорил на събранието* = *Минаваше високата жена, с която бях говорил на събранието*, но **Минаваше висока жена, с която бях говорил на събранието*;

На дървото кацна **една** врана, която се въртеше тук от сутринта = На дървото кацна **враната**, която се въртеше тук от сутринта, но *На дървото кацна врана, която се въртеше тук от сутринта. Слушайте са анализирани от В. Станков, който уточнява и причината, изключваща употребата на неопределена форма в тях, а именно – подчинените изречения съобщават за определеността на обекта, към който се отнасят. Той обръща внимание и върху факта, че ситуацията е различна, ако подчиненото изречение не свидетелства за предварителна определеност на името, към което се отнася, т. е. *В стаята влезе едно дете, което бях изпратил за вестници* = *В стаята влезе детето, което бях изпратил за вестници*, **В стаята влезе дете, което бях изпратил за вестници*, но е възможно *В стаята влезе дете, което постоя малко и излезе. А също и В стаята влезе дете. Бях го изпратил за вестници ...* (Станков, цит. съч.: 152–153).

Употребата на *един* като неопределителен член може да създаде невярна представа в случаи, когато наблюдаваният контекст е недостатъчен, за да бъдат категорично определени комуникативните цели на говорещия. Т. е. когато е недостатъчно ясно дали той иска да подчертае понятийната страна на името – почти без изключения това са контрастивни изречения, - или пък назовава известен нему, определен обект, който обаче е неопределен за адресата. В първия случай изреченията са без *един*, а във втория – с *един*: *Жена вика* (а не дете); *Войник мина през реката* (а не напр. цивилен); *Врана кацна на дървото* (а не щъркел) и т. н. Срв.: *Една жена вика*; *Един войник мина през реката*; *Една врана кацна на дървото*. Синтактичната функция на името е без значение: *Той върви с жена* (а не с дете); *Видях войник на поляната* (а не друг човек); *Виждам дървото с врана на него* (а не с щъркел); *Разказах случая на жени* (а не на мъже). И съответно: *Той върви с една жена*; *Видях един войник на поляната*; *Виждам дървото с една врана на него*; *Разказах случая на едни жени*.

Много показателна за семантико-функционалната характеристика на *един* е употребата му при въвеждане на непознат за адресата референт, която наблюдаваме в приказките: *Имало едно време един дядо и една баба*. Очевидно те са определени за разказвача, комуто предстои да информира и слушателите си за тях (на тази употреба са посветени доста наблюдения – вж. напр. Olsson 1986: 46–47, цит. по Станков 1998 в: 156–157).

Един в качеството си на формант за *едностранна определеност* има още една много показателна функция, напълно съответстваща на т. нар. *генерична определеност* на членните морфеми. Срв.: *Жената*

не мисли като мъж : **Една** жена не мисли като мъж; По-скоро би ме чуло дървото : По-скоро би ме чуло **едно** дърво; Цигулар(ят) къща не храни : **Един** цигулар къща не храни и т. н. По-често обаче, особено в пословици, поговорки, фразеологизми генеричността се изразява с членни морфемии към името, докато *един* е по-вероятно да се види в аналогичната употреба от вида: **Един** поет не би мислил така; **Един** ученик не може да си позволява това; **Един** архитект не би го препоръчал и т. н. Причината може би е както в по-високата граматикализация на определителните членове и по-дългата традиция в употребата им в такъв контекст, така и в обичайната за такива изречения двустранна определеност на името (*Поетът* е странен човек; *Лъвът* е бозайник – и говорещият, и слушащият знаят какво е „поет“, „лъв“ и т. н. Срв. със случаите: *Това* животно е лъв; *Има* едно животно – опосум. *Един* опосум не може да живее... = *Опосумът* не може да живее...). И в двата случая обаче в контрастивни изречения може да се употреби и нечленувана форма на името: *Цигулар къща не храни; По-скоро би ме чуло дърво; Ученик не може да си позволява това*. Но само ако контекстът не е двузначен. Срв. напр.: **Жена не мисли като мъж* или **Поет не би мислил така*, които са спорни, но като че ли не невъзможни, макар че в език с граматикализирана *определеност* в тези изречения би следвало да има членуване или *един*.

Впрочем терминът *конкретност*, който се употребява от немалко автори за назоваване на семантичния признак на грамемата *определеност*, не е подходящ именно защото като че ли изключва т. нар. генерична или обща определеност (вж. по въпроса анализа в Станков 1998 г). Достатъчно е да се формулира този формално-семантичен признак като **двустранна определеност (идентифицираност) на обекта в неговата цялост**.

При комбинирането си с признака *множественост*, именната синтагма с *един* изразява част от цялост (за разлика от членуваното име, което експлицира т. нар. *количествена определеност*, т. е. *цялостност, тоталност*): **Едни** ученици от вашето училище донесоха това ≠ **Учениците** от вашето училище ...

При имената на неброими явления членуването може да има генерична функция: *Захарта* не изглежда така : **Една** захар не изглежда така. Трябва обаче да се отбележи, че функционално и формално-езиково пълноценна е категорията *определеност* : *неопределеност* само когато се назовава явление, което може да бъде известно както на двамата, така и само на единия комуникант. Личността, умеща пълноценно да комуникира, естествено има и равнище на прагма-

тична компетентност, т. е. знае какво е захар, сол, мляко и т. н. При такива имена *едностранна определеност* е малко вероятна, освен в метафоричен смисъл.

Имайки предвид всичко това, като отчитаме и недостатъчната на този етап граматикализация, проявяваща се във възможността на *един* да се употребява и като прилагателно антоним на *друг*, и като неопределително местоимение, равностойно на *някой*, можем да обобщим, че е налице ясна тенденция за протичащо граматикализиране на *един* в качеството му на формант за изразяване на признака *едностранна (авторска) определеност*, маркиран корелат на традиционната *двустранна определеност* с формални показатели членните морфемии. Начало на тази тенденция най-вероятно поставят подражателски употреби в преводи от западноевропейските езици, предимно от френски, против които пишат много от езиковедите от поколението в края на 19 и началото на 20 в. Българският език обаче е имал вече предпоставките да бъде податлив на точно такова влияние, тъй като е притежавал изразяващата се чрез членуване двустранна определеност – вж. напр. Стаменов 1985). В съвременния език факултативните употреби на *един* са много малко и могат да се сведат към една основна. „В именни синтагми предикати с нереперентно значение *един* се употребява като интензификатор на значението на синтагмата“ (Станков 1998: 159). Част от примерите за това обаче са спорни по наше мнение, в тях става дума по-скоро за генерична употреба на *един*. Напр.: *Ето ви един поет (= поета), с когото трябва да се запознаете*, защото те са почти идентични с *Ето ви поет, с когото трябва да се запознаете*. По-естествено звучат обаче изреченията с абстрактни и неброими явления от типа: *Едностранно любопитство изпълваше душата му ... = Странно любопитство изпълваше душата му.* „Както при предикативните фрази, и тук употребата на *един* е факултативна“ (Станков 1984: 200-201 – цит. по Станков 1998 в: 159–160).

Анализирайки трудовете за *определеността* на авторите, които признават наличие на неопределителен член в съвременния български език (вкл. и на В. Станков, който не предлага убедителна теоретична квалификация, споменавайки, че това е второстепенен въпрос), Ив. Куцаров ги обобщава в теоретично и терминологично издържана категория, която нарича **положение** и я ограничава до две грамеми – маркирана и немаркирана, съответно *определеност* и *неопределеност*. Съобразявайки се с теорията на морфологичните категории обаче, в бележка съобщава и другата възможна интерпретация с формално-семантична опозиция *конкретност* : *неконкретност* и с три грамеми,

изразяващи съответно – *двустранна идентифицираност*, *едностранна идентифицираност* и *неконкретност* на назованото явление (с главно значение *абстрактност*) (Куцаров 2007: 452–453).

По наше мнение по-достоверна е категориалната интерпретация с две маркирани грамемии. За да се съобразим и с референтния потенциал на маркираните форми, който почти винаги се коментира в съвременните изследвания, категорията може да се нарече **референциален статус** (а защо не и **статут**, доколкото в последните граматика на Ив. Куцаров терминът *статус* е наименование на глаголната морфологична категория с формално-семантична опозиция *отрицателност* : *неотрицателност*; двата термина са близки по съдържание). Основната ѝ формално-семантична опозиция е *определеност* : *неопределеност*. (Основната формално-семантична опозиция може да се нарече и *идентифицираност* : *неидентифицираност*, макар че не ни се иска напълно да игнорираме традиционните термини *определеност* и *неопределеност*. Терминът *конкретност* пък като че ли не е много подходящ за *генеричността*.) В рамките на *определеността* екиполентно се противопоставят две маркирани грамемии с еднородно съдържание *едностранна идентифицираност* и *двустранна идентифицираност* (или едностранна определеност : двустранна определеност) на назованото явление. Главното значение на немаркирания член може да се нарече *абстрактност*, както е у Куцаров 2007.

Немаркираният член на категорията може да замества маркираните: *Цигулар къща не храни*; *По-скоро би ме чуло дърво*; *Ученик не може да си позволява това*. Както беше вече отбелязано, в такива изречения съвсем естествено звучат и определени форми: *Цигуларят (един цигулар) къща не храни*; *По-скоро би ме чуло дървото (едно дърво)*; *Ученикът (един ученик) не може да си позволява това*.

Забележка: Голяма част от коментирания примери са от цитираните работи на В. Станков.

ЛИТЕРАТУРА:

Георгиев 1991: Ст. Георгиев. *Българска морфология*. Велико Търново, 1991.

Гинина 1998: Ст. Гинина. Изразяване на категорията неопределеност на имената в съвременния български книжовен език. // Ал. Александров, Р. Русинова. *Помагало по българска морфология. Имена*. Шумен, 1998.

Зидарова 1994: В. Зидарова. Семантика и употреба на словоформата един в съвременния български книжовен език. (*Автореферат на дисертация*)

- тация за присъждане на научната и образователна степен „доктор“). София, 1994.
- Зидарова 1998:** В. Зидарова. Референциален аспект на определеността и неопределеността в съвременния български език. // Ал. Александров, Р. Русинова. *Помагало по българска морфология. Имена*. Шумен, 1998: 204–209.
- Куцаров 1997:** И в. Куцаров. *Лекции по българска морфология*. Пловдив, 1997.
- Куцаров 2007:** И в. Куцаров. *Теоретична граматика на българския език. Морфология*. Пловдив, 2007.
- Маслов 1981:** Ю. С. Маслов. *Грамматика болгарского языка*. Москва, 1981.
- Пенчев 1984:** Й. Пенчев. *Строеж на българското изречение*. София, 1984.
- Стаменов 1985:** Хр. Стаменов. За употребата на един като показател за неопределеност в българския език (в сравнение с английски). // *Език и литература*, № 3, 1985: 33–44.
- Станков 1998 а:** В. Станков. За семантичния инвариант на определителния член в българския език. // Ал. Александров, Р. Русинова. *Помагало по българска морфология. Имена*. Шумен, 1998: 84–94.
- Станков 1998 б:** В. Станков. За категорията неопределеност на имената в българския език. // Ал. Александров, Р. Русинова. *Помагало по българска морфология. Имена*. Шумен, 1998: 129–145.
- Станков 1998 в:** В. Станков, М. Иванова. За неопределените именни синтагми, изразяващи специфичност : неспецифичност. // Ал. Александров, Р. Русинова. *Помагало по българска морфология. Имена*. Шумен, 1998: 146–169.
- Станков 1998 г:** В. Станков. Особености на генеричната употреба на детерминаторите за определеност / неопределеност в българския език. // Ал. Александров, Р. Русинова. *Помагало по българска морфология. Имена*. Шумен, 1998: 170–182.

AUT CAESAR, AUT NIHIL?

Станка Козарова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Познаването на класическата древност и изучаването на античните езици е ценност, която европейската и въобще западната цивилизация не поставя под съмнение. Ползата от изучаването на класическите езици е всепризната и е тясно вплетена в образователната мисия на всеки филологически факултет. Например Сент Луис Юнивърсити в САЩ прокламира по следния начин преимуществата на класическото образование:

1. Прагматично образование – работи се непосредствено със значим културен, исторически и езиков материал. Не просто се чете за Сенека или Цезар, четат се самите думи на Сенека и Цезар. Съвременният език на комуникация се осъзнава по-добре, след като се опознае богатството и структурата на един от най-големите му извори.

2. Личностно израстване – това образование допринася за качеството на разбиранията, за широтата и дълбочината на възгледите за света. Човек не знае кой е, ако няма памет. Паметта и преценката за миналото учат човека кое е полезно и добро и кое – не, като по този начин му помагат да изгради себе си като достойна личност. Класическата древност е значима част от това минало и ние трябва да я познаваме, за да знаем каква култура наследяваме, но също и за да използваме този богат материал за развитие и оформяне на собствената ни личност.

3. Социални придобивки – формира се общност, която не се ограничава в държавните граници и границите на настоящето. Не само укрепват връзките между хора с еднакви интелектуални търсения от целия свят, но и се изграждат мостове към предишните поколения и към културата, от която е произлязъл съвременният ни свят.

4. Голяма и дългосрочна културна ценност – класическото образование влага значителен принос към усилията за справедливост и световен мир. Ако това образование процъфтява, съвременната култура има повече шансове да бъде развивана от хора, които имат по-

широки хоризонти, които са опознали и разбрали себе си и своя свят по-добре, отколкото тези, които не познават гръко-римската древност. А ако класическото образование разцъфти още по-нашироко, тогава повече хора по света ще изпитат знаменателното чувство на историческо и културно родство. Съзнанието за близост между хората може да нарасне и хармонията в света да стане по-възможна.

5. Многогранни ползи – обогатяване на речника, запознаване с историята и терминологията на различни науки, по-добро разбиране на стилистиката и реториката, всички преимущества от знанието на чужди езици и т. н. (Интернет 1).

Обучението на студентите по традиция се основава на латинската мъдрост *Aut Caesar, aut nihil*, която поколения студенти научават в началото на своето обучение по античен език. Или всичко, или нищо! Няма смисъл да се занимаваш с латински или старогръцки, ако не постигнеш най-високото равнище, ако не бъдеш Цезар в тази наука. Това изискване за перфекционизъм изисква посвещаване, истинско вричане в класическата древност, което в динамичния 21-ви век за огромното множество студенти изглежда плашещо.

Професионалната компетентност, която е имплицирана в цитираната пословица, е много трудно постижима и класическата наука не изглежда толкова привлекателна. Дори и в най-мощните университетски центрове студентите, посветили се на класическите езици, са малобройни. Например в Йейлския университет в катедрата по класическа филология работят 14 редовни преподаватели с различен ранг, както и няколко хонорувани, освен тях докторанти, които също преподават, и технически персонал. А в един випуск има средно 6 студенти класици (Интернет 2).

Не само в Йейл, а във всеки университет – в Софийския и в Пловдивския в това число – огромното мнозинство от студентите, които изучават античен език са не студентите по класическа филология, а тези, които следват друга специалност и програмата им отделя понякога 60, понякога 45, а най-често едва 30 часа за заниманията с латински или старогръцки език. Очевидно е, че в този срок е невъзможно да се изгради един Caesar на латинския език, и според пословицата, а в общи линии и според традиционното убеждение на преподавателите класици (и на класиците въобще), алтернативата е nihil. Тази песимистична прогноза създава неблагоприятна среда за обучението по античен език и го превръща в тягостно и безперспективно задължение.

Обикновено студентите започват подробно да изучават склоненията на съществителните и спрежението на глагола. Но в краткото вре-

ме, с което разполагат, те по отношение на имената обикновено усвояват добре първо и второ склонение, правят упражнения за съгласуване на съществително и прилагателно. До стабилни и уверени знания на трето (а за латински още и четвърто и пето) склонение така и не се стига. От глагола се научава индикатив, императив и инфинитив на сегашно време и индикатив на минало несвършено. Студентите затвърждават тези знания, като се упражняват да четат само най-елементарни изречения от измислени или силно адаптирани текстове. Подобни занимания са безсмислени, защото те не само не показват красотата и истинската същност на латинския или старогръцкия език, но дори и познавателната им стойност е съмнителна, тъй като висококачествените преводи, които вече съществуват на модерните езици, дават много по-добра представа за оригиналната творба, отколкото съответните понякога до неузнаваемост адаптирани откъси. Какво остава у студентите след едно такова обучение? Няколко сентенции, с които да се представят в обществото, малък брой наизустени парадигми, които не им трябва за нищо и скоро се забравят, и пълна безпомощност пред истинско латинско или старогръцко изречение, която само ги убеждава, че от ученето на тези езици няма никакъв смисъл.

Какъв обем материал е подходящо да се обхване в тези 30 часа и около какви идеи трябва да е организиран той, за да носи полза и истина да оправдава усилията на студентите?

На първо място, този курс следва да се характеризира със завършеност, да създава знания и умения, които, макар и да биха могли да бъдат надградени, са готови за използване и в настоящия си вид. Ако вземем за пример класическия език при студентите филолози, то от този курс можем да очакваме следните знания и умения: 1. Да спомага за теоретичното осмисляне и за разбирането в диахронен план на основния език, който студентът изучава. 2. Да служи като пример и илюстрация за преподаването на общото езикознание. 3. Да изгради систематизирана терминологична основа за бъдещите езиковеди и изобщо филолози. 4. Да представи културния контекст на античността, който стои в основата на нашата цивилизация.

Изучаването на класическия език трябва да се организира така, че да не представлява наизустяване на низ от парадигми, а да показва връзката на латинския и старогръцкия със съвременните езици, които студентът изучава. Например организацията на парадигмата на неправилните глаголи в английски е по образеца на основните форми на латинския глагол; или пък изучаването на *ablativus absolutus* в латински би послужил за обясняването на трудни синтактични конструкции в

английски. Но за да се преподават тези въпроси, структурата на латинския език трябва да се изучава като една едра мозайка, в която са представени всички основни морфологични и синтактични явления и връзките между тях. Усилията и времето трябва да се насочат към това, да се анализират тези връзки и да се откриват закономерности, а не да се автоматизира едно частично и поради това елементарно знание.

От друга страна, интерес представляват за общата езиковедска начетеност и за осъзнаването на човешкия език изобщо, а дори и като любопитни факти такива явления в античните езици, които отсъстват в основния език, който студентите изучават. Запознаването с такива езикови факти като оптатив или трето лице на императив и ситуирането им в езиковата система разширяват лингвистичните хоризонти на учащите. Но традиционно тези въпроси не се преподават – било като твърде сложни, било като маргинални...

Самото четене на латински или гръцки текст трябва да поставя студента в реална ситуация. За разлика от модерните езици, които човек изучава, за да ги използва като средство за комуникация, класическите езици служат като извор на познание. При модерните езици е естествено да се автоматизират прости модели на изказ и впоследствие те да се усложняват, доколкото времето и възможностите позволяват, защото и тези прости модели могат да служат задоволително за целите на комуникацията. При латинския и гръцкия няма нужда от автоматизация на знанията, защото този, който ги използва, никога не е поставен в реална речева ситуация, която да изисква бърза реакция. Той разполага с толеранса да направи справка в речника или в граматиката за съответната дума или граматична форма. Но за сметка на това изречението на класически език, с което ще се сблъска, е почти напълно изключено да се състои само от съществителни и прилагателни от първо и второ склонение и глаголи в изявително наклонение на сегашно или минало несвършено време. То с най-голяма вероятност ще съдържа трудните местоимения, имена от трето склонение, глаголни форми във всевъзможни времена и наклонения, които никак не приличат на заглавните думи в речника. Оттук следва, че жизнерадостното четене на адаптирани текстове без използване на помощни материали е нецелесъобразно упражнение. Напротив, цялото време и внимание на преподавателя трябва да се насочи към запознаването на студентите с цялостната система на езика, като се изтъкват общите принципи, валидни за всички или поне за много елементи от съответния вид. При превода студентът трябва да открива елементите на изречението и да ги идентифицира като елементи в системата на езика,

която вече познава. Само по този начин неговите усилия ще имат смисъл и ще му носят самочувствие, че може да използва знанията си.

Още повече, от психологията, а и от собствен опит се знае, че процентът на задържания в паметта заучен материал не е голям, а от обширния по обем материал се запомня задълго само малка част. Години по-късно точното знание избледнява, но разбирането, че то съществува и може да бъде открито и проверено, а също и принципът – начинът на разсъждение и анализ, обогатяват основите на познанието, което човек е придобил.

Що се отнася до изучаването на класическите езици като основа на научната терминология, именно тази част от античното словесно богатство, наред с пластове културни думи, навлезли в модерните езици, си заслужава да бъдат заучавани от студентите. И за лексиката, както за граматиката, важи съображението, че учещият латински или старогръцки никога няма да попадне в речева ситуация, която да обсъжда определена тема от ежедневието – хранене, посещение при лекаря и т.н. Човек може да прочете хиляди страници антична литература, без да срещне думите „закуска“ или „гърлобол“ например. Така че по отношение на лексиката за краткия срок на обучение студентите трябва да се научат правилно и с лекота да намират в речника всяка срещана дума и да тълкуват речниковата статия. Думите, които наистина трябва да научат, са езиковедските и литературните термини, за да могат успешно да четат на модерните езици научна литература в своята област.

Преподаването на класическите езици винаги се свързва с изучаването на античната култура. При подбора на четивата обаче съществува практика да се съчиняват учебни текстове, които самоцелно упражняват всяка съответна граматична единица. Този подход води до изречения като „Дърварите секат дърва в гората“, каквито се срещат в старогръцките и латинските учебници. Такива текстове нямат никаква познавателна стойност и оставят студента да се чуди какъв е смисълът от изучаването на античните езици. Напротив, водещ трябва да е текстът, който да носи ново знание и наред с това да има естетическа и художествена ценност. С такива текстове гръко-римското наследство е пребогато. По този начин учащите ще придобият запас от културноисторически познания, които се споделят от образованите хора в целия свят.

От казаното дотук произтича очевидният извод, че за 30 часа е невъзможно да студентът да стане Caesar, но надявам се, се доказва и не така очевидният, но според мене също верен извод, че има начин той да не бъде nihil, а да извлече полза и удовлетворение от курса по

класически език и по този начин да участва съзнателно в приемствеността на античната културна традиция.

ЛИТЕРАТУРА:

Интернет 1: <http://www.slu.edu/colleges/AS/languages/classical/>

Интернет 2: <http://www.yale.edu/classics/undergrad.html>

ОТНОВО ЗА ЧУЖДИТЕ ДУМИ В СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИЯ КНИЖОВЕН ЕЗИК

Ваня Зидарова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

През последните две десетилетия лексикалната система на българския език се промени значително. Това се дължи преди всичко на стремежа на лексиката да отговори в номинативно отношение на променената обективната действителност. Настъпилите обществено-политически, икономически, културни и социални промени в структурата на българското общество доведоха до неизбежната поява на значителен брой чужди думи, с които да се ословесят новите понятия. В етимологично отношение чуждите думи са две основни групи: 1. Думи от европейските езици, принадлежащи към международната лексика. Те се отличават със специализираност в семантично и функционално отношение; 2. Думи от английския език. Английските думи са най-много в количествено отношение сред новозаетите чужди думи в лексикалната система. Те покриват широк номинативен спектър. Навлизането им в речта поражда въпроси относно необходимостта от приемането им, относно начина на устното и писменото им предаване и относно начина им на употреба.

Лексикалната система на езика се отличава с динамичен характер, който се дължи до голяма степен и на едно от основните ѝ качества – да отразява адекватно обективната действителност, предоставяйки необходимите за целта номинативни средства. За да бъдат задоволени номинативните потребности, в лексикалната система непрекъснато се извършват качествени и количествени промени. Те се изразяват в прегрупиране на лексиката, промяна в комуникативната на-

соченост на думите, разширяване на семантиката с нови значения, образуване на нови лексикални единици, заемане на думи от чужди езици. Двата основни пътя, по които се осъществява количествената динамика на лексиката, са следните: 1. образуване на нови номинативни единици по пътя на първичната или вторичната номинация; 2. заемане на чужди думи.

Заемането на думи от чужди езици е процес, който е налице във всички езици. Няма език, на който да е спестено присъствието на чуждоезикови елементи в лексиката. Това се дължи преди всичко на факта, че никой език не съществува изолирано и в по-голяма или по-малка степен се намира в контакт с други езикови системи. От особено значение за заемането на чужди думи са геополитическият и културно-историческият фактор. Преносът на думи от един език в друг е особено активен в последните десетилетия, когато границите между народите и езиците станаха символични и бяха премахнати някои характерни за миналото езикови бариери. Снемането на ограниченията за придвижване на лексиката от една система в друга доведе до увеличаване броя на чуждоезиковите лексикални единици в речниците на всички съвременни европейски езици. Историята показва, че винаги е съществувал определен превес, засилено влияние на един или друг език в общеевропейски контекст. Кой да бъде този език, е зависело преди всичко от неговата обществено-политическа и културна значимост, от ролята му в междуезиковата комуникация.

Историята на българския книжовен език показва, че той не прави изключение по отношение на разгледаните по-горе процеси. Още от Кирило-Методиево време в лексиката ни се настаняват трайно думи от небългарски произход, предимно гръцки. В следващите векове наблюдаваме засилено влияние на един или друг европейски език, което става в зависимост от политическата и културната конюнктура в българското общество. Така че заемането на чужди думи винаги е било обусловено от външноезикови фактори. Достатъчно е да се споменат причините, поради които в съвременния български език има толкова голямо количество гръцка и турска лексика. През Възраждането в езиков еталон се превръща френският език, който внася европейски елемент в нашия речник и обогатява значително корпуса от културна и обществено-политическа лексика. Едновременно със заемането на чужди думи се развива и пуризмът – движение с обществени измерения, който се бори за опазване чистотата на българския език. Видни представители на това движение като Иван Богоров, Александър Теодоров – Балан, Любомир Андрейчин и други дават своя принос за из-

вършване на някои необходими промени, в резултат на което редица чужди думи – смятани от посочените автори за ненужни – са подменени с думи от български произход. Невинаги обаче усилията на пуристите се увенчават с успех. През втората половина на двайсети век повечето опити да се спре напливът от чужди лексикални единици бяха неуспешни. В една окончателно структурирана лексикална система, каквата е българската в края на двайсети век, се оказва много трудно (да не кажа невъзможно) да се отхвърли с обществени усилия чужда дума, намерила вече място в речника и в речта на българина. Въпреки това периодически в обществото се създава нагласа за съпротива срещу чуждите думи и въпросът за чистотата на българския език излиза на преден план. Специалисти – и най-вече неспециалисти – започват да изразяват опасенията си, че българският език може да загуби своята идентичност под натиска на чуждо езиково влияние.

Последните двайсетина години, особено годините непосредствено след демократичните промени от 1989 г., доведоха в нашия речник необичайно голямо количество нови лексикални единици. И този факт не остана незабелязан! Въпросът за чуждите думи отново се превърна в „болен“ въпрос за езиковеди, общественици, журналисти и дори за хора, несъпричастни в професионално отношение към езика и изразните му средства. И отново се заговори за „езикова заплаха“, за опасност от претопяване, появиха се жалби в защита на чистотата на българския език.

Известно е, че лексикалната система е много чувствителна към промените в общественото пространство. За да изпълнява номинативната си функция, лексиката трябва да реагира със съответните изразни средства на промените в битата, общественно-политическата действителност, икономическите отношения, социалната структура. А след 1989 г. българското общество изживя истински исторически катаклизъм – промениха се политическите и икономическите отношения, отвориха се политическите и езиковите граници, реструктурира се социалната сфера, животът на всеки от нас бе засегнат от новите технологии, форми и средства на комуникация. Беше неизбежно тези революционни до голяма степен промени да не се отразят както и в сферата на езика, така и в речта на обикновения българин. Но понякога не се прави една важна разлика – в езика действително настъпиха много промени, но по-сериозна е промяната в речевото поведение на българина. Не толкова напливът на чужди думи, колкото новият начин на изказ създава усещането за значима промяна, за стремеж към „спасяване“ на езика. Настъпилото почти паническо вълнение по въпроса

какво става с българския език роди дискусии, отнасящи се до необходимостта и възможността да се спасява езикът по „законов път“, да се въведат рестриктивни мерки по отношение на публичната реч, дори до драматичния избор: кирилица или латиницата. Но преди да изпадаме в паника, трябва да помислим по един важен въпрос – проблемът с чуждите думи езика ли засяга, или речта.

Какви промени всъщност настъпиха в българския език и точно в българския речник след 1989 г.? Няма да се спирам на думите, които бяха образувани на домашна почва, с български словообразователни средства, в резултат на първична номинация или пък на преосмислените стари думи, които получиха нови семантични нюанси. Количествените и тематичните промени, отнасящи се до чуждите думи, се изразяват предимно в две насоки:

1. Увеличаване количеството на международната лексика. То е неизбежен резултат от приобщаването на България към европейските структури, следствие от променените икономически и политически отношения. Бяха актуализирани или новозаети (от различни европейски езици) наистина голям брой думи, засягащи политиката, икономиката, социалните отношения – *референдум, президент, премиер, омбудсман, парламент, хоспис, инфлация, синдикат, реституция, кредит, дъмпинг, дивиденди, банкомат, мораториум, меморандум, инвестиция, корпорация, глобализация, тероризъм, транш, промоция, компютър, софтуер, хардуер, лизинг* и т. н. В повечето случаи тези думи бяха номинативно необходими, за да се назоват новите обществено-политически и икономически факти. Появата на голям брой думи с международна употреба не само не представлява заплаха за българския език, а по-скоро е нужна от гледна точка на междуезиковата практика. Това са думи, отдавна установени в другите европейски езици, в по-голямата си част са от латински и гръцки произход. С тях бяха назовани иновации, свързани с развитието на обществото и на бита. За повечето от тези думи българският език всъщност не разполагаше с домашни изразни средства. Много от лексемите са с терминологичен характер или поне със специализирана семантика.

2. Увеличаване количеството на думи от английския език. Английският език по обясними причини нямаше особено влияние върху българския в годините до 1989 г. След това обаче се създадоха условия за безпроблемно навлизане на английски заемки в българския език, и то в най-разнообразни тематични области. Причините и обстоятелствата, улеснили това навлизане, са различни.

Първо, английският език стана изключително популярен и достъпен за всички. Младите хора се устремиха към него като към изход за излизане от българските рамки на съществуване, той се превърна в символ на ограничаваната до този момент свобода. Появиха се множество курсове за изучаването му, почти във всяко училище има специализирани паралелки, в които английският език се изучава усилено, той е в много случаи и необходимо условия за получаване на качествено образование у нас или в чужбина.

Второ, мобилните комуникации и интернет са немислими без владенето на поне минимален набор от изразни средства на английски език. А днешният ден изисква повечето от нас да ползват новите комуникативни форми и средства.

Трето, владенето на английския език е предпоставка за полесни контакти с останалите европейски езици, в които английският също бележи силно влияние през последните десетилетия.

Четвърто, англоезичната култура „завладя“ литературата, медиите, киното и телевизията. Свободното излъчване на английски и американски културни (и субкултурни) продукти се превърна в канал, по който неусетно навлязоха много английски думи.

Пето, отношението към английския език е и емоционално подплатено. Ползването му беше в определен момент проява на своеобразна съпротива срещу съществуващите преди промените обществени и културни ограничения, той се превърна език символ на новите отношения. Тук все пак трябва да се отбележи и елемент на „модност“. Както навремето „европеизираните българи“ от *Криворазбраната цивилизация* на Д. Войников се напъваха да усвоят френския, да се „пофренчат“ и да избягат от българското, така днес за много хора ползването – по повод и без повод – на английски думи се превърна в мода и начин да се изрази някакъв вид (псевдо)интелектуалност.

Трябва да се отбележи още, че езиковото влияние на английския има, освен устно, и писмено измерение, макар че тук трудно ще разграничим дали става въпрос за английски език, или за латиницата като доминиращ графичен облик на чуждите думи в българския език.

По-старите тематични области, в които има английски заемки още от началото на двайсети век, са спортът, транспортът и битът. В кои сфери на езика се обособиха в последните години значителни „гнезда“ от английска лексика? По-важните от тях са следните:

Общество – *мол, аутлет, секънд хенд, пиар, гард, бодигард, гей, имидж, дрескод, донор, хостис, гей, фейсконтрол, шопинг, шоурум, геймър, имиджмейкър, лизинг, уъркшоп*

Икономика – *маркетинг, мениджър, холдинг, дъмпинг, дилър, брокер, спонсор, супервайзър, фиксинг, ваучер, франчайзинг, лейбъл, бизнес, тренд*

Политика – *митинг, лидер, импийчмънт, рейнджър, омбудсман*

Комуникации и технологии – *сървър, онлайн, лаптоп, джисесем, есемес, браузер, имейл, хардуер, чат, принтер, бъг, софтуер, дивиди, файл, сайт, роуминг*

Бит – *тишърт, фреш, фризер, органиайзер, тишърт, фешън, джус, пъб, дартс, лифтинг, пиърсинг*

Култура – *шоу, риалити шоу, токшоу, бестселър, кавър, римейк, мейкинг, трилър, si-fi (сай-фай, сайънс фикшън), хепънинг, аплауз, ентъртейнмънт, кастинг, нюзрум, праймтайм, фен, пърформънс, клип*

Някои от английските заемки са само заети от английския език, но етимологично се отнасят към други езици – например: *хостис* е от латински, *омбудсман* – от шведски, *бинго* – от испански.

Думите от международната лексика, както и английските думи, подлежат в една или друга степен на приспособяване към структурните особености на българския език. По принцип е прието чуждите думи в българския език да се приемат в транскрибирания, а не в транслитерирания им вариант. Т. е. да се съобразяваме с устната, а не с писмената форма на езиковата единица. Заетите от международната лексика думи обикновено следват този принцип, а и при тях има вече установена в известен смисъл традиция в българския език. По-сложно е положението при думите, заети от езици, при които има голямо разминаване между изговора и изписването на думата. Точно такъв е английският език и независимо от споменатия принцип на възприемане на чуждите думи, много често се срещат противоречия или колебания при представянето на думата в българския език.

При една част от английските заемки, особено при тези, които са относително по-отдавнашни или са приети по всяка вероятност по писмен път, се наблюдава съобразяване не с изговора, а предимно с писмената форма на думата. Например: *миксер – mixer, тостер – toaster, аплауз – applause, донор – donor, брокер – broker, принтер – printer*

При по-новите заемки е налице в по-голяма степен съобразяването с изговора. Стремехът е да се запази в максимална степен автентичното произношение, доколкото фонетичната система на българския език го позволява – не се спазва например дължината на гласните или двойните съгласни. Например: *митинг – meeting, ваучер – voucher, лейбъл – label, имидж – image, мейкър – maker, ентъртейнмънт – en-*

tertainment, хардуер – hard ware, онлайн – online, геймър – gamer, шоурум – show room, гей – gay, дилър – dealer, пъб – pub, джус – juice, фешън – fashion, тишърт – T-shirt, праймтайм – primetime, имейл – e-mail, аутлет – outlet, хепънинг – happening, дрескод – dress-code, профайлър – profiler, бънджи – bungee, сайт – site, файл – file, мениджър – manager. Впрочем последната дума се среща в българския речник доста отдавна, макар и с неособено ясно значение, и се е произнасяла „менажер“, т. е. е била транслитерирана първоначално.

Съществуват случаи и на двойственост при формите, когато още не се е наложила напълно еднозначно думата. Например: *пърформанс / пърформънс (performance), органиайзер / органиайзър (organizer).* Известно време се изписваше по различен начин думата *токшоу* и *толкшоу (talk show)*. Английската дума *гид (guide)* е приета в българския език чрез руски и това е повлияло на изговора, но в последно време се появи и форма, съобразена с автентичния изговор – *гайд*.

Усещането за изключително голямо количество нови чужди думи в българския език идва от факта, че доста от тях са с висока степен на производност. Те стават източник за вторични деривати с български или чужди съставки, както и за образуване на цели редици от производни сложни думи. Например: *тишъртка, фенка, брокерка, дилърка, геймърка, кльбърка, -фест (рокфест, джазфест, блусфест, фолкфест, бирфест), екс – (ексдепутат, ексминистър, експрезидент), еко- (екология, екоминистерство, екосистема), уеб (уебадрес, уебстраница, уебсайт), шоу (риалити шоу, шоуцена, шоуиндустрия, шоупрограма, шоубизнес, шоурум, ток шоу; дори в знак вероятно на противопоставяне се появи предаване „нешоу“ – GTV), секс (секшоп, секстелефон, сексимвол, секстуризм, сексбомба, бизнес (бизнес контакти, бизнес кореспонденция, бизнес секретарка, бизнес център), офис (офис оборудване, офис консумативи, офис секретарка, офис мениджър, офистехника), евро- (евродепутат, европарламент, еврокомисар, евроинтерграция, евроинвестиции, еврофондове).*

Неслучайно в един момент в българското общество бе поставен и въпросът за използване на латиницата в определени случаи. Проблемът възникна във връзка с масовото използване на компютри, интернет и мобилни телефони, където основна графика е латинската азбука. Българинът се научи да ползва латинските букви при изписване, а където бе невъзможно – находчиво намери практични означения на типично славянските звукове и букви. Така се формира начин на изписване, който е изкуствен и не се покрива нито с латиницата, нито с българската традиция в писането. Но тъй като този начин на писане

намира приложение в специфични сфери и форми на общуване, смятам, че въпросът за латиницата изобщо не стои на дневен ред по отношение на българския език. Ползването на латински букви има по-скоро друг важен аспект. Става въпрос за изписването на чужди думи, особено на собствени имена. Не е рядкост да се видят в пресата (която е една от основните форми за публична комуникация) напълно или частично изписани с латиница думи. В някои случаи съществува синонимия между български и чужд вариант. Например: *ВИП персона* – *VIP персона*, *джиесем* – *GSM*, *есемес* – *SMS*, *джипи* – *GP*, *пиар* – *PR*, *Ем Ти Ви* – *MTV*, *сиди* – *CD*, *дивиди* – *DVD*, *диджей* – *DJ*, *виджей* – *VJ*, *НАТО* – *NATO*, *GSM оператор*, *e-mail*. Особено неконтролируемо е положението при изписване на собствени имена, названия на институции, заведения, радио- и телевизионни предавания. Достатъчно е да се огледаме на улицата или да отворим телевизионната програма, за да видим имена като „*Plaza*“, „*Paparazzi*“, „*Sin sity*“, „*Miami*“, „*Central park*“, „*Night club*“, „*Big brother*“, „*Star academy*“, „*Dancing stars*“, „*Music idol*“, *Metro*, *Billa*, „*Arcadia*“, „*La fiesta*“, *bTV*, *Travel TV*, *Fox life*, *Fox crime* и прочие. Сред това разнообразие от примери обаче трябва да се прави разграничение в определени случаи. Неизбежно е например автентичното изписване на международни вериги от магазини или бензиностанции, на телевизии и предавания с международна известност. При тях на практика няма избор. Например името на напитка с марка *Coca Cola* или на техника с марка *SONY* е нормално да си пишат по този начин. Телевизионни формати със световна известност също е приемливо да запазят оригиналното си име. Макар че именно при тях в българското общество се наблюдава доста голяма вариативност. Например името на предаването „*Big brother*“ се среща по три различни начина – *Big brother*, *Биг Брадър* и преведено като „*Големият брат*“. От трите варианта най-нелепо изглежда преведеното название. В случая (както и с *Dancing stars*, *Star Academy*, *Music Idol*) е най-добре да се остави оригиналното изписване. Поради голямата си популярност тези предавания родиха производни нови думи като *брадър*, *брадърка*, *айдъл*, *айдълка*.

Писменото предаване на чужди названия и собствени имена може да става всъщност по два начина – чрез запазване на оригиналното изписване с латиница или чрез запазване на чуждата дума, но изписана с кирилица. В практиката се срещат и двата начина – например: „*La Fiesta*“ и „*Ла Фиеста*“; „*Paparazzi*“ и „*Папараци*“; „*Sin sity*“ и „*Син сити*“. При собствените имена, особено ако са всеизвестни и наложени вече в българския език – например географски назва-

ния, – биха могли да се използват и двата начина, например *Miami* и *Маями*, *Eldorado* и *Елдорато*. Наричателни имена и словосъчетания, употребени като собствени имена, изглеждат малко нелепо написани с кирилица. След като е избрано чуждо име, по-добре е то да се изписва в оригиналния си вид, например „*Golden Lion*“, или – ако е възможно – да се преведе: „*Златен лъв*“. Най-неподходящо е предаването му с кирилица – „*Голдън лайън*“.

Проблемът с употребата и писменото представяне на чуждите думи в българския език не е решен принципно и обикновено се подхожда индивидуално във всеки случай. Това поражда и впечатлението за хаос, за непоследователност. Докато в обществения сектор някакъв контрол все пак е възможен, например в телевизията и пресата, в търговията, то в частния сектор собственикът на практика сам решава как ще се казва фирмата или заведението му и как ще бъде изписано името. Тъй като в тази сфера контролът е доста труден, сме свидетели на доста нелепици по улиците и магазините. Невинаги субектът е достатъчно подготвен и езиково, така че не са редки случаите на правописни неточности.

Чуждите думи в българския език са част от лексикалната система и съответно намират своето речево приложение. Но има случаи, в които чуваме или виждаме чужди думи, които не са езикови заемки, а са употребени по приумица на конкретния субект. В индивидуалната реч на някои хора присъстват чужди думи, които не са част от утвърдените езикови заемки. Появата им в речта се дължи най-често на желанието за оригиналност, псевдокултурност и лоша езикова култура. В речта на младите хора често се срещат чужди думи – най-вече английски, които имат по-скоро характер на оказионализми. Те не са заети в езика, употребата им разчита на познаване на английския език в младежката среда.

И като стана дума за речевия аспект на чуждите думи, съм на мнение, че проблемът в момента не е толкова в прекаленото количество чужди думи. Естествено, има и напълно ненужни заемки: защо ни е *autllet*, след като имаме дума *разпордажба*, защо ни е *лайв* или *in live*, след като може да се каже *на живо*. Проблемът е преди всичко в неумението на хората да си служат с чуждите думи. Както и с всяка друга лексикална единица, така и с чуждата дума, трябва да се отнасяме с необходимата речева култура. Да се съобразяваме със сферата на употреба, с речевата ситуация и адресата на нашата реч. И да не прекаляваме с количество! Затова смятам, че усилията трябва да се насочат не толкова към борба с навлизащите в речника на езика чужди думи, а по-скоро към изграждане на колективна висока речева култура. Домашна или чужда, всяка дума трябва да е преди всичко уместно употребена.

ЕДНА СТАРИННА ДУМА В БЪЛГАРСКИЯ И В СРЪБСКИЯ ЕЗИК

Славка Величкова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Предмет на разглеждане тук е думата *доба*, която в морфологично отношение се включва към лексикално-граматичната категория на съществителните имена, а в когнитивно-семантичен аспект се свързва с проблема за езиковата интерпретация на идеята за времето.

Общата представа за понятието време се отразява и описва чрез различни езикови средства: главно чрез категорията време на глагола, но също така чрез темпоралните значения на редица падежи, както и с помощта на лексикални и фразеологични единици. През последните години в езикознанието, заедно с развитието на когнитивната семантика, етнолингвистиката и културологията, особено внимание се обръща на концепта време. Тъй като представлява един от най-съществените признаци на извънезиковата действителност, обективното време се концептуализира с много и разнообразни по съдържание езикови единици. Те най-често изразяват темпоралния белег заедно с други признаци (вж. още у Любенова 2006: 248–250). Сравнително редки са езиковите средства, които са специализирани да означават само понятието време, като бълг. *вчера, тогава, час*; сръбски (както и хърватски и босненски) *jуче/jučе, тада/tada, час(cam)/čas(sat)*; рус. *вчера, тогда, час* и др.

Доба е сред единиците, наричани темпорални лексеми (Бондарко 2001: 67). Свързана е с праславянския период от съществуването на славянските езици и в техния самостоятелен развой е претърпяла различни граматични и лексикално-семантични изменения по-нататък. Тук си поставяме ограничената задача да представим част от особеностите на тази дума в българския и в сръбския книжовен език и да се опитаме да ги съпоставим.

Макар лексемата да се е запазила и в български, и в сръбски, нейният лексикален статус в двата езика е различен: докато в български е лексикално свързана и стилистично маркирана, с твърде ограничена употреба и ниска фреквентност, в сръбски е напълно редовен член на лексикалната система.

Различно е и граматичното поведение на двете думи: в българския книжовен език при *доба* липсват каквито и да било специфични морфологични особености – тя има напълно системен характер. В сръбския именно несистемните граматични характеристики правят съществителното обект на внимание от страна на граматиките и до днес

Повечето граматика на сърбохърватския/хърватскосръбския език от миналия век се спират специално на съществителното *доба* и на характерните му особености. Ще разгледаме схващанията, отразени в най-авторитетните трудове от този тип – на Т. Маретич, Ст. Брабец-М. Храсте-Ст. Живкович, М. Стеванович, както и на граматиките на Е. Барич и Л. Лашкова.

В своето описание Т. Маретич изтъква, че *доба* се съгласува като съществително от среден род, но не се скланя и дава многобройни примери за тези две особености: *глухо доба, послено доба, вечерње доба, у ово доба године; жена на том доба* („когато трябва да роди“), *код доба, од свакога доба*. Авторът добавя и примери, предимно от речника на Вук Караджич, в които след предлозите *до* и *од* не се скланят и местоименията във функция на атрибути на *доба*: *до оно доба године, од то доба, од неко доба*. При това изразява съмнение по повод твърдения, че в някои народни говори съществителното е склоняемо. Като приемник на Вук Карджич той дава предимство на народните говори като на образец, който трябва да се следва и в този конкретен случай, дори в известна степен се обявява против различната практика в индивидуалното творчество на някои писатели (напр. на М. Миличевич, М. Шапчанин), тъй като тя не намира потвърждение в диалектите (Маретич 1931:155).

Съвместният труд, познат по фамилните имена на авторите си като граматика на Брабец-Храсте-Живкович, включва *доба* в раздела за граматически неправилните форми. Както при Маретич се изказва твърдението, че съществителното е несклоняемо, което е илюстрирано с редица примери – за номинатив: *Доба е!*; за генитив: *од то доба*; за вокатив: *Ех, сретно доба!* За разлика от труда на Маретич обаче тук не са посочени източниците на примерите и не става съвсем ясно каква е обективно говорната практика (Брабец-Храсте-Живкович 1968:64).

М. Стеванович се спира най-подробно на граматическите особености на съществителното *доба*, стремейки се да отговори на въпросите как това съществително, независимо от окончанието си *-а* в номинатив ед.ч., е намерило място сред съществителните от среден род и защо е престанало да се скланя (Стеванович 1975:212-214).

След като изтъква, че в сърбохърватски *доба* е единственото съществително от среден род, което окончава на *-а* – една характерна черта, която по-късно изтъкват и авторите на редица по-късни граматики, сред които Е. Барич и Л. Лашкова, – Стеванович прави важен извод: поставя във връзка именно с окончанието *-а* факта, че съществителното, според него често е несклоняемо, поради което предпочита да говори в този случай за ограничена несклоняемост („ограничена непроменливост“). Авторът изразява несъгласие с тезата за индеклинабилност на *доба*, изказвана включително и от авторитет като В. Караджич, и изтъква, че съществителното се употребява не само в номинатив, а и в останалите падежи.

Стеванович обръща внимание на рода на съществителното: в някои диалекти („на запад“) и при някои писатели („особено хърватски“) съществителното може да бъде от ж.р., както според него е било в праславянското минало и както е в други славянски езици. Но все пак по негово мнение в сърбохърватски „то е предимно от ср.р.“.

Търсейки отговор за прехода на *доба* към среден род, авторът предпазливо изказва предположението, че това е станало възможно благодарение на окончанието *-а*, общо за ж.р. ед.ч. и ср.р. мн.ч, подпомогнало съществителното да се осмисли като Pl.t. ср.р. От семантична гледна точка авторът обяснява явлението с това, че думата се е асоциирала с дълъг период, съставен от поредица по-къси времеви отрязъци. Той смята, че окончанието *-а* се запазва и по-късно, когато в означаваното от думата понятие за време вече са престанали да се осъзнават фрагментите, от които *доба* се образувало като название за един по-дълъг период.

При отговора на въпроса за постепенното отпадане на склонението при *доба* Стеванович с право изтъква, че окончанието *-а* в номинатив ед.ч. е причина да се промени напълно цялата парадигма – съвпадат номинатив, акузатив, генитив, вокатив в ед. и мн. ч. с окончанието *-а*, а след това същото окончание се пренесло и на другите падежи. Все пак според него при това съществително най-много може да се говори за ограничена употреба на падежите, но в никакъв случай – за несклоняемост. Своето твърдение той илюстрира с примери от творчеството на известни автори (напр. *у свим годишњим добима* – Д. Чосич; *у добима* –

Й. Скерлич, Й. Цвийич, И. Андрич), но също – от ежедневната комуникация в културните центрове и от народните говори.

Почти същото твърдение се намира и в граматиката на Е. Барич – *доба* редовно се употребява в номинатив, акузатив и вокатив, по-рядко – в останалите падежи, като се дават примери за локатив ед.ч. *добу*, инструментал ед.ч. *добом*, датив, локатив, инструментал мн.ч. *добима* (Барич 1979).

Л. Лашкова говори за съществителното *доба* като за случай на морфологична аномалия, изтъквайки две причини за това твърдение: почти не се скланя, с което повтаря казаното от другите автори, и е единственото съществително от среден род на *-а*. Лашкова все пак уточнява, че формите на косвените падежи се употребяват много рядко („предимно на запад“) и привежда парадигмата на съществителното. С всичко това на практика се присъединява към казаното от Стеванович (Лашкова 1985).

Съществителното *доба* продължава да занимава нормативистите и днес, в новата ситуация. Ако родът на думата не предизвиква съмнения, тъй като решението е категорично в полза на ср.р. с вземане под внимание на узуса (диалектен преди всичко), не така стои въпросът със склонението. И тук именно се забелязва известна двойственост на опитите за прескрипция.

Така, от една страна, в поредното издание на един речник, предназначен за училищата и съдържащ прескриптивни нормативни указания за поредица случаи на езикови колебания, се намира пълната падежна парадигма за ед.ч. на това съществително по образа за съществителните от ср.р. ед.ч. в сръбския език (*то доба, тог доба, том добу, тим добом ...*). В същото време – не като строго нормативно предписание, а под формата на мека нормативна препоръка – се дава насока за употребата на някои падежни форми за мн.ч.: според автора е много по-добре вместо *добима* (синкретична форма за датив, инструментал и локатив мн.ч.) да се употреби друга дума в тези падежи. Дава се конкретна синонимна замяна с формите *временима, раздобълима, периоди-ма* (Клайн 2004). С други думи, строго се нормира склоняемостта на думата в ед.ч., докато за мн.ч. не се препоръчва употреба на част от формите. По този начин като цяло остава формулираната още от М. Стеванович ограничена деклинабилност на думата.

От друга страна обаче, присъствието на *доба* в специалната картотека на езиковите колебания, съставена от Комисията за стандартизация на сръбския език към Сръбската академия на науките и изкуствата, показва, че нестабилността и неустановеността при това същест-

вително в деклинационно и конгруентно отношение продължава: отново е поставен въпросът за склонението (употребата на падежите) и свързаното с него съгласуване (Сръбски 2006: 40).

В българския книжовен език граматически съществителното *доба* се отличава със следните особености в съпоставка със сръбски:

1. В отличие от сръбски думата в българския книжовен език принадлежи към граматическия женски род и напълно се покрива във формално отношение с останалите съществителни от ж.р. на *-а*, т.е. има правилна, системна форма, включва се в групата на посочените съществителни и поради това не е предмет на специално разглеждане в нормативната граматика като изключение, отклонение или аномалия. В българските диалекти има случаи на ср.р., но това винаги е съпроводено от преобразуване на думата спрямо белега за ср.р. – окончанието *-о*, т.е. *добо*. Смята се, че за формирането на това окончание е повлиял ср.р. на съществителното *време*, което е обусловено от семантичната връзка между двете темпорални лексеми. Да припомним за подобно различие от книжовния език граматично-родово поведение на *доба* в хърватски народни говори и при хърватски автори, отбелязано от М. Стеванович (вж. по-горе в текста).

2. За разлика от сръбския език думата не се употребява в мн.ч., макар че няма формални пречки за това, като влиза в групата на дефективните съществителни, тъй като проявява дефективност по отношение на граматическото число. Все пак не може да не припомним, че някои сръбски нормативисти не препоръчват употребата на *доба* в мн.ч. в някои определени случаи, което ни позволява да приемем, че разликата между двата езика е само частична. Възможно е тук развитието да се осъществява в същото направление, което не е единственият случай на паралелно развитие при тези два близкородни езици.

3. Много съществена е разликата между двата езика в областта на комбинаториката (лексикалната съчетаемост) на двете лексеми. Думата *доба* в български не се употребява самостоятелно, а винаги участва в именна синтагма. При това думата има много ограничена лексикална съчетаемост с крайно число атрибути – прилагателни: *късна доба*, *глуха доба*, *потайна доба*. Това е един случай на употреба на задължителен определител, единствено в комбинацията с който лексемата може да се употреби и да изяви значението си на „време, обикновено преди полунощ“. Значението пряко се свързва с народното поверие, че това е времето, когато бродят зли духове и тъмни сили. Стилистично маркирана като народнопоетична дума чрез влизането си в посочените устойчиви словосъчетания, при *доба* конотативното значение надделява над дено-

тативното. Поради това тя се включва в групата на езиковите средства, носещи националнокултурен компонент, които допринасят за определяне на различното и националноспецифичното в изграждането на езиковата картина на света.

В сръбския език *доба* притежава възможност да се свързва с неограничен брой други лексеми и има полисемантична структура. Много от изразите, в които участва, носят терминологичен характер. Основното ѝ значение се определя като „дълъг период от време“ и съвпада със значенията, предавани на български с думите период, епоха, ера, напр. *ледено доба* = ледников период, *камено доба* = каменна ера, *доба Препорода* – епоха на Възраждането и др. Други значения са „годишен сезон“ в съчетание с атрибута *годишњи*, както и „възраст, старост“. Лексикалната стойност на думата се проявява и в устойчивите съчетания и фраземи, в които участва, напр. *златно доба*, *мирно доба*, *зрело доба* и др.

Съпоставените особености на българската дума *доба* и на фонетично съвпадащата с нея сръбска дума *доба* са основание те да се смятат за междуезикова омонимна двойка. Става дума за отношения между две формално тъждествени думи, отнасящи се към един и същи лексикално-граматичен клас, в чиято семантична структура се откриват различия, но и известна близост. Ето защо тази двойка думи е намерила място в новоизлезлите българско-сръбски и сръбско-български речници на лексикалните омоними (вж. Алексич 2006).

Съпоставителното изследване на граматическите и лексикалните особености на отделни думи в близкородствените славянски езици има важно значение за чуждоезиковото обучение и в не по-малка степен – за преводаческата практика.

ЛИТЕРАТУРА:

- Алексич 2006:** Алексич М. *Българско-сръбски речник на лексикалните омоними*. Белград, 2006.
- Барич 1979:** Barić E., M. Lončarić, D. Malić, S. Pavešić, M. Peti, V. Zečević, M. Znika. *Priručna gramatika hrvatskoga književnoga jezika*. Zagreb, 1979.
- Бондарко 2001:** *Основы функциональной грамматики*. Санкт Петербург, 2001.
- Брабец-Храсте-Живкович 1968:** Brabec Iv., M. Hraste, Sr. Živković. *Gramatika hrvatskosrpskoga jezika*. Zagreb, 1968.
- Клайн 2004:** Клайн И. *Речник језичких недоумица*. Шесто издање. Београд, 2004.

- Лашкова 1985:** Лашкова Л. *Кратка сърбохърватска граматика*. София, 1985.
- Любенова 2006:** Любенова Е. *Семантика на творителния падеж в горнолужишкия език*. Пловдив, 2006.
- Маретич 1931:** Maretić T. *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*. U Zagrebu, 1931.
- Сръбски 2006:** *Српски језик у нормативном огледалу*. Београд, 2006.
- Стеванович 1975:** Стевановић М. *Савремени српскохрватски језик*. 1. Београд, 1975.

ОСНОВНИ СЕМАНТИЧНИ ПРИЗНАЦИ, МОДЕЛИРАЩИ СЕМАНТИЧНИТЕ РОЛИ НА ПОДЛОГА ПРИ ГЛАГОЛИ ЗА ДВИЖЕНИЕ В СБЕ

Петя Несторова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Съществуват различни теории и подходи при определяне на семантичните роли на аргументите (теориите на Ч. Филмор, на Р. Джакендоф, на Д. Даути, на Р. Д. ван Валин, на В. В. Богданов, на Ю. Д. Апресян и т.н.), като всяка теория изработва свой модел за тази цел.

Една част от лингвистите разглеждат семантичната роля като комбинация от няколко елементарни семантични релации, други автори приемат по-обща семантични отношения, при които не се държи сметка за конкретните семантични диференциации. В настоящия доклад се възприема идеята, че семантичната роля конкретизира семантичното отношение, в което се намират предикатът и неговите аргументи (Ницолова 1993:177). Всяка семантична роля съдържа определен брой семантични атоми, или признаци (като например [±лице], [±група], [±одушевеност], [±вършител на действието] и т.н.), които в определена съвкупност на своите стойности я разграничават от останалите роли. Всеки семантичен признак има положителна или отрицателна стойност. Положителната стойност показва, че дадена роля се характеризира с този признак, а отрицателната стойност показва, че дадена роля не се характеризира от този признак.

Тук ще се разгледат три основни семантични признака, които влияят върху оформяне на семантичното съдържание на ролите при глаголите за движение в българския език. Това са одушевеност, лице, и вършител на действието.

ОДУШЕВЕНОСТ

Одушевеността е универсален семантичен признак, и е особено важно, когато се определят семантичните роли на подлога, техните характеристики да бъдат съобразени с този признак. Той принадлежи към важните семантични категории, които се изразяват на различни

нива и по различен начин в езика и оказват съществено влияние върху нашето общуване. Всъщност одушевеността „е универсална категория, която съществува независимо от конкретните си реализации в отделните езици“ (Пенчева 2001: 15). Като езикова категория тя „отразява човешката интерпретация на извънезикови живи обекти и техните отношения“ (Пенчева 2001: 393). Според М. Пенчева одушевеността е още „Семантична Константа, която, в качеството си именно на константа, присъствува винаги и във всички подсистеми, категории и процеси на езика“ (Пенчева 2001: 393).

В своя труд, посветен на тази категория, М. Пенчева обобщава, че данните от психологията, антропологията и митологията потвърждават когнитивната дълбочина и категориалната устойчивост на одушевеността, по силата на което тя постоянно намира своето езиково отражение. Но парадоксалното според авторката е в това, че въпреки своята универсалност и когнитивна дълбочина, а може би именно поради това, тя рядко се изразява чрез граматически категории, чрез специфични маркери и т.н. Най-често категорията одушевеност е разпръсната по различни езикови подсистеми, като по този начин запазва своята дълбочина. Тя има отношение към редица явления на синтактично и морфологично равнище, като в синтаксиса тя може да контролира маркирането на субекта и обекта (Пенчева 2001:127–131). Тези изводи дават основание още веднъж да се отбележи важността на този признак и необходимостта той да се счита за основен семантичен модулатор на семантичните роли.

Необходимостта от разделяне на семантичните роли според критерия за *одушевени аргументи* и за *неодушевени аргументи* е предопределена от факта, че много предикати налагат ограничения на своите аргументи подлози да бъдат само одушевени или само неодушевени участници в събитието или състоянието. Например глаголят *тичам* е свързан с движение, което може да се извършва само от одушевен подлог, срв.:

- (1) а) *Детето тича.*
- б) *Кучето тича.*
- в) **Камъкът тича.*

Подобни на него са и още много други глаголи за движение като *пробягам, катеря се, лазя* и т.н. Друга група глаголи от типа на *бликам, извирам, капя, тека* и т.н. изискват само неодушевен подлог, и то течност, така че признакът одушевеност е от особена важност за разделяне на семантичните роли на роли за одушевени подлози и роли за неодушевени подлози. Съществуват и глаголи, които предпола-

гат както одушевени, така и неодушевени подлози като глаголите *бутам, излизам, изтеглям, отскачам, плувам* и т.н. Срв.:

- (2) а) *Детето* отскочи.
 б) *Кучето* плува добре.
 в) *Колата* изтегли мотора от калта.

В този случай признакът одушевеност ще разграничи различните подвидове в една семантична роля, едните от които ще се приписват на одушевен аргумент, а другите ще се приписват на неодушевен аргумент. Това, разбира се, зависи от приетия запис на ролите и от това, дали ще се възприеме идеята една и съща роля, примерно **агнс**, да се отнася до всички споменати аргументи (*детето, кучето, камъкът*), или ще се възприеме друг подход. Въпреки теоретичната основа обаче всяка семантична роля може да бъде определена дали ще се отнася до одушевен аргумент или до неодушевен аргумент, или ще се приписва и на двата типа аргументи.

Така че признакът одушевеност е задължителен при определяне на характеристиките на семантичните роли на подлога при глаголите за движение.

ЛИЦЕ

За подкатегория на признака ‘одушевеност’ се смята признакът ‘лице’ или още ‘човек’. Въвеждането на този признак е продиктувано от предикати като *чета, пиша, разказвам*, които са свързани с интелектуалната дейност на човека – уникална и присъща само на него. Тези предикати налагат ограничението подлогът да бъде единствено лице. Срв.:

- (1) а) *Детето* чете.
 б) **Кучето* чете.
 в) **Камъкът* чете.

Глаголът *чета* налага не само ограничението [+одушевеност], но и ограничението [+лице], а предикатите от този тип не са никак малко в българския език и това трябва да се отбележи. Същото важи и за една малка група глаголи за движение, които изискват от своите подлози да бъдат характеризирани не само с признака [+одушевеност], но и с признака [+лице]. Това са глаголи като *возя се* ‘движи се, придвижвам се с помощта на кола, шейна, автомобил и др.’¹, *конвоирам* ‘придружавам за охрана’, *дефилирам* ‘минавам в

¹ Всички дефиниции на глаголите за движение са заимствани от *Български тълковен речник*, издание на БАН от 1994 г., тъй като това е академичният български тълковен речник.

тържествен ход, марш', *завеждам* 'вода някого някъде', *извеждам* 'вода някого, правя някой да излезе от къщи или от друго затворено място навън или до определено място; изкарвам', *отвеждам* 'вода някого или нещо другаде, в посока към отдалечено от говорещия място; завеждам', *емигрирам* 'изселвам се от отечеството си' и др. Поради тази причина, въпреки че признакът лице е смислова част от признака одушевеност и донякъде техните характеристики се препокриват, има нужда да се използват и двата признака, за да се прецизират характеристиките на семантичните роли при подлога.

Освен глаголите за движение, отнасящи се само до подлози лица, има и глаголи, които се отнасят до подлози нелица – одушевени или неодушевени. Такива са *разлетявам се* 'с летене отивам, отдалечавам се на разни страни', *разхвърчавам се* 'с хвърчене отивам, отлитам на разни страни', *хвърквам* 'започвам да хвъркам, да хвърча, да летя; литвам, отлитам', *прилитам* 'достигам с летене при нещо; долитам', *накацвам* 'обикновено за птици – кацаме много на едно място', *кацам*¹ 'за птица или насекомо – спирам да хвърча, да летя и заставам, стъпвам някъде, върху нещо', *кацам*² 'за самолет или друг летателен апарат – спускам се надолу и заставам върху земята или върху друга повърхност', *хвърча* 'нося се във въздуха; летя' и др. Това означава, че не само положителната стойност на признака лице, но и отрицателната му стойност може да бъде характеристика на аргументите подлози, а оттам и на семантичните роли, отнасящи се до тях.

Като следващ трябва да бъде въведен признакът [±лице], който се оказва самостоятелен и може да се използва паралелно с признака [±одушевеност] при определяне на характеристиките на различните семантични роли.

ПОТЕНЦИОННОСТ ИЛИ ВЪРШИТЕЛ НА ДЕЙСТВИЕТО

Ясно е, че одушевеният аргумент може да извърши самостоятелно определено действието, и това не подлежи на съмнение. Като например *Иван пише писмо*, *Мъжът реже хляба*, *Кучето изтича да гони топката*. Проблем представлява въпросът, дали неодушевен аргумент може да извършва действието. Той не е ли по-скоро причина за действието или инструмент на друг вършител, а не вършител на действието? Съществуват различни мнения по въпроса.

У. Чейф първи обръща внимание на тази характеристика на аргументите, които могат да извършват действие, макар и да не са оду-

шевени. Той твърди, че способността на съществителното да бъде **агенс** (т.е. да извършва действието) зависи от неговата семантична характеристика като предмет, в който съществува потенция, сила да направи нещо. Авторът има предвид предмет, който има своя собствена сила, който обуславя сам себе си (Чейф 1975: 128). И въпреки твърдението, че понятието ‘самообусловеност’ все пак в значителна степен съвпада с понятието ‘одушевеност’, тъй като със собствена вътрешна сила обикновено се свързват одушевените съществителни, У. Чейф смята, че в примери като *Топлината разтопи маслото*, *Вятърът отвори прозореца* и *Корабът разруши кея* подлозите не могат да получат семантична роля **инструмент**, както твърдят някои лингвисти. У. Чейф преобразува изреченията, като превръща подлозите в непреки допълнения с предлог, характерен за аргумента с роля **инструмент**. Срв.: *Майкъл отвори вратата с вятъра*, *Капитанът разруши кея с помощта на кораба*. Оказва се, че така трансформирани, изреченията са логически неприемливи². Това дава основание на автора да направи извод, че в тези примери *вятърът* и *корабът* не са аргументи с роля **инструмент**, т.е. те не са оръдието на действието, или предметът, с който се извършва действието, както по принцип се дефинира ролята **инструмент**. Аргументите *вятърът* и *корабът* сами извършват действието и по мнението на У. Чейф следователно те са **агенси**. На основата на приведените примери авторът прави заключението, че съществителното, назоваващо неодушевени същности, може факултативно да се определи като *потент*, или *потенционно*, т.е. то притежава вътрешна сила и енергия, с помощта на която може да бъде вършител на действието.

Подобно на У. Чейф и много други теоретици приемат възможността неодушевени аргументи да изпълняват ролята ‘вършител на действието’. Като например Ч. Филмор (1981), Р. Джакендоф (1990), Д. Даути (2000), Р. Д. ван Валин (1993), Й. Пенчев (1993), М. Лакова (2002), С. Коева (1998) и др. Не приемат тази идея автори като Б. Комри (1972), В. В. Богданов (1977) и др.

В настоящия доклад се съгласяваме с мнението на болшинството теоретици, че както одушевени, така и неодушевени аргументи могат да бъдат вършители на действието и поради това смятаме, че ха-

² Авторът прави подобна трансформация, защото аргументът с роля **инструмент** може да бъде както подлог, така и непряко допълнение, въведено с предлог *с* на български и предлог *with* на английски. Срв.: *Ножът разряза въжето* – *Tom cut the rope with a knife* (Чейф 1975:175–179).

рактеристиката [\pm вършител на действието] трябва да е част от признаците, по които да се определят семантичните роли на подлога при глаголите за движение.

Трите признака – одушевеност, лице и вършител на действието – според нас са едни от най-важните характеристики на семантичните роли. Те задължително трябва да влязат в набора признаци, които ще характеризират ролите, приписвани на подлога при глаголите за движение. Разбира се, необходимо е да се направи йерархизация на признаците, тъй като някои от тях представляват по-обща понятия и включват в себе си други. Например признакът „одушевеност“ включва в себе си „лице“, „животно“ и „растение“, т.е. всичко, което може да бъде одушевлено в природата. Когато подлогът може да бъде и трите неща, е достатъчно неговата семантична роля да бъде определена с признака „одушевеност“, но когато подлогът не може да бъде „животно“ или „растение“, ще бъде по-добре да се използва само признакът „лице“ и т.н.

Йерархизацията на признаците е задължителна, но тя ще бъде направена, когато се установят всички признаци, моделиращи семантичните роли на подлога при глаголите за движение.

ЛИТЕРАТУРА:

- Апресян 1974:** Апресян, Ю. Д. *Лексическая семантика. Синонимические средства языка*. Москва, 1974.
- Богданов 1977:** Богданов, В. В. *Семантико-синтаксическая организация предложения*. Ленинград, 1977.
- Български тълковен речник 1994:** Български тълковен речник. София, „Наука и изкуство“, 1994, 1094 с.
- Ван Валин 1993:** Van Valin, Robert D., Jr. *A Synopsis of Role and Reference Grammar*. In: *Advances in Role and Reference Grammar*. John Benjamins Publishing Co. Amsterdam/ Philadelphia 1993. 1–164 с.
- Даути 2000:** Dowty, D. R. *Thematic Proto-Roles and Argument Selection*. Ohio State University. In: <http://www.ling.ohio-state.edu/~dowty/>
- Джакендоф 1990:** Jackendoff, Ray. *Semantic Structures*. Massachusetts Institute of Technology, 1990, 315 с.
- Коева 1998:** Коева, Св. *Аргументна структура, тематични отношения и синтактична реализация на аргументите*. В: *Езиково съзнание*, София, „Наука и изкуство“, 1998, 206–230.

- Комри 1972:** Комри, Б. *Синтаксис и семантика в трансформационной генеративной грамматике*. В: Проблемы структурной лингвистики, Москва, 1973, 542–554.
- Лакова 2002:** Лакова, М. *Принципът на конструктивизма в граматичната семантика на българското просто изречение*. София, Издателство на БАН, 2002.
- Ницолова 1993:** Ницолова, Р. *Мястото на семантичните роли в съпоставителното проучване на славянските езици*. // Славянска филология, т. 21, 1993, 177–184.
- Пенчев 1993:** Пенчев, Й. *Български синтаксис – управление и свързване*. Пловдив, Пловдивско университетско издателство, 1993, 212 с.
- Пенчева 2001:** Пенчева, М. *Човекът в езика. Езикът в човека*. София, 2001.
- Филмор 1981:** Fillmore, Charles J. *The Case for Case*. In: *Universals in Linguistic Theory*, E. Bach and R. T. Harms (eds.), New York, 1968. Цит. по НЗЛ т.Х, 1981, 369–495.
- Чейф 1975:** Чейф, У. *Значение и структура языка*. Москва, 1975.

НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА РОДИТЕЛНИЯ ПАДЕЖ С НЕГАЦИЯ В СЪВРЕМЕННИЯ ХЪРВАТСКИ ЕЗИК

Мартин Стефанов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

В настоящото изложение ще бъде направен опит да се хвърли светлина върху морфологичната реализация на падежни конструкции в така наречения *славянски родителен падеж*¹ (*slavenski genitiv*) в съвременния хърватски език. То не се стреми към изчерпателност, а по-скоро цели да обърне внимание на някои фактори, които вероятно са релевантни за реализацията на подобен род конструкции в съвременния хърватски език. Явленията ще бъдат разгледани и описани в синхронен план, без да се проследява техният развой в диахрония. Като отправна точка в изложението ще бъдат използвани наблюденията върху въпроса на Антица Менац, представени в нейната статия *Upotreba i značenja padeža bez prijedloga u suvremenom ruskom i hrvatskom književnom jeziku* (Менац 1989).

В началото на своето изложение в частта, разглеждаща славянския родителен падеж, А. Менац отбелязва, че негираната единица се употребява в конструкции с отрицателни форми на преходни глаголи и изпълнява службата на пряко допълнение в изречението. По-нататък отбелязва, че в сферата на този тип конструкции, първоначално задължителни, когато е употребена отрицателна форма на преходен глагол, навлизат конструкции с винителен падеж:

(1) *pružati otpor – ne pružati otpora/otpor* (Менац 1989: 74)

Като основни причини за това явление тя посочва естествената роля на винителния падеж в конструкции с преходни глаголи, както и

¹ Значението на тези конструкции би могло да се нарече и „балто-славянски родителен падеж“. В литовски например „логическият подлог“ на негирани екзистенциални изречения е винаги в родителен падеж, както и прякото допълнение към негирани предикати. Същото важи и за латвийски, само че там се забелязва тенденция към употреба и на винителен падеж в конструкции с негирани преходни глаголи (Гъркович-Мейджор 2005: 33-50).

различни изменения в падежната система и в деклинационните форми, като за последното особен подтик представя появата и развоят на граматическата категория *одушевеност/неодушевеност* (Тези твърдения няма да бъдат ревизирани и анализирани, тъй като се намират извън целите на изложението – б.а.).

А. Менац разглежда пет главни случая на възможна реализация на конструкции със славянски родителен падеж: а) конструкции със засилена негация, б) устойчиви словосъчетания, в) конструкции с глаголите *imati/nemati*, г) конструкции с местоимения с общо значение и д) конструкции със значение *определеност, конкретност*².

Употребата на родителен падеж в конструкции със засилена негация, според А. Менац, добре пази позициите си, при това според нея руският език е по-последователен в това отношение в сравнение с хърватския:

(2) *Nisam opazio **nikakve** promjene/nikakvu promjenu.*

(3) *Я не заметил **никакой** перемены/ (rjeđe) **никакую** перемену*
(Менац 1989: 75).

Подобни конструкции се подчертават специално и от други автори, като например М. Стеванович³:

(4) *Нико о томе ни **речи** није рекао.*

(5) *Нико о томе ни **једног** **словцета** није написао.*

Разбира се, М. Стеванович отбелязва и реализацията на въпросните примери с винителни конструкции, като обаче подчертава по-малката вероятност за това:

(6) *Нико нам о томе ни **реч** није рекао.*

(7) *Нико ни **једно** **словце** није написао* (Стеванович 1981: 208).

Тук е необходимо да се направи уточнението, че цитираните горе примери далеч не са еднородни в синтактичен и семантичен план – докато в (4) и (6) се появява засилваща негацията частица (*ни*), в (2), (3), (5) и (7) са използвани съгласувани определения в ролята на квантификатори (в случая отрицателно неопределително местоимение и

² Последният тип конструкции се реализират изцяло като винителни. Срв.:

*Nisam vidio **Lizu**,*

*Nisam ugasio **motor*** (Менац 1989: 76).

³ Въпросният труд на М. Стеванович намира място в настоящото изложение, въпреки факта, че няма директно отношение към съвременната хърватска езикова ситуация. Това е оправдано от ценните виждания на автора по въпроса, някои от които намират приложение в по-нататъшното изложение. Освен това е констатирано разграничението, което М. Стеванович прави относно честотата на реализация на конструкции със значение *славянски родителен падеж*, които се проявяват на сръбска и на хърватска езикова територия – б.а.

лексемата *један*).⁴ Това уточнение се прави с оглед на изложеното понататък предположение за вероятното влияние на съгласуваното определение при по-ниската честота на реализация на родителни конструкции с отрицателни форми на преходни глаголи.

Внимание заслужава и обяснението, което дава М. Стеванович относно същността на конструкциите със значение славянски родителен падеж, в които вижда изразено *частично (партитивно)* значение⁵. В това значение именно открива характера на славянския родителен падеж: „По нашем мишљењу, међутим, није тешко објаснити партитивни карактер генитива у функцији допуне одричних глагола. Радња која се износи одричним глаголима не врши се. То свакоме мора бити јасно. А када се не врши, она не обухвата предмет, не обухвата га уопште, не обухвата дакле ни један делић његов. И то што се мисли на један делић објекта, што хоће да се каже да се не тиче ни једног делића његова, захтева свакако употребу облика којим се то казује, захтева, наиме, генитив којим се означава делимично обухватање (односно ни делимично обухватање) дакле – партитивни генитив“ (Стеванович 1981: 208).

Тврдението, че в този тип конструкции „действието не се извършва“ е много спорно. От една страна, физическата представа за извършване на действие може лесно да се разколебае в конструкции с глаголи за възприятие (*vidjeti, čuti, osjetiti* и др.) и притежание (*imati* и др.). От друга страна, в някои конструкции с обикновени форми на преходни глаголи също липсва представата за неизвършване на действието. Напр:

(8) *Nisam donio papire* (разг.).

Фактът, че документите не са донесени, не означава, че нищо не е донесено, т.е. в случая резултатът от глаголното действие не е свър-

⁴ Съществува обемна литература по въпроса, занимаваща се със съотношението между детерминатори, квалификатори, квантификатори, релативизатори, идентификатори и т. н. В настоящото изложение, с цел улеснение, терминът квалификация е употребен в смисъла на една тридялба на детерминатори, квалификатори и квантификатори. Подробен преглед на литературата относно разграничението между детерминатори, квалификатори и квантификатори – в Куна 2003: 40-47.

⁵ Частичното значение отчитат също така Дж. Даничич (Даничич 1858) и Т. Маретич (Маретич 1963). А. Белич, от своя страна, предполага *отделително (ablativno)* значение (Белич 1969). Авторският колектив Барич, Лончарич, Малич, Павешич, Пети, Зечевич и Зника разглежда въпросните изречения в светлината на трансформационно-генеративна теория, разработена от Р. Катичич, и трансформирането на основната изреченска форма в негирана (Барич, Лончарич, Малич, Павешич, Пети, Зечевич, Зника 1997).

зан задължително с появата на споменатите документи в дадена точка от пространството.

Твърдението за „необхващането на обекта“ от страна на действието е като цяло точно, въпреки че лесно можем да си представим ситуация, в която действащото лице заявява, че не извършва дадено действие (т.е. „действието не обхваща обекта“), което всъщност да не отговаря на истината. Затова може би по-коректно би било твърдението, че *действието обхваща обекта с отрицателен знак*. Трябва да се отбележи и фактът, че тези наблюдения нямат пряко отношение към морфологичната реализация на родителни конструкции.⁶

Потвърждение за последното твърдение може да се намери в раздела за винителния падеж, където М. Стеванович разглежда следните конструкции, които според него все по-често изтласкват родителния падеж в тази функция:

- (9) *Стипанчић није играо никакву господску улогу.*
- (10) *Није ни примијетио Филипов улазак.*
- (11) *Не придаје ријечи племс никакав социјални призив* (Стеванович 1981: 386).

Подобни примери съществуват и в съвременния хърватски език:

- (12) *Inspekcija je do te mjere nezainteresirana za svoj posao da čak ne želi ispitati ni prijave* (мн. ч.) *svjedoka zlostavljanja* (Ютарни лист, 11.03.2006.⁷).
- (13) *Treba li joj* (Hrvatskoj – б.а.) *nogometaš koji ne zna niti jednu riječ hrvatskoga, koji čak ni ne zna gdje se u geografskom smislu točno nalazi njegova nova domovina, ali, koji posljednjih tjedana užurbano uči riječi „Lijepa naše“* (Ютарни лист, 11.03.2006.).
- (14) *Iako se znamo „sto godina“, nije mi želio reći niti jednu jedinu riječ, očito ima instrukcije da sve treba obaviti u tišini* (Ютарни лист, 11.03.2006.)

На това място е необходимо да се направи малко по-прецизно разграничение на цитираните примери. Наистина, в някои от приме-

⁶ Д. Гортан-Премк също отчита непълното обхващане на обекта (*частичността*) като релевантен признак за реализацията на родителни конструкции, поне в диахронен план. В проникването на винителни конструкции в тази сфера тя вижда промяна в семантично-синтактичната стойност на винителния падеж и разширяване на схващането за него (Гортан-Премк 1973: 281-295). За разширяването на сферата на употреба на преходните глаголи срвн. и И. Грицкат (Грицкат 1973: 297-303).

⁷ По-голямата част от илюстративния материал е взета от Ютарни лист, 11. 03. 2006: Jutarnji list, 11. 03. 2006.

рите може да се усети частичното значение, обусловено както от вече споменатата употреба на квантификатори, така и от семантиката на лексикалните единици, намиращи се в негираната форма, но това не може да се твърди за всички.

Приведените примери показват, че позициите на родителния падеж в подобен род конструкции в съвременния хърватски език далеч не са стабилни. Нещо повече – те са изключително редки. Тук именно е важно да се спомене и фактът, че засилената негация не е достатъчна причина за реализацията на родителни конструкции. Така например в (12), въпреки засилената негация, не е реализирана родителна конструкция. Причината най-вероятно се крие във факта, че негираната единица е в множествено число. Ролята на граматическата категория число за реализацията на родителни конструкции констатира и К. Фелешко, който, служейки си със статистически данни от Д. Гортан-Премк („Падеж објекта у негативним реченицама у савременом српскохрватском језику“), отчита, че едва 2% от конструкциите, в които негираната форма е в множествено число, са родителни (Фелешко 1995: 59).

Останалата част от приведените горе примери биха могли да се разглеждат като конструкции с отрицателна глаголна форма и именна синтаagma със съгласувано определение в състава ѝ (в разглежданите тук случаи става въпрос единствено за съгласувани определения – б.а.) в ролята на пряко допълнение.

И докато конструкции от типа на (1), т.е. конструкции със самостоятелна негирана единица показват значително по-висока степен на употреба с родителен падеж, то конструкциите с негирана именна синтаagma, съдържаща съгласувано определение, почти не се употребяват с родителен падеж, а само с винителен падеж. Срв. посочените горе примери:

(15) *Dugo nije vidio sestre,*

(16) *Ne kupuje topova,*

(17) *Ne podnosi ljetnoga sunca* (Силич, Пранкович 2005: 202),

(18) *Kasnije, kada je Cibona počela ostvarivati odlične rezultate u Top 16 Eurolige, a za karte i ulazak u dvoranu se čekalo u redovima, nisu mogli vratiti popularne navijačice* (мн. ч.) *jer ne postoji ugovor* (Ютарни лист, 11.03.2006.)

(19) *Književnik Zoran Ferić i televizijski voditelj Joško Lokas uz nju su samo dio od oko dvije tisuća članova gradskih knjižnica koji već godinama ne vraćaju posuđene knjige* (мн. ч.) (Ютарни лист, 11.03.2006.).

- (20) *Ne pravdam splitsku publiku, ali govoriti o rasizmu neozbiljno je i opasno, uvjeravam vas da splitska publika s tim nema veze* (Ютарни лист, 11.03.2006.).
- (21) *Međutim, milijun ih trenutno nema **nikakvo zdravstveno osiguranje**, što znači da moraju izravno iz džepa plaćati sve troškove zdravstvenih usluga, pri čemu porod u bolnici stoji i do 1000 leva, šest prosječnih plaća* (Ютарни лист, 11.03.2006.).

В своята студия „Значења и синтакса српскохрватског генитива“ К. Фелешко, отново на базата на данни от Д. Гортан-Премк, също отчита това явление, което поставя в рамките на категорията определеност. Ето и неговите процентни данни за реализацията на родителни конструкции в случаите, когато именната част на синтагмата е определена (Предварително е направено уточнението, че от статистиката са изключени конструкциите с глагол *немати*, с частиците *ни* и *нити* и с местоименията *то*, *ово*, *оно*, *што* и т. н. в ролята на пряко допълнение):

- „... в) одређеност
 – иманентна (*nomina propria*) – 15 % су генитивни облици
 – условљена присутношћу конгреуентне одредбе – 6 % су генитивни облици
 – условљена ранијим контекстом – 2% су генитивни облици
 – нема никакве одређености – 65 % су генитивни облици“ (Фелешко 1995: 59).

В настоящото изследване интерес представят конструкциите, в които негираната форма е именна синтагма, съдържаща съгласувано определение. Появата на съгласуваното определение би трябвало да се разглежда във връзка с понятията *актуализация* и *референция* – езиковата единица от лексикалния репертоар, която означава понятия от извънезиковата действителност, се конкретизира в по-голяма или по-малка степен; отделя се от класа понятия (без задължително да се съотнася към един-единствен реален предмет, т.е. да се определя). Това се свързва със стесняване на кръга от денотати, който притежава въпросната лексикална единица.

По какъв начин обаче този акт влияе върху реализацията на родителни конструкции във въпросния случай? Еднозначен отговор трудно може да бъде даден. От една страна, явлението би могло да се постави на психологическо равнище, във връзка с понятията *фразеологизация* и *узус*, които безспорно имат роля за функционирането на някои от тези конструкции като родителни. От друга страна, въпросът

може да се постави и на познавателно равнище, във връзка с понятията *актуализация* и *референциалност*. Немодифицираното съществително име има значително по-широк кръг от денотати, а това явно е от значение за реализацията на въпросните конструкции като родителни.

Все пак се срещат и примери като: *Nisam opazio nikakve promjene* и *Ne podnosi ljetnoga sunca*. Тези случаи обаче биха могли да се обяснят с характера на синтагмите *nikakva promjena* и *ljetno sunce*, в които именните синтагми могат да се разглеждат като частично фразеологизирани.

Към тази първа голяма група (като нейна особеност може да се определи наличието на финитен преходен глагол, различен от *nemati*) можем да причислим и примерите, разглеждани от А. Менац като устойчиви словосъчетания:

(22) *postići uspjeha – ne postići uspjeh/uspjeha*,

(23) *gubiti vrijeme – ne gubiti vrijeme*,

(24) *voditi računa – ne voditi računa*,

(25) *ne skidati očiju* (Менац 1989: 75).

Някои от примерите ((18), (19)) имат наистина висока степен на фразеологизация, с което може да се обясни употребата съответно на родителен и винителен падеж.

Като малко по-специален случай следва да се разглеждат конструкциите с глагол *nemati* като отрицателна форма на глагола *imati*⁸. Конструкциите, в чийто лексикален състав влиза глаголят *nemati*, значително по-често се реализират като родителни. Това явление се отбелязва както от И. Пранкович (Силич, Пранкович 2005: 202), така и по-рано от М. Стеванович (Стеванович 1981: 206), и въобще от повечето автори, занимаващи се с въпроса.⁹ Причината, по всяка вероят-

⁸ Преплитането на категориите отрицание, екзистенциалност и притежание се наблюдава още в старобългарски, във времето, когато притежанието все още се е изразявало чрез „esse“ предикативност – *posesum*-ът се реализира с родителни деклинационни форми в конструкции с негирани глаголи. В старобългарския период се характеризира вече с появата и на „habeo“ предикативност (Гъркович-Мейджор 2005).

⁹ От по-новите сръбски граматички граматиката на Ж. Станойчич и Л. Попович не дава сведения за честотата на употреба на конструкциите с глагол *nemati*. В рамките на т.нар падежна синонимия обаче е отчетена по-рядката употреба на родителни конструкции (със значение *славянски родителен падеж*) в сравнение с употребата на винителни конструкции. В граматиката славянският родителен падеж (както и частичният родителен падеж) е разгледан като вариант на прякото допълнение. Екзистенциалният родителен падеж е разгледан в рамките на логическия субект, като е отчетено и частичното значение. На конструкциите с

ност, има комплексен характер. От една страна, този факт до голяма степен се дължи на близостта на този тип конструкции с конструкциите със значение *екзистенциален родителен падеж* (*egzistencijalni genitiv*) и конструкциите със значение *частичен родителен падеж* (*partitivni/dijelni genitiv*). Срв.:

(26) *Ima/Nema vremena,*

(27) *Bilo je vremena, kada...,*

(28) *Imam/Nemam vremena.*¹⁰

Все пак глаголят *imati* заема централно място в рамките на семантичните полета „давам“ и „получавам“, който създават условия за реализирането на родителни конструкции със значение *частичност* (Фелешко 1995: 54-55).

От друга страна, влияние вероятно оказва и по-ясната представа за липса, за негация при употребата на конструкции с глагол *nemati*. Все пак глаголят *nemati* се откроява морфологично в парадигмата на отрицателните глаголни форми като съставен само от една лексикална единица.

Тази група, подобно на групата с преходни глаголи, различни от *nemati*, също показва известна неравномерност по отношение на реализацията на родителни конструкции, обусловена от лексикалната семантика на негираната единица. Тук трябва да се отбележи и фактът, че е напълно основателна подялбата на абстрактни и конкретни съществителни имена, която прави А. Менац. Вероятността за реализация на родителни деклинационни форми в конструкции с абстрактни съществителни имена в ролята на негирана форма е значително по-голяма. Конструкциите с абстрактни съществителни имена обикновено имат по-висока степен на фразеологизация. Срв.:

(29) *Danijela Grgić nije imala sreće* (Ютарни лист, 11.03.2006.).

(30) *Isti je slučaj s Biločem, mi nemamo pojma tko je on, ali ćemo spremno kleknuti, ponuditi mu mjesto u udarnoj momčadi, iako je slika o njegovoj nogometnoj klasi vrlo mutna* (Ютарни лист, 11.03.2006.).

частично значение и със значение логически субект, освен функционалната им роля, е приписана и семантична. Иначе, в системно отношение, са отчетени три основни подзначения на родителния падеж: 1. притежателно; 2. частично; 3. отделително (Станойчич, Попович 2005: 273-292).

¹⁰ Частичният характер в случая е обусловен от лексикалната семантика на лексемата *vrijeme*, както и от предшестващото знание за невъзможността да притежаваш цялото време – б.а.

(31) *Dok na glavnoj trgovačkoj aveniji Vitoša ogrlica od bijeloga zlata, safira i crnog bisera iz kolekcije Mikimoto po cijeni od 24.250 leva (12.000 eura) ne čeka dugo kupca, statistika nudi sasvim drukčiju sliku stvarnosti: svaka treća domaćica čisti kuću metlom jer nema usisivač, 56 posto ih nema stroj za pranje rublja, a tek ih dva posto ima stroj za pranje suđa* (Ютарни лист, 11.03.2006.).

(32) *Nemat ključa* (разг. – Загреб).

(33) *On nema stana* (Менац 1989: 76).

Конструкциите с глагол *nemati* в своя лексикален състав също показват по-ниска честота на реализация на родителни деклинационни форми в случаите, когато негираната единица е именна синтаagma със съгласувано определение в своя състав:

(34) *On nema velik stan,*

(35) *On nema dobru majku* (Менац 1989: 76)¹¹.

Въпреки това се срещат и примери като:

(36) *Uostalom, protiv momčadi, koje nemaju rezultatskog imperativa je najteže igrati* (Ютарни лист, 11.03.2006.).

(37) *Trener Intera nema većih problema u momčadi* (Ютарни лист, 11.03.2006.).

Реализацията на последните две конструкции до известна степен се дължи на лексикалната семантика на съществителните имена в техния състав. Както беше отбелязано по-горе, абстрактните съществителни имена като че ли по-често допускат реализацията на родителни конструкции. Трябва да се отчете също така и фактът, че семантиката на абстрактните съществителни имена значително намалява възможността за модификация, което довежда до установяването на някои конструкции като устойчиви словосъчетания.

Глаголът и неговите категории вероятно също оказват влияние върху реализацията на родителни конструкции с негация. Така например недостатъчно проучена изглежда възможността появата на

¹¹ Във въпросните конструкции А. Менац вижда значение на „частична негация“, като ги подлага на следния трансформационен тест:

On nema velik stan (tj. *ima stan, ali nije velik*),

On nema dobru majku (tj. *ima majku, ali nije dobra*) (Менац 1989: 76).

Това твърдение обаче е спорно и дори неточно, тъй като отнася негацията единствено към атрибута (в случая това е съгласуваното определение), като не обръща необходимото внимание на взаимосвързаността му със съществителното име, което пояснява. Определенията ‘голям’ и ‘добра’ в случая трябва да се разбират като: ‘голям като за апартамент’ и ‘добра като за майка’, т.е. съществува неразривна връзка вътре във въпросните синтагми – б.а.

сложни глаголни форми да оказва влияние за по-ниската честота на реализация на родителни конструкции. Напр.:

- (38) *Fifa neće stvarati **probleme**, jedino ćemo ih stvarati mi* (Ютарни лист, 11.03.2006.).
 (39) *Hamas pokazuje da demokracija ne mora imati **ishod** koji će se svidjeti Zapadu* (Ютарни лист, 11.03.2006).
 (14) *Iako se znamo „sto godina“, nije mi želio reći niti **jednu jedinu riječ**, očito ima instrukcije da sve treba obaviti u tišini* (Ютарни лист, 11.03.2006.)

Недостатъчно проучен е и въпросът за връзката между конструкциите с отрицателна глаголна форма и номинализационните и декомпозиционни процеси:

- (40) *Имам/немам **мишљење***.¹² (← (Не) мислим)
 (41) *Урадио сам/нисам урадио **покушај***. (← (Нисам) Покушао (сам))

Родителният падеж с негация, както и частичният родителен падеж с преходни глаголи намират място и в обезличените¹³, и в пасивните изречения:

- (42) *Тада су наступила она времена у којима свак настоји да буде мален и невидљив. Тражи се **заклона и скровишта**.*
 (43) *Из његовог разговора могло се закључити да се не види **краја** ратовању ни...*
 (44) *Из ове таме ниједном напору се не види **краја**.*
 (45) *Не зна му се ни **гласа** ни **трага**.*
 (46) ***Сам** се тамо не носи* (Танасич 2004).

Накрая накратко ще бъдат разгледани и конструкциите, в които негираният елемент се явява „местоимение с общо значение“. А. Менац (Менац 1989: 76), както и М. Стеванович (Стеванович 1981: 207) отбелязват последователната морфологична реализация на винителни конструкции в тези случаи. М. Стеванович обаче отчита и възможността за морфологична реализация на родителни конструкции (Стеванович 1981: 207). Срв.:

- (47) *Ја немам **ничега жидовског** у себи,*
 (48) *Он нема **било чега отменог** у своје држању.*

¹² Примерът е взет от Радованович 2002.

¹³ Терминът „обезличено изречение“ (обезличена реченица) се използва в сръбската езиковедска литература за обозначаване на безлични изречения с обобщен агенс.

Макар последните примери да изглеждат като изключение от констатираното по-горе, те получават адекватно обяснение в частичния (*dijelni*) си характер.

От изложените наблюдения става ясно, че реализацията на родителни и винителни конструкции, които включват в състава си отрицателна форма на преходен глагол, зависи от редица фактори (в някои случаи и от тяхното комбиниране). Това състояние обаче далеч не е уникално и характерно единствено за съвременния хърватски език. В своята монография „Изменения норм русското литературно езика“ К. С. Горбачевич, наред с други изменения в нормата на руския книжовен език, разглежда например колебанията при реализацията на родителни и винителни конструкции с обектно значение от типа *ждать поезда – ждать поезд* (Горбачевич 1971: 232-237). Наблюденията отвеждат К. С. Горбачевич до заключението, че изборът на една или друга форма зависи от семантиката на въпросното съществително, граматическата категория „число“ и степента на определеност (Горбачевич 1971: 235).

Както се вижда, заключенията на руския автор са напълно приложими към ситуацията в съвременния хърватски език. Така например е известно поведението на множественото число като маркирано по отношение на единственото число. Това проличава и при значително по-рядката реализация на родителни конструкции с негирана форма в множествено. Категорията „определеност : неопределеност“ също играе роля, тъй като атрибутираното съществително име може да се счита за частично определено (доколкото кръгът му от денотати е стеснен – б.а.), а както беше споменато конструкциите със значение *определеност, конкретност* последователно се реализират като винителни.

В заключение може да се отбележи, че реализацията на конструкции със значение *славянски родителен надеж* в съвременния хърватски език зависи основно от следните фактори: 1. лексикалната семантика (както на глаголната лексема, така и на негираната единица), 2. степента на фразеологизация, 3. наличието на модификатор (съгласувано определение) на негираната единица и 4. граматическата категория „число“.

Разгледаните в това изложение въпроси могат да бъдат определени като „второстепенни“. Те засягат конкуренцията при морфологичната реализация на родителни и винителни конструкции с отрицателен преходен глагол в своя лексикален състав – един въпрос, който до известна степен се намира в периферията на научния интерес.

Проблемите на лексикалната семантика и модификацията обаче биха могли да имат и далеч по-голямо значение, например за разграничаването на две или повече падежни значения. Срв.:

- (49) *Po njegovom pristanku vidjeli su da se uplašio:*
(← *Na osnovu toga što je on pristao, vidjeli su da se uplašio*),
(← *Nakon što je pristao, vidjeli su da se uplašio*).

и

- (50) *Malo po njegovom pristanku vidjeli su da se uplašio*
(← *Malo nakon što je pristao, vidjeli su da se uplašio*).

и

- (51) *Po njegovom licu vidjeli su da se uplašio*
(← *Na osnovu njegovog lica, vidjeli su da se uplašio*)

От друга страна, както се видя, това далеч не е изолиран проблем, така че той би могъл да бъде поставен и на един по-широк общославянски (а защо не и общолингвистичен) план.

Също така би могло да се помисли и за разглеждането на въпроса за реализацията на конструкции със значение *славянски родителен падеж* и в типологичен план в рамките на (балто-)славянската езикова група – доколко при реализацията на подобен тип конструкции те попадат в сферата на родителния падеж и неговите категории и доколко – в сферата на винителния падеж и неговите категории – и дали това оказва влияние върху цялата система. Известно е, че реализацията на конструкции със значение *славянски родителен падеж* в отделните езици от групата е различна – докато в някои езици (като полски, руски¹⁴ и словенски) употребата е задължителна, то в други (като чешки и словашки) винителните конструкции са изтласкали родителните, които имат по-скоро стилистичен характер, а в сръбски и хърватски език все още се употребяват както родителни, така и винителни конструкции.¹⁵

¹⁴ Някои автори отчитат по-честата употреба на винителни конструкции в сферата на славянския родителен падеж в съвременния руски език в сравнение с езика на XIX в. (Буторин 1966).

¹⁵ Срв.: Чешка граматика (Младенова 2004: 143–144), Slovenská gramatika (Паулини 1981: 100–101) и Учебник по полски език (Домбек 1980: 55).

ЛИТЕРАТУРА:

- Барич, Лончарич, Малич, Павешич, Пети, Зечевич, Зника 1997:** Barić, E., M. Lončarić, D. Malić, S. Pavešić, M. Peti, V. Zečević, M. Znika. *Hrvatska gramatika*. Zagreb, 1997.
- Белич 1969:** Белић, А. *Историја српскохрватског језика. Књ. II, св. 1: Речи са дефлекцијом*. Београд, 1969.
- Буторин 1966:** Буторин, Д. И. *Об особых случаях употребления винительного прямого объекта в современном русском литературном языке. // Нормы современного русского литературного словоупотребления*. М.–Л., 1966. цит. според Горбачевич 1971.
- Горбачевич 1971:** Горбачевич, К. С. *Изменения норм русского литературного языка*. Л. 1971.
- Гортан-Премк 1973:** Гортан-Премк, Д. *О еволутивним тенденцијама акузативних синтагми без предлога у српскохрватском језику*. В: *Јужнословенски филолог*. XXX, 1-2, 281-295.
- Грицкат 1973:** Грицкат, И. *Из проблематике прелазности српскохрватског глагола*. В: *Јужнословенски филолог*. XXX, 1-2, 295-303.
- Гъркович-Мейджор 2005:** Грговић-Мејџор, Ј. *Индоевропска „esse“ предикација поседовања на словенском плану*. В: *Јужнословенски филолог*. LXI: 33–50.
- Даничич 1858:** Даничић, Ђ. *Србска синтакса. Део првиј*. Београд, 1858.
- Домбек 1980:** Домбек, Т. *Учебник по полски език*. С. 1980.
- Куна 2003:** Kuna, V. *Atributni genitiv u hrvatskome standardnom jeziku*. Zagreb, 2003 (дисертација).
- Маретич 1963:** Maretić, T. *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*. Zagreb, 1963.
- Менац 1989:** Menac, A. *Upotreba i značenja padeža bez prijedloga u suvremenom ruskom i hrvatskom jeziku*. В: *RAD JAZU* 427, 1989, 71–127.
- Младенова 2004:** Младенова, М. *Чешка граматика*. С. 2004.
- Паулини 1981:** Pauliny, E. *Slovenská gramatika*. Bratislava, 1981.
- Радованович 2002:** Радовановић, М. *Још о појави декомпоновања језичних јединица*. В: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. XLV/1–2, 21–29.
- Силич, Пранкович 2005:** Silić, J, I. Pranjković. *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka učilišta*. Zagreb, 2005.

- Станойчич, Попович 2005:** Станојчић, Ж., Љ. Поповић. *Грамматика српскога језика. Уџбеник за I, II, III и IV разред средње школе.* Београд, 2004.
- Стеванович 1981:** Стевановић, М. *Савремени српскохрватски језик: Грамматички системи и књижевнојезичка норма. I. Увод, фонетика, морфологија.* Београд, 1981.
- Танасич 2004:** Танасић, С. *Безличне реченице са уопштеним агенсом.* В: *Јужнословенски филолог.* LX, 41–55.
- Фелешко 1995:** Фелешко, К. *Значења и синтакса српскохрватског генитива.* Нови Сад, 1995.

SARP : UN OUTIL DE REPRÉSENTATIONS GRAPHIQUES MULTI-POINTS ET MULTI-SÉRIES DES FORMANTS VOCALIQUES

***Roussi NIKOLOV, Jean-Yves DOMMERGUES & Elise RYST
Université Païssii Hilendarski – Laboratoire LAPS, EA 1569,
Université Paris 8, France***

Dans la parole, la durée des sons, la fréquence fondamentale (F0) et l'intensité présentent une variabilité inter- et intra-locuteur souvent liée à des facteurs extra-linguistiques, en particulier situationnels. Quant aux fonctions démarcative (+/-terminale), modale (+/-interrogative) et émotive de l'intonation (Romportl 1973), les traits essentiels semblent conditionnés, au moins en partie, par des processus psycho-sensoriels communs aux sujets parlants (des universaux du langage). Enfin, les logiciels d'analyse acoustique de la parole offrent des graphiques relativement faciles à interpréter quant à ces trois paramètres acoustiques dits prosodiques.

Il en va tout autrement des caractéristiques spectrales (i.e. de la qualité) des sons. Le spectrogramme est un graphique à trois dimensions, dont l'exploitation visuelle immédiate peut poser problème. Pourtant son interprétation est intéressante à un double titre : l'analyse spectrale permet de reconnaître une personne mais aussi de reconnaître ce qu'elle dit. Cela signifie que le timbre des sons (le corrélat perceptif du spectre) est unique à chaque individu (tout comme les empreintes digitales), mais aussi que la variabilité inter-locuteur pour un son est strictement limitée à une zone de dispersion assez étroite pour permettre parallèlement l'identification du son.

Le programme informatique *SaRP – Speech Analyzer Rapid Plot* a précisément été conçu comme un outil de productivité en vue des recherches menées sur les systèmes vocaliques des langues, des dialectes ou des individus. Il peut servir aussi d'outil d'apprentissage, d'auto-formation et d'auto-correction.

Ce dernier type d'applications pratiques résulte de la possibilité bien connue d'établir des relations simples de cause à effet entre physiologie de

la parole et fréquences de résonance F1 et F2. Pour décrire ces relations, trois règles empiriques sont traditionnellement présentées dans les ouvrages didactiques de phonétique (cf. par ex. Buntinx, Hanneuse & Kestre 2004):

1. La valeur du premier formant est d'autant plus grande que la voyelle est plus *ouverte* (par opposition à *fermée*).
2. La valeur du deuxième formant est d'autant plus grande que la voyelle est plus *antérieure* (par opposition à *postérieure ou centrale*).
3. La valeur du deuxième formant aussi est d'autant plus grande que la voyelle est plus *écartée* (par opposition à *arrondie*).

La valeur pédagogique de ces trois relations découle en réalité de leur valeur iconique, dans la mesure où le trapèze vocalique (i.e. le diagramme F2-F1) reproduit en quelque sorte le schéma articulatoire des voyelles.

Cependant, pour ce qui concerne la relation *géométrie du tube vocal – formants vocaliques*, une description tout aussi simplifiée mais plus adéquate à la réalité physique de la production de la parole doit être basée sur la connaissance du phénomène physique suivant :

Un résonateur à cavité plus volumineuse amplifie des vibrations à fréquence relativement plus basse (et inversement, si la cavité est moins volumineuse, la fréquence des vibrations amplifiées est relativement plus haute). D'autre part, à volume égal, un résonateur à orifice plus étroit amplifie des vibrations à fréquence relativement plus basse (Nikov 1993).

La *fonction de transfert* du résonateur supraglottique peut ainsi être mieux interprétée en termes de position des articulateurs, puisque les deux premiers formants (F1 et F2) sont principalement le résultat de l'effet résonateur respectivement de la cavité pharyngale et de la cavité buccale.

À titre d'exemple, l'augmentation de la valeur du premier formant des voyelles, qui semble corrélée à l'augmentation de l'ouverture buccale, est due en réalité à la diminution du volume de la cavité pharyngale. La règle empirique (1) ci-dessus est donc « trop empirique », voire inadéquate, dans la mesure où le volume de la cavité pharyngale dépend aussi de la position du larynx.

Une excellente démonstration – multimédia, interactive et en temps réel – des relations entre géométrie du tube vocal et qualité vocalique est offerte par le programme *VTDemo – Vocal Tract Acoustics Demonstrator* (librement téléchargeable à l'adresse <http://www.phon.ucl.ac.uk/resource/vtdemo>), qui est une implémentation du synthétiseur articulatoire de Shinji Maeda (Maeda 1989). Ce logiciel n'indique cependant que des relations en sens unique (en-

trée : articulatoire → sortie : acoustique). Un programme comme *SaRP* qui permet, au contraire, de situer directement un son vocalique, à partir de l'onde physique, dans le trapèze des voyelles se présente en quelque sorte comme complémentaire et d'autant plus indispensable que les moyens techniques actuels d'analyse acoustique sont plus facilement accessibles aux chercheurs et aux apprenants des langues que ceux qui permettent une étude articulatoire directe des sons de la parole.

SaRP est donc une extension de *Speech Analyzer* v3.0.1 pour construire des représentations graphiques de qualité, multi-points et multi-séries, des formants vocaliques. Phonéticiens, didacticiens de l'oral et apprenants de langues peuvent en tirer bénéfice en vue :

- 1) d'études des propriétés phonéto-acoustiques des voyelles – élaboration rapide et interactive de documentation graphique (diagrammes), numérique (tableaux de données numériques) et statistique ; aide à l'interprétation de spectrogrammes ;
- 2) d'études comparatives, théoriques et appliquées (facilités d'élaboration et de superposition de représentations graphiques) ;
- 3) d'applications didactiques de l'oral ; outil d'auto-formation ; aide à la compréhension d'énoncés oraux.

SaRP est une application portable et complètement autonome. Elle n'est cependant qu'un outil de gestion ergonomique des données fournies par *Speech Analyzer*. *SaRP* communique donc avec *Speech Analyzer* en vue d'un traitement automatique (programmable et donc personnalisable) des données numériques relatives en l'occurrence aux deux premiers formants des voyelles. (Le transfert de données entre les deux applications se fait automatiquement par l'intermédiaire du Presse-papiers de Windows.)

Le lancement de *SaRP* (fichier exécutable : *SaRP.exe* dans le dossier de *SaRP*) lance du même coup *Speech Analyzer*, version 3 ou supérieur (si ce dernier n'a pas été ouvert auparavant par l'utilisateur). Inversement, la fermeture de *Speech Analyzer* ferme automatiquement *SaRP*. Si le chemin de *Speech Analyzer* n'est pas celui par défaut (C:\Program Files\SIL\Speech Analyzer\SA.exe), il est indispensable de spécifier, dans le fichier de configuration (*SaRP.ini*), l'emplacement du fichier exécutable (*SA.exe*) de *Speech Analyzer*, par exemple : *Speech Analyzer=D:\Speech Analyzer\SA.exe*.

Une fois la fenêtre de *Speech Analyzer* activée, le raccourci souris – bouton du milieu – s'active aussi (bouton du milieu pour les marques rouges, Ctrl + bouton du milieu pour les marques vertes et Shift+ bouton du milieu pour les marques bleues). Il ouvre une fenêtre transparente représentant un diagramme des voyelles (qu'on appelle aussi communément

triangle ou trapèze vocalique) – par exemple celles de l’anglais britannique, selon les données de David Deterding (Deterding 2006) :

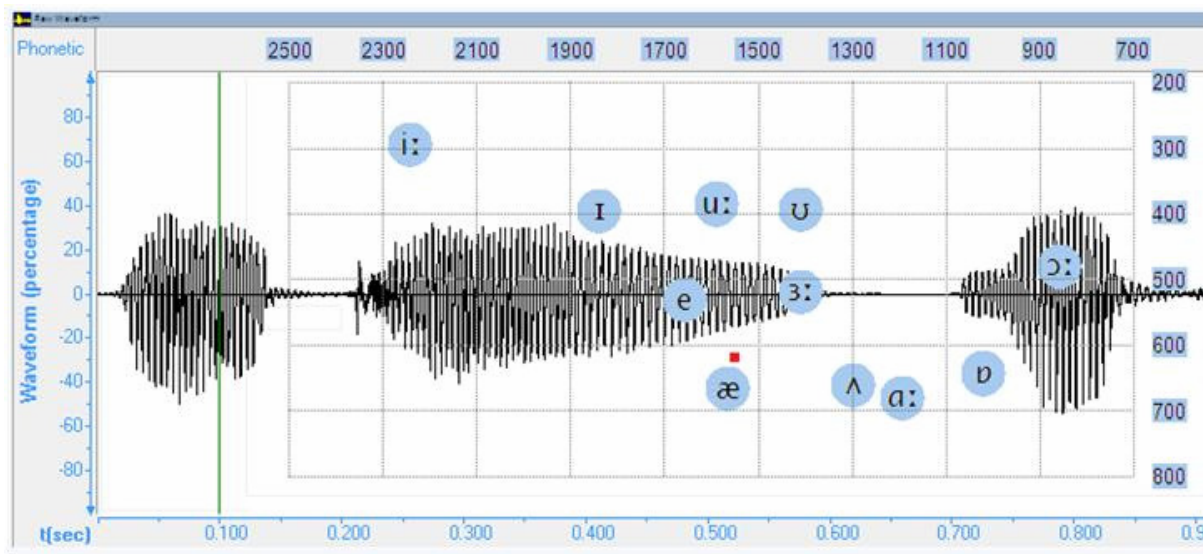


Figure 1. *Graphique de la forme d’onde (Speech Analyzer), fenêtre transparente du trapèze vocalique et marque correspondant à une mesure à l’intérieur d’une zone vocalique*

Les zones en bleu (correspondant aux positions de référence des voyelles simples ou aux valeurs en Hz des deux premiers formants vocaliques) n’étant pas transparentes, le diagramme peut se déplacer à l’aide du bouton gauche de la souris. L’une des options accessibles depuis le menu contextuel (Ctrl + clic droit) permet d’alterner l’apparence de la fenêtre – transparente ou non transparente :

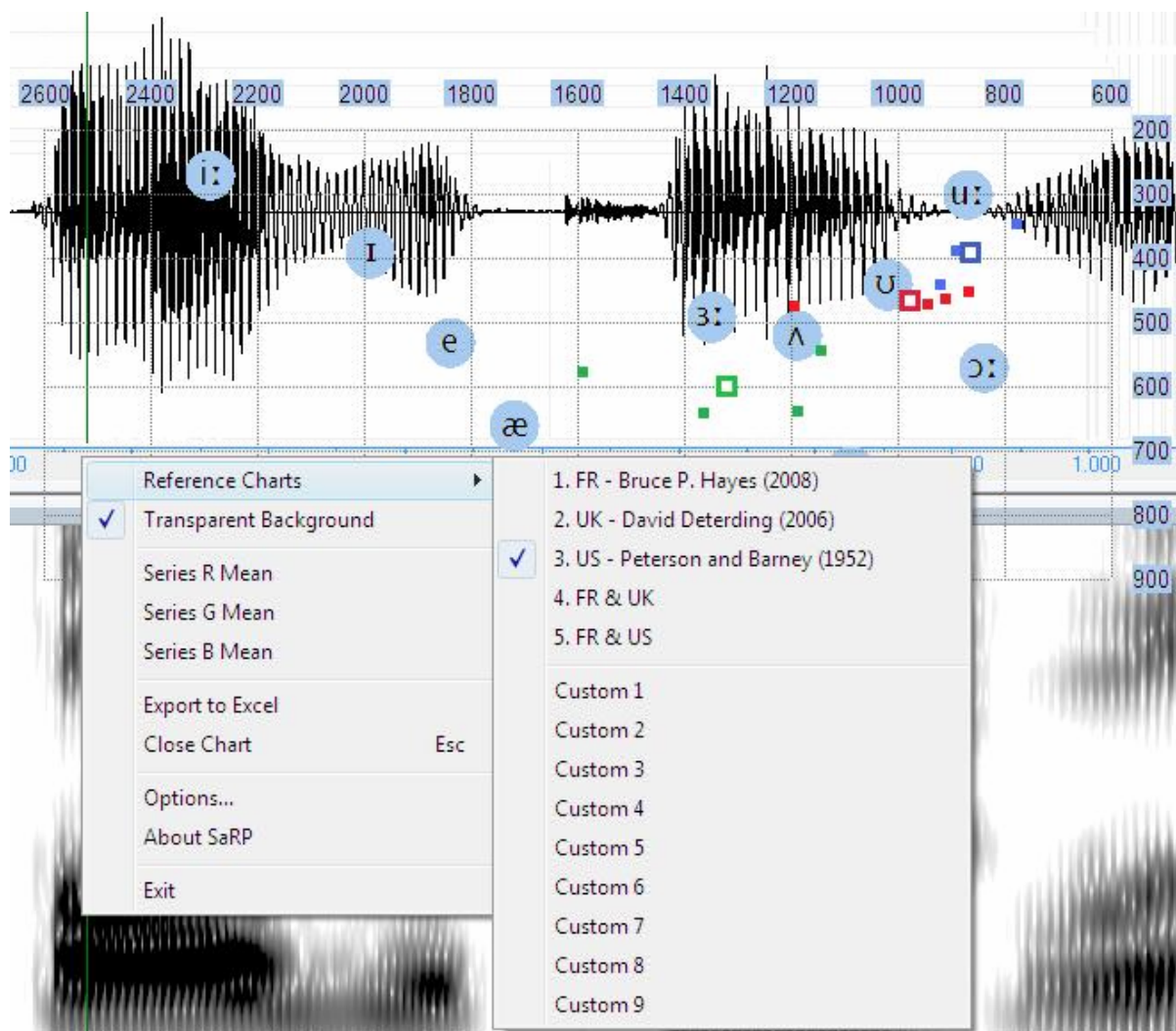


Figure 2. *Séries de marques, moyennes et menu contextuel de SaRP*

Le même menu contextuel est disponible aussi à partir de l'icône de *SaRP* qui s'affiche dans la barre système de Windows.

On verra aussi sur l'exemple suivant qu'il est possible de représenter a) toute une série de mesures et b) deux ou trois séries de mesures superposées (marques de couleurs différentes). La touche *Echapp* ferme la fenêtre du diagramme et une nouvelle (série de) mesure(s) peut se faire en cliquant avec le bouton du milieu (ou Ctrl + bouton du milieu pour une série en vert ; Shift + bouton du milieu pour une série en bleu).

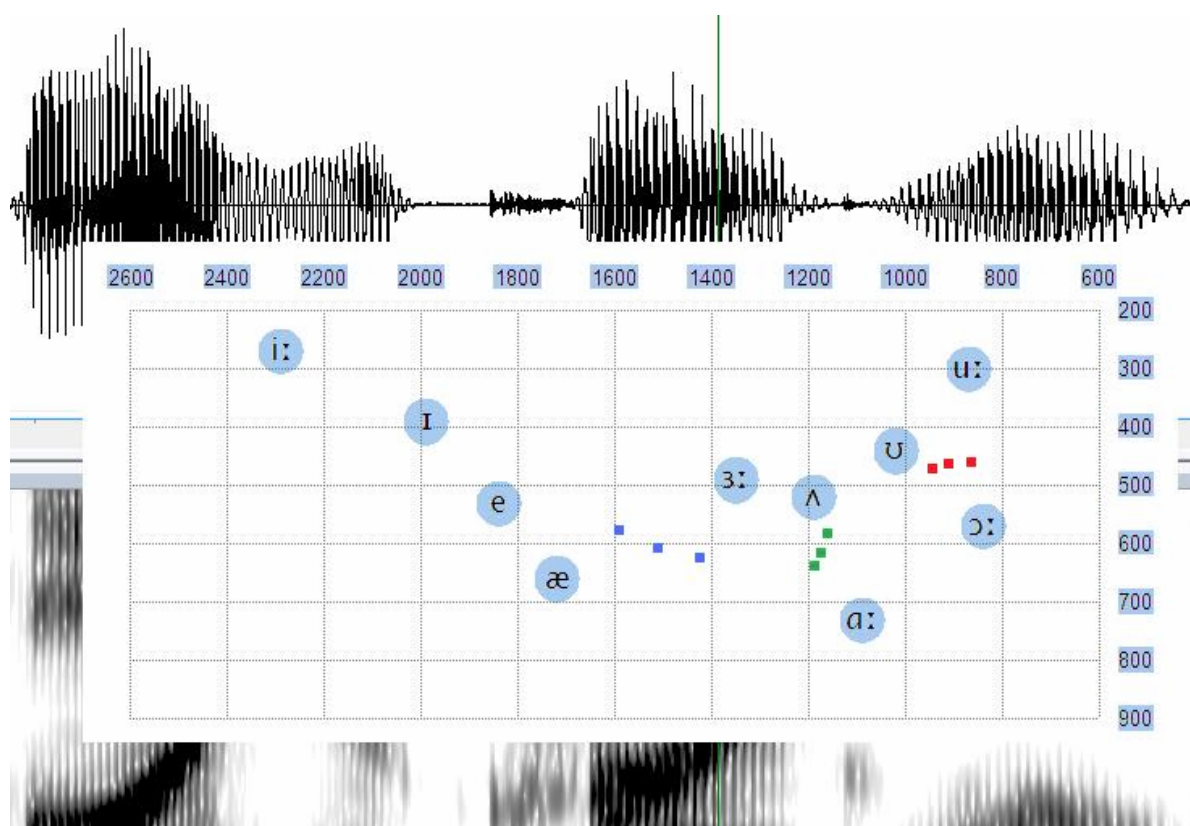


Figure 3. Fenêtre non transparente de SaRP avec trois séries de mesures de couleurs différentes

Le menu contextuel de SaRP permet de choisir l'un des fichiers graphiques disponibles (se trouvant dans le sous-dossier PICTS) comme canevas de référence pour les futurs nuages de points : UK pour les voyelles de l'anglais britannique, FR pour celles du français et FR & UK pour un diagramme donnant les deux trapèzes vocaliques superposés (voir la copie d'écran suivante), etc. Il existe aussi 9 possibilités offertes de graphiques personnalisables. Le clic droit de la souris sur la fenêtre de SaRP génère une info-bulle qui affiche le nom du trapèze vocalique.

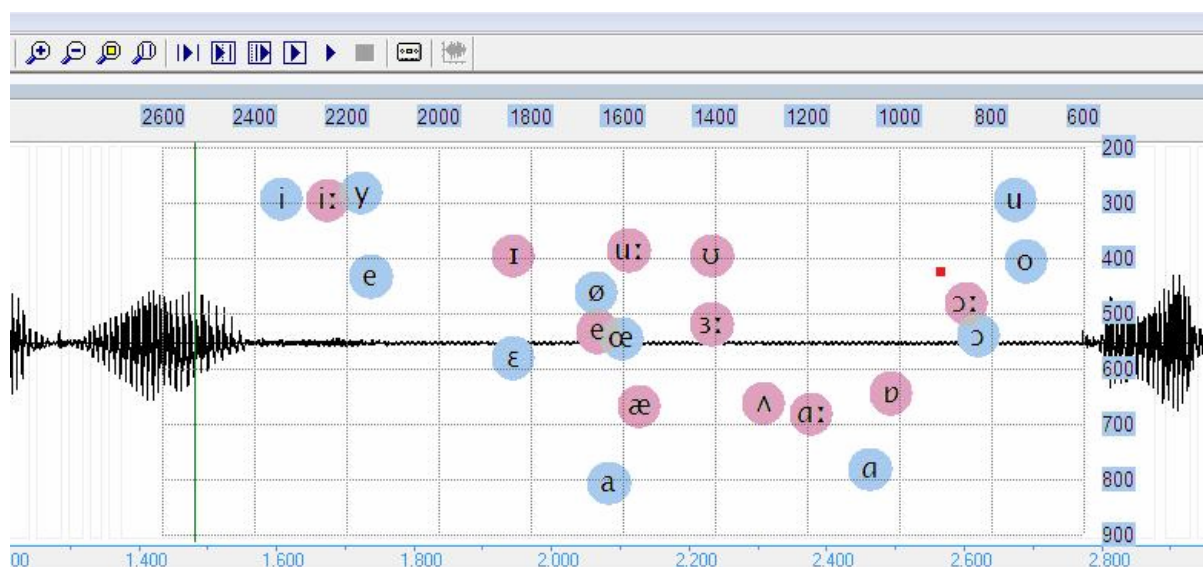


Figure 4. Diagramme mixte des voyelles – l'utilisateur peut au besoin modifier l'apparence des marques (dans SaRP ou dans Excel) en vue d'une documentation en noir et blanc

Il est possible aussi (comme on le voit dans le menu de *SaRP*) d'exporter vers *Excel* le diagramme avec les données numériques correspondantes, avec des marques et des moyennes différentes (par leur couleur mais aussi par leur forme en vue d'une impression en noir et blanc) selon la série. Il peut être important à cet effet de spécifier la version de *Microsoft Office* installée sur le système (modifier au besoin le contenu du fichier de configuration *SaRP.ini*, et plus précisément la valeur dans la ligne "Microsoft Office=2007").

Une fonction similaire était disponible dans les versions précédentes de *Speech Analyzer*. (Or il n'était possible de représenter qu'un seul point à la fois.) Cette fonction a été retirée:

"Experimental features have been removed to avoid presenting confusing or misleading data." (<http://www.sil.org/computing/sa/index.htm>). Lorsque la qualité de l'enregistrement n'est pas assez bonne, on obtient souvent en effet des valeurs aberrantes pour les formants des voyelles. Ces valeurs peuvent cependant être contrôlées et corrigées par un utilisateur averti à partir du spectre correspondant et en dépit des ambiguïtés qui y apparaissent parfois. La manipulation (éclairée !) des données peut se faire ensuite soit dans *Excel*, soit directement dans *SaRP* en cliquant sur la dernière marque obtenue et en la déplaçant avec les mouvements de la souris ; une info-bulle affiche en temps réel les valeurs correspondantes de F1 et de F2.

REFERENCES

- Buntinx, Hanneuse, Kestre 2004:** Buntinx Vincent, Hanneuse Luc, Kestre Laurent. *Analyse phonétique et acoustique de la parole*. Université Libre de Bruxelles, 2004. Publication en ligne [http://www.utopia-sound.com/physic/phon\(v2\).pdf](http://www.utopia-sound.com/physic/phon(v2).pdf)
- Deterding 2006:** Deterding, David *The North Wind versus a Wolf: short texts for the description and measurement of English pronunciation*. Journal of the International Phonetic Association, 2006, 36(2), 187–196.
- Maeda 1989:** Maeda, Shinji. *Compensatory Articulation during Speech: Evidence from the Analysis and Synthesis of Vocal-Tract Shapes using an Articulatory Model*. In *Speech Production and Modelling*, 131–149. W.J. Hardcastle & A. Marchal (Eds.), Academic Publishers, Kluwer, 1989.
- Nikov 1993:** Nikov, Michel. *Phonétique générale et française (cours théorique)*. Sofia, Presses Universitaires “St. Kliment Ohridski”, 1993.
- Romportl 1973:** Romportl, Milan. *Studies in phonetics*. Prague: Academia, 1973.

ЕДНА ПРИЛОЖНА ПРОГРАМА ЗА ПРЕВОД, ЧЕТЕНЕ И ПИСАНЕ

Малина Дичева, Руси Николов

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

Известните компютърно базирани системи за автоматична преработка и търсене на текстова информация (т.н. търсачки) се прилагат, но не са специализирани за решаване на практически задачи на използването на езика, в частност при превод, при четене, писане или изучаване на чужди езици. От друга страна, продуктите на инженерната лингвистика, като всички инженерни продукти, са резултат на едни или други съзнателно приети компромиси, които са неизбежни в търсене на оптималното съотношение качество/цена и на максималното удовлетворяване на конкретни нужди. Затова технолингвистиката ще бъде винаги и на всички равнища актуална, независимо от впечатлението за съществуване на монополи в тази индустрия. Именно това целим да покажем с представянето на тази компютърна програма, създадена от Руси Николов и активно развиваща се, по отношение на формата и съдържанието на базата от данни, в сътрудничество с френския научен екип EA 1569 – Transferts critiques et dynamique des savoirs (domaine anglophone) LAPS.

TREFL (от *Translation REFerence Library*) е *портативна*¹ програма за управление на едноезични и двуезични текстови бази от данни² за *Windows*. Стандартът *Уникод*³ ѝ позволява да поддържа всички графични системи в света, но е оптимизирана за работа с шест езика – английски, български, испански, немски, руски и френски – с оглед, например, на специфичните за всеки език типографски правила. Цялата текстова информация представлява близо половин милион преводни единици (за преводната памет) и едноезични записи (речеви сегменти, речникови статии, енциклопедични данни и др.). По-голямата част от тези данни е въведена, естествено, автоматично. Фо-

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Portable_application

² <http://en.wikipedia.org/wiki/Database>

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Unicode>

нетичната транскрипция на английските думи, например, е заимствана от *The Carnegie Mellon Pronouncing Dictionary*⁴, но данните са конвертирани към Международната Фонетична Азбука (IPA).

Сравнителна таблица 1 : *TREFL* vs *GOOGLE*

Търсене с <i>GOOGLE</i>	Търсене с <i>TREFL</i>
„Търсене на резултати с всичките думи“ е функция за търсене в цели страници или документи.	„Търсене на резултати с всичките думи“ е функция за търсене в цели изречения (или други, по-големи или по-малки „ръчно“ въведени смислови единици). <i>Помощта при превод или при писане (чрез подсказване или валидиране на изказ) е действителна тогава и само тогава, когато търсените думи се намират в едно изречение, а не само в един текст.</i>
Индексираните текстове, пасажите от текстове и, в още по-голяма степен, изреченията са редувантни.	Редундантността се избягва чрез автоматична проверка (включваща нормализация на символния низ, в частност на пунктуацията), благодарение на която всяка индексирана единица (израз, изречение, параграф) е уникална в една преводаческа памет или едноезична база от данни на <i>TREFL</i> . <i>Системата използва един и същ алгоритъм за управление на базите данни – едноезични и двуезични – и един и същ формат за представяне на резултатите; при търсене в едноезични БД, втората част на всеки елемент от резултата посочва изходния текст (при едно или повече изречения) или представлява речникова статия (при дума или израз).</i>

⁴ “*The Carnegie Mellon Pronouncing Dictionary* [cmudict.0.6] is Copyright 1998 by Carnegie Mellon University. Use of this dictionary, for any research or commercial purpose, is completely unrestricted.”

	<p>Една от многобройните други възможности е да се асоциира текст с анализ и коментар, например:</p> <p>Unless we're there at 8 o'clock we won't get anything to eat!</p> <p>▼</p> <p>'Unless' means 'only if' or 'except if'. The second part of the sentence gives the possible result.</p>
<p>От езикова гледна точка, качеството на текстовете, публикувани в Интернет, не винаги позволява използването им като референтен езиков материал.</p>	<p>Всеки запис в база от данни може лесно да се персонализира (да се промени или да се изтрие); съответната информация в индекса автоматично се променя.</p> <p><i>Добавянето на езикови единици може да се прави или чрез автоматична сегментация и индексация на цели текстове (едноезични или паралелни), или индивидуално.</i></p>
<p>Програмите от вида на <i>Google Desktop Search</i> използват значителна част от ресурсите на компютъра (процесор и оперативна памет).</p>	<p>Данните не се зареждат в оперативната памет; независимо от това, времето за достъп до информацията (потенциално милиони преводни единици или едноезични записи) е изключително кратко.</p> <p><i>Бързодействието и стабилността при тези условия се дължат, съответно, на използването на: 1) разпределени бази от данни и 2) на алгоритъм за равномерно разпределение на данните.</i></p>
<p>Разширено търсене</p> <p>Търсене на резултати:</p> <ul style="list-style-type: none"> • с всичките думи • с точната фраза • с поне една от думите 	<p>Разширено търсене</p> <p>Търсене на резултати:</p> <ul style="list-style-type: none"> • с всичките думи • с точната фраза • с поне една от думите

	<p><u>Близко съвпадение</u> (Fuzzy Matching)</p> <p>Минимална стойност на близко съвпадение:</p> <ul style="list-style-type: none"> • изразена като процент на съвпадение • изразена като брой на съвпадение <p>Частни случаи (гранични случаи):</p> <p>стойност = 1 → „с поне една от думите“</p> <p>стойност = 100% → „с всичките думи“</p>
<p>Класирането на страниците по рейтинг от търсачки като <i>Google</i> води до организация на резултатите, която е хаотична от езикова гледна точка, и по-специално от гледна точка на нуждите на преводача или на всеки потребител при четене, писане или изучаване на чужд език.</p>	<p><u>Изходните сегменти</u> (при преводна памет) или записаните езикови сегменти (при едноезична база от данни) се подреждат в резултата при търсене по критерий за (формална) езикова релевантност, в случая по нарастваща дължина.</p> <p><i>По този начин, в граничния случай на търсене на една дума или словоформа, първият елемент от резултата на търсенето представлява речникова статия (едноезична, двуезична, енциклопедична или друга).</i></p>

В заключение, количественото предимство на данните, обработвани от една интернет-търсачка не може да обезсмисли използването на един лек и „портативен“, но мощен специализиран инструмент, дори да се абстрахираме от безценните двуезични бази от данни, които се изграждат „ръчно“ или автоматично (при наличие на паралелни текстове или на експортирани речници на преводните единици от други потребители – на *TREFL* или на други системи за преводна памет, например *TRADOS*).

ПРЕСЕЧНИ ТОЧКИ НА ПРЕВОДАЧЕСКАТА И РЕДАКТОРСКАТА РАБОТА ПРИ ЧЕШКО-БЪЛГАРСКИ ФИЛМОВ ПРЕВОД

Ангел Маринов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

При оформянето на субтитрите от решаващо значение е намесата на редактора при вземане на окончателно решение при превода на диалога. Редакторският принос при кондензирането на текста се наблюдава в най-голяма степен при промяна на конструкцията. Бе проведено изследване върху монтажните и диаложните листове на няколко чешки филма, което позволява да се разгледат примери за редакторски корекции на различно граматическо равнище със или без съкращаване на текста. Изведените примери подчертават възможността за преобразуване на текста от страна на редактора, който се стреми, наред с нанесените корекции, да запази смисъла на диалога въпреки ограниченото пространство, което налагат нормите на субтитриране.

В изследваните текстове бе поставен акцент върху редакторски корекции на фонетично, морфологично, синтактично, морфосинтактично и лексикално-граматично равнище. Преди да пристъпим към представяне на различните групи, трябва да уточним, че често в текстовете се наблюдават примери с промени на различни езикови нива, но вниманието е отправено към конкретната ситуация. Въпреки че примерите са съобразени с отделните граматически характеристики в чешкия и българския език, вниманието е насочено към процесите, които се наблюдават в българския език. Това решение е повлияно от факта, че зрителят не познава езика на оригинала и следи изписания на родния език текст, а дори и да владее езика на съответната страна, производителка на филма, той машинално следи субтитрите, тъй като това улеснява възприемането на сюжетното действие.

I. РЕДАКТОРСКИ ПОПРАВКИ В ЗАВИСИМОСТ ОТ ФОНЕТИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК

В наличните текстове не бяха констатирани примери за промяна на част или на целия текст от гледище на явления, свързани с фонетиката, при превода и последвалата редакция на диалога на български език. Подобно изследване е присъщо по-скоро на дублажа, отколкото при оформянето на субтитри. И все пак във филма *Селце мое централно* има пример за изпадане на гласни (елизия) в слаба (неударена) позиция в съседство с ударена сричка.

Оригинален текст

A v čom by se mĕla zlepšit?¹

Преводач

A в какво трябва да се подобри?

Редактор

A в к'во куца?

(*Селце мое централно*)

Явления от този вид са характерни за разговорната реч и подобни примери се наблюдават при лексикално-граматическите особености на езика.

II. РЕДАКТОРСКИ ПОПРАВКИ В ЗАВИСИМОСТ ОТ МОРФОЛОГИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК

Класификацията на видовете редакторски поправки следва традиционното морфологично разграничение на частите на речта на изменяеми – съществително име, прилагателно име, числително име, местоимение и глагол, и неизменяеми – наречие, предлог, съюз, частица, междуметие.

¹ Запазен е оригиналният правопис.

1. Редакторски поправки, свързани със съществителното име

1.1. Примери за промяна на числото

Филмовият превод се съобразява преди всичко със стилистичните особености на разговорната реч и на устната форма на книжовния език. Ето защо в редица случаи редакторът се влияе не толкова от граматичното сходство между езиците, а от цялостната стилистична характеристика на текста, както е в следния пример:

Оригинален текст

A až si něco udělám, tak si mě můžete strčit do těch svejch flašek se spirtusem.

Преводач

И ако си направя нещо, можете да ме пъхнете в някоя от вашите стъкленици със спирт.

Редактор

И като си направя нещо, можете да ме пъхнете в някоя стъкленица със спирт.

(Самораслек)

1.2. Примери за отпадане на звателен падеж

В случаите, когато преводачът използва вокатив при превода на личните имена, редакторът ги поставя в номинативната им форма. Това е продиктувано не толкова от стремеж към съгъстяване на субтигъра, а по-скоро бихме се съгласили с Я. Бъчваров, че „подходящо е при превод от чешки на български език да се елиминират поне част от обръщенията, защото тяхната честота в чешкия език е по-висока“ (Бъчваров 1996: 83).

Тук отпадането на вокативната форма на обръщенията, вследствие на редакторските корекции, не нарушава коректното поднасяне на диалога, защото „звателният падеж има много общо с именителния – той преди всичко назовава“ (Иванчев 1978: 107).

Оригинален текст

Antonine, nezapomínej
z jakého jsme rodu.

Преводач

Антонине, не забравяй
от какъв джинс сме!

Редактор

Антонин, не забравяй
от какъв род сме!

(Самораслек)

Оригинален текст

Pavle, svačinka.

Преводач

Павле, закуската.

Редактор

Павел, закуската.

(Самораслек)

Оригинален текст

Oskare, prosím tě,
musíš něco udělat.

Преводач

Оскар, моля те, направи
нещо, трябва да направиш
нещо!

Редактор

Оскар, моля те, трябва да
направиш нещо!

(Самораслек)

2. Редакторски поправки, свързани с прилагателното име

При коментара към редакторската намеса в следващите примери бихме взели под внимание написаното от Р. Мутафчиев, че синонимите „посочват различни страни на едно и също общо понятие, като

задоволяват едновременно с това известни стилни изисквания“ (Мутафчиев 1959: 43).

В конкретните случаи промяната при прилагателните имена е продиктувана от търсене на стилово по-подходящ еквивалент.

Оригинален текст

To je krásná postel.

Преводач

Великолепно легло.

Редактор

Страхотно легло.

(Самораслек)

Оригинален текст

Přivedla jsem fajn děcka.

Преводач

Водя ви екстра тайфа.

Редактор

Водя ви готина тайфа.

(Самораслек)

Оригинален текст

Tu rýži máš, Maruško,
výbornou.

Преводач

Оризът ти е наистина
превъзходен, Мария.

Редактор

Оризът ти е чудесен,
Мария.

(Самораслек)

Оригинален текст

Je opravdu milá,
rozkošná.

Преводач

Наистина е много мила...
Разкошна е.

Редактор

Наистина е много мила.

Очарователна е.

(Самораслек)

3. Редакторски поправки, свързани с категорията „определеност“

Бяха констатирани редица случаи на механично пренасяне на показателни местоимения в българския текст от страна на преводача и отпадането им при редактиране вследствие на характерната за българския език категория „определеност“, при което съществителните, прилагателните и числителните имена се изписват в членуваната им форма. В посочените примери трудно може да се определи кой от предложените варианти (на преводача или на редактора) е по-приемлив. Затова трябва да се имат предвид по-широкият контекст и ролята на неезиковите фактори – картината. Тези корекции са много подходящи за съгъстяване на текста.

Оригинален текст

Mně ten film připadal
docela normální.

Преводач

За мен този филм беше
съвсем нормален.

Редактор

Филмът беше
съвсем нормален.

(Рожденият ден на режисьора З. К.)

Оригинален текст

Tak já si ty šaty vemu.

Преводач

Ще си взема тази рокля.

Редактор

Ще взема роклята.

(Самораслек)

Оригинален текст

Ale v mé hlavě se
ten nápad nevylíhl.

Преводач

Но тази идея не се роди
в моята глава.

Редактор

Но идеята не беше моя.

(Крайт на старите времена)

Оригинален текст

A co ta omítka, vodfouklá?

Преводач

Ами тая олющена мазилка.

Редактор

А олющената мазилка.

(Селце мое централно)

Оригинален текст

Ted' má čtvrtou.

Преводач

Тая сега му е четвърта.

Редактор

Сега му е четвъртата.

(Самораслек)

4. Редакторски поправки, свързани с глагола

Прави впечатление, че преводачите необосновано си позволяват по-голяма свобода при избора на глаголни форми. В тези случаи на-месата на редактора е свързана с търсене на граматическо сходство (доколкото това е възможно в конкретните ситуации) и удачен семантичен еквивалент. По този начин редакторът се стреми да остане верен на оригиналния текст, да запази „звученето“ на диалога и, ако е възможно, да сгъсти изречението.

4.1. Примери за промяна на лицето на глагола

Оригинален текст

To nemužeš.

Преводач

Не може.

Редактор

Не можеш.

(Самораслек)

4.2. Примери за промяна на вида на глагола (при повелително наклонение)

Оригинален текст

To řekni jí, a ne mně.

Преводач

Не го казвай на мен, ами на нея.

Редактор

Кажи го на нея, не на мен.

(Самораслек)

Оригинален текст

Vem si...a...omluv mě na chvíli.

Преводач

Вземай си... и ме извини за малко.

Редактор

Вземи си... и ме извини за малко.

(Самораслек)

4.3. Примери за промяна на едно глаголно време с друго глаголно време (и вид)

Оригинален текст

Šlapals mi na nohu.

Преводач

Тогава ме настъпи по крака.

Редактор

Все ме настъпваше.

(Самораслек)

Оригинален текст

Neslyším.

Преводач

Не ви чух.

Редактор

Не ви чувам!

(Самораслек)

Оригинален текст

Ale nebude to zadarmo.

Преводач

Но няма да бъде без пари.

Редактор

Но няма да е безплатно.

(Самораслек)

Оригинален текст

Ne... jenom jestli se budu líbit já jí.

Преводач

Не знам дали аз ѝ харесвам.

Редактор

Не знам дали аз ще ѝ харесам.

(Самораслек)

4.4. Примери за промяна на един глагол с друг глагол

Изхождайки от контекста, редакторът заменя глагола с този синоним, който най-точно и пълно отговаря на нюансите в предаване на чувствата и настроенията на персонажите.

Оригинален текст

Co tady dělal?

Преводач

Какво търсеше той тук?

Редактор

Какво правеше той тук?

(Рожденият ден на режисьора З. К.)

Оригинален текст

To je nevyhodíš?

Преводач

Няма ли да ги изхвърлиш?

Редактор

Няма ли да ги изгониш?

(Самораслек)

Оригинален текст

Kolik jsi jich vychoval?

Преводач

Ти колко си възпитал?

Редактор

Ти колко си отгледал?

(Самораслек)

Оригинален текст

Necháš ji, ty holvátel!

Преводач

Остави я, грубиянино!

Редактор

Пусни я, грубиянино!

(Самораслек)

4.5. Примери за подмяна на глаголно словосъчетание с глагол в повелително наклонение

Оригинален текст

Přece nemůžeš srovnávat Evička s jeho dementním synem.

Преводач

Как **можеш да сравняваш** малоумния му син с Евичка.

Редактор

Не сравнявай малоумния му син с Евичка!

(Самораслек)

Оригинален текст

Dostala si možnost a teď, ptáčku, let'.

Преводач

Дадох ти възможност, а сега, пиленце, **трябва да летиш**.

Редактор

Дадох ти възможност, а сега, пиленце... **отлитай!**

(Самораслек)

5. Редакторски поправки, свързани с предлога

В представените изречения редакторът променя предлозите, предлагайки такива, които максимално отговарят на семантиката на израза, на нормите на българския език, като повишават конкретизацията.

5.1. Примери за промяна на предлога

Оригинален текст

Kdyby pomohl s jednou dizertační prací.

Преводач

Ако помогнеш **на** една дисертация.

Редактор

Ако помогнеш **за** една дисертация.

(Самораслек)

Оригинален текст

Ne, já... já jsem za ním přišla jako za otcem.

Преводач

Не, аз... Аз дойдох да говоря **с** него като **с** баща.

Редактор

Не, аз... Дойдох **при** него като **при** баща.

(Самораслек)

Оригинален текст

My patříme jasně k západní civilizaci.

Преводач

Ние определено принадлежим **на** западната цивилизация.

Редактор

Ние определено принадлежим **към** западната цивилизация.

(Рожденият ден на режисьора З. К.)

III. РЕДАКТОРСКИ ПОПРАВКИ В ЗАВИСИМОСТ ОТ СИНТАКТИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК

На синтактично равнище преобладават примери на редакторска намеса чрез промяна на пунктуацията с цел повишаване на експресивността. За разлика от дублажа при субтитрирането употребата на препинателните знаци служи като двигател на смисловото членение на изказа и ритмично-интонационната система на речта – пунктуацията допълва комуникацията (разкрива емоционалното състояние на персонажите, взаимоотношенията между героите и т.н.).

1. Редакторски корекции, свързани с промяна на съобщително изречение във възклицателно изречение

Оригинален текст

Zima je mi, zima.

Преводач

Студено ми е.

Редактор

Студено ми е!

(Самораслек)

Оригинален текст

Nejsi můj šéf.

Преводач

Ти не си ми шеф.

Редактор

Ти не си ми шеф!

(Рожденият ден на режисьора З. К.)

Оригинален текст

Čteš moc noviny.

Преводач

Много четеш вестници.

Редактор

Много четеш вестници!

(Рожденият ден на режисьора З. К.)

2. Редакторски корекции, свързани с пунктуационна промяна в подбудителните изречения във връзка с експресивността

Оригинален текст

No tak, dělejte něco.

Преводач

Хайде, направете нещо.

Редактор

Хайде, направете нещо!

(Рожденият ден на режисьора З. К.)

Оригинален текст

Ne abys kouřila.

Преводач

И да не пропушиш.

Редактор

И да не пропушиш!

(Самораслек)

Оригинален текст

Nemysli si, že budeš chodit jako chuligánka.

Преводач

Недей да ходиш като хулиганка.

Редактор

Недей да ходиш като хулиганка!

(Самораслек)

В случаите на засилване на интонацията чрез пунктуационна промяна редакторът изхожда от контекста на филмовото действие.

IV. РЕДАКТОРСКИ КОРЕКЦИИ В ЗАВИСИМОСТ ОТ МОРФОСИНТАКТИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК

При разглеждането на следващите групи изречения ще си послужим с термина „морфосинтаксис“ (Иванчев 1978: 48), допълнен от П. Бъркалова, която перифразирайки становището, изказано от А. Т.-Балан, че „синтаксата е, която поражда морфологията“ (цит. по Пенчев 1984: 5), пише, че „синтаксисът е, който поражда словообразуването“ (Бъркалова 2005: 512). Желанието е да се покаже, че при субтитрирането редакторът използва възможността значението на думата в българския език да се транслира в различните части на речта.

Оригинален текст

No určitě má talent...

Преводач

Сто на сто е талантлива.

Редактор

Сто на сто има талант.

(Самораслек)

Оригинален текст

Já jsem o rozvod nežádal.

Преводач

Аз не исках
да се развеждаме.

Редактор

Аз не исках развод.

(Самораслек)

Оригинален текст

No ty mně ani pusu nedáš?

Преводач

И по бузата ли няма
да ме целунеш.

Редактор

А ти и целувка
не ми даваш.

(Самораслек)

Оригинален текст

Snad ho napadne, že je
to pitomost.

Преводач

Може би ще се сети,
че това е ужасно глупаво.

Редактор

Дано се сети, че това
е глупост.

(Самораслек)

Оригинален текст

Protože mám strach
o tvý zásady.

Преводач

Защото ме е страх
за принципите ти.

Редактор

Защото се страхувам
за принципите ти.

(Самораслек)

При транслиране на думите в изведените примери прави впечатление следното:

- запазва се семантиката на думата след редакторската намеса: „талантлива – талант“; „се развеждаме – развод“; „целунеш – целувка“; „глупаво – глупост“; „страх – се страхувам“;
- редакторът се стреми да се придържа към частите на речта в оригиналния текст, без това да вреди на превода на български език;

- в повечето случаи се наблюдава кондензиране на текста като следствие от редакторските поправки.

V. РЕДАКТОРСКИ ПОПРАВКИ В ЗАВИСИМОСТ ОТ ЛЕКСИКАЛНО-ГРАМАТИЧЕСКИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК

Ограниченото пространство при субтитрите налага съгъстяване или съкращаване на текста при оформяне на диалога. Затова лексикалното многообразие и езиковите особености на изходния език невинаги могат да бъдат сполучливо предадени. Ето защо преводът на диалога се влияе от подбора от лексикалния фонд на разговорната реч, от една страна, а от друга – от стила и характерните за даден автор изразни средства (това най-вече трябва да се вземе под внимание при оформянето на диалога при адаптация на литературна творба). Най-често доловими за зрителите са неточностите, допускани при превода, свързани с лексикалния репертоар. Трябва да се подчертае, че редакторът отделя най-много време в търсене на подходящ еквивалент на дума или израз, разбира се, без да се омаловажава намесата му при трансформиране на диалога на различно граматическо равнище. Понякога преводачите се затрудняват в избора на дума, сходна по значение с думата в изходния език, или вземат решение, което не отговаря на семантиката на превеждания текст. Тогава намесата на редактора е от решаващо значение.

Има случаи, когато преводачът не е запознат със значението на конкретна дума или израз и поверява нейния превод в ръцете на редактора.

Оригинален текст

Mám Varitasku.

Преводач

Имам...

Редактор

Имам шевна машина.

(Самораслек)

Оригинален текст

Do Lidušky mě nevzali,
tak hraju aspoň na tohle...

Преводач

Не ме приеха в...,
та сега свиря на това.

Редактор

Не ме приеха в ансамбъла,
та сега свиря на това.

(Самораслек)

В изследваните текстове има примери за превод на фразеологични съчетания. Проблемът за превеждането на фразеологизми е доста подробно изследван и интерпретиран в различни разработки. Рецкер отделя специално място на възпроизвеждането на фразеологията и пише, че „преводачът трябва да може самостоятелно да се ориентира в основните въпроси от теорията на фразеологията, да може да разпознава фразеологичните единици, да разкрива значенията им и да предава експресивно-стилистичните им функции при превеждане“ (Рецкер 1974: 145). С. Влахов допълва и някои общоприети похвати за превод на фразеологизми, придържайки се към основното правило, че „фразеологизмът се превежда с фразеологизъм“ (Влахов 1990: 175). Когато преводачът е безсилен при превод на фразеология, се стига до буквализъм в решението му, което води до комични ситуации и дори до затрудняване на зрителя при възприемане на диалога.

Оригинален текст

Až pokvětou hrabě.

Преводач

Като цъфне греблото.

Редактор

Като цъфнат нальмите.

(Селце мое централно)

Нерядко редакторът е принуден да търси еквивалент на лични имена или наименования, чието значение е неясно за зрителя.

Оригинален текст

Dotaz posluchačky
Nejezchlebové z Pardubic...

Преводач

Въпрос на студентката
Нейезхлебова от Пардубице.

Редактор

Въпрос на зрителка.

(Самораслек)

Оригинален текст

Já pŕjdu radši pracovat
do Masny.

Преводач

Ще отида на работа в
Масна.

Редактор

Ще стана продавачка.

(Самораслек)

Примерите са много подходящи предвид на това, че редакторът:

- уместно изпуска името на несъществен за филмовото действие персонаж или място;
- улеснява зрителя при следене на картината, като не оставя трудно;
- произносимата и сложна фамилия на героя (в случая Нейезхлебова);
- кондензира текста.

Понякога в желанието си да коригира работата на преводача редакторът допуска неточности, които до известна степен се отразяват на качеството на преведения материал.

Оригинален текст

Přístí stanice
Pesimistická.

Преводач

Следваща спирка
„Песимистицка“

Редактор

Следваща спирка
„Песимистична“

(Самораслек)

В конкретния пример редакторът превежда наименованието, съобразявайки се с факта, че то е абстрактно и е свързано не с реално

съществуващо място, а с душевното състояние на персонажа. Етимологията на думата *pesimistický* е позната на българския зрител и в случая не трябва да бъде превеждана.

В живата реч се срещат много излишни думи, които не забелязваме. Тяхната употреба е характерна за разговорната реч и за устната форма на книжовния език, но използването им при филмов превод е недопустимо.

Оригинален текст

Říkej mi to, prosím, potichoučku,
že jsem tvoje ze všech jediná...

Преводач

Моля те,
прошепни ми тихо,
че съм твоята единствена.

Редактор

Прошепни ми тихо,
че съм единствената...

(Самораслек)

В случая редакторът е допуснал слабост, защото би трябвало да сведе израза до по-стилизирания вариант „прошепни ми“ и тогава въпросният пример бихме отнесли към съкращаване на излишен (редундантен) елемент в рамките на субтитъра.

В заключение бихме добавили, че посочените дотук примери щрихират основни проблеми на филмовия превод. Акцентът е насочен към специфичните особености на субтитрите, чието оформяне зависи преди всичко от икономията на изразните средства в текста. Представените случаи разкриват характерни похвати от преводаческата и редакторската работа, текстовата трансформация на различни граматически равнища, някои недостатъци и слабости при изграждане на текста вследствие от преводаческата дейност или редакторската намеса. Не бива да се пренебрегва и фактът, че изследваните текстове са от период, в който филмовият превод бе на сравнително добро ниво.

ИЗПОЛЗВАНИ ФИЛМИ

Крайт на старите времена (*Konec starých časů*), 1989 г., реж. Иржи Менцел, сц. Иржи Блажек, Иржи Менцел, преводач Андрей Богоявленски.

Самораслек (*Samorost*), 1983 г., реж. Отакар Фука, сц. Иржи Блажек, Отакар Фука, преводач Любомир Кючуков, редактор Андрей Богоявленски.

Селце мое централно (*Vesničko má středisková*), 1985 г., реж. Иржи Менцел, сц. Зденек Сверак, преводач Андрей Богоявленски; редактор Белин Тончев.

Рожденият ден на режисьора З. К. (*Narozeniny režiséra Z. K.*), 1987 г., реж. и сц. Ярослав Балик, преводач Андрей Богоявленски, редактор Белин Тончев.

ЛИТЕРАТУРА:

Бъркалова 2005: Бъркалова, П. *Синтактични позиции и словообразователни матрици*. // *Littera scripta manet*. Сборник в чест на 65-годишнината на проф. дфн Василка Радева. С., 2005.

Бъчваров 1996: Бъчваров, Я. *Чешкият език в славянски контекст*. Голяма чешка библиотека, № 4., С., 1996.

Влахов, Флорин 1990: Влахов, С., С. Флорин. *Непреводимото в превода*. С., 1990.

Иванчев 1978: Иванчев, Св. *Приноси в българското и славянското езиковедство*. С., 1978.

Мутафчиев 1959: Мутафчиев, Р. *Синонимите в българския език*. // Известия на Института за български език, кн. VI, С., 1959.

Рецкер 1974: Рецкер, Я. *Теория перевода и переводческая практика*. Москва, 1974.

TRANSLATION AND/OR EQUIVALENCING (BASED ON COMPARISONS BETWEEN BULGARIAN AND ENGLISH)

Sashko Pavlov
Plovdiv University

There are many cases in translation when the translator does not translate, but rather provides equivalents. I shall hereby try to classify and arrange such instances in order to present a clearer insight into the intricacies of the translation process.

1. Referent equivalence

Here equivalence is established on the basis of a common referent. A typical example is provided by the equivalent words for the fleshy part of the leg, which, curiously, is named in the two languages after the commonly eaten meat – *calf* in English, *прасец* (pork) in Bulgarian. When ‘translating’, we are not really translating, but substituting such referential equivalents. E.g. we do not translate *calf* as *телец* or *прасец* as pork.

Within the referential equivalents there exists the subset of **notional** (or **conceptual**) equivalents. That is, one language has developed more notions where the other language has only one. Such is the case with *arm* and *hand* in English, whereas Bulgarian has only *ръка*, *fingers* and *toes* – *пръсти* respectively. Or, vice versa, *сирене* and *кашкавал* in Bulgarian – in English - *cheese*. There are cases when there is no such concept in one of the languages – e.g. there is no word for *tabby* in Bulgarian, as there is no word for *мезе*, *замезвам* in English. In such cases equivalence is achieved either by neutralizing (translating *tabby* as *cat*), or by explaining the notion in more detail.

Within this group I should mention term equivalence. Terms, likewise, are not translated, but substituted. The *passive voice* becomes *страдателен залог* and vice versa. Terms are only translated (or borrowed) when no equivalent terms exist in the target language.

While referent equivalence applies chiefly to nouns, within the other word classes we discover other types of equivalence, as

2. Common usage, or collocational equivalence

Within the verb class we have numerous examples where we equiva-
lence rather than translate – the translation would sound funny or incom-
prehensible. The English *shake* hands, Bulgarians *grip* them; the English
make noise, Bulgarians *lift* it; the English *pay* attention, Bulgarians *turn* it.
Examples are too many to enumerate. While in Bulgarian you *stretch out*
your hand/arm (*протягам ръка*), in English it is more common to use
reach out. The verb *wash*, when it refers to clothing, has one equivalent,
when it refers to making anything else clean – another. Same with *spend*,
when it refers to time and money.

Within the adjective group a curious example is the equivalence for
deciduous and *coniferous*. In Bulgarian they are equivalenced by ‘*broad-*
leaved’ and ‘*needle-leaved*’ respectively. Equivalencing here works well in
both directions, until we come to the larch, which is both needle-leaved
and deciduous. In this case, translation of deciduous is necessary in Bul-
garian, namely, *листокапно иглолистно*.

3. Cultural equivalence

The first Bulgarian dictionaries listed the equivalence *сирене-*
cheese, and for *кашкавал* provided ‘*yellow cheese*’, not having in mind
that for the English the customary cheese is the Cheddar type, which *is* yel-
low. It would be more correct to provide the translation of *сирене* with a
qualifier – *white*, or some other characteristic, and translate *cheese* as
кашкавал.

The *Middle East* equivalences in Bulgarian as the *Near East*, as, for
the English, Bulgaria is in the Near East, and from the Bulgarian point of
view the geographical location referred to is nearer.

Keep fingers crossed – стискаме палци

4. Contextual equivalence

In many cases verbs take different equivalents in different contexts.
If we take the verb *wash*, for example, we may come across a sentence like
‘He was washed to the shore before he drowned’. Here it is obvious that he
was not made clean, so the context prompts the equivalent.

Or another example with *take*.

Take the dog for a walk

Take the book to the librarian.

Take me to the hospital.

She took her life.

In the translation of *take* in the above examples there will be a different equivalence in each case, determined by the context and common usage.

5. Social equivalence

Call me John – equivalences to *Да си говорим на „ти“*.

6. Situational equivalence

The more important an aspect of meaning is in a given context, the more preference it should be allotted in translation, even to the detriment of other aspects.

Let us consider the following passage from ‘Small World’, David Lodge

And, of course, not all the conferences...are concerned with English literature...Sometimes, when two conferences share the same accommodations, confusions occur: it has been known for a bibliographer specializing in the history of punctuation to sit through the first twenty minutes of a medical paper on “Malfunctions of the Colon” before he realized his mistake/

This is a passage describing a funny situation based on a pun – two meanings of *colon*.

Here, the translator has two options: translate and explain the pun in a footnote, losing the humour, or equivalence, finding a similar funny situation based on a similar pun in Bulgarian, even though the story will be a little changed. An example may be *it has been known for a geographer to sit through the first twenty minutes of a medical paper on “The Langerhans islets” before he realized his mistake*. Here preserving the funny situation and the fun is more important than the lexical meanings of *colon*, *bibliographer*, *punctuation*.

My point is that we should focus our research more on the forward movement, on the How’s and Why’s, on the ways and methods of arriving at and choosing a particular equivalence, rather than look backward and describe what procedure was used to arrive at an equivalence. This will be of more practical help to translators and may provide more useful insights into how the translator’s mind works, or at least provide guidelines how to proceed for finding equivalence given the starting situation.

**COMPUTER MEDIATED INTERCULTURAL
COMMUNICATION BETWEEN THE UNIVERSITY
OF MANCHESTER AND PLOVDIV UNIVERSITY.
STUDENTS' PERSPECTIVES ON A COLLABORATIVE
COURSE EXPERIENCE.**

*Milena Katsarska, Susan Brown, Richard Fay,
Diane Slaouti and Magdalena de Stefani
Plovdiv University;*

*School of Education, University of Manchester, UK;
Instituto Cultural Anglo-Uruguayo in Montevideo, Uruguay*

INTRODUCTION: THE SCOPE OF THE PAPER

In this paper, we present our research into the nature of the Computer-Mediated Intercultural Communication (CMIC) experience between undergraduate students in Manchester UK with e-buddies in other countries, focusing on the case study of Bulgaria. The Manchester students and those in Bulgaria are similar in certain respects (e.g. approximate age) but different in others (e.g. their use of English as a first language (Manchester) versus the use of English as an international lingua franca (Bulgaria)). Further, the Manchester students undertake the CMIC experience as a compulsory and assessed part of their degree programme and the intended learning outcomes relate to their development of increased understanding of the nature of CMIC. In contrast, their e-buddies tend to be involved on a voluntary basis and are motivated to participate in the project more for the opportunities it offers to use English in a meaningfully international and intercultural manner. These similarities and differences complexify the CMIC interactions between these students.

The present paper will render the scope of the course and project experience for two of the five partnering institutions, first, in terms of the institutional take of Manchester University and Plovdiv University on the design of the project, and, secondly, through an example of the CMIC experience of one pair of e-buddies, Lisa and Ayshe, in which we will highlight aspects of their perceptions of their experiences in the project, such as

their perceptions on aspects of interpersonal and transactional communication related to language, frequency of communication, the nature of computer mediated communication, perceived degrees of disclosure, cultural differences and similarities.

The authorial 'we' used in the current publication reflects the collaborative efforts of a team of tutors and researchers (indicated above), represented at this conference by one of the tutors in the course ED1902 Intercultural and Computer-Mediated Communication, Susan Brown (University of Manchester) and the coordinator and consultant of the volunteer group of students at Plovdiv University, Milena Katsarska.

THE COURSE AT MANCHESTER

The course at Manchester is offered to first year students at the BA level in Language Literacy and Communication at the School of Education, University of Manchester. The unit uses theoretical frameworks and experiential learning to explore the nature of intercultural communication (IC), computer-mediated communication (CMC), and computer-mediated intercultural communication (CMIC). The experiential learning primarily takes place through a CMIC 'e-buddy' project in which students communicate with one or more e-buddies with a different cultural background. During this CMIC experience, students practise particular intercultural skills as they can be used in a CMC context of their choice. The topic areas explored during this experience include consideration of the values with which people from different societies view education as well as joint reflection on the CMIC experience. Based on their communication logs/records, students critically reflect on their CMIC experience and what this suggests about the nature of IC, CMC, and CMIC. *Fig. 1* (below) gives a visual representation of the course input in relation to the experiential CMIC e-buddy project as it develops during the weeks of the academic term.

The course and the project: diagram

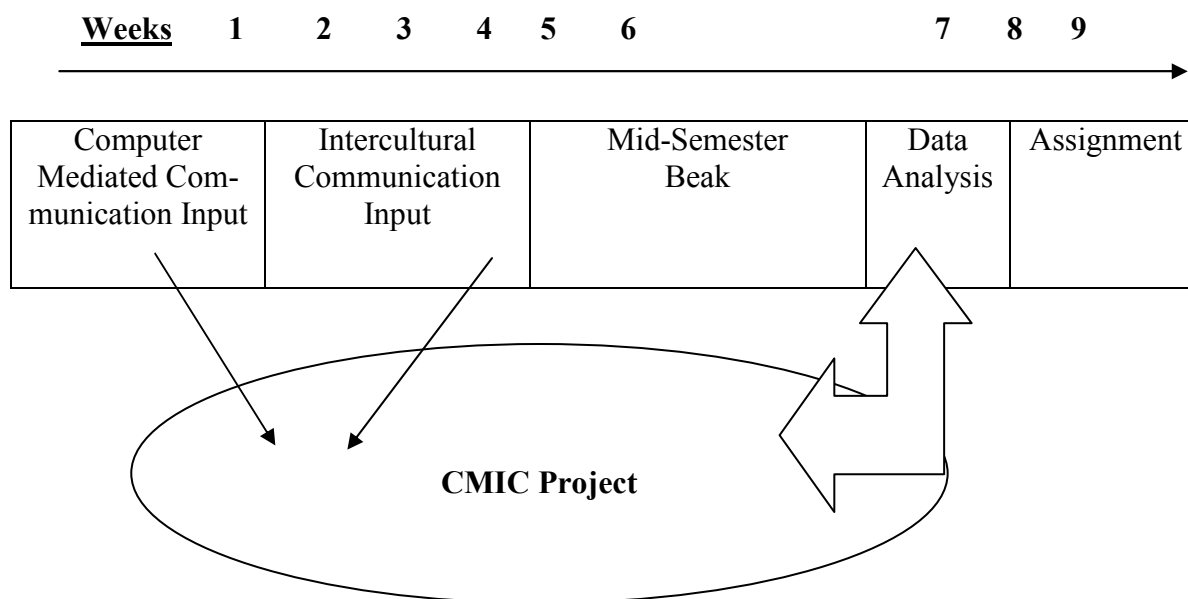


Fig. 1

The theoretical input on the course considers issues relating to computer mediated communication. Primary among these is a focus on the comparative lack of non-verbal cues in CMC. This is discussed in relation to computer mediated discourse (Herring 612–634; Herring ed. 1996) and aspects of the use of language in CMC environment, drawing on a number of studies discussed by authors such as Ma (173–185) who focuses on computer mediated conversations between East Asian and North American college students and Belz (a: 60–81) in her treatment of the social dimensions of telecollaborative language study. Connections are also made between the lack of non-verbal cues and identity in CMC (Wood, A. and Smith, M, 2001).

The course also relies on and is built, on the levels of both theoretical input and experiential learning parameters, around three major understandings of culture. First, through a comparative/contrastive focus on education in treating culture-as-content (Goodman 129–147) and employing Hofstede’s dimensions for cross-cultural comparison which include power distance, femininity/masculinity, individualism/collectivism, uncertainty avoidance (Hofstede 301–320). Second, by seeing culture-as-communication, as informed through the work of O’Sullivan (97–135) with an explicit focus on developing learners’ skills for effective intercultural communication, such as externalization, analytical, monitoring, etc., skills and strategies. And finally, by discussing culture-as-context, in-

formed by Holliday (237–264) and focusing on the CMC context as a virtual environment and emergent small e-culture.

These three domains of cultural consideration employed in the course are best illustrated through *Fig. 2* (below) which shows them in relation to the methods with which students study them during the course, the course schedule and the stages in the development of the e-buddy project, which we will present in further detail hereafter.

Three Domains of Cultural Consideration

Three Domains of Cultural Consideration			
	I	II	III
Culture understood as	<i>content</i>	<i>communication</i>	<i>(ICT) context</i>
Focusing on ...	topics about the target culture/society	communication preferences & intercultural communication skills	small, emergent virtual environments (or e-cultures)
Studied through ...	cross-cultural comparisons	participation observation	participant observation
Prepared for in ...	(Week 5)	(Weeks 5–6)	(Week 6)
Key literature ...	Hofstede (1986)	O’Sullivan (1994)	Holliday (1999)
Email project coverage ...	Project Topic: University/school education UK & BG or Uruguay	cross-cultural exchanges with e-buddies	Participation in emerging e-cultures of the Email Project

Fig. 2

Even if the title of the course *Intercultural and Computer-Mediated Communication*, still reflects the delineation of ICC and CMC in the theoretical input on the course, through the e-buddy project the two areas are synthesized as computer mediated intercultural communication (CMIC)

We, the team of tutors and researchers, use the term CMIC to refer to *the phenomenon, processes, and emerging characteristics of interpersonal communication* which is particularised in two important ways: such

communication, on the one hand, is *conducted through* (i.e. situated, informed, shaped etc through the affordances of) *networked telecommunications systems*; *and*, on the other, is *realised through interactions between* (i.e. the creating, exchanging, perceiving of, and attributing meaning to, messages from) *individuals* (understood to be culturally-unique and culturally-complex beings participating in, and being influenced by, the particular societies in which they ‘reside’ and with which they identify) *who differ significantly in their cultural backgrounds*.

To summarise, the course at Manchester aims to explore computer-mediated intercultural communication (CMIC) through a mix of seminar input and participation in an e-buddy project. Through the project students are able to

- critically reflect on the character of IC, CMC, and CMIC;
- consider the communication skills required for effective CMIC.
- explore the potential influence of cultural background on the values with which people view education.

To this aim a wider network of collaborative learning experiences is created through partnerships with institutions elsewhere, Plovdiv (Bulgaria) and Montevideo (Uruguay) in this case. These collaborating parties may or may not follow the exact same agenda as the proposed framework allows a great deal of flexibility for local contexts’ adaptation.

PLOVDIV’S VIEW

Unlike Manchester, Plovdiv University did not offer a course proper at this stage. Within the formal framework of study organisation the course functioned as an extracurricular activity and the involvement of Plovdiv students was on a voluntary basis.

We can trace the rationale behind the decision to take part in the CMIC project on the level of tutor-initiator and on the level of student motivation.

The BA degree in English Philology in state universities in Bulgaria is structured around a set of core courses in Linguistics, Literature, Culture Studies, ELT Methodology, and language practice, including Translation. While aspects of intercultural communication would inevitably cut through or surface in a number of these courses, at this stage there exists no structured approach to ICC within the degree, neither are there courses related to CMC, thus, in a sense, neglecting an area of relevance to students majoring in a foreign language, not only in relation to studies but also in view of their prospective careers (knowledge, skills, etc). Recent institutional developments at PU allowed for the setting up of an MA degree in Intercul-

tural Communication and an establishment of the Center for Languages and Intercultural Communication¹. Along these lines, on the institutional level the reasoning included:

- a) using this experience with a small group of students to argue for an introduction of a structured ICC related course on the BA level, which can be viewed as
- b) bridging to one of the MA degrees offered at PU.

On the level of the individual student learning experience, taking part in this project was considered beneficial for raising awareness of intercultural communication, including knowledge, skills, attitudes pertaining to it; also developing linguistic competence by communicating with native speakers; additionally, allowing space for reflection on the process of education, not only comparing/contrasting UK (Higher Education) and BG (HE, English Major) educational cultures, but also on the level of individual learning contexts and self-reflection.

Initially, about 15 students showed interest in the project and responded enthusiastically to the prospect but only four managed to incorporate it effectively into their study schedule and allocate time to pursuing both email project participation and independent reading, related to its subject matter. Students motivation prior to 'exposure' to the project can be illustrated through the view of Ayshe, as expressed in an email² in relation to her reasons for getting involved, 'I'm interested in what you suggest. I think this will provide opportunity to widen our horizons (both Bulgarian and UK students).' Upon the completion of project participation in the interview conducted with her on 19 June 2006, the same student responded to the tutor's questions related to motivation and her perceptions of what she has gained from the course in the following way:

T: When I contacted you about the possibility to take part in this project why did you volunteer for it?

A: First of all, the major I am in requires vast background knowledge, in my view. It is the type of knowledge you should have about such things as culture, history, literature, etc. of other countries, and of course, mostly of English-speaking countries. And I suppose we also need to know about their educational system and more specifically to hear what the English themselves have to say

¹ CLIC at <http://slovo.uni-plovdiv.bg/clic/>.

² from 7 March 2006.

about it, not only what we are being taught here at school. In a way, to have it from the horse's mouth.

T: What did you expect to learn then in more specific terms?

A: More specifically, I expected to learn what exactly they study. Because they also study *English language and communication and literature*, a major which corresponds to ours. So, really, more concretely what exactly they study, because even though they are English they also deal with *multicultural exchanges*. This is what I was interested in and mostly the contact with people from an English speaking country. This was the most important thing.

In these responses we can discern both the expectations and the motives for students involvement in the project.

Parallel to the experiential learning aspect of the course, the students from Plovdiv University were involved in the independent reading of sample articles and book chapters

- related to cultural values dimension of the course (Goodman 1994)
- related to communication aspects of the course (O'Sullivan 1994), and
- suggested further reading and access to entire books (Hofstede 2001)

Students at Plovdiv University had three face-to-face meetings as a group with the Bulgarian 'tutor' and exchanged emails throughout the duration of the project to discuss their readings, technicalities and perceptions of the exchange. These were not structured in any formal way and followed a question/answer format, mostly explicating terminology used in the articles and providing examples as means of clarification.

It is clear that the collaborative experience of the partnering institutions in this case was asymmetrical on a number of levels as summarized in the table below (Fig. 3).

Summarising the asymmetry between Manchester and Plovdiv

Manchester	Plovdiv
Course	Extracurricular
Course input	Independent reading
Structured tutoring and course load	Tailored consultations and guidance
Number of students: 35	Number of students: 4
Multilateral (BG & Uruguay)	Bilateral (UK)
Project participation leading to ...	Project participation leading to...

Fig. 3

While the Manchester students and those in Plovdiv share a similar educational background in the BA degree they are undertaking and are approximately of the same age, they are also different in others. Among those differences we might point, for example, the relationship with the English language as first language users versus speakers of English as international lingua franca. Moreover, for Manchester students for whom the CMIC experience is a compulsory and assessed part of their degree programme the intended learning outcomes relate to their development of increased understanding of the nature of CMIC. For their e-buddies, who are volunteers, the motivation is connected more to the opportunities to use English in a meaningfully international and intercultural manner. These similarities and differences complexify the CMIC interactions between these students also related to the perceptions of learning, success and value related to the involvement in the e-buddy project.

CMIC E-BUDDY PROJECT STRUCTURE IN MORE DETAIL

The table below summarises the phases of the e-buddy project and explains the purpose of each phase. The last column to the right outlines the types of communication taking place in each phase and the fluctuating balance between those types.

CMIC project structure: Phasing, purpose and type of communication

Timing	Phase	Purpose	Communication
Wks 1- 2	I	Establishing access / contact Negotiating CMC tools	Mostly transactional
Wks 2 – 3	II	Introducing yourself	Mostly interactional (with some transactional)
Wks 3 – 6	III	Exchanging information (about cultural values towards education) ↓ Discussing similarities and differences in cultural values	Mostly transactional (with some interactional) [tasks / diary / logs]
Wks 7 - 8	IV	Sharing notes with your e-buddy/ies about the CMIC experience	Mostly reflective and transactional

Fig. 4

As we can see, there are two major foci of the exchange: Focus 1: getting to know each other and Focus 2: University/school education, with student through the latter reflecting on the underlying values manifested in the educational cultures of both societies. Within the second focus of the e-buddy project, the discussion – often lead by the Manchester students and explored in relation to Hofstede’s parameters – involved examples which could illustrate differences and similarities along the lines of power distance, uncertainty avoidance, individualism/collectivism, and masculinity/femininity.

LISA (MANCHESTER) & AYSHE (PLOVDIV): TWO PERSONAL STUDENT EXPERIENCES

The two personal perspectives we have chosen highlight some of the complexities of issues which arise in CMIC. The illustrative example of Ayshe and Lisa reveals the potential richness of participating students’ experience in such projects.

Below we focus on a limited number of diverse examples which reflect aspects of the two students’ perceptions on the subject matter of the course and their learning experience through participation in the e-buddy project. We have chosen to present and discuss examples which relate to students’ reflections on frequency and length in the exchange, examples of the transactional part of their communication in relation to perceived differences and similarities in cultural values through education, and aspects of their perception of degrees of disclosure and closeness. We have also included their reflections on the role of CMC in their interaction and the role of language. Here, unlike in other publications informed by similar research agendas, we aim to broadly explore emergent issues, rather than an in-depth analysis of one specific focus. Additionally, we aim to enrich the discussion on CMIC in existent research literature by foregrounding the student perspective on the experience.

The research data sources we have gathered and will be referring to hereafter are:

- **Ayshe (Plovdiv)** : Interview (I); Log communication (LC)
- **Lisa (Manchester)** : Assignment (A); Diary (D); Log communication (LC: record of the e-mails exchanged);

1. Students’ profiles

Ayshe, at the time of the study, was a third year student of English Philology at the University of Plovdiv and one of the most confident and prompt users of CMC in her peer group, an opinion based on her tutor’s

experience of teaching her in other courses. Ayshe was also the most enthusiastic participant in the e-buddy exchange. She and Lisa chose to communicate via email as opposed to via a synchronous form of communication. They had the most intensive communication with each other in terms of number of messages, regularity, etc.

Lisa, prior to the project considered herself to be confident with asynchronous communication and fairly confident with synchronous communication, with experience of relating to people in other countries. In view of her experience and confidence in these areas she was asked to work with two e-buddies, Ayshe and Victoria (Montevideo, Uruguay). Consequently her reflections centre on her exchanges with both e-buddies. Lisa's case reflects the multilateral experience of the course as conducted in Manchester.

Ayshe and Victoria did not communicate with each other.

2. Focus on (perceptions of) frequency, distribution and length

The quantitative parameters of the exchange are summarized in the Appendix and indicate both the distribution of the exchange over the weeks of the project with the highest intensity during phase III in the discussion of cultural values and comparison of differences and similarities between the educational cultures in UK and BG. Even in this phase, which has an 'information' gathering agenda, however, the communication between the two e-buddies cannot be described as purely transactional.

In terms of student perceptions of the 'chronicity' dimensions of the exchange, both Ayshe and Lisa relate the frequency of communication to enjoyment of the project (I), Ayshe saying that she checked her e-mails every few hours to see if Lisa had contacted her. Lisa describes her exchanges with Ayshe as "a mix of the personal and topical" gravitating to the purely personal when they "got to know each other more" (A). In contrast, Lisa ascribes the absence of any purely personal exchanges with her Uruguayan e-buddy to the infrequency of exchanges.

Neither Ayshe nor Lisa explicitly correlate message length to the building of a personal relationship though our study of their communication logs shows they have the longest e-mail exchanges of all the project participants and the longest interpersonal sections within those.

During the official course time, one can read how this communication dynamic was not "by obligation", or within the course requirements only, as the communication log presents a blend of transactional and interpersonal communication. In this sense, it was clearly felt in the interview (I) with Ayshe that there was a degree of frustration and 'disappointment'

that Lisa hadn't responded to her suggestion to continue communication after the end of the course and the project. This perception may be reflective of the asymmetrical agendas of the two participating students: one being more explicitly focused on completing a course requirement and the other, being a volunteer with no formal course requirements placing a greater emphasis on the development of the interpersonal dimensions of the communication.

3. Focus on perceptions of differences and similarities in cultural values

A number of points surfaced regarding the application of Hofstede's theoretical framework to the discussion of educational and societal differences and similarities between the two cultures. First, such a focus presupposes an initial phase of mostly transactional communication, in which as Lisa notes in her assignment "we merely spoke about the visible aspects of each of our cultures, such as the language spoken, problems with both of our countries, the economy, and our educational systems" (A). Using the 'iceberg metaphor' (Levine & Adelman) Lisa describes the further discussion of "invisible" aspects of underlying cultural values in terms of "progressing" into a more in-depth discussion. Along these lines, Lisa and Ayshe's communication touched upon the issue of degrees of formality in education, which they related to Hofstede's parameter of Power Distance. Secondly, since for the e-buddy from Plovdiv, this aspect was not related to formally structured course input, we can see how a process of 'peer learning' was developed, with Lisa explicating to her e-buddy the dimensions of Hofstede's apparatus for cross-cultural comparison.

As Ayshe said in her interview, "the thing with the names came as a surprise and was very interesting to me. I never thought that in England pupils and teachers would talk like this. Using their first names."(I) On the other hand, Lisa comments to the same aspect in her assignment in the following terms "In Britain there is a fairly equal power distance (Hofstede) and this is reflected in the classroom....Students are allowed to disagree with a teacher and discuss a point. In Bulgaria this is not the case. Ayshe said there is a big power distance." (A)

But on the whole, this aspect of the exchanges was relatively brief not in the correspondence itself, but in the emphasis which the two e-buddies placed on it. Both the interview with Ayshe and Lisa's assignment deem as 'more relevant' and 'interesting' aspects of their communication, such as familiarity and degrees of disclosure.

4. Focus on perceptions of interaction: familiarity and disclosure

Both Ayshe and Lisa reflect on the extent to which they got to know each other through their exchanges and the degree of personal disclosure and types of disclosure that allowed this to happen. Ayshe describes their communication as “open and free”. She says of her own communication, “I wasn’t writing to her formally, as an obligation, but openly and sincerely” (I). This may be partly due to the nature of her involvement and motivation for taking part in the project.

Lisa also characterises the exchanges as “fairly open” (A), “In the end we ended up discussing religion, revealing all these things about ourselves that I wouldn’t do normally in a face-to-face situation.” (I)

Lisa ascribes the ongoing openness of the exchanges partly to Ayshe’s initial candour and willingness to reveal personal information about herself and her family (A) which, she writes, “set a precedent for us to be more informal with each other which was a positive outcome” (A). She describes how Ayshe’s familiarity made her feel “a bit uncomfortable” (I; A) but “pleasantly surprised” (D).

The phrase ‘a bit uncomfortable’ is indicative of what we, as researchers, interpret as a slight ambivalence on Lisa’s part at the speed with which the communication gravitated to disclosure of personal information, an ambivalence which we inferred in a number of her reflections. For example, Lisa describes a point early on in the e-buddy exchanges when Ayshe sends a photograph of herself. Lisa sees this as a “a bit forward” (A) feeling “compelled” to send a photograph of herself in return.

The most personal exchanges, according to Lisa (A, I), regarded religion. Lisa, in answer to a question posed by Ayshe tells her that she is Jewish, and Ayshe responds, that she is a Muslim. Ayshe describes this exchange about “religious stuff” as interesting. Lisa sees this exchange as a key element in “bringing us closer in our communication” (A).

5. Focus on the role of CMC in the exchanges

Lisa links her reserves when it comes to disclosing personal information, not to character traits, nor to any perceived differences in cultural values, but to the nature of CMC. She agrees with Wood & Smith’s contention that “communication via e-mails is conducive to the rapid development of an interpersonal relationship” (A), and one which is “artificial” (A) in that, notwithstanding the personal nature of the exchanges, she was still communicating with a “relative stranger” (A, I).

Though not explicitly stated by Ayshe, the researchers feel that she sees CMC as an expedient way, for want of the means to study abroad and

relate to people there in the flesh, of building a meaningful relationship. Sending a photograph of herself, and asking Lisa to do the same was a means of compensating for those aspects of e-mail that might impede the growth of such a relationship.

In these terms, the perspective on how CMC relates to disclosure differs for the two e-buddies. It is clear that Ayshe imagined they would have got to know each other even better had they met in person (disclosing more), while to Lisa the degree of disclosure was larger because they were not face-to-face.

Further, Ayshe, reflecting on the nature of CMC in comparison to face-to-face communication, thinks that face-to-face communication with Lisa “would have been different” in terms of “accent, intonation, pronunciation, for example”. One of the reasons underlying that particular example of how F2F would be different to Ayshe in relation to CMC, reflects her position as a speaker of English as a foreign language and relates to one aspect of her motivation in taking part in the project, the language aspect.

6. Focus on aspects of language use

Being a non-native user of English and moreover a learner of it, Ayshe understandably ascribed importance to the linguistic dimensions of the exchange and, more generally, to participation in such a project, i.e. the opportunity to ‘practice language with a peer’ (I) is clearly a motivation for participants who are speakers of English as a foreign language. In the interview upon the completion of project participation we can relate her predominantly positive evaluation of the e-buddy experience to her perception of personal success in relation to language use. Ayshe makes a point of sharing with her tutor the following instance:

She even asked me about a word 'unalienable rights' ; because we studied it in the 'Declaration of Independence'. So she said 'Sorry about asking but even though I am an English speaker, I don't know this'. This was interesting. (I)

Additionally, Ayshe is clearly gaining confidence through the exchange and the approval and positive comment(s) on her language abilities by Lisa appear to have had great value for her. “ At the end she said I wrote in a very high style and she didn't have any problems understanding me.” (I).

Lisa draws comparisons between language use with Ayshe and that of her other e-buddy, Victoria, who was “less fluent” (D). In her assignment she dedicates space to discussing linguistic aspects of the project in relation to O’Sullivan’s ‘culture-as-skills’ and identifies the skills she has

applied, such as monitoring and analytical skills, as well as strategies of repair to address some linguistic issues with her other e-buddy.

The importance we, as tutors and researchers, see in this area is in the project's potential to increase the intercultural awareness of users of English as their native tongue. Among the above-mentioned indicators, evident also in Lisa's initiative to compliment her e-buddy from Plovdiv on an aspect she sensed was important to her, "Thank you for your reply. Your English is very good." (LC)

CONCLUSION: THE SCOPE OF RESEARCHER'S PERSPECTIVES FOR THE FURTHER AYSHE-LISA CASE STUDY

Ayshe and Lisa's perceptions of their communication with each other were consonant in many ways. Their overall focus, when reflecting on their exchanges, did slightly differ, Lisa concentrating more on the interpersonal aspects of the exchanges while Ayshe's focus leaned to what she had learned through the transactional aspects of the exchange.

The communication between Ayshe and Lisa was, from the researchers' view point, rich both from a transactional and interpersonal perspective. Both Ayshe and Lisa judged their communication to have been successful (Lisa was able to measure the success of her exchanges with her experiences with another e-buddy during the project). As this is a salient theme from the standpoint of Ayshe and Lisa, for the researchers, a possible focus for a further study in this case may centre on aspects of their communication that e-buddies perceive as contributing to the success of their communication and what/which factors play a key role in the articulation of perception of success on behalf of the participants in the communication process beyond these two particular participants.

Further, since one of the salient features (and a recurrent motif) in this case study through students reflections, in the interview with Ayshe and in the diary of experience and assignment of Lisa, was 'disclosure', especially related to identity and religion, it is worth exploring the links between disclosure, the interpersonal nature of exchanges, and the transactional nature of the exchanges both in relation to students' perception of success and in relation to the affordances and the computer mediated nature of their communication.

WORKS CITED

- Belz 2002:** Belz, J.A. *Social dimensions of telecollaborative language study.* // *Language Learning & Technology*, 6 (1), 2002: 60–81.
- Belz 2003:** Belz, J. *Linguistic perspectives on the development of intercultural competence in telecollaboration.* // *Language Learning & Technology*, 7(2), 2003: 68–99.
- Belz 2005:** Belz, J. *Intercultural questioning, discovery and tension in internet-mediated language learning partnerships.* // *Language and Intercultural Communication*, 5(1), 2005: 3–39.
- Belz, Thorne 2006:** Belz, J.A. and S. L. Thorne. Eds. *Computer-Mediated Intercultural Foreign Language Education.* Boston: Thomson Heinle, 2006.
- Herring 1996:** Herring, S. C. Ed. *Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives.* Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 1996.
- Herring 2001:** Herring, S. *Computer-mediated discourse.* Eds. Schiffrin, D., Tannen, D. and Hamilton, H. // *The Handbook of Discourse Analysis.* Oxford: Blackwell Publishers, 2001: 612–634.
- Hofstede 1986:** Hofstede, G. *Cultural differences in teaching and learning.* // *International Journal of Intercultural Relations*, 10(2), 1986: 301–320.
- Hofstede 2001:** Hofstede, G. *Kulturi i organizatsii: software na uma – mezhdukulturnoto sutrudnichestvo I znachenieto mu za otselyavaneto* [Cultures and Organizations – Intercultural Co-operation and Its Survival: Software of the Mind.] Sofia: Klassika I Stil. 2001. [in Bulgarian]
- Holliday 1999:** Holliday A. *Small cultures.* // *Applied Linguistics*. 20, 1999: 237–264.
- Goodman 1994:** Goodman, N.R. *Intercultural education at the university level: Teacher-student interaction.* Brislin, R.W. & T. Yoshida Eds. // *Improving Intercultural Interactions: Modules for Cross-Cultural Training.* London: Sage, 1994: 129–147.
- Levine 1982:** Levine, D. & M, Adelman. *Beyond Language: Cross-Cultural Communication*, 2nd Edition. Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1982/93.
- Ma 1996:** Ma, R. *Computer mediated conversations as a new dimension of intercultural communication between East Asian and North American college students.* Ed. Herring, S. // *Computer-Mediated Communication: Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives.* Amsterdam: John Benjamin's Publishing, 1996:173–185.
- O'Dowd 2006:** O'Dowd, R. *Telecollaboration and the Development of Intercultural Communicative Competence.* Berlin: Langenscheidt, 2006.
- O'Sullivan 1994:** O'Sullivan, K. *Understanding Ways: Communicating Between Cultures.* Sydney, New South Wales: Hale & Iremonger, 1994: 97–135.

Smith 2003: Smith, B. *The use of communication strategies in computer-mediated communication.* // *System*, 31(1), 2003: 29–53.

Thurlow, Lengel, Tomic 2004: Thurlow, C., and L. Lengel, A. Tomic. *Computer Mediated Communication: Social Interaction and the Internet.* London: Sage, 2004: Unit 1.

Wood, Smith 2001: Wood, A. and M. Smith. *On-line Communication: Linking Technology, Identity, and Culture.* Mahwah, NJ.: Lawrence Erlbaum Associates, 2001: Chapter 1.

WERBESPOTS FÜR PRODUKTE AUS DEN DEUTSCHSPRACHIGEN LÄNDERN IN BULGARIEN

Ivanka Taneva

Paisii-Hilendarski-Universität Plovdiv

PROBLEMSTELLUNG

Im Spiegel-online vom 19.Mai 2007, abrufbar unter der Adresse <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,483614,00.html>, liest man über den Streit zwischen der Stadtverwaltung und den Herstellern um eine Bikini-Werbung. “In 20 Ländern zeigen wir unsere Poster, warum geht das nicht hier in der Türkei?”, klagt der Chef der Firma “Zeki Trio”, Zeki Baseskioglu. Die Erklärung ist einfach: angeblich seien sie mit den allgemeinen moralischen Prinzipien der Türkei nicht vereinbar. Dieses Beispiel weist darauf hin, dass Elemente global konzipierter Werbebotschaften sich doch als Stolpersteine auf bestimmten nationalen Märkten erweisen können.

Die 90er Jahre des 20 Jahrhunderts sind durch eine zunehmende Globalisierung der Welt gekennzeichnet. Die Öffnung der Märkte der ehemaligen Ostblockländer nach dem “Fall des eisernen Vorhangs”, in die die Unternehmen expandieren, die innerhalb der EU gewährleistete freie Kapital-, Waren-, Dienstleistungs- und Personenverkehr sowie die globale Medienlandschaft (das globale Netz Internet, die Übertragung von TV-Programmen durch Sattellite) haben die Schaffung eines globalen Marktes ermöglicht und das Englische zu lingua franca gemacht. Andererseits wird in der Forschungsliteratur immer wieder auf die Prozesse der Regionalisierung, der Identifikation mit der nationalen und der lokalen Kultur und Werten hingewiesen. “Think global, act lokal!” wird als Grundsatz des modernen wirtschaftlichen Handelns geworden angeführt. Im folgenden Beitrag möchte ich auf einige Aspekte der verbalen und nonverbalen kulturellen Kodifizierungen der ausländischen Werbebotschaften sowie auf die Frage nach deren Rezeption und

erfolgreiche Dekodierung eingehen. Exemplarisch werden Fernsehwerbungen für ausländische Produkte, die in den nationalen Fernsehsendern BTV und NTV laufen, analysiert.

ZUM BEGRIFF DER WERBUNG

Die Werbung ist laut der Marketingforschungsliteratur ein Instrument der Kommunikationspolitik (zusammen mit dem Product Placement, den Public Relations, dem Direct Marketing, Sponsoring). Die Kommunikationspolitik umfaßt alle Maßnahmen eines Unternehmens zu den Zwecken der Informationsvermittlung über sein Angebot auf den Märkten und der Beeinflussung der Rezipienten im Dienste des Marketings. Die Werbung ist folglich eine Informationsform, die mit Werbemitteln (wie z. B. Fernsehspot, Zeitungsinserat etc.) Informationen über Produkte liefert, die von Werbeträgern (Medien usw.) verbreitet werden. Demzufolge werden in der Forschungsliteratur der Werbung die Merkmale öffentlich (potentiell unbegrenzte Anzahl von Empfängern, u.a. disperses Publikum „Masse“), technisch (durch Medien), indirekt (raumzeitliche Distanz zwischen Sender und Empfänger), einseitig (der Erfolg einer Werbung kommt später durch die Steigerung des Umsatzes des Unternehmens zum Ausdruck) zugeschrieben.

In der Forschung werden die Hauptziele der Werbung aus der traditionellen AIDA-Formel (Attention, Interest, Desire, Action) abgeleitet. Das Angebot soll „von den Zielgruppen bemerkt und beachtet [werden], [...] die Zielgruppen [sollen] das Angebot positiv beurteilen und [...] es in Anspruch nehmen“ (Müller 1999: 142).

In dem heute gesättigten Käufermarkt, wo der Konkurrenzdruck zwischen gleichwertigen Produkten und Dienstleistungen von gleichwertiger Qualität steigt, sowie in der Zeit der Informationsflut ist die richtige Werbestrategie das Entscheidende. Diesbezüglich wird in der Forschungsliteratur zwischen Standardisierung und Differenzierung in den Werbekampagnien unterschieden.

Die Protagonisten der Standardisierung bestehen auf die Schaffung eines einheitlichen Markenimages, d.h. überall auf der Welt ist die Marke zu erkennen und zu identifizieren, was mit der Globalisierung und der damit verbundenen Konvergenz einhergeht. Ihrer Ansicht nach gleichen sich die Bedürfnisse, Geschmäcker und die Kulturen an. Demzufolge wird die Welt zu einem globalen Marktplatz mit einem globalen Markenbewußtsein, sodass ein und dieselbe Kernbotschaft im Hinblick auf Bild und Text des Werbemittels identisch unter Einsparen von Zeit und Kosten umgesetzt werden kann.

Folgende Aspekte werden besonders passend für eine Globalisierung der Kampagne betrachtet: universale Emotionen und Bedürfnisse wie Durst, Stolz, Eifersucht, Mutterschaft, Jugendlikeit, elementare und univesell verständliche Motive, Leitfiguren (Stars) u.a.

Die Gegner der standardisierten Werbung bzw. der Konvergenzthese setzen sich für eine Differenzierung der Werbung ein, d.h. die Werbung soll auf die jeweiligen Märkte, Regionen und Kulturen berücksichtigen. Das Image der Marke muss nicht mit der des Herkunftslandes identisch sein.

Da wie ersichtlich, die Argumente sowohl für nationale als auch für globale Strategien schlüssig sind, setzt sich in der Praxis als der akzeptabelste Grundsatz das Motto der Marketer „glocal“ durch, d.h. „so lokal wie nötig, so global wie möglich“. Das bedeutet eine Werbebotschaft kann nur unter Berücksichtigung des spezifischen soziokulturellen Umfeldes kommuniziert werden.

Im Prinzip globalisierte Werbekonzepts lassen sich im Sinne des Glocal-Konzeptes an nationalen Eigenheiten orientieren. Nach Krobek Riehl bestehen die folgenden Stufen der Globalisierung (Müller 1997: 90).

1. Stufe: Globalisierung der (emotionalen oder informativen) Kernbotschaft
2. Stufe: Globalisierung der formalen Umsetzung (sprachlich oder bildlich)
3. Stufe: Globale Affinität von Produkt und Positionierung (Suche nach „universellen Werbethemen“)

Die Eigenschaft der „Glokaliät“ ist für alle Stufen von Bedeutung.

Für den Unterricht ist es wichtig, die Studierenden darauf aufmerksam zu machen, ob und wie vor allem kulturelle Unterschiede die Anpassung an lokale Gegebenheiten insbesondere bei nicht ausreichendem Bekanntheitsgrad der Marke erfordern.

Dabei sind die folgenden zwei Faktoren zu berücksichtigen: das Produkt und der Markt. Diesbezüglich werden kulturgebundene und nicht –kulturgebundene Produkte unterschieden. Mit Hinsicht auf die vielen gängigen Kulturdefinitionen wird im Folgenden von einem weiten Kulturbegriff ausgegangen, der Bolton zufolge „... Kultur als Interaktions – und Orientierungssystem verstanden wird, das über die 'Perceptus' beschreibbar und als 'Konceptas' erklärbar wird“ (Bolton 1997: 469–497). Damit hängt das Wertesystem, das sich auf des Verhalten des einzelnen Menschen auswirkt und seine Entscheidungen beeinflusst, zusammen. Daher Werbung kann nur unter Berücksichtigung des sozialpolitischen Umfelds, der Kultur und der Gesellschaft wirksam sein. Komponenten wie

die Religion, die politische Situation, Bildung, Geschlechterdifferenz, Infrastruktur, Essen und das Klima beeinflussen unter anderen diese Werte und müssen im Kontext des jeweiligen Landes stehen.

So sind z.B. High-Güter Produkt nicht kulturgebunden und somit muß ihre Vermarktung in Bezug auf das Produkt nicht auf kulturspezifische Eigenschaften eingehen. Das Essen dagegen hat in unterschiedlichen Kulturen einen anderen Stellenwert und es ist somit kulturgebunden. Dies bedeutet, daß man mit bestimmten kulturgebundenen Produkten wie Lebensmittel oder Kosmetika nicht auf bestimmte Märkte gehen kann (z.B. Fleischarten oder Alkohol). Des weiteren muß man auf Dinge wie Preis, Größe, ob Gebrauchsgegenstand oder nicht usw. achten.

Nach de Mooij (De Mooij 1994: 131) ist in high context culture (wie Japan, China) das Ungesagte oftmals wichtiger, als das Gesagte. Demzufolge ist die Werbung weniger direkt. In einer low context culture wird in erster Linie auf einer verbalen Ebenen kommuniziert, d.h. der Einzelne benötigt viele Worte, um sich auszudrücken. Beispiele für weitere Unterschiede gibt Marieke de Mooij in *Advertising Worldwide* (1994: 239). So neigen Franzosen eher zur Dramatik und arbeiten viel mit sexuellen Anspielungen. Das Produkt wird oft mit einem Event, einer Person, einem Ort verbunden.

Dagegen zeigen Amerikaner von allen westlichen Nationen am wenigsten Frauen und in China wird ganz darauf verzichtet, da eine sexuelle Anspielung als verpönt gilt. Der Islam zeigt generell keine Frauen in der Werbung. Die Spezialität der Briten hingegen ist ihr Humor, der auch am schwersten von allen Komponenten auf andere Nationen übertragbar ist. Die Deutschen legen mehr Wert auf Ehrlichkeit, Information und Rationalität, während die Italiener mehr zur Romantik neigen und auf eine gestylte Werbung wert legen.

Hinzu kommen die nationalen Spezifika des jeweiligen Landes, die aus der Infrastruktur, Klima, soziale Struktur resultieren. Des weiteren dürfen rechtliche Hürden innerhalb der einzelnen Ländern, und das unterschiedliche Medienverhalten der Konsumenten in Europa (*Internationale Standardisierung der Werbung*, S.12-14) nicht unterschätzt werden.

DIE WERBUNG IN BULGARIEN

Wie sieht die Situation in Bulgarien aus? Existieren und wenn ja welche Traditionen bestehen bereits im Bereich der Werbung. Was ist hinsichtlich des gesetzlichen Rahmens bezüglich der Werbung zu berücksichtigen?

Die Probleme der globalen Werbung lassen sich allein schon bei dem Problem des Markennamen des beworbenen Produkts feststellen: Das Haarprodukt Gliss Kur wird für den bulgarischen Markt phonetisch adaptiert, um interkulturelle Peinlichkeit zu vermeiden. Jacobs Krönung wird als Jacobs Monarch, da der Name Krönung dem osteuropäischen Verbraucher nichts sagt, auf den osteuropäischen Märkten verkauft.

Die Werbung entwickelt sich in Bulgarien aus verständlichen Gründen erst seit Anfang der 90er Jahre, d.h. nach der politischen Wende und dem Ende der zentralen Planwirtschaft. Die Werbung war von 1949 bis 1989 gesetzlich verboten. Es soll vermerkt werden, dass bis heute keine einheitlichen gesetzlichen Grundlagen über die Werbung in Bulgarien existieren. Die Werbung wird in verschiedenen Gesetzen (das Gesundheitsgesetz, das Verbrauchergesetz, das Mediengesetz), deren Artikel aus Verweisen auf andere Artikel bestehen, geregelt. Laut der EU-Richtlinie „Fernsehen ohne Grenzen“ und des europäischen Übereinkommens über grenzüberschreitendes Fernsehen, die in Bulgarien gelten, darf die Werbedauer 15 Prozent der täglichen Sendezeit nicht überschreiten. Die Dauer der Spotwerbung innerhalb eines gegebenen Einstundenzeitraums darf 20 Prozent nicht überschreiten.

Die Werbung muß klar als solche erkennbar und durch optische oder akustische Mittel eindeutig von anderen Programmteilen getrennt sein.

Grundsätzlich wird sie in Blöcken gesendet. Die Werbung für Zigaretten im Fernsehen und Radio ist verboten. Die direkte Werbung für harte Alkoholgetränke ist generell verboten. Indirekt darf man für harte Alkoholgetränke im Fernsehen nach 22. Uhr werben.

Bezüglich der Marktsituation in Bulgarien lässt sich sagen, dass aufgrund der relativ niedriger Kaufkraft sich ein wesentlicher Teil der bulgarischen Bevölkerung für heimische Produkte entscheidet, die preislich erschwinglicher sind. Demzufolge sind Bestrebungen bemerkbar, dass man die Produkte zugänglicher macht, indem man die psychologische Distanz in der Werbung kürzt. Um eine gelungene Werbung einer westlichen Marke zu schaffen, soll man die Produkte so darstellen, wie sie vom bulgarischen Verbraucher genutzt werden, man darf keinen westlichen Humor benutzen, es sollen möglichst reale Menschen gezeigt werden.

Was fällt dem bulgarischen Konsumenten in den Werbespots für beworbene Produkte aus den deutschsprachigen Ländern auf?

Die Bierwerbung ist im Fernsehen ziemlich gut belegt (Heineken, Tuborg, Ledenika). Das Textmuster (auf einen erweiterten Textbegriff eignet, der typographische und ikonographische Elemente umfasst) der

Werbung für das österreichische Kaiser Bier folgt dem Prinzip Product-is-hero. Das Bier, für das geworben wird, steht im Zentrum. Die Werbung ist eindeutig als global zu bestimmen, d.h. es geht um ein identisches Konzept mit identischer (audio-) visueller Umsetzung (meist ohne gesprochenen oder geschriebenen Text bzw. Text in Englisch). Es wird die Vorbereitung und die Durchführung einer Krönung dargestellt, vor dem Hintergrund entsprechender feierlichen musikalischen Gestaltung und Applaus ohne Publikum. Die Hauptakzente liegen auf dem Schloß, roten Teppich und auf dem Produkt mit dem Twist-off-Bierdeckel, der die Krone darstellt. Akkustisch und graphisch wird das Produkt auf Englisch aufgewertet als "Kaiser of beers".

Die bekanntesten bulgarischen heimischen Biermarken Zagorka und Kameniza werden mit Fußball assoziiert (Der Slogan von Kamenitza lautet "Die Männer wissen warum"), da sie mit Fußball werben. Der Bezug des Kaiser Biers zum Fußball ist indirekt. Der Name Kaiser wird in Bulgarien bei den Fußballfans verbunden mit Franz Beckenbauer¹ und demzufolge wird zwischen dem Produkt und dem Fußball eine Assoziation hervorgerufen, die zu einem positiven Image der Marke unter den bulgarischen Bierverbrauchern führt.

In der Werbung von Holsten Kategorie wird ein identisches Konzept mit identischer (audio) visueller Umsetzung, aber mit länderspezifischer Textadaption dargeboten. Es wird auf die langjährige Tradition, bzw. auf das deutsche Reinheitsgebot von 1516 hingewiesen. Die emotionale Kampagne soll den Verbraucher ansprechen und ihn von der Qualität überzeugen. Bier wird gern mit Freunden in geselliger Umgebung, wie im Biergarten oder der Kneipe getrunken. Lebensfreude pur wird ausgestrahlt.

Das Textmuster der Werbung von Jacobs Krönung (in Bulgarien, Österreich, Rumänien unter dem Namen Jacobs Monarch vertrieben) läßt sich als Slice-of-Life bestimmen. Der Nutzen des Produkts wird als Pointe einer kleinen, möglichst alltäglichen Handlung inszeniert. Die Werbung setzt auf Familienleben, Wärme, Emotionen und Liebe. Das Produkt wird emotional positioniert. Die magischen Momente werden durch das Lied Magic Moments . Dazu trägt auch die Kernbotschaft „Das Verwöh naroma bringt Menschen zusammen“, die durch die naive Liebesgeschichte und durch den Versuch der Tochter den Star durch das Verwöh naroma zu verführen unterstützt. "Силата на уникалния чаромат", lautet die Übersetzung des Slogans in Bulgarien – чаромат, eine durch Kontamination entstandene künstliche Neubildung.

¹ Laut einem Internet-Forum.

Nach dem Textmuster Problemlösung, d.h. nach der Formel ‘Die Lösung ihres Problems bietet unser Produkt’, ist der Calgon-Werbespot aufgebaut. In Deutschland hat der Calgonspot schon fast Kultstatus erreicht. Die Mischung aus kompletten Erfahrungsbericht, Lochfraß, Calgonfakten, vorgetragen von Dieter Bürgi, ist im Fernsehen zur besten Sendezeit zu sehen, wurde von Stefan Raab besungen, scheint glaubwürdig. Der bulgarische Werbespot gehört der Kategorie globaler Campagnen – Identisches Konzept mit länderspezifischer Textadaption und zusätzlich Variation der visuellen Elemente unter Berücksichtigung kulturspezifischer Besonderheiten. Der authentische Waschmaschentechniker Pavlin Filipov aus Pasardshik nimmt Stellung zum Produkt. Er klärt den Zuschauer darüber auf, dass die Waschmaschine vor der er steht 10 Jahre funktioniert hat, jedoch hat die Kalkbildung solchen ekligen Lochfraß verursacht. Deshalb rät er dringend zur Anwendung des beworbenen Produktes, nur Calgon könne den Lochfraß verhindern. Der Spot endet mit dem Slogan vor dem Hintergrund der Melodie: Waschmaschinen leben länger mit Calgon, der ins Bulgarische direkt übersetzt ist: “Пералнята живее по-дълго със калгон”. Trotz dem Streben nach Glaubwürdigkeit, wird die Werbung skeptisch akzeptiert erstens wegen des relativ hohen Preises von Calgon, und zweitens, weil das Wasser in 2/3 der Fläche in Bulgarien nicht hart ist und demzufolge die Kalksteinbildung kein Problem für die Waschmaschinenbenutzer sein kann.

In der Sensodyne Werbung, nahezu “Klassiker” in der deutschen Werbung für Zahnpasta wird das Produkt wie immer im gleichen Stil auch in Bulgarien beworben: Ein Zahnarzt, dessen Name der Authentizität zuliebe ausgeschrieben wird, und natürlich für den bulgarischen Markt wird ein bulgarischer Name ausgeschrieben, wirkt sehr seriös und erklärt detailliert die Funktionsweise bzw. die Vorteile. So klassisch diese Art von Werbung sein mag, so uninteressant ist sie auch in aller Regel gestaltet. Sehr lehrhaft, mit Testberichten und sonstigen Statistiken wird versucht dem Konsumenten die Ware schmackhaft zu machen. Deutsche Werbung hat einen sehr hohen Informationsgehalt, was aktuellen Umfragen nach auch sehr gut beim Verbraucher ankommt.

Die Werbung für Kinderschokolade ist eindeutig nicht für den bulgarischen Markt konzipiert. Es soll Wärme und Vertrauen zwischen der Mutter und der kleinen Tochter suggerieren. Jedenfalls gehen die ABC-Schützen in Bulgarien am ersten Schultag nicht mit einer Schultüte in die Schule, wo sie auch das beworbene Produkt – Kinderschokolade finden können.

Die Werbebotschaften können verschiedene Effekte bei dem Rezipienten hervorrufen wie z.B. Informiertheit, Verbreitung von Information über Eigenschaften und Vorzüge des Produkts, Entwicklung und Änderung des Markenimages, Assoziation der Handelsmarken mit Gefühlen und Emotionen, Schaffung von Gruppennormen, totale Änderung im Verhalten des Verbraucher Anregung zum Kauf.

Die kulturellen Aspekte als unerlässliches Attribut der meisten persuasiven Werbetexte verlangen in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit. Sie erscheinen in Form von Zeichen, die entweder eigenständig oder im Zusammenwirken mit anderen Zeichen einen Sinn ergeben und eignen sich sehr gut als Unterrichtsmaterial zum Untersuchen der kulturellen Unterschiede. Global und Lokal – diese zwei Aspekte bedingen sich gegenseitig. Die Lokale Werbung bewirkt Globalität, indem sie für globale Produkte wirbt und den lokalen Verbraucher zum globalen Verbraucher macht, der weiter global umworben werden kann. Dadurch kann die Annäherung der Kulturen auf eine spezielle Art und Weise beeinflusst wird.

BIBLIOGRAFIE

- Bolten 1997:** Bolten, Jürgen. *Internationale Wirtschaftskommunikation*. In: Walter, Rolf: *Wirtschaftswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn 1997, S. 469–497.
- De Mooij 1994:** De Mooij, Marieke. *Advertising Worldwide*. New York u.a. 1994, S. 131–239.
- Janich 2005:** Janich, Nina. *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen 2005.
- Müller 1997:** Müller, Wendelin G. *Interkulturelle Werbung*. Heidelberg 1997.
- Müller 1999:** Müller, Wendelin G. *Semiotik und Werbeforschung*. In: *Zeitschrift für Semiotik Band 21, 2/1999*, S. 142.
- Vongehr 1998:** Vongehr, Ulrike: Let's go glocal. In: *Horizontmagazin* 1998.
http://viadrina.eu-v-frankfurt-o.de/~sk/SS00/ik_werbung/interkultur.html
<http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,483614,00.html>

ФОРМИТЕ НА АНАХРОНИЯТА В АНГЛОСАКСОНСКИЯ ГЕРОИЧЕН ЕПОС

Атанас Манчоров

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

В настоящата статия ще разгледаме два взаимосвързани аспекта на действието в темпоралната матрица на епическия наратив – модуса на неговото разгръщане и движението на гласа. Една от конститутивните черти на старогръцкия епос е *линейното (правопостъпателно) изображение на времето*. През 1897 г. Ф. Ф. Зелински публикува статията *Закон за хронологическата несъвместимост и композицията в Илиада*, в която коментира изображението на действието у Омир и поспециално проблема за паралелно протичащите действия. Големият принос на автора по отношение на този въпрос е видим дори ако се спрем на едно-единствено изречение: „У Омир разказът никога не се връща към точката, от която е започнал. Оттук следва, че у Омир не могат да бъдат изобразявани успоредни действия; подобно на релефа от най-стари времена в противоположност на александрийския, подобно на готическия релеф в противоположност на релефа на италианския скулптор Гилберти и последователите му, поетическата техника на Омир знае само простото, линейно, а не двойно, квадратно измерение“¹. За да онагледи тази впечатляващо нагледна дефиниция, Ф. Ф. Зелински илюстрира с примери петте начина, по които поетът изобразява действието в композицията на *Илиада*.

С времето този закон добива популярност и прониква и в други специализирани изследвания върху старогръцката литература. Така например и А. Ф. Лосев, и Е. Ауербах обръщат специално внимание на тази техника у Омир, като естествено техните формулировки доста си приличат². Едната от тях гласи: „У Омир липсва способ-

¹ Статията на Ф. Ф. Зелински е отпечатана в юбилейния сборник в чест на Ф. Е. Корш: *Charistēria*, Москва (1897: 103–121) – вж. Лосев (1962: 114).

² И други учени приемат становището, че Омировото повествование е лишено от перспектива, понеже „две събития, които по същество трябва да стават едновре-

ността да възприема триизмерното пространство, липсва способността да възприема релефа. Пред нас е не релефно, но засега само плоскостно възприемане на предметите“ (Лосев 1962: 116)³. По същия начин и според втория, въпреки вмъкването на странични епизоди и прибъгването до ускорения и забавяния⁴, в разказа липсва „перспектива във времето и мястото на действието“ (Ауербах 1984: 23). Неслучайно по повод на еднопосочния характер на действието в епизода, в който Евриклея открива белега на Одисей, Е. Ауербах също отбелязва следното: „Но такъв субективноперспективен опит, който поражда преден и заден план така, щото настоящето да се разкрива след дълбочината на миналото, е свършено чужд на Омировия стил; за него съществува единствено преден план, само равномерно осветлено, равномерно обективно настояще“ (Ауербах 1984: 23-24). Затова задачата, с която се наемаме тук, е да се опитаме да изясним типологичните промени в англосаксонската традиция с оглед на закона за хронологическата несъвместимост при изображението на епическото действие.

В *Беоулф* времевите отношения са изградени с помощта на два основни темпорални модела. До завръщането на едноименния герой в Гетландия доминира линейното изображение на времето⁵. В останалата част от поемата то е заменено от поезията на преплитането (*poetry of interlace*), чиято времева структура „въздейства на усещането ни за време чрез смесването на минало, бъдеще и настояще“⁶. Под бъдеще тук следва да разбираме онези трагични събития за племенната общност на Беоулф, които настъпват след неговата смърт и които по този начин попадат извън времевите граници на наратива. Тази ацентричност в изображението на времето дехронологизира централната линия на действието чрез поредица от възвратно-постъпателни ходове, спомагащи за монтирането на т. нар. „вписани разкази“ (вж.

менно, се излагат не като успоредни, а като такива, които стават последователно във времето, едно след друго. След като завършва едното събитие, разказвачът не се връща назад, а минава към второто събитие така, сякаш онова, за което се разказва по-късно, е трябвало да стане и по-късно“ (Тронски 1981: 59).

³ Разр. авт. – А. Л.

⁴ Според някои изследователи еластичността на сюжетното време е дори преекспонирана у Омир – у него тази техника се използва, „за да предизвести някое хронологически предстоящо събитие, след което да отложи изброяването му с няколко книги“ (Лоу 2004: 107).

⁵ С някои изключения, разбира се, като епизода, описващ победата на Беоулф над Грендел (стх. 837–920а – вж. Ървинг 1992: 84–85).

⁶ Вж. Гринфийлд, прев., 1982.

Фоули 2002: 106). Впоследствие тази техника се превръща в част от художествения инвентар както на френските⁷, така и на някои от по-късните средноанглийски рицарски романи. Несъмнено вписаните разкази⁸ са повлияни от поезията на преплитането, за което ни подсказва и изразът *wordum wrixlan* („с различни думи“, стх. 874a). Гласът го използва, за да опише как певецът на Хротгар, възхвалявайки смелостта на Беоулф, прибъгва до подходящо сравнение от германската митология. Ще се спрем на едно от историко-митологическите „отклонения“ (*digressions*), посветени на Зигмунд. Ако те изглеждат слабо свързани с основната сюжетна линия, това е така най-вече от съвременна гледна точка, а не според тогавашните правила на епическата композиция. Вплитането на такива теми оформя цялостната канава на англосаксонския епически наратив, в който се долавя и известна енциклопедичност. Тук за разлика от *Илиада* способността за завръщане към точката на прекъсване изглежда извън всякакво съмнение. До голяма степен това се дължи на ретроспективното изложение, в което движението от сюжета-СЛЕД ТОВА (бъдещето) към сюжета-ПРЕДИ (миналото) и обратно е естествен рефлекс на гласа. Беоулф току-що е ранил смъртно Грендел, като му откъсва ръката от раменната става. Гласът описва как една датска дружина се отправя с конете си към палата Хеорот по повод на предстоящото празненство:

Hwīlum heaþo-rōfe hlēapan lēton,
on geflit faran fealwe mēaras
ðær him fold-wegas fægere þūhton,
(*Beowulf*, ll. 864–866)⁹

От време на време смелите в битки войни пришпорвали
в бесен галоп коне светложълти,
където пътеките им се стрували равни.
(*Беоулф*, стх. 864–866)

За да възхвали големия подвиг, гласът ни информира как певецът на Хротгар прокарва паралел между Беоулф и легендарния унищожител на дракони Зигмунд. Въвеждането на „страничната“ тема е подготвено така:

⁷ Поезията на преплитането е проблематизирана за първи път по отношение на френските прозаични рицарски романи от XIII в., и то предимно на тези от Артуровия цикъл – вж. Хъфърнън (2003: 72).

⁸ Някои учени ги наричат „inset stories“ (Фоули 2002: 106).

⁹ Цит. произв.

*Secg eft ongan
sīð Bēowulfes snyttrum styrian
ond on spēd wrecan spel gerāde,
wordum wrixlan. Wēl-hwylc gecwæð,
þæt hē fram Sigemunde secgan hyrde
(Beowulf, ll. 871b-875)*

*Човекът тогава започнал
приключението на Беоулф умело да рецитира
и изкусно да представя чудесен разказ
с различни думи. Разказал всичко,
което за Зигмунд бил чул да се говори.
(Беоулф, стх. 871b-875)*

Оттук гласът обръща поглед назад към славата на Зигмунд, припомняйки в една традиционна реминисценция как героят слязъл в каменната пещера без помощта на Фитела, как забил меча си между люспите на дракона, който бил унищожен, и как натоварил кораба със съкровищата от подземното логовище. А ето и началото на вписания разказ:

*Sigemunde gesprong
æfter dēað-dæge dōm unlytel,
syþðan wīges heard wurm ācwealde,
hordes hyrde.
(Beowulf, ll. 884b–887a)*

*Зигмунд си спечелил
след деня на смъртта си не малка слава,
откакто суровият войн убил дракона,
що съкровището пазел.
(Беоулф, стх. 884b–887a)*

Веднага след края на тази интерполация с общогерманско значение гласът подновява описанието на конниците в стх. 916, като тук особена роля играе наречието *hwīlum*. Разбира се, не всички преводачи се обединяват около едно-единствено значение. Някой го отразяват като „междувременно“ (вж. Хийни, прев., 2000, стх. 916), други като „от време на време“, трети като „отново“ и т. н., но в случая по-важното е това, че гласът притежава добра наративна памет и че след прекъсването на епизода с ездачите отново се завръща към него:

*Hwīlum flītende fealwe stræte
mēarum mæton.*

(*Beowulf*, ll. 916-917b)

*През това време, надбягвайки се по прашни пътеки,
яздели конете.*

(*Беоулф*, стх. 916-917b)

Очевидно водещото начало в англосаксонския епос е не нормалната логическа последователност, а нещо друго, което подчинява последната. В този смисъл най-лаконичното обяснение за ахронологичната наративна структура на *Беоулф* е, че в тази поема „отношенията между събитията са много по-важни, отколкото редът на тяхното протичане“ (Лейерле 1991: 156). Способността на поета да подновява разказа там, където е отворил скоба, за да се придвижи напред или назад в сюжетното времепространство, е съвсем очевидна. Вписаните разкази под формата на паралели, контрасти, ходове към бъдещето и миналото накъсват централната сюжетна линия съобразно логиката на поезията на преплитането. Дори още в самото начало на поемата се натъкваме на подобна отпратка. Обозначените по-горе пасажии с курсив играят ролята на наративни „шевове“, закрепващи вмъкнатите части към основния наратив. В тази сюжетна плетеница има отпратки и към други теми – предстоящото опожаряване на Хеорот (стх. 81б–85), Херемод¹⁰ като отрицателен пример (1709b–1722a) на фона на Беоулф и т. н.

Вторият въпрос, на който ще се спрем, е движението на гласа в темпоралната матрица на наратива. Въпреки че досега не са намерени категорични доказателства за каквито и да било контактологични влияния върху автора на *Беоулф* от страна на Вергилий (вж. Найлс 1983: 55–56) и още по-малко от страна на Омир, очевидно самите механизми на културата пораждат известни типологични сходства, видими в разгръщането на сходни повествователни структури. Така че, ако оставим настрана проблема за контактологията, съсредоточаването върху типологичните допирателни би ни помогнало да очертаем зоните на сечение не само в римския, но и на терена на старогръцкия епос. Като се позовава на статията *Последната книга на Илиада* на Дж. Л. Майрс, А. Ф. Лосев изтъква съответствието между геометричния стил в гръцкото изобразително изкуство и стройната композиция

¹⁰ За него има две отпратки и това е втората от тях. Случаят с първата обаче е доста характерен, понеже става въпрос за вторично отклонение в рамките на „основната“ вписана част, посветена на Зигмунд (стх. 901–904a).

на поемата (Лосев 1962: 118). На тази линия на влияние между отделните сфери на изкуството обръща внимание и Богдан Богданов. Според него не съществуват чисто идеологически основания за употребата на геометризираната композиция, защото тя, бидейки част от художествения мироглед на автора, всъщност организира и ограничава вътрешното пространство на текста в качеството си на естетически „принцип за форма“ (Богданов 1998: 65). Както се вижда от приложената по-долу схема, в маркирания с буквата „F“ център на последната песен са разположени Хера, Посейдон и молбите на Агамемнон, а всички останали епизоди са групирани от двете му страни. Същият принцип на подреждане обаче е валиден не само за отделните песни, но и за цялата творба. Така първа песен е огледално съответствие на двадесет и четвърта, втора песен на двадесет и трета и т. н. (вж. Богданов 1998: 65).

A	B	C	D	E	D	F	D	E	D	C	B	A
Олимп. Атина.	Зевс към планината Ида.	Колесници.	Гръмотевци от Зевс.	Сражение.	Гръмотевци от Зевс.	Хера и Посейдон. Молбите на Агамемнон.	Гръмотевци от Зевс.	Сражение.	Гръмотевци от Зевс.	Колесници.	Зевс към планината Ида.	Олимп. Хера.

(Лосев 1962: 117–118)

От таблицата можем да заключим, че за геометричния стил са характерни правата и огледалната симетрия, видими в отношенията между поредиците $D-E-D \parallel D-E-D$ и $A-B-C \parallel C-B-A$ от двете страни на центъра, както и обрамчването на целия ред от елементи с един и същи мотив. Несъмнено логиката на подобно затваряне на композицията е твърде сходна с онова, което Аделин К. Бартлет нарича „уголемени реторични фигури“ (1935)¹¹ в англосаксонската алитеративна

¹¹ Джон Д. Найлс възприема и на свой ред използва идеята за реторичните фигури, понеже в това отношение римският и англосаксонският стил „в никакъв случай не са били взаимно изключващи се“, твърди Габриеле Кнапе в своя коментар

поезия, понеже съгласно характерния за тях принцип на обвиването „една и съща дума, фраза или идея се поставя и в началото, и в края на пасажа“ (Найлс 1983: 152). Що се отнася до типологичните прилики при изграждането на наратива в неговата цялост, те са видни и от самия термин „кръгова композиция“, предложен от Джон Д. Найлс: „Една характеристика, свързана със структурирането на поемата, която заслужава внимание, е нейната кръгова композиция, обратен паралелизъм, в който последният елемент от серията по някакъв начин представлява ехо на първия, предпоследният на втория и т. н. Често в средата на серията стои едно ядро, което може да служи като ключов елемент, така че цялостният модел да приеме вида *АБВ ... Х ... ВБА*, отворен към безкрайно нарастване“ (Найлс 1983: 152). Пространствено-времевите аспекти на тази методология на подреждане са свързани с абсолютния характер на епичния материал, в който частта съществува в условия на паритет с цялото. Затова и Джон Д. Найлс изказва предположението, че въпреки липсата на осмислена нормативна поезика през периода V–X век, слушателската аудитория вероятно е имала култивирани представи за стандартите на епическото повествование, както и че в неговата кохерентна структура събитията не могат да съществуват и да бъдат мислени сами за себе си, понеже всяко едно от тях е сегмент от някаква поредица в широко разгънатата мрежа от референции (вж. Найлс 1983: 161). Независимо от колебанията в светоусещането на средновековния човек по отношение на времето и пространството, в европейската средновековна култура все пак могат да бъдат открити някои доминиращи схващания. И през тази епоха, както през архаиката и античността, триизмерността и дълбочината са били извън обсега на човешката сетивност, което обяснява защо плоскостното изображение все още доминира в изкуството – например „обратната перспектива“ в живописата, едновременното представяне на отделни сцени в циклите от средновековни мистерии и т. н. Особено характерен пример в този смисъл ни поднася А. Я. Гуревич, обръщайки внимание на факта, че една и съща картина може да съдържа и сцената с екзекуцията на Йоан Кръстител в присъствието на Ирод, и сцената с Иродиада, поднасяща на Ирод отсечената глава (Гуревич 1984: 20–21).

И все пак за разлика от старогръцкия в англосаксонския епически наратив се пресичат разнородни космогонични концепции и културно-

върху този проблем (1998: 23) в светлината на предложената от А. К. Бартлет концепция.

исторически модели. Според юдейско-християнския възглед, чийто влияния долавяме нееднократно в плана на дискурса, историята протича като строго организиран разказ със сюжет, обхващащ четири ключови събития, които подреждат и осмислят битието, а именно Сътворението, Първородния грях, Изкуплението и Второто пришествие (вж. Луис 1998: 174). Поради тази и някои други причини в ранносредновековната англосаксонска епопея линеарният модел на изображение на времето претърпява някои съществени видоизменения. Според Джон Д. Найлс темпоралната матрица на *Беоулф* е изградена от цяла система от референции, чиято сложност несъмнено представлява нов етап в боравенето с тази художествена категория в сравнение с приказката и краткото епическо *ле*¹²: „От началото героят е поставен в сложна мрежа от темпорални взаимозависимости, простиращи се от началото на Сътворението (чрез песента на певеца в Хеорот) до деня на окончателния завършек на времето (чрез позоваванията на Второто пришествие)“ (1983: 179). Юдейско-християнската времева ос включва в себе си всички останали времена, а това неминуемо предизвиква сериозни типологични промени в отношенията между времевите планове в наратива.

- 1) *Sægde sē þe cūþe
frumsceaft fīra feorran reccan,
cwæð þæt se Ælmihtiga eorðan worhte,
wlite-beorhtne wang, swā wæter bebūgeð:
gesette sige-hrēþig sunnan ond mōnan
lēoman tō lēohte land-būendum,
ond gefræt Wade foldan scēatas
leotum ond leafum; līf ēac gesceōp
cynna gehwylcum, þāra þe cwice hwyrfaþ.
(Beowulf, ll. 90b-98)¹³*

*Този, който знаел, умело пеел,
за Сътворението на човека отдалеч подхванал,
казал как Всемогъщият създал земята
красива равнина, опасана с води,
как поставил победоносно слънцето и луната,
светила като лампи за земните обитатели,
и украсил краищата на земята
с клони и листа; той също вдъхнал живот
на всяко създание, което живеело и се движило.
(Беоулф, стх. 90b–98)*

¹² Т.е. „ле“ – фр. „lai“, англ. „lay“.

¹³ Цит. произв.

2) *ðær ābīdan sceal
maga māne fāh miclan dōmes,
hū him scīr Metod scrīfan wille*
(*Beowulf*, ll. 977b–999)

*Там ще трябва да очаква
злият престъпник великата присъда,
как великият Създател ще го накаже.*
(*Беоулф*, стх. 977b–999)

В основата на темпоралната конституция на поемата лежи характерната и за англосаксонските елегии *ретроспективна нарация*. Значението ѝ многократно е било изтъквано от специалистите по староанглийска литература, но ние ще открием само две определения, които са достатъчно показателни: това, че „Наративът е *съзнателно* ретроспективен“ (Харбъс 2002: 163), както и че „*Беоулф* е *изцяло* ретроспективна поема“ (Луиза 2005: 92)¹⁴. За този тип нарация е характерна сложната плетеница от прави и обратни ходове във времето. В тази връзка Джон Д. Найлс специално набляга на факта, че хронологията на поемата е мъглява, понеже движението на гласа към миналото, бъдещето и обратно към настоящето „може да настъпи във всеки един момент и на практика под всякакъв предлог“ (1983: 180). Пример за такова свободно движение напред във времето под формата на *екстрадиегетична пролептична нарация* е онзи епизод, в който гласът коментира предчувствията на Беоулф за близкия край на живота му:

Gesæt ðā on næsse nīð-heard cyning;
þenden hælo ābēad heorð-genēatum,
gold-wine Gēata. Him wæs geōmor sefa,
wæfre ond wæl-fūs, wurd ungemete nēah,
sē ðone gomelan grētan sceolde,
sēcean sāwle hord, sundur gedælan
līf rið līce; nō þon lange wæs
feorh æþelinges flæsce bewunden.
(*Beowulf*, ll. 2417–2424)¹⁵

Седял тогава на скалата смелият крал,
докато приветствал гетите войни от своята свита,
дарителят на злато за гетите; сърцето му било тъжно,
неспокойно и към смъртта устремено. Твърде близо била съдбата,
която посивелият мъж трябвало да посрещне:

¹⁴ Курсивът и в двата цитата е мой – А. М.

¹⁵ Цит. произв.

тя щяла да търси скъпоценната му душа, да изтръгне
живота от плътта му. Нямамо още дълго
душата на благородника да остане в тялото му.

(Беоулф, стх. 2417–2424)

Разбира се, могат да бъдат открити и случаи на *интрадиегетична пролептична нарация*. Без да полага предмета на изследване в методологичния контекст на модалната наратология, Джон Д. Найлс ни подсказва за два случая на пролепса – когато Беоулф предрича какво ще се случи с Ингелд и когато гласът разкрива какво ще стане с огърлицата на Уеалтоу¹⁶. Тъй като вторият пример би илюстрирал механизма на екстрадиегетичната пролептична нарация, която вече коментирахме, нека се спрем на първия:

Mæg þæs þonne ofþyncan ðēodne Heaðobeardna
ond þegna gehwām þāra lēoda,
þonne hē mid fæmnan on flett gæð,
dryht-bearn Dena, duguða biwenede.
on him gladiað gomelra lāfe,
heard ond hring-mæl Heaðabeardna gestrēon,
þenden hīe ðam wæpnum wealdan mōston,
oððæt hīe forlæddan tō ðām lind-plegan
swæse gesīðas ond hyra sylfra feorh.
þonne cwið æt bēore, sē ðe bēah gesyhð,
eald æsc-wiga, sē ðe eall geman,
gār-cwealm gumena – him bið grim sefa –
onginneð geōmor-mod geongum cempan
þurh hreðra gehygd, higes cunnian,
wīg-bealu weccean, ond þæt word ācwyð:
“ ‘Meaht ðū, mīn wine, mēce gecnāwan,
þone þīn fæder tō gefeohte bær
under here-grīman hindeman sīðe,
dyre īren, þær hyne Dene slōgon,
wēoldon wæl-stōwe, syððan Wiðergyld læg,
æfter hæleþa hryre, hwate Scyldungas?
Nū hēr þāra banena byre nāt-hwylces
frætwum hrēmig on flet gæð,
morðres gylpeð, ond þone mādþum byreð,
þone þe ðū mid rihte rædan sceoldest!’
Manað swa ond myndgað mæla gehwylce
sārum wordum, oððæt sæl cymeð
þæt se fæmnan þegn fore fæder dædum

¹⁶ Джон Д. Найлс споменава за тези примери именно за да онагледни сложно организираната темпорална матрица на поемата (1983: 180).

æfter billes bite blōd-fāg swefeð,
 ealdres scyldig; him se oðer þonan
 losað lifigende, con him land geare.
 þonne bīoð ābrocene on bā healfe
 āðsweord eorla; syððan Ingelde
 weallað wæl-nīðas, ond him wīf-lufan
 æfter cear-wælmum cōlran weorðað.
 þy ic Heaðobearna hyldo ne telge,
 dryht-sibbe dæl Denum unfæcne,
 frēondscipe fæstne.

(*Beowulf*, ll. 2032–2069a)¹⁷

Тогава това може да подразни вожда на хетобардите¹⁸
 и всеки от тановете на неговия народ,
 докато той с момичето върви в залата,
 понеже датските принцове, бойни ветерани, се забавляват
 а по тях блестят стародавни скъпоценности,
 здрави и украсени с пръстени, съкровището на хетобардите,
 докато тези оръжия можеха те да владеят,
 но после те доведоха до гибел в битка щитоносна
 скъпите си другари и собствения си живот.
 Тогава заговаря на пира този, който вижда оръжието с пръстена,
 старият копиеносец, този, който си спомня всички
 сразени от копие мъже – в него сърцето е ожесточено.
 Той започва, с покрусен дух, на младия войн,
 вирайки се в сърцето му, куража да изпитва,
 да припомня ужаса на битката, като изрича тези думи:
 – Можеш ли, приятелю мой, да познаеш този меч,
 който баща ти в битка носеше
 под шлема си в последното сражение?
 Отлично оръжие – тогава датчаните го убиха,
 след като Уедергелд падна мъртъв и загинаха героите,
 а смелите Шилдинги завладяха бойното поле.
 Сега тук синът на някой от тези убийци,
 горд с украшенията си, върви по пода на залата,
 хвали се с убийствата и носи съкровището,
 което по право трябва ти да притежаваш!
 Така подстрекава и припомня всеки път
 с тежки думи, докато не дойде време

¹⁷ Цит. произв.

¹⁸ В текста е казано буквално *ðeodne Heaðobearna* („водачът на хетобардите”), но става въпрос за Ингелд. Дават му за жена дъщерята на Хротгар, датската принцеса Фреау (Freaw или Freawaru), за да бъде сложен край на междуплеменната вражда между датчани и хетобарди.

танът на момичето заради делата на баща си
от ухапването на двуостър меч, облян в кръв, да заспи,
след като е загубил живота си. От него тогава другият
се измъква невредим, страната той добре познава.
Тогава от двете страни се нарушават
изречените клетви на благородниците; тогава у Ингелд
смъртна омраза ще се надигне и любовта към жена му
след натегналата мъка ще охладнее.
Затова аз лоялността на хетобардите не зачитам,
нито тяхната вяност и приятелство с датчаните
относно мирния договор.

(*Беоулф*, стх. 2032–2069а)

По същия начин свободното движение на гласа в обратната посока приема формата на *аналептична нарация*. Както вече стана ясно, гледната точка се придвижва по плетеницата от събития посредством серия от възвратно-постъпателни ходове. В този случай говорим за връщане назад в континуума на сюжетното време, при което дискурсът-СЕГА (т.е. актуалният момент на говорене за миналото) се отдалява от сюжета-СЕГА (т.е. актуалният момент в сюжетното време), за да вербализира някой епизод от зоната на сюжета-ПРЕДИ. Всичко това може да се разиграе и на екстра-, и на интрадиегетично равнище. Пример за подобно движение назад посредством *екстрадиегетичната аналептична нарация* е епизодът, в който гласът описва битката на Беоулф с дракона в Гетландия. В уплахата си войните от неговата свита побягват към гората – остава само Уиглаф, синът на Уеохстан. Като споменава произхода на Уиглаф, гласът предприема ново отклонение, и то в твърде напрегнат момент. Тъкмо когато Беоулф се нуждае от помощ, Уиглаф излиза смело напред, като с едната ръка размахва заплашително шлем, а с другата вади меч. Именно мечът се превръща в повод за следната аналептична референция, описваща в резюме героичните дела на неговия баща Уеохстан:

ne mihte ðā forhabban, hond rond gefēng,
geolwe linde; gomel swyrd getēah,
þæt wæs mid eldum Ēanmundes lāf,
suna Ōhteres. þām æt sæcce wearð,
wræccan wine-lēasum, Wēohstān-bana ...

(*Beowulf*, ll. 2609–2613)¹⁹

Тогава той не можел да отстъпи, ръката му хванала кръглия щит

¹⁹ Цит. произв.

от яркожълта липа, стария меч изтеглил:
хората го знаели като наследство на Еанмунд,
синът на Охтере, що в битка бил загинал
от Уеохстан, когато той бил изгнаник без приятели ...
(Беоулф, стх. 2609–2613)

Без да се спираме подробно на *интрадиегетичната аналептична нарация*, само ще кажем, че тя е също толкова естествена, напр. когато Хротгар си спомня как бащата на Беоулф, след като е убил Хетолаф от клана на Улфингите, е потърсил помощ при него, царя на датчаните (стх. 456–472). Несъмнено подобна техника за изобразяване на възвратно-постъпателни действия в литературата е в съзвучие с някои естетически принципи в средновековното приложно изкуство. По-важното обаче е да кажем това, че горепосочените примери на аналептична и пролептична нарация не са изолирани случаи, нарушаващи естетическия канон на старогръцкия епос само спорадично. Тъкмо напротив, тези „нарушения“ имат системен характер до такава степен, че това автоматично променя *типологичното естество* на този изобразителен принцип. Въз основа на неговата логика поднесените в акта на нарацията епизоди „формират една комплексна, стегната гущеро-подобна плетеница, която не може да бъде развързана, без да се наруши замисълът и формата на цялото“ (Лейерле 1991: 156). Размествания в сюжетния ред могат да бъдат открити дори в *Илиада* и това е добре известният композиционен принцип на започване на действието *in medias res*, но, както пояснява Жерар Жьонет, поради ограниченния си обхват тази анахрония „изобщо не е типична за този наратив, който като цяло е силно хронологичен“ и следователно тя „в никакъв случай не е представителна характеристика за епическия стил като цяло“ (Жьонет 1990: 30). Но засилването на тази тенденция в англосаксонския епически контекст сигнализира за началото на дълбоки промени в изобразяването на времевите отношения в наратива, а това е недвусмислен индикатор, че този нов етап в развитието на жанра налага преоценка на досегашната теза за аисторичната природа на героичния епос.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ауербах 1984:** Е. Ауербах. *Белегът на Одисей*. // сб. *Традиция, литература, действителност: проблеми на старогръцката литература в световното литературознание*. Съст. Б. Богданов. София: Наука и изкуство, 1984.
- Бартлет 1935:** А. С. Bartlett. *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*. (Columbia University Studies in English and Comparative Literature, no. 122). New York: Columbia University Press, 1935.
- Богданов 1998:** Б. Богданов. *Мит и литература. Проблеми на типологията и поетиката на старогръцката литература до епохата на елинизма* (2-ро изд.). София: Хемус, 1998.
- Гринфийлд, прев., 1982:** St. B. Greenfield, transltr. *A Readable Beowulf: The Old English Epic*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1982.
- Гуревич 1984:** А. Я. Гуревич. *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство, 1984.
- Жьонет 1990:** G. Genette. *Narrative Discourse Revisited*. Transl. J. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Зелински 1897:** Ф. Ф. Зелински. *Закон за хронологическата несъвместимост и композицията в „Илиада“*. // сб. *Charistēria*, Москва, 1897.
- Кнапе 1998:** G. Knappe. *Classical Rhetoric in Anglo-Saxon England*. // *Anglo-Saxon England* 27. Ed. by M. Lapidge et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 (pp. 5-29).
- Лейерле 1991:** J. Leyerle. *The Interlace Structure of Beowulf*. // *Interpretations of Beowulf: A Critical Anthology*. Ed. by R. D. Fulk. Bloomington: Indiana University Press, 1991 (pp. 146-167).
- Лосев 1962:** А. Ф. Лосев. *Омир*. София: Народна просвета, 1962.
- Лоу 2004:** N. J. Lowe. *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Луиза 2005:** R. M. Luizza. *Beowulf: Monuments, Memory, History*. // *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*. Ed. by D. F. Johnson, E. Treharne. Oxford: Oxford University Press, 2005, pp. 91-108.
- Луис 1998:** C. S. Lewis. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Найлс 1983:** J. D. Niles. *Beowulf. The Poem and Its Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Тронски 1981:** И. М. Тронски. *История на античната литература*. Прев. Проф. Г. Михайлов. София: Наука и изкуство, 1981.
- Фоули 2002:** J. M. Foley. *How To Read An Oral Poem*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.

Харбъс 2002: A. Harbus. *Life of the Mind in Old English Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

Хийни, прев., 2000: S. Heaney, translr. *Beowulf: A New Verse Translation*. New York: Farrar, Stross and Giroux, 2000.

Хъфърнън 2003: C. F. Heffernan. *The Orient in Chaucer and Medieval Romance*. Rochester, NY: D. S. Brewer, 2003.

Ървинг 1992: E. V. Irving. *Rereading Beowulf*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.

НОВОЗАВЕТНИТЕ ЧЕТИВА В ЧИНА НА СВЕТО БОГОЯВЛЕНИЕ

Христина Тончева

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Най-ранният славянски препис на Чина на Свето Богоявление е съхранен в старобългарския Синайски евхологий от X–XI век (нататък: Син Евх). Началото му липсва в изданията на Фръчек (Фръчек 1939) и Нахтигал (Нахтигал 1941, 1942). В тези издания текстът започва приблизително от средата на първия пролог.

След публикуването на новооткритите от Й. Тарнанидис листове от този глаголически паметник (Тарнанидис 1988) вече биха могли да се подредят богоявленските четива в старобългарския образец.

В по-късната ръкописна традиция са регистрирани многобройни преписи на Богоявленския чин. В по-късните преписи се наблюдават редица промени в организацията, в структурата и в състава на самите текстове, както и в разнообразните по обем и съдържание литургични указания за съответните свещенодействия. Те се дължат вероятно на типикарски указания, но и на евентуалната богослужебна практика в самите манастирски средища, където са били изпълнявани. Освен това самите четива неведнъж са били подлагани на текстологични и лексикални редакции.

Предмет на настоящото изследване са новозаветните четива, които са били включени в Богоявленския чин след старобългарската епоха. В Син Евх те липсват, но в гръцкия Барберински евхологий от VIII век има указания за тяхното прочитане (Паренти, Велковска 1995: 120).

През XIV–XVIII век според данните от ръкописите Чинът на Свето Богоявление се е извършвал в навечерието на празника, след заамвонната молитва. Според литургичните указания не се прочита *Богъди име блвено*, а веднага се отива към *кръстилницата* (баптистерия

или купела на храма), като по време на литията се пее на осми глас тропарът Гл̄съ гн̄ь на водах̄ь. Според литургистите този тропар има древна история, бил е съставен от Св. Софроний Йерусалимски и е бил включван още в ръкописи от X в. (Чифлянов 1997: 318). След него има указание за изпяване на три тропара: Дн̄ь водами ѡсцѣаѣт' се ѣство, ꙗко чл̄къ на рекоу прїидѣ х̄е цр̄оу, Прѣмо гл̄соу въпиющоу въ поустинь̄. След тропарите следват три паримейни четива от Книгата на пророк Исаия: глава XXXV, 1–10; глава LV, 1–13 и глава XII, 3–6.

След старозаветните четива се изпяват прокименът Г̄ просвѣщеніе мое и сп̄ситель мой и стихирата Г̄ защититель животоу моему и се прочитат две новозаветни четива – апостолско (I Коринтяни 10, 1–4) и евангелско (Марко I, 9–11).

По-долу са изнесени данните от апостолските и евангелските четива в Богоявленския чин по ръкописни требници от XIV–XVIII век. Те са съпоставени със съответните апостолски и евангелски текстове от X–XIV век: Охридски апостол от XII век (нататък: Охр), Слепченски апостол от XII век (нататък: Слепч), Струмишки апостол от XIII век (нататък: Струм), Матичин апостол от XIII век (нататък: Мат), Шишатовачки апостол от 1324 г. (нататък: Шиш), Зографско евангелие от X век (нататък: Зогр), Мариинско евангелие от XI век (нататък: Мар), Банишко евангелие от XIII век (нататък: Бан), Добрейшово евангелие (нататък: Дбш). Гръцкият текст се цитира по изданието на Нестле (Нестле 1932, по-нататък: N).

I Коринтяни 10 (1–4).

I Кор 10: 1 Бр̄а̄тїе не хоцоу ва̄ не разсмѣвати . X–378, X–169, P–35, C–256, C–613, X–170, C–972, P2/1, P2/3, C–624; не веля вамъ Зайк, C–961; не разоумѣти C–613, не вѣдѣти X–383.

не вела же вамъ разоумѣвати Охр, бра̄е не вела вамъ не разсмѣвати Струм, не разоумѣвати Шиш; Οὐ θέλω γάρ ὑμᾶς ἀγνοεῖν , ἀδελφοί (N: 441).

ꙗко ѡ̄ци наши вси по̄ ѡ̄блак̄ѡ̄ више . X–378, Зайк, C–961, X–169, P–35, C–256, X–170, C–972, P2/1, C–624, X–383; ваши P2/3; вѣше C–613.

ꙗко ѡ̄ци наши вси подъ ѡ̄блакомъ вѣаш̄ Охр, вѣша Струм, више Мат, вѣше Шиш; ὅτι οἱ πατέρες ἡμῶν πάντες ὑπὸ τὴν νεφέλην ἦσαν (N: 441).

и вси скрозъ море придоше. X-378, X-169, P-35, C-256, C-613, X-170, C-972, P2/1, P2/3, C-624, X-383; сквозъ Зайк, Ø C-961.

и вси скозъ море придош Охр, скрозъ Шиш, придош Струм, και πάντες διὰ τῆς θαλάσσης διήλθον, (N: 441).

I Кор 10: 2 и вси оу моисеа крѣтише се въ ѡблацѣ и въ мори. X-378, C-961, X-169, P-35, C-256, C-613, X-170, C-972, P2/1, P2/3, C-624; въ моисеа Зайк, X-383.

и вси оу моисеа крѣтиш са въ ѡблацѣ и въ мори Охр, Шиш, и Ø Струм; και πάντες εἰς τὸν Μωϋσῆν ἐβαπτίσαντο ἐν τῇ νεφέλῃ και ἐν τῇ θαλάσσῃ, (N: 441).

I Кор 10: 3 и вси тоже дховно брашно ѡдоше. X-378, X-170, P2/1, P2/3; дховно ѡше брашно Зайк, C-961, брашно дховно X-169, P-35, C-256, C-613, C-972, C-624, X-383.

Ø Охр, Струм; тожде дховно ѡшѣ брашно Слепч, Мат, и вси тожде дховное брашно ѡше Шиш.; και πάντες τὸ αὐτὸ πνευματικὸν βρῶμα ἔφαγον, (N: 441).

I Кор 10: 4 и вси тоже пиво дховно пише. X-378, и вси тоже дховно пише пиво Зайк, C-961, дховно пиво X-169, P-35, C-256, C-972, X-170, P2/1, P2/3, C-624, X-383; пѣахову бо пиво дховнаго C-613.

и вси тожде пишѣ дховное пиво Охр, и вси дховно пиво пиша Струм, и вси тожде дховно пише пиво Шиш; και πάντες τὸ αὐτὸ πνευματικὸν ἐπιον πόμα . (N: 441).

пѣахову бо ѡ дховнаго послѣдствоующи камен, камен же въ хс : X-378, P-35, C-972, послѣдоующе Зайк, C-961, X-169, C-256, C-613, X-170, P2/1, P2/3, послѣдоующаго X-383.

пишѣ бо дхнаѣ послѣдствующѣ камен и каменъ же въ хъ Охр, пѣаха бо ѡ дховнаго послѣдствующѣ: камень же въ хъ Струм, послѣдствующии Мат, послѣдующѣ Шиш; ἐπιον γὰρ ἐκ πνευματικῆς ἀκολουθούσης πέτρας, ἡ πέτρα δὲ ἦν ὁ Χριστός. (N: 441-442).

Марко I (9-11)

Мк I: 9. Въ врѣме ѡ . приде ис ѡ назареѣа галилѣискаго . X-378, X-169, P-35, C-613, C-256, C-972, X-170, P2/1, P2/3, C-624, X-383; Въ ѡ врѣме . Зайк, C-961.

и възѣтъ въ дѣни тѣи приде ис отъ назарѣѣта галилеискааго Зогр, Мар; Въ тѣже дѣнь . Приде ис ѡ назарѣѣта галилеискааго . Бан, Дбш; και ἐγένετο ἐν ἐκείναις ταῖς ἡμέραις ἦλθεν Ἰησοῦς ἀπὸ Ναζαρέτ τῆς Γαλιλαίας (N: 84).

крѣтити се ѿ иѡана въ иѡрдѣнѣ . X-378, С-961, X-169, P-35, С-613, С-256, С-972, X-170, P2/1, P2/3, С-624, X-383; иѡвана Зайк.

и крѣсти са отъ юана въ юрданѣ Зоґр, Мар; и крѣти са ѿ иѡана въ иѡрданѣ Дбш; крѣтити са ѿ него въ иѡрдѣнѣ Бан; καὶ ἐβαπτίσθη εἰς τὸν Ἰορδάνην ὑπὸ Ἰωάννου. (N: 84-85).

Мк I: 10 и абие въсходѣ ѿ воды . видѣ разводаща се небса . X-378, С-961, Зайк, X-169, P-35, С-613, С-256, С-972, X-170, P2/1, P2/3, С-624, X-383.

и абие въсхода отъ воды . и видѣ разводаща се небса Зоґр; (Мар абие); и [абие] въсходѣ ѿ воды и видѣ разводаща са небса Дбш; и въсхода ѿ воды . и видѣ разводаща са небса Бан; καὶ εὐθὺς ἀναβαίνων ἐκ τοῦ ὕδατος εἶδεν σχιζομένους τοὺς οὐρανοὺς (N: 85).

Мк I: 11 и дхъ тако голоубъ съходѣщи надъ нь . X-378, и дхъ + бжии съхождаше на нь тако и голубъ Зайк, сходящъ С-961, С-256, P-35, С-613, X-170, P2/1, P2/3, С-972, и дхъ съходѣщъ тако голубъ на нь X-169, сходяща С-624, X-383.

и дхъ тако голубъ съходящъ на нь Зоґр, Мар; и дхъ тако и голубъ сходящъ на нь Дбш; въсходящъ Бан; καὶ τὸ πνεῦμα ὡς περιστερὰν καταβαῖνον εἰς αὐτόν (N: 85).

Мк I: 11 и глѣ въ съ небсе . ты еси снь мои възлюбленнии ѿ нем же благоволихъ : X-378, P-35, С-613, С-256, С-972, С-624, ѿ тебѣ благоволихъ С-961, съ небъ глѣ сеи и снь мои възлюбленнии ѿ нем же благоизволихъ Зайк, съ небсе + глѣ X-169, X-170, P2/1, P2/3, въ нем же X-383.

и възетъ гласъ съ небсе . ты еси снь мои възлюбленнии . о тебѣ благоволихъ . Зоґр, Мар; и възетъ гласъ съ небсе ты еси снь мои възлюбленнии ѿ тебѣ благоизволихъ Дбш, Бан; καὶ φωνὴ [ἐγένετο] ἐκ τῶν οὐρανῶν σὺ εἶ ὁ υἱὸς μου ὁ ἀγαπητός, ἐν σοὶ εὐδόκησα. (N: 85).

Новозаветните четива в Богоявленския чин са доста кратки по обем, за да могат да бъдат направени по-съществени изводи относно тяхното редактиране и заемане от съответните апостолски и евангелски прототипи. Могат да се отбележат само някои по-важни текстови промени.

От многобройните преписи на апостолското четиво е видно, че Зайк е отразил ранната редакция на апостолските книги, засвидетелствана в Слѣпч, Мат и отчасти в Шиш. Срв: велѣти Охр, Струм, Шиш, Зайк – хотѣти X-378, X-169, P-35, С-256, С-613, X-170, С-972, P2/1,

P2/3, C-624 – θέλειν. Късните требници са използвали други апостолски преводи, срв: не размѣвати – не вѣдѣти X-383 – ἀγνοεῖν. По отношение на употребата на аористно-имперфектните форми на спомагателния глагол се забелязва предпочитане на по-архаичните възше (срв. Мат) срещу по-новите вѣша, вѣшѣ Охр, Струм, Шиш, като все пак има някои изключения (вѣше C-613). В употребата на аористните форми се наблюдава предпочитане на по-новите, т. нар. ох-аористни, пред по-архаичните: проидѣ Охр, Шиш – проидоше X-378, X-169, P-35, C-256, C-613, X-170, C-972, P2/1, P2/3, C-624, X-383 – διήλθον; вѣшѣ Слеч, Мат, Шиш – ѣдоше X-378, X-170, P2/1, P2/3, X-169, P-35, C-256, C-613, C-972, C-624, X-383 – ἔφαγον. Архаичната редакция на Богоявленския чин е предпочела естествено по-старите форми, срв: ѣше Зайк, C-961.

При проучването на преписите на евангелското четиво се оформя предположението, че те се отличават и от текста на класическия старобългарски евангелски прототип (Зогр, Мар), и от редактираните текстове на Бан и Дбш от XIII век. Напр: љ възетъ въз дъни тѣзи Зогр, Мар – Въ тѣже дънь Бан, Дбш – Въ врьме ѿ X-378, X-169, P-35, C-613, C-256, C-972, X-170, P2/1, P2/3, C-624, X-383 – καὶ ἐγένετο ἐν ἐκείναις ταῖς ἡμέραις. Срв. още: благоволити Зогр, Мар, C-961 – благоиъволити – Дбш, Бан, Зайк – еѹдокеѢν. В някои случаи тези поправки не намират опора в гръцкия текст, напр: о тевѣ благоволихъ Зогр, Мар – ѿ нем же бл̄говолихъ – X-378, P-35, C-613, C-256, C-972, C-624 – ἐν σοὶ εὐδόκησα. (N: 85). Изключения и тук има при архаичната редакция (C-961), която се придържа към по-стари антиграфи.

УСЛОВНИ СЪКРАЩЕНИЯ НА РЪКОПИСИТЕ

Библиотека при Хилендарския манастир в Света гора

X-169: Требник от последната четвърт на XV в., I+193 л., ресавски (Богдановић 1978: 100).

X-170: Требник на поп Рашо от 1656 г., 176 л., ресавски (Богдановић 1978: 100).

X-378: Требник от първата четвърт на XV в., 345 +1 л., ресавски (Богдановић 1978: 149).

X-383: Велик требник от 1782 г., III+193+1 л., църк.-славянски (Богдановић 1978: 151).

Народна библиотека „Св.св. Кирил и Методий“ – София

С–256: Служебник с требник от XV в., 151 л., сръб. (Цонев 1910: 164).

С–613: Требник от XV-XVI в., 185 л., сръб. (Цонев 1923: 119–120).

С–622: Требник от XVII в., 165 л., ресав. (Цонев 1923: 132–138).

С–624: Требник и месецослов от 1737, 399 л., сръб. (Цонев 1923: 138–142).

Зайк: Зайковски требник № 960 от XIV в., 95 перг.л., бълг. (Стоянов, Кодов 1964: 114–115).

С–961: Требник от XIV в., 97 перг. и харт., сръб. (Стоянов, Кодов 1964: 115).

С–972: Требник на даскал Филип от 1685 г., 135 л., сръб. (Стоянов, Кодов 1964: 123–124).

Библиотека при Св. Рилска обител

Р–35: Требник на монах Давид от 80-те год. на XV в., 307 л., бълг. (Спространов 1902: 30; Райков, Кодов, Христова 1986: 73–75).

Р–2/3 (Р–37): Требник на Душко Граматик от 1686 г., 181 л., бълг. (Спространов 1902: 32; Райков, Кодов, Христова 1986: 76–78).

Р–2/1 (Р–38): Требник от 1748 г., 224 л., бълг. (Спространов 1902: 31, Райков, Кодов, Христова 1986: 78–79).

ЛИТЕРАТУРА:

Богданович 1978: Богдановић, Д. *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*. Београд, САНУ, 1978.

Райков, Кодов, Христова 1986: Райков, Б., Кодов, Хр., Христова, Б. *Славянски рѣкописи в Рилския манастир*. С., 1986.

Спространов 1902: Спространов, Е. *Опис на рѣкописите в библиотеката при Рилския манастир*. Издание на Св. Рилска обител. С., 1902.

Стоянов, Кодов 1964: Стоянов, М., Кодов, Хр. *Опис на славянските рѣкописи в Софийската народна библиотека*. Т. III, 1964.

Цонев 1923: Цонев, Б. *Опис на рѣкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София*. Т. II, С., 1923.

Чифлянов 1997: Чифлянов, Бл. *Литургика*. С., 1997.

- Фрџек 1939:** Frček, J. *Euchologium Sinaiticum*. Texte slave avec sources grecques et traduction française, II (Patrologia Orientalis, 24/5), 1939.
- Нахтигал 1941, 1942:** Nachtigal, R. *Euchologium Sinaiticum*. Starocerkvenoslovanski glagolski spomenik. I. Fotografski posnetek. Ljubljana, 1941; II. Tekst s komentarijem. Ljubljana, 1942.
- Нестле 1932:** Nestle, E. *Novum testamentum graecae*. Stuttgart. 1932.
- Parenti, Velkovska 1995:** Parenti, S t., Velkovska, E. *L'Euologio Barberini* gr. 336 (ff. 1–263). C.L.V. EDIZIONI LITURGICHE. 1995, Roma.
- Tarnanidis 1988:** Tarnanidis, I. *The Slavonic Manuscripts, discovered in 1975 at St. Catherine monastery on Mount Sinai*. Thessaloniki, 1988.

ИЗДАНИЯ НА ПАМЕТНИЦИТЕ

- Банишко евангелие:** *Банишко евангелие*. Среднобългарски паметник от XIII век. Подготвили за печат Е. Дограмаджиева и Б. Райков. С., 1981.
- Добрейшово четвроевангелие:** Б. Цонев *Добрейшово четвроевангелие*. Среднобългарски паметник от XIII век. С., 1906.
- Зографско евангелие:** Jagić V. *Quattuor evangeliorum Codex glagolitikus olim Zographensis, nunc Petropolitani*. Berolini, 1879 (фотот. изд. Graz, 1954).
- Мариинско евангелие:** Ягич, В. *Мариинское четвроевангелие*. СПб, 1883.
- Матичин апостол:** Ковачевић, Р., Стефановић Д. Е., увод Д. Богдановић. *Матичин апостол (XIII век)*. Београд, 1979.
- Охридски апостол:** Кульбакин, С. М. *Охридская рукопись апостола конца XII века*. Български старини, кн. 3, София, 1907.
- Слепченски апостол:** Ильинский Г. А. *Слепченский апостол XII века*. М., 1912.
- Струмишки апостол:** *Струмички (Македонски) апостол*. Кирилски споменик од XIII век. Подготвиле: Емилие Блахова и Зое Хауптова. Скопје, 1990.
- Шишатоваци апостол:** Miklosich, Fr. *Apostolus e codice monasterii šišatovac palaeoslovenice*. Vindobonae 1853.

ФУНКЦИЯ НА ЕПИЗОДИЧНИТЕ ГЕРОИ В ЖИТИЕ НА НИКОЛАЙ НОВИ СОФИЙСКИ

Антоанета Буюклиева
Бургаски свободен университет

В българската житийна литература до XV в. в редки случаи може да се говори за епизодични герои. В центъра на изображението стои светецът – главен житиен герой, а неговото обкръжение (близко или по-далечно) обикновено остава без внимание или персонажите се отбелязват с някакъв топос: родителите – богати, боголюбиви, милостиви; мъчителят-друговец и жесток фанатик; царят – добър християнин и благодетел; дяволът – прелъстител и враг и пр. Те са по-скоро фигури канони, а не действащи герои със свои черти и значение във фабулното развитие. За пръв път у Григорий Цамблак (*Житие на Стефан Дечански*) се откриват епизодични персонажи, които не са само назовани или шаблонно очертани в едно-две изречения, а са охарактеризирани. Това е сторено обаче повече във философско-психологичен план и с поучителни цели, отколкото в литературноизобразителен. Впечатлява краткото, но внушително описание на царицата, дошла при бащата на Стефан, за да го наклевети, откъдето се прави извод за коварството на жената изобщо, подкрепен с библейски примери. Българският цар Михаил Шишман, който напада Сърбия, е очертан в негативна насока, за да се разсъждава върху безнравствеността на онзи, който иска да заграби чуждото и да му се противопостави благостта и добротата. Така житиеписецът внася нещо ново в изображението на житийния герой. На фона на аморалните действия на второстепенните персонажи той издига високо Стефан в религиозно и общочовешко отношение. Матей Граматик бележи напредък в изображението на средата, в която действа главният герой – на хората, които заобикалят светеца. Творбата надхвърля 130 ръкописни страници – най-обширното житие в старобългарската литература, и представлява цяла повест. Тя е богата откъм проблематика и галерия от герои, които стоят в пряка или косвена връзка с основния герой. Те не

са лишени от тенденциозност (в положителен или отрицателен аспект), но в повечето случаи отразяват чертите на реални личности, взели участие в съдбата на светеца. Част от тях придават на образа му допълнителна плътност, допринасят да се открият по-ярко добродетелите му, но до голяма степен имат и самостоятелно значение, те са брънка от хода на историческите събития, спомагат да се почувства атмосферата на времето. В повествованието те са сравнително много и всеки има свой собствен облик. Тъй като на епизодичните герои в *Житие на Николай Нови Софийски* в научните изследвания почти не е отделено внимание, ще проследя героите в хронологичен ред според появата им в *Житието* и ще се опитам да посоча функцията им в повествованието.

По предложение на софиянци, които уважават Николай, съгласували според писателя това свое предложение със Стария и Новия завет, „незлобливият“ момък „се съчетава в законен и честен брак“¹ (цит. по Иванова 1986: 324). Как изглежда съпругата му не се коментира – такива вести са несвойствени за житийната литература. Нейният нравствен образ обаче е очертан ясно. Николай живее в своя дом с жена си „доста години“, докато веднъж я напуска, без да се обади никому. Тук съпругата му, до този момент само назована, се явява като действащ герой. Тя и сродниците му „са обзети от голяма скръб“. Те се питат защо ги е изоставил, какво ли прегрешение имат спрямо него. Николай отсъства три години. Съпругата му е „отчаяна“, докато най-накрая получава известие и поздрав от него чрез свои съграждани и се успокоява. Тези данни, макар и оскъдни, я очертават като предана и загрижена жена. Много по-късно се проявява в нова светлина. След обрязването, когато Николай се завръща у дома и тя разбира какво се е случило, припада („веднага пада на земята“ – пак там: 358) и плаче „прегорчиво“. Оплаква и себе си, приемайки случилото като лично нещастие. За да предаде по-ярко драматизма на ситуацията, писателят си служи с цитат от библейската *Книга на пророк Иеремия*: „Горко ми, горко. Какво ме постигна мене, странницата! Плачете заедно с мене с горък глас, защото ни постигна крайна нищета“ (пак там: 358). Приспособил цитата към съдбата на Николай и невестата му, авторът емоционално пресъздава трагедията в един християнски дом. Изпълнен със смелост, Николай утешава жена си да не скърби. След време братя и сродници започват да го корят и да странят от него, но не и стопанката му. Той се измъчва, като я гледа „всекидневно да скърби в

¹ Всички цитати са по изданието Иванова 1986.

плач“, защото, „бидейки немощна жена, не може да понесе укорите на близките срещу мъжа си“ (пак там: 339). Съпругата остава добра християнка, която не може да се примири със случилото се и заедно с това предана спътница в живота на мъжа си. В критичните дни тя не го изоставя, не го отблъсква, но остава безпомощна в скръбта си. Това я превръща в трагичен образ.

В *Житие на Николай Нови* действат двама турски съдии. Първият, който временно изпълнява длъжността, е старец „невеж и прост, съвсем неопитен и неграмотен“, заменяйки правдата с неправда (пак там: 345). Той е ласкател, но се подчинява понякога на светеца, за да не бъде „лишен от достойнство“. Чуди се на дързостта на Николай, не може „да проумее“ отговорите му. Понякога се прави на много строг, стреми се да „внуши страх“, в други случаи е търпелив и се стреми да убеди християнина да не се отказва от мохамеданската вяра или се обърква и се „срамува“ да го мъчи несправедливо, но се бои от осви-репелия народ. Така Матей Граматик навлиза в психологическия портрет на съдията. При този образ авторът няма библейски прототип. По всяка вероятност се ръководи от действителността и от желанието си да бъде конкретен, за да даде представа за атмосферата по време на съдебния процес и за поведението на Николай в началния момент на неговото мъченичество.

Вторият съдия е друг. За него са дадени и някои биографични данни – той е роден в Средец, временно е преместен като съдия в Скопие. След като се завръща и научава за започналия процес срещу Николай, той се наскърбява. Като човек е „благоразумен и разсъждаваше с остър ум“ (пак там: 363). Той решава, че софийският общар не е направил нищо измамно, схваща истината и „понеже желаше да разшири общението с християните“ (пак там: 365). Съдията не намира Николай за виновен, но също се сблъсква с укорите на своите – „уплаши се от дързостта на града“, затова се изпълва „със смут и скръб“. Ето защо нарежда да затворят „страдалеца в тъмница“. По-нататък, поставен от автора в ролята на Пилат, съдията се опитва да спаси Николай – душата му се изпълва ту с удивление, ту отново с „буря и смут“, ту с благоразумие и милост: „Много удивен, той похвали доблестната ревност за вярата. Така също изпровожда светеца със слугите си от вътрешната страна на двора си и през вътрешните врати, понеже разбра, че в същото време агаряните искаха да го разкъсат или с ножове и мечове да го нарежат на парчета. Тъй като беше благоразумен и милостив, както казахме, той по разни начини трудолюбиво се стараше за спасяването на блажения, искайки на всяка цена да го

пусне“ (пак там: 367). Виждайки непреклонността на тълпата, съдията стига до компромисно решение: Николай да се „прогони далеч от нашия град и при това до смъртта му името му да не се чува тук, та дано сам се разкае и пак доброволно дойде при нас“ (пак там: 368). За да убеди сънародниците си, той ги заплашва с намесата на влиятелен високопоставен роднина на Николай в Далмация, но нищо не помага. Съдията предава мъченика в ръцете на множеството, но с угризения на съвестта, „скръбен и печален“. В своя дом той споделя с близките си: „Невинен съм за кръвта на оня мъж“ (пак там: 369).

Аналогичен персонаж намираме и у другия представител на Софийската книжовна школа – Поп Пейо (вж. Калиганов 2000). Вероятно под влияние на своя предшественик Матей изгражда образа на турския съдия като по-различен от фанатизираната агарянска тълпа, чужд на нейната верска нетърпимост. Той обаче стига по-далеч, описвайки толерантността му спрямо иноверците. Въпреки че осъзнава несправедливостта, която ще извърши, съдията у Поп Пейо в края на краищата остава само с гузна съвест и отсъжда: „Аз вярвам повече на тяхното множество, нежели на тебе, който си единствен. И понеже не се отказваш от Христа, ти заслужаваш смърт“ (цит. по Иванова 1986: 303). Така той не успява да надскочи предразсъдъците на своите сънародници, че всеки един убит неверник приближава правоверните до Аллах. При Матей Граматик представителят на турското правосъдие не само се огъва под ударите на съвестта си поради въпиющата несправедливост, която ще бъде извършена спрямо Николай, но и на дело прави всичко възможно, за да го предпази от неубоздания гняв на останалите измаилтяни. Турският магистрат се прекланя пред смелостта и непреклонността, с която християнинът отстоява своята вяра. За християните в Средец личността на общаря Николай и неговата саможертва в името на Христа придобиват допълнителен смисъл и авторитет, след като получават признанието и високата оценка на самия съдия. Думите, с които посреща окования в тежки вериги Николай и нарежда да го освободят: „Не ще е редно – каза – окован човек да отговаря пред съда“ (пак там: 364), разкриват силното му чувство за справедливост. Както бе отбелязано вече, Поп Пейо и Матей Граматик изграждат този персонаж, опирайки се на принципа на уподобяването. Образът на турския съдия в *Житието* на Матей се съотнася с Пилат Понтийски от евангелската притча. Подобно на своя митологичен прототип, той си „измива ръцете“ и успокоява съвестта си за несправедливата смърт, на която е принуден да предаде подсъдимия. Като персонаж обаче представителят на турското правосъдие в *Житие-*

то на Матей Граматик е по-богат и по-добре мотивиран от библейския Пилат. Очевидно писателят обединява литературния образец с наблюденията над живата действителност.

Друг епизодичен герой, който вероятно също е изграден под влияние на *Житието* на Поп Пейо, е образът на самия автор. В старобългарската литература това са едни от първите прояви на автобиографизъм. Прекалено скромен, старобългарският писател има съзнание за собствена незначителност, възприема се като част от греховния свят, в който всичко е преходно и тленно. Затова и не обръща взор към себе си. По този повод Д. Петканова отбелязва: „Когато търсим автобиографизъм в средновековната литература, ще ни интересуват онези моменти от творбите, в които проличават реалните преживявания на автора, същинската действителност, пречупена през погледа на личността, онези моменти, които разкриват мигове и периоди от биографията на писателя и сочат мястото, което самата личност си отглежда в събитията или обществото“ (Петканова 1992: 222). И ако Поп Пейо се задоволява само анонимно да се назове „презвитер“ и да даде за себе си бегла, косвена характеристика, неговият последовател отива по-далече. Той доразвива автобиографичното начало, като назовава и собственото си име: „И като заговори един от споменатите братя, за когото преди малко разказахме на ваша милост – а името на оня мъж беше Матей...“ (цит. по Иванова 1986: 359). Чрез пряк разказ са изнесени знаменателни факти от живота на автора – желанието му да се срещне с мъченика, подкупът, който той и неговите приятели дават на тъмничаря, за да ги пусне в удобен час в килията. Два пъти Матей набляга на едно от основните качества, с които е надарен – безстрашието: „Той се изпълваше в душата си със силна печал, като наложеното на благочестивите наказание, забраняващо им да идват при светеца, както по-горе се писа. Но мъжът, виждайки вече всичко това, отхвърли от себе си страх и всякакво униние, подкрепи се с вярата и надеждата си към мъченика, не зачете никак забраните и наказанията...“ (пак там: 357). Под заплаха от смъртно наказание Матей оглавява шествието, придружаващо мъченика в сетния му път към жертвения олтар, и го подкрепя морално, изразявайки любовта си към него с чести погледи. „Видял светеца така самотен, като избрано агне сред зверове, той отхвърли от себе си малодушието и леността, разпали се от любов към мъченика, защити се с оръжието на кръста, надявайки се на молитвите на светеца, втурна се пред всички и дръзко застана пред светлото лице на мъченика“ (пак там: 372).

В творбата на Матей Граматик образът на книжовника започва да излиза от анонимност, да проявява конкретни качества и черти от своя характер. Така той става по-осезаем и релефен.

На пръв поглед без особена връзка с образа на Николай и като че ли малко встрани от него остава един друг епизодичен герой – угровлахийският воевода Мирчо Чобан. Неслучайно обаче Матей отделя на деспотичния и тираничен румънски владетел няколко страници. Той дава конкретно и разгънато описание на качества на Мирчо. За да повиши ефекта от въздействието на персонажа върху читателите, подрежда във възходяща градация жестокостите и злините, които извършва срещу напълно невинни хора и които са плод на най-тъмните страсти, обсебили душата му. Още със завземането на властта Мирчо подмамва с хитрост и коварство скрилите се от неговата мъст привърженици на Раду Калугера. „Напълно чужд на страха от Бога, той убива всички велможи, казвам, изтъкнатите и благородни мъже на онази земя, заедно с децата и с целия род, разрушава имотите им и разорява всичките им стопанства“ (пак там: 331). Тиранинът подлага на гонение и мъчения и иноците, и епископите: „...на едного отрязваше брадата, на другото носа с ушите, други пък скопяваше и ги прашаше на заточение“ (пак там). Напрежението расте с описанието на поредното жестоко убийство, което Мирчо извършва: „Дотолкова бе обзет от ненаситност за убийство, както чухте, че разсвирепял се до крайно неистовство, убива и родния си племенник, мъж дивен и благочестив“ (пак там).

Още по-жестоко е подлото и коварно убийство на хилядата мъже, дошли да се поклонят на угровлахийския владетел. Той нарежда на доверчивите и нищо неподозиращи люде да оставят оръжието си. „И тоз час подлага на острието на меча всеки от тях – от първия до последния“ (пак там).

Особено трогателен и потресаващ е разказът за убийството на невинните младенци в царството: „едни разполовени от меча – други разбити с камък“. Кулминация в описанието на злия нрав на угровлахийския владетел е зверският и мъчителен начин, по който нарежда да бъде умъртвено едно от новородените, попаднало все още живо в кладенеца, където хвърляли мъртвите деца.

Изброените злодеяния и безчинства на Мирчо Чобан, подредени както вече бе споменато във възходяща градация, дават основание на житиеписеца да направи следното обобщение: „Защото не се наситаше окаяникът на човешка кръв“. С всеки нов епизод напрежението

и драматизмът нарастват, тиранинът става все по-кръвожаден, пресъплненията, които извършва – все по-ужасяващи.

Спирайки се на образа на Мирчо Чобан, не можем да не отбележим, че символно-митологичният пласт отново идва на помощ на Матей, за да повиши въздействието на изображението. Героят е съотнесен със съответен библейски персонаж. Както Ирод от Евангелието заповядва да бъдат избити младенците, така и румънският воевода нарежда да бъдат изклани невръстните отрочета. Очевидна е и аналогията с гоненията и преследването на първите християни и отъждествяването на героя с Юлиан Отстъпник и Константин Копроним, което пък отвежда към ранновизантийската история. Към всичко това се присъединява и влиянието на Григорий Цамблак. Прави впечатление текстуалната близост между разказа за Ивое в *Житие на Стефан Дечански* (Давидов и кол. 1983) и този за Мирчо Чобан. Заетото от творбата на Цамблак обаче се отнася до отделни изречения и общи оценки, които у Матей Граматик се уплътнени с много допълнителни сведения и подробности. Най-сетне образът на Мирчо напомня за един друг жесток влашки воевода – Влад Цепеш, станал известен с прозвището Дракула (живял през втората половина на XV в.), за когото дълги години са се носели предания. Едва ли Матей Граматик е знаел много за този деспотичен човек, иначе не би пропуснал да загатне за него. Той следва преди всичко познатата му съвременна действителност – Мирчо Чобан управлява през 1546–1554, 1558–1559 г. Двамата влашки владетели са сходни типологически, но не бива да се изключва вероятността Матей да е чувал нещо за Дракула. Така въз основа на съвременния на автора живот в Угровлахия, но и с помощта на литературни влияния и на библейски и исторически паралели Матей Граматик изгражда типа жесток, безчовечен владетел, какъвто в южнославянските средновековни литератури не се среща.

Обстоятелственото и детайлно описание на сатанинската същност на Мирчо, както и натуралистичните картини на нечовешките му изстъпления срещу поданиците едва ли е самоцелно. Би могло да се предположи, че посредством образа на тираничния угровлахийски воевода и кръволок книжовникът внушава идеята за пречистващата сила на страданието. Неслучайно няколко пъти е упоменато, че вместо да се радва на новата служба, на която е назначен, Николай се наскърбява: „Блаженият прекара на тази служба много време, както бе казано, постоянно тъжен и скръбен, защото виждаше смутовете и метежите и направените заколения от неговия господар“ (цит. по Иванова 1986: 327–328). Мъченикът горко се кае: „Уви, бедни Николае! Това ли ти

донесоха неблагоприятните и неблагоприятни стремежи? Заради това ли си оставил жена и деца и си се скрил от обични съграждани, та да избегнеш от човешката слава и временната сласт и пристрастие?“ (пак там: 326–327) А на своите съграждани той изповядва: „От лицето на греховете си, рече, поисках да избягам и дойдох в тази земя и се опитах да бъда неизвестен... Горко ми! Но как е възможно да се избяга от врага, бидейки грехолюбив? Не зная, прочее, как моят грях ме омота в такива мрежи, та бях задържан от владетеля на тази земя и неговите велможи, сега живея в тежки вериги и нямам никакви надежди за спасение, но се уповавам на Божията милост и оттам прося помощ“ (пак там: 327). Душевният катарзис, през който преминава по време на тригодишния си престой в Влахия, както и при загубата на децата веднага след завръщането му в Средец, извисяват духовно Николай, подготвят го да приеме всяка болка без хула, за да стане земен ангел и небесен човек.

Като се има предвид злият нрав на Мирчо и фактът, че такъв жесток човек като него оценява положителните качества на Николай, може да се приеме, че образът му е елемент от идеализацията на мъченика. Дори личност, обладана от демонични страсти, не може да не признае достойнствата на героя. Освен това на фона на контраста с Мирчо по-ясно изпъкват благородните черти на Николай – чувството за греховност, без да е грешен, търпение, съпричастност към страданието на другите.

Книжовникът подчертава и едно положително качество на Мирчо Чобан – неговата прозорливост и далновидност. Те проличават от възгледа му, че „царската власт е слаба поради липса на мъдри мъже, понеже и самата тя се украсява чрез множеството войни и чрез съвършени мъже“ (пак там: 326). Разкрит чрез пороците си и чрез отделни положителни качества, образът на влашкия воевода и деспот придобива по-голяма плътност, става по-жив. Това придава и на целия житиписен разказ допълнителна достоверност и документалност.

В края на съдебния процес над Николай на историческата сцена се появява и управителят на града – епархът. Той прави последен опит да подчини Николай на волята на мохамеданите. Изпраща доверен човек в тъмницата, за да му каже: „Поне сега се подчини и постъпи според нашата воля, та да те изтръгнем от самото гърло на смъртта и да ти дарим живот“ (пак там: 369). След неуспеха на пратеника тълпата се ожесточава и извежда Николай от затвора. Епархът също променя поведението си. Той заплашва с наказание всеки, който върви „пред или след светлото шествие“ (пак там: 372). Сам той язди пред

мохамеданската тълпа „с голяма надменност и високомерие“ (пак там: 373). Все пак епархът се проявява като блюстител на реда – когато един агарянин замерва Николай с камък и го окървавява, пожелава да го накаже, „понеже се беше осмелил без негова заповед да нарани мъченика“ (пак там). Така с няколко щрихи епархът е показан като ревностен мохамеданин и като длъжностно лице, което има самочувствие – нарежда, заплашва, следи да се изпълняват заповедите му.

В *Житието* действат и други персонажи, но те са очертани само с една две черти. При тях не бихме могли да говорим за завършени образи, но и те са от значение за пресъздаване на средата, в която се развиват събитията и за създаване на напрежение. На съдебния процес се появява фанатизиран старец, който подтиква единоверците си към убийство. Той ги упреква в малодушие, „по-свиреп и по-лют от змия“ (пак там: 368), готов е да даде „себе си като залог за неговата кръв“ (пак там: 368). Същият е виновен за обесването на Георги Нovejши. Смъртта на християнина смята за удоволствие, защото изхожда от собствената си религия, според която чрез убийството на светите мъже „си прибавя голяма награда“ (пак там: 369). Нека си припомним и християнина Георги, който тайно посещава Николай в затвора с риск за живота си, носи му храна, беседва с него. Или онзи „ревнител на измаилтянаската вяра, силен в словото и остър по ум, много опитен в беседите“ (пак там: 341), който отива да поучи Николай, мислейки, че живее като мохамеданин. Той лицемерничи пред светеца, любезничи с него и го придумва да остави жена си или да я убеди да се присъедини към Мохамедовата вяра. А ето и онова момче измежду християните, което се осмелява да вземе шапчицата на мъченика с част от черепа му и да избяга, подгонен от „богоборците“.

Прави впечатление, че при изображението на всички герои в творбата в положителна или в отрицателна светлина писателят Матей Граматик се стреми да маркира по-широк кръг от качества. Освен типичното и традиционното за ранга или типа герой той търси и чисто човешките измерения, които правят образите по-интересни и по-богати. На базата на символно-митологичното и на реалната действителност авторът създава разнообразни герои, всеки със свой облик. В центъра на повествованието несъмнено стои Николай, а свойствата и действията на персонажите около него спомагат образът му по-ярко да изпъкне и да се наложи в съзнанието на българите през XVI в.

ЛИТЕРАТУРА:

Иванова 1986: 324: Иванова, Кл. *Стара българска литература. Т4. Житиенесни творби.* С., 1986.

Калиганов 2000: Калиганов, П. П. *Георгий Новый у восточных славян.* М., 2000.

Петканова 1992: Петканова, Д. Автобиографизъм и псевдоавтобиографизъм в старобългарската литература. // *Приемственост и развитие.* С., 1992.

Давидов и кол. 1983: Давидов, А., Данчев, Г., Дончева-Панайотова, Н., Ковачева, П., Генчева, Т.. „*Житие на Стефан Дечански*“ от Григорий Цамблак, С., 1983.

**PASSING INTO SENSE:
EXISTENTIAL PARAMETERS OF THE SYMBOLIC
PRESENCE OF *WATER*
IN MATTHEW ARNOLD'S POETRY**

Yana Rowland
Plovdiv University

Being and *Becoming* in Matthew Arnold's poetry is realised recurrently through declarations of adherence to water symbolism. Though not always explicitly the focal space of a poetic work of his, the sea, the river, the flow of water, the wave etc. – those provide a basis for an empathetic look into the Past in the hermeneutic search for an ontologically stable ground of existence. By referring to water space(s), Arnold demonstrates a feasible desire to verify his own poetic self and his own Time amidst '*the sea of life*¹' – in the wise legacy of Hebraic and Hellenic culture, trying to overcome the "parochialism, provinciality, vulgarity" of the Victorian utilitarian urban negligence and of ethically restrictive middle-class liberalism (or, rather, libertarianism – Willey 1961:256–258, 260–263, 267–272). Water is the "life boat" of an intellectual whose apostolic toil is to discover for himself, for his nation, and for the whole of humanity, a reliable 'space' of *Being* with a spiritually solid component which would accommodate a the *Zeitgeist*. Water would also be seen as a spatial receptacle of the dialectic of being-in-language. Travelling back and forth in time over a water space achieves a rich symbolic continuum for expressing the anxiety of losing the universally true – the necessity of dwelling in dialogue, in reverse formation, in a state of a penitential absorption of previous fallacy and wrongdoing which help one along one's hermeneutic journey of dying in one's multitudinous impulsivity, and of resurrection within the realisation of one's historicity. Water stands for limitless opportunities for a dia-

¹ Unless stated otherwise, all quotations from, and reference to, Arnold's poetry follow the edition of his poetic works as listed in the bibliography, namely: **Arnold, Matthew, *The Works of ~, with an introduction by Martin Corner* (The Wordsworth Poetry Library, 1995).**

lectically affirmative presentation of maturing in communion, of fusion of *horizons*, of an apprehension of one's uniqueness of Being in the admission of one's non-exhaustive existence because of one's finality and because of the non-eradicable ontological supremacy of *otherness* (see also Stone 2000: 116–118). Water also creates for the speaker the necessary defamiliarisation for commenting on actual matters: an environment detached from “the temporal and accidental distractions of the present” and its social hierarchy (see also: Smith 1977: 2). Water is “an alternative space” which seems to partly preserve what has already been lost in actual life: faith and energy (Morse 1993: 371, 375). In a changing world of finality and limitations, it may be that the poet's focus on water would be one last attempt to reverse the tendency to misappropriate the Past: his expression of readiness to ascertain the ontologically formative value of *otherness* (temporal and spatial) in the process of Self-acquisition, which ideally has to appear as *being-out-of-oneself* (Stone 2000: 107–108). Arnold uses water a communal space of ideas where Man takes the Eucharist of admitting one's dependence on tradition and on the surrounding world. There is the poet's desire to justify his talent which not only re-creates, but creates Life, wakes up actuality to a valid Past, stirs a stagnant reader's mind to moral vigilance, referring to issues of general validity. That is why I believe a deconstructive reading would mortify Arnold's texts into a well-ordered paradigm of linguistic analyses, misappropriating his lifelong conviction of form below, sense on top (Gadamer 1988: 170–171, 176, 211–215).

From some earliest poems it becomes essential to look at water as the divide between what is familiar and registered and what is unknown, or other. That would not necessarily mean a watershed of polarised semantic and existential constructs, but better, a passage, a transportation system of its own trusted to bring one to a particular state of assimilating and mastering Time: of overcoming stagnation and reaching acceleration of what may ordinarily become known in an average lifetime. In the “*Strayed Reveller*” (1849), a strayed youth ends up in Circe's palace to discover that Ulysses is one of many of Arnold's searching unsettled minds. “*Brought by the waves*” to the goddess of oblivion, both Ulysses and the speaker are left to dwell upon the capacity of one's mind and on one's fate in a state of inebriation and of blissful separation from earthly commitment, whilst observing “/.../ *the wild thronging train, / The bright procession/ Of eddying forms, sweep through [his] soul*” (ll. 80–113; ll. 288–297). The Ulysses-oblivion theme is tackled again in another poem of the same 1849 edition of Arnold's poetry: *The New Sirens*. The waves which carry the strayed mermen to the sirens' abode “*scoop the shelves and fret the storms*” of

their consciousness and conscience, washing away those men's primal age, accommodating them in an a-temporal state of being, deleting the "*uncouthness of [their] primal age*" and transforming them eventually into "*whitening bone-mounds*" which "*do not grow*" (ll. 1–13, 41–56). It is water's magic potential which marries the actual, the vital with the fantastic and sinisterly permanent (i.e. Death). And whilst to one a mountain spring presents itself as a blissful point of renovation of life (see Callicles' monologue in *Empedocles on Etna*, ll. 36–56), others disregard such revitalising power and exist into the maiming "spell" of their own minds, which "*governs earth and heaven*" and seemingly provides continuity, eternal evolution. Or else, they prepare for their final journey away from sameness, from familiarity and for prospective happiness, and towards irreversibility and final otherness, as does dying Tristram, who leaves "*the living shore*" to embrace "the seas of Death" (Cf Tristram and Iseult, ll. 89–98).

Arnold must have regarded water as a most powerful trope for coming to terms with contraries: temporality versus a-temporality, physical decay versus aesthetic perfection, tradition versus the moment, insensitive/usual versus irregular/singular. In *The Church of Brou* (1853) Duchess Marguerite has the stone vault (a dedication to her dead beloved husband) erected at Eastertide (i.e. with the spring coming of water and with the hope of resurrection), whilst shortly after she departs Life to enter and share for good the unchanging architectural marvels which soar over the humble stream "*leaping by*" (ll. 101–108). Alternatively, there are "the streams of Hell", beyond which Hela reigns and where Balder, the ambiguous superhero, has been sent after being pierced with a rashly thrown enchanted mistletoe by blind Hoder (himself instigated by malicious Lok). There sneaks a parallel with the river Styx, understood within the heritage of old Greek literary tradition. There is also another, early Christian element of the English cultural tradition: the implication of the loss of an ambiguous hero who represents a whole nation – something Arthur's figure prompts in its contextual relevance in mid-Victorian poetry. Here, the plains of Nilfheim (the abode of the dead) are reached by the water which issues from the fountain of Vergelmer. The mythical river journey on which Hermod starts (and which stretches over the better part of *Balder Dead*), seems unfeasible without his trustworthy Sleipnir (Odin's magic horse). At the same time, there is the funeral pile on the ship carrying away, and into the sea, dead Balder. The stream leads cautiously to a hazardous crossing the familiar and the safe, but also, it symbolizes the birth of hope in human amelioration: "*From the bright Ocean at our feet an*

Earth/ More fresh, more verdant than the last, with fruits,/ Self-springing, and a seed of man preserv'd, / Who then shall live in peace, as now in war. / But we in heaven shall find again with joy/ The ruin'd palaces of Odin, seats/ Familiar, halls where we have supped of old: / Re-enter them with wonder, never fill/ Our eyes with gazing, and rebuild with tears" (ll. 534–542). The Ocean suggests an incessant struggle for self-betterment through coming into contact, and to terms, with what could generally be categorised as *other*. And amidst that *other*, quite like that happens in Thomas Mallory's *Morte Darthur* (1485), there may rise up a better world which would be donated, would be given to humanity to sip from, to partake of (and to be transformed in – the tears in the above quotation may suggest the ritual of Eucharistic ablution), to cherish, to interpret and to guard, rather than to ruin.

Water is where rumour dies, and where also sense is born. In Arnold's tragedy *Merope* (1858), Aepytus falsely relates "*the Prince's*" (his own, that is) tragic plunge into the turbulent "deep Stympthalian Lake", only to rise later, as though from the dead, and stir the torpid waters of the Present (itself once seized by Polyphontes). Just as Aepytus emerges out of the blue so has, according to ancient lore, his father, Cresphontes, tricking his nephews and surviving in a specially prepared baked-clay pellet immune to dissolution in the sea-water, thus winning the land of Messenia. The chosen historical basis of this one poem is a mere example testifying of Arnold's singular open-mindedness and humanitarianism: in the Gadamerian sense of the word, he reveres the authority of the wise Past in writing and in practical day-to-day living as the only option of maintaining vital dialogue (the crux of culture; Cf Stone 2000: 105–106), itself threatened with dissolution amidst modern-day ambience of urbanized and technicized egotism. There remains nonetheless the danger that, since individuation would normally occur through de-familiarisation (i.e. through breaking the bondage of complacency in believing one knows oneself in full away from others), that ontologically fruitful "estrangement" from one's complacent self could be mediated by unfamiliarity at times severely lifting one off the grounds of logic and of knowledge – to the detriment of one's most loving and beloved people around.

The issue of *the missing parent*, or more precisely, *the missing mother* could be situated within a discussion of the existential parameters of the sea-land dichotomy in Arnold's masterpiece and fairy-tale *The Forsaken Merman* (1849), apparently based on a Danish legend (Colville 1970: 78). Summoned by her communal instincts, Margaret-mother yields to the enchanting group murmur-prayer of a Christian congregation which

internally makes up for a deficit of social belonging and she decides to go back to her native land, leaving her children behind – with their father, the Merman of the sea-caves. The merman may represent the eternal and unstoppable tide, or flow of Life (in daily routine, in lore and in staying within his course of life) which is exactly what drains Margaret's soul. It would not be fair to argue that, the lore of eternal motion and variability would make a good excuse for a mother's rash disappearance and in fact for abandonment of motherhood as primarily fostering empathy in a child's mind, whose wholesomeness unfolds when looked after and when loved². It would also seem inappropriate to read the poem as one reflecting a purely deranged female mind which extrapolates different options for developing selfhood. The father's sea-life has taught him independence and flexibility of mind and he takes over the role of mother as well, trying to convey as painlessly as possible a true picture before infant eyes. Margaret's later stupefaction (as she gazes at the sea from a window³) feels somehow poetically dismissed: her "faithlessness" then seems less harmful. Both John Schad and Isobel Armstrong have noticed here the amnesiac reversal of roles in a family, and also the double-sided isolation in a voluntarily altered state-of-being (Armstrong 1993: 205–207; Bakhtin 2003: 127–129). Arnold's affection for the "territorial margin" would classify the sea as *the possibility of total impossibility*, or *the total impossibility of the possibility*, of being, in the Heideggerian sense (and with regard to the shift and inter-change between care/motherhood and isolationism/egotism/unfamiliar & liberating). For the merman, the loss of the mother of his children authenticates him in a novel formula: he is a sole parent/carer and an *acting* sufferer (Bakhtin 2003: 179). It may be that life at sea is for Margaret (one who would usually be seen as the female temptress, the mermaid, alluring a man to her sea-abode) unacceptable, that she is merely conventional and uneventful a character (Colville 1970: 78–81, 90). Yet even that should be subjected to the graver theme of loss of selfhood through an inability to empathise with what is *other* in a space *other* in itself. It seems that in this dramatic monologue the ontological weight of the sea-element relates a story of severance of "the hermeneutics of humanism, which requires, above all, an openness to human experience" (Stone 2000: 109; see also Gadamer 1988: 227 & 426) rather than meth-

² Bakhtin 2003: 128-129.

³ For the notion of the hypnotic effect of the "salt sea tide" on a youthful female individual-in-formation see also *Tristram and Iseult* (1852). John Schad argues that the sand (and presumably sea-sand too), as a trope, stands for "the strangely othered space of dying" (Cf Schad, John, 1999, p. 44).

odological self-complacency – something which both the Merman and Margaret lack at the stage in which they are captured in the poetic narrative.

Water must have been regarded by Matthew Arnold as a constructive element in emphasizing modern man's most usual state-of-mind and state-of-being: alienation, estrangement – unstoppable and eternal – in a world which lavishly forgets and moves on, leaving a mortal man ostracised amidst "*life's incognizable sea*" (Cf *To Marguerite* 1852, *In returning a Volume of the Letters of Ortis*, 1852). Man would "*stem across the sea of life by night*," leaving behind any hope for acquiring joy, friend, and home (Cf *Human Life*, 1852). The nightingales' exchange of notes of divine singing doubly stresses man's isolation: the common mortal lives alone, "*echoing straits between us thrown, / Dotting the shoreless watery wild*," and only dreams of becoming part of "*a single continent*" (*To Marguerite*). The "*wanderer /.../ born in a ship/ On the breast of the River of Time*" is an active ingredient in a world which could never cease, yet he is also the prospective alien, or the wise buffoon, the solitary genius, i.e. the poet-mourner, "the estranged merman," the experienced old man who contemplates the sea within the realisation of "a historically contingent world"⁴. What exceeds one's knowledge seems to be precisely one's own Being (i.e. the conviction of the superiority, the ethical precedence of what is Other, or Outside the Self, gained in the process of the hermeneutic comparison of familiar and unfamiliar, of approachable and inapproachable, of past and present etc.). Arnold's focus on the hydro-element in his existential incision of reality is directed at presenting an individual who is undecided about his status and who is in constant search for more information about his origin and a possible future. Man is a "*knight*" (*The Neckan*, 1853), "*wandering between two worlds, one dead, / The other powerless to be born*," sailing a captainless boat across "*the sea of time*," aided by men's fathers' tears. He could hear the voice of his ancestors but dwells in stupefaction, being emotionally and morally atrophied: "*we stand mute and watch the waves*" (Cf *Stanzas From the Grand Chartreuse*, 1855). The Present is a Time of Noneity, of dislocation, of eventlessness and existential entropy – the Past is dead and the Future is too far ahead. Man could only vouchsafe to express his present-day physical needs of eating and drinking, whilst in fact "*[eddy] about /.../ [in] the midmost Ocean*:" the eddy eventually passing into "purposeless dust" (Cf *Rugby Chapel*, 1857).

⁴ Cf Stone 2000: 136 & Arnold's poem *The Future* (1852). Or, as John Schad would put it: the sea signifies "sacred madness," the ship – "the holy fool" (Cf Schad 1999: 43). See also Colville 1970: 104.

That Man feels some deficit is clear: he is looking for a union with something ageless, solid and regular, and instead he feels like an “iceberg high,” or a “poor fragment of a broken world” floating “in a rolling sea” (Cf *Obermann Once More*, 1867; see also *The Terrace at Berne* 1867, ll. 41–52). The sea promises no clear destination, no guarantee of reaching the craved-for land of communal harmony, but it does stand for the individual’s realisation of self-identification through acknowledging otherness, of the importance of looking into the Past which contains the key for deciphering the Present since the acceptance of the Past ensures the rescuing sense of historicity, of continuity, of origin. The sea is limitless and juxtaposed to the ugliness, to the physical and moral deformities in a crumbling world, whose “naked shingles” show (Cf *Dover Beach*, 1867). The sea is that experimental isolated environment where one is able to compare and observe, and it flings one back upon one’s own incongruence and indefiniteness. Yet Man is never at home – in space, or with himself. Home would be a place of objectivity, of the benevolent and peaceful co-existence of *othernesses* mutually productive and inter-dependent, a place not of privation and of immunity to problems from without, but a truly socialising environment (Armstrong 1993: 219–224).

Insomnia, inarticulateness and physical weakness are some of the characteristics of the sea-wanderer in Arnold’s poetry (see in particular *The Voice*, 1849). Man’s habitat seems to be a stagnant, paralytic and unresponsive world prone to “moods of fantastic sadness” and dwelling in the permanent night of funerary oblivion, a composite part of which is each individual. Contrary to that, external Nature boils with vivacity: “the earth and Ocean labour on,” the “sea-birds hover near” (Cf *To a Gipsy Child by the Sea-Shore*, 1849). Man is stuck in “a single Boat,” which quite like the frozen skeleton-boat in Coleridge’s *Rime of the Ancient Mariner* (1798), “moves, but never moveth on” (Cf *The Hayswater boat*, 1849). At its prow is proud Man who has left Earth “heave and groan” all alone (Cf *In Ut- rumque Paratus*, 1849), forgetting that his life (e.g. “blood”) is part of a greater Being (e.g. “water” – as in *Empedocles*, Cf ll. 300–350; see also the description of “the darting River of Life” in *A Dream*, 1853) – one which expects no expressly demonstrated gratitude and which is happy to harbour contraries, thus remaining forever young. Man is to stay “cold” and internally imprisoned (see in particular: *On the Rhine*, 1852; *A Summer Night*, 1852). Water is like a double-sided mirror, however: it speaks of historical grandness and of a vigilant Nature, yet it also notes each individual fate (see, for example, *A Southern Night*, 1861). In *Thyrsis* (1866), the poet mourns the blissful time of youth when he and his best friend (Arthur

Hugh Clough) travelled in a boat, passing a variorum of points of harmony and rapport between Man and Nature, as well as between different individuals in a more general sense of the word. Now, the river is a poignant reminder of a unique communion between two souls which is gone – it would flow meaningless, just as Clough’s death seems to have occurred (Colville 1970: 85). The remembrance of the river-journey in this case may also be taken to describe the poet-mourner’s process of adjustment to the fluidity, to mutability in Life: he shall “*incorporate that which, in physical terms, is dead*” (Smith 1977: 13). In fact, in the *Epilogue to Lessing’s Laocoon* (1867) the “*human tide*” flows “*gaily*”, and if for no other reason then at least for the sake of mere psychological survival, Life ought to be perceived as constant movement which allures, fascinates and controls (ll. 107–70). Though tragic, a dead friend’s fate facilitates the poet’s aesthetic maturation. To the reader, death serves as the basis for a contextual continuity and appropriateness since an individual intruder is able to compare and position one’s own lot against a universally valid problem: Becoming whilst mastering, and learning from, loss. For that there could be no methodology, there is only experience and memory (Gadamer 1988: 178–179, 348).

In Arnold’s poetry, water symbolism carries the idea of the juxtaposition between truth/progress and falsehood/standstill. The earth, Land, the grave, the tomb, the city signal finality, un-changeability, stagnation and oblivion (on the survivor’s part as a prospective collector of memory), a danger of inarticulateness and the sad and tragic conclusion of a “*defence against fierce transition*”⁵. The sea is the poet’s dream of man striving for open-mindedness, for freedom, for accessibility of knowledge and for a holy communion through a common purpose pursued in an existential journey of development, of motion. Impartiality to Life, a lack of a sense of duty and of acting are associated with the torpor of the grave (Cf *Desire* 1849). In *Requiescat* (1853), death is captured as an enclosed space (“*the vasty Hall of Death*”). Reciprocally, life is “*the sea/River of Life*” (or, the tide of Life), sometimes a fiery one, as is the case with the alienated philosopher, Empedocles, who dramatically and perilously plunges into the crater, hoping for reaching a point of complete harmony of sense and mind and hoping to re-emerge morally purged (Cf *Empedocles...*, ll. 390-430)⁶. In any case, a water journey would involve the possibility of experiencing

⁵ For further support of this view see: Farrell 1980: 264–265, 279.

⁶ Derek Colville reads this episode in Arnold’s poem as resulting from the lack of Romantic commitment to Life in which Empedocles apparently dwells (Cf Colville 1970: 102–103).

Life further and deeper, i.e. of a chance of mastering dogmatism and egotism (part of the high Victorian jungle-format philosophy of survival) through the awareness of man's imperfection and finality. A cultured tombstone in itself is culturally just as valuable as it is harmful – it manipulates the memory of the departed by ascertaining linguistically a definite inscription, thus contributing only to written historicity but dispersing experiential mutuality (Gadamer 1988: 419–421). Roger Ebbatson argues that the mariner (the shipwreck), and the sea journey pervaded nineteenth-century English literature: timelessness and alienation as the bottom-line (Ebbatson 2006: 24–29). In literature, water expanses express wholeness and unity, unanimity (amidst them, and around them – in the purely spatial sense), Nature's miraculous ways and eternal regularity (one beyond human cognition and because of that probably better than actual reality which has "*unravel[ed] God's harmonious whole*"). Thus, in *Written in Butler's Sermons* (1849), marine life displays filial love: "*/.../ Nature, queen-like, sits alone, / Centred in a majestic unity; / And rays her powers, like sister islands, seen / Linking their coral arms under the sea: / Or cluster'd peaks /.../*." Contact with water also presupposes innocence, spontaneity and purification (Cf *The Good Shepherd With the Kid*, 1867), trusting that the "*course of life*" in general is "*pure*" and "*eternal*" and the world is one "*which was ere I was born /.../*" and "*which lasts when I am dead*" (Cf *A Wish*, 1867).

There may not be a harbour to crown Arnold's existential sea-journeying but there is the opportunity to make a step in self-cognition through reflecting, remembering, observing – whilst sailing. The sea-journey is then a chronotope – of truth, of memory, of becoming through seeking for the Other – in the ethical sense, as well as in the aesthetic one (as searching for the appropriate aesthetic distance of presentation and of a right aesthetic ideal). In *Self-Dependence* (1852) the mariner is standing "*at the vessel's prow,*" partaking of the healthy beauty and vastness of eternal stars which "*pine with nothing,*" are ravaged not by the competitiveness of the human world. Not overlooking the poem's overall existential validity, in *Sohrab and Rustim* (1853), the final tragic battle between Sohrab-son and Rustim-father, occurs at the Oxus stream. There is a naturalistically vivid metaphor of the water "curdling" (portending the eventual and final curdling of Sohrab's blood) upon receiving the thunderous uproar coming from the clash into which men from the same family, and their arms, have come. The Oxus stream is a focal point where two warriors' fates meet, and where later, upon his murdering his own son, Rustim acknowledges Sohrab's ontological advantage: the son retreated first, shrunk

below his father's arm: he would not strike his parent. It is the son who forgives first, and so mars the boundary between dogma/heathenism and true historicity/or ontology (Kristeva 1999: 213). Sohrab shall sail back as a hero – on a “*high-masted ship*,” “*returning home over the salt blue sea*” and leaving behind the drops of his severed youth as blood on the sand (ll. 488–571, 824–892). Would it be fair to read (as does Derek Colville – Colville 1970, p. 110) the episode in hand as a “consequential suggestion of ultimate, half-agnostic fulfilment?” Or would it be reasonable to accentuate the element of loss, of senselessness of being in such a tragic state of permanent wake which Rustim is destined for following upon his murdering his own child. Sacred madness – that would be a feasible continuation for one such as Rustim, and in fact that is what Saint Brandan suffers from (Cf *Saint Brandan*, 1860). Saint Brandan dares “*the howling sea*,” having set on a lethal voyage to “*the hurtling polar lights*” in search for the convent (or, the receptacle, the Grail, if we wish) of truth and of ideal human nature, across a water expanse “*without a human shore*.” The journey is doomed, for one seems to be generally unable to overcome “*the howling senses' ebb and flow*,” i.e. man's impermanence, imperfection and unreliability in the moral sense of the word (see *East London*, 1867). Improvement may theoretically be possible, but “*the fount [of life]*,” Arnold argues, flows out once only for each single individual and carries on until streams and sea merge (see *The Progress of Poesy*, 1867) with no guarantee, however, of the crucial factors (faith and knowledge) staying hand in hand for the sake of reaching harmony in times troubled (Willey 1961: 255).

Phonologically close to Oxus is another stream, this time the river Ox, in Matthew Arnold's masterpiece, *The Scholar Gipsy* (1853). Whilst lying in his boat, the poet absorbs the freshness and solemn serenity of Nature around, wondering if the Scholar Gipsy's spirit may haunt those calm retreats of Cumner hills (ll. 66-70). The relentless murmur of water reawakens the poet's admiration for the Oxford fellow, the solitary Wanderer (Wordsworth was not that far behind) who abandoned “*the studious walls / To learn strange arts, and join a Gipsy tribe /.../*” He embarked on a journey of self-discovery and self-enlargement in the sense of opening one's *given-ness* towards otherness (or, in other words, striving for individuation through denying self-knowledge as pre-given). The Scholar Gipsy exceeds any learned, bright and promising student: he is immortal because he openly admits to his imperfection by merging the mysterious gipsy lot, unlike ordinary men who “*fluctuate idly without term or scope*” (ll. 131–170). The “sparkling” river reflects life's vivacity, the sense of opportunity and novelty of perusing olden times, when, as typically observed

for Arnold, culture grew on the basis of “*the individual’s self-perfection*” (Davis, Philip 2004: 442). The Scholar Gipsy was brave enough to embrace and rear in his own lifetime. Contemplating the fluidity, the voracity and wholesomeness of water discloses the poet’s own conviction that “self-cultivation” is impossible in deprivation – such as, for instance, science could have proved to be for the gipsy, if he would have had to fit within the academically required isolation with the purpose of analysing separate specimens, or fragments of Life in a laboratory. The gipsy’s choice is humanistic because it selects a community and rejects the “subjectivist aesthetics” of upgrading oneself socially and intellectually through a traditional university degree. Not necessarily to be diligent a citizen, or a Christian, but to know oneself through knowing the wide world: “*independence of virtue and of knowledge above all*” (see also: Stone 2000: 112–115, 123, 133). The poet shall never reach that stage of virtue. The poem reads, as Arnold himself would have said, as a “*dialogue of the mind with itself*,” in times when he felt that the active ethical storage capacity of literature was threatened. Life teemed with painful to observe and so painful to represent on a sheet of paper urbanized imprisonment and industrialised proclivity for non-commitment – to the Present, as well as to the past (Cf Arnold, *The 1853 Preface*, in the edition of Arnold’s poetry listed here, esp. lp.1 – ll. 20–30; p. 2 – ll. 20–42; p. 3 – ll.1–10, p. 5 – ll. 1–10).

To Arnold, sanity, clarity, nobility, and confidence are qualities needed in Art, as well as in interpreting Art. In his own time those seem to have dwindled back into the Past, becoming features of the great literary tradition of antiquity and the Renaissance – two literary worlds worthy of being looked up to and capable of stirring modern-day “oblivion” and “Caprice” (Arnold, “*The Preface.., “Advertisement to the Second Edition*”). The symbolic presence of water is related to the hermeneutically vigilant look back, over time, at Humanity in general (at its problems and irregularities of mind and spirit), to the search for a timeless expanse where truth and knowledge overcome estrangement and bring people to communally share existence. Not “*passivity and unassertiveness*,” as Derek Colville argues (Colville 1970: 115–117; see also J. T. Farrell 1980: 247-248), but vivid insistence on valuable dialogue: between one and many (or part and whole) is the healthy solution in an active and *acting* universe. In a cyclical life of a culture (with its stages of “growth, maturation and decay”), separatism and a desire to exist into factions (artistic, social and political) deepens introspection, which coupled with enormous “pressures from without” and “devastating conflicts within” (Morse 1993: 378, 382, 392–393), leads to extinction of the sense of Spirit in the historical sense of the

word. The *sea* is that cathartic environment where both speaker and listener emerge from within themselves and open to *otherness* around, before and possibly after, them. The sea is the spatial definition of the unattainable ideal (Stone 2000: 138) which, by tormenting the mind (and the poetic imagination), keeps it alive. The sea possesses ontological weight because it symbolizes readiness to: consider timelessness in connection with Time; ascertain that literature (and for that matter, Art) is part of the process of Being and Becoming, which is why it ought to responsibly partake of what it reflects; state his belief that true meaning is never achieved in a lifetime but the constant historical process of getting closer to it is what humanises Life; defend his belief that there is no horizon of Being for, and for the sake of, the Self in isolation (Gadamer 1988: 167, 191, 202, 353, 362). Living means living within, thanks to, and in service of something greater, temporally exceeding ordinary sense, and requiring suppression of the feeling of self-content. Water, then, is the symbolic background for defending the importance of exchange of experience, for suggesting – at any one moment in history – the possibility of mastering historical oblivion and of starting acting. A sea-journey is one of dipping into the Self eventually to break the bondage of single-mindedness and to affirm singularity on the grander scale of generational, parental and cultural co-operation. In hermeneutical terms, *water* here functions as a search for the chronotope of perfection – the opportunity of developing sensitivity to Life which the Poet is commissioned to preserve through cultivating an empathetic memory of Time (as a process and as a sphere of bringing fates together).

BIBLIOGRAPHY:

- Arnold 1995:** Arnold, Matthew. *The Works of ~*, with an introduction by Martin Corner. The Wordsworth Poetry Library, 1995.
- Armstrong 1993:** Armstrong, Isobel. *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. London & New York: Routledge, 1993.
- Bakhtin 2003:** Bakhtin, Mikhail. *Toward a Philosophy of the Act*. // Бахтин, М. М. Собрание сочинений. Том 1: *Философская эстетика 1920х годов*. Москва. “Русские словари”. РАН. 2003.
- Colville 1970:** Colville, Derek. *Victorian Poetry and the Romantic Religion*. Albany: State University of New York Press, 1970.
- Davis 2004:** Davis, Philip. *The Victorians (1830–1880)*, Volume 8 of the Oxford English Literary History . Oxford University Press, 2004.
- Ebbatson 2006:** Ebbatson, Roger. *Heidegger’s Bicycle. Interfering with Victorian Texts*. Sussex Academic Press, 2006.

- Farrell 1980:** Farrell, John P. *Revolution as Tragedy. The Dilemma of the Moderate from Scott to Arnold*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1980.
- Gadamer 1988:** Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit Und Methode*. // Ханс-Георг. *Истина и Метод. Основы филолофской герменевтики*. Москва, “Прогресс”, 1988.
- Kristeva 1999:** Kristeva, Julia. *Black Sun...* // Кръстева, Юлия. *Черно слънце. Депресия и меланхолия*. София, ГАЛ–ИКО, 1999..
- Morse 1993:** Morse, David. *High Victorian Culture*. Macmillan, 1993.
- Schad 1999:** Schad, John. *Victorians in Theory, From Derrida to Browning*. Manchester & New York, Manchester University Press, 1999.
- Smith 1977:** Smith, Eric. *By Mourning Tongues. Studies in English Elegy*. Boydell Press, Rowman & Littlefield, 1977.
- Stone 2000:** Stone, Donald D. *Communications with the Future. Matthew Arnold in Dialogue*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.
- Willey 1961:** Willey, Basil. *Nineteenth-Century Studies. Coleridge to Matthew Arnold*. London: Chatto & Windus, 1961.

**РОМАНТИЧНИЯТ ВЪЗГЛЕД ЗА КНИГАТА КАТО
„АБСОЛЮТНАТА КНИГА“
(ИГРАТА НА КРАЙНО И БЕЗКРАЙНО В РОМАНА
НА НОВАЛИС ХАЙНРИХ ФОН ОФТЕРДИНГЕН)**

Елица Дубарова
Бургаски свободен университет

Фокусът на настоящата тема ще се насочи именно върху едно, така да го наречем, „метафизично желание“ от времето на ранния немски романтизъм, което е толкова силно само по себе си и се случва в такъв ключов момент от общото развитие на човечеството, че успява да се превърне в хуман/итар/ен проект с огромна значимост. Времето е краят на XVIII – началото на XIX век, своеобразна историческа кулминация (Френската буржоазна революция), белязана от най-съществения прелом в социален, политически и културно-естетически план. В литературно отношение в събирателната точка на тази граничност е произведението на Новалис *Хайнрих фон Офтердинген* (1798–1801).

Хронологичната близост на Новалис с все още валидните литературно-художествени принципи на Просвещението и концептуалното му участие в създаването на новото течение романтизъм превръщат възприемането на романа *Хайнрих фон Офтердинген* в литературно предизвикателство от казуистичен порядък. Нас ни интересуват обаче онези намерения на Новалис, онова именно метафизично желание, което той изговаря във философските си фрагменти по следния начин: „Целта на моето начинание е всъщност описание на Библията, по-точно учение за Библията; изкуство на Библията и учение за природата. Въздигане на книгата в Библия“ (Новалис 1993: 68). Става ясно, че младият романтик говори за възможността да се напише най-доброто произведение, това, което да стане библия за човечеството и да осъществи необратимо процеса на одухотворяване.

Настоящото тълкуване на проекта за абсолютна книга, наречен *Хайнрих фон Офтердинген*, няма как да е пълноценно, ако не се отчете-

те цялостният философско-литературен контекст на романтическите принципи, постулирани във *Фрагментите* на Шлегел и *Философия на изкуството* на Шелинг. От особена важност се оказва конципирането на две двойки понятия, които се възприемат като смислово съотнесени една към друга, именно: *съзнателно-безсъзнателно* спрямо двойката *изкуство-поезия* (изкуството, видяно като дейност, базирана на рефлексии, а поезията – като откровение и чудо от сферата на безсъзнателните процеси). Водеща роля в това взаимно проникване на посочените дейности получава разбирането за безкрайността. Схващането за безкрайното при Шелинг се изразява (в духа на присъщата склонност към трансцедентализиране на младия философ) като „синтез от природа и свобода“ (Шелинг 1983: 356), или още Шелинг говори за „безсъзнателна безкрайност“. В опита за подобно категоризиране на безкрайното Шелинг достига почти интуитивно до своеобразна натурфилософия, базирана обаче не толкова на емпиричното познаване на природата, колкото на нейното одухотворяване в посока трансцендиране – тоест смислово природата пулсира в отношение на идентичност с духа и така тези два рефлексивни в същността си обекта възхождат към невъзможния за рефлексивно осмисляне **абсолют**. Самият абсолют обаче според Шелинговата философия „снизхожда“ в действителния свят именно чрез многообразните прояви на природата и на духа. Във взаимната обусловеност на дух, природа и абсолют, несъзнателното функционира като ирационален процес, благодарение на който е възможно ако не осмислянето, то поне усещането на завладяващата тоталност на божествените сили, или казано в терминологичния апарат на Шелинг – на трансцендента. Той (трансцендентът) не се нуждае от систематизации и йерархизации, защото е обединяващ фактор, той е изначален и хармоничен, предпоставен като налична хармония тук-и-сега, стига човек да обедини в себе си безсъзнателната и съзнателната дейност и така да снесе завинаги противопоставянето на крайност и безкрайност в полза на безкрайността, разбира се.

Подходът към аспекта на безкрайността и нейното разбиране няма как да е единен. Между метафизичното и физичното разбиране на тази безкрайност пропастта е огромна, но се оказва продуктивен момент в разнопосочните интерпретации на *Хайнрих фон Офтердинген* в трудовете на различни изследователи на Новалис. Повечето от тях са единомисленици, че безкрайното може да бъде разбирано в неговата негативна конотираност – като невъзможност за постигане на изведените постулати, невъзможността да се постигне съвършенството въобще. Точно в такъв смисъл пише своето изследване (което в много

отношения ще зададе отправната точка на настоящата статия) Йенс Шрайбер, тематизирайки именно „безкрайната книга“ като „абсолютната книга“ в романтизма. За Шрайбер писането на абсолютната книга може да се разглежда само като „симптом“ на собствената ѝ невъзможност, „защото книгата на книгите е безкрайно ненаписуема“ (Шрайбер 1983: 218).

По принцип аспектът на безкрайното изключително се проектира върху *книгата* като образ и митологема в художествените произведения на романтиците. Книгата е важен концепт, обемащ в себе си сериозни романтични възгледи и в романа на Новалис *Хайнрих фон Офтердинген*. Нещата стават още по-сериозни, ако се тръгне от изходната позиция на самия Новалис, за която вече стана дума – „въздигане на книгата в Библия“. Подобна заявка кореспондира с амбицията на романтиците да изведат поезията като абсолютен определител на живота, да покажат, че поетизирането на света и претворяването му в роман може да изпълни претенциите за „книга на книгите“ за човешкия свят, книга, която да изпълни своята функция на възпитателен и образователен конструктор с неразрушими резултати в духовното израстване на човека.

Хайнрих фон Офтердинген действително е с претенции за абсолютност в смисъла на съдържателната отвореност на романа към Библията и търсенето на абсолюта, а в крайна сметка – отъждествяването на абсолюта с трансцендента. *Хайнрих фон Офтердинген* е и абсолютна книга по „логиката“ на търсената безкрайност, за която вече стана дума. Романът на Новалис е безкраен и във физически (романът остава недовършен), и в символичен план, доколкото първа глава – *Очакването*, завършва с безкрайното предене на „нишките на вечността“.

Изходната точка за младия романтик е, че досегашният, утвърден и завладял света, историко-механистичен подход е разрушителен във всички посоки, защото се базира на диференциации, а те от своя страна създават предпоставки за разпадане на онтологично предвиденото божествено **цяло**. Дълбокият профетизъм на замисъла в романа *Хайнрих фон Офтердинген* е възстановяване на **цялото** чрез проекция отвътре навън, тоест като субектно-обектно оцелостяване, в основата на което е трансцендентът, без никаква връзка с природните материални дадености. Тази концепция е ръководна нишка за автора на *Хайнрих фон Офтердинген*. В рамките на самия романтизъм идеята за подобно модерно и алтернативно конструиране на света се явява теоретична основа за разбирането на романтичeskата ирония и иманент-

но присъщия ѝ божествен аспект на безкрайността. С подобна нагласа романът на Новалис излиза от ролята на **книгата** като литература. Имплицитното послание на Харденбергското художествено творчество е, че литературата трябва да надрасне своя авторски, а значи и човешки произход, за да се превърне от носител на абстрактна представа за Бога и божествеността в реално средство за преживяване на самата божественост и така да се постигне съвършенството на човешкия дух.

Основно Новалис достига до посочената идея през архетиповото конструиране на света, използвайки символи, митологемни образи и мотиви от практики и учения от времето на Средновековието, но най-вече от алхимията. Именно с поетизирането и олитературяването на алхимическите проекции Новалис се превръща в новатор и откривател на подмененото разбиране за крайно и безкрайно в художественото произведение.

В едно свое писмо до Каролине Шлегел Новалис пише, че романът ще представлява „преход от безкрайното към крайното“. Подобно изявление подкопава на пръв поглед основата на настоящата теза, а именно, че романът е посланик на/за безкрая (както на композиционно, така и на съдържателно ниво). Изходната точка на цялото тълкуване обаче трябва да е наблюдението, че безкраят в мисленето на Новалис е хомоложен (по смисъл, инвестиран от романтизма, и най-вече от философията на Шелинг¹) на абсолютния край, мистично събран в една точка с абсолютното начало.

Във връзка с алтернативното разбиране на понятието за безкрайност, не може да не се тръгне от важното в случая отношение на романтичния роман спрямо просветителската енциклопедична традиция, доколкото идеята за енциклопедизма на книгата се свързва и с нейната безкрайност (макар и във физическия смисъл на думата). Някои изследователи на Новалис твърдят, че енциклопедизмът в неговия роман се основава на различните области, в които работят и на които принадлежат спътниците на Хайнрих (има критически акценти върху професионалните различия на спътниците на Хайнрих). Действително Хайнрих пътува към Аугсбург с хора с различна професионална ориентация и всички тези спътници разказват истории, привидно свързани с предмета на дейността им. Но ако се отчете първоначалното метафизизиране на действието в романа, тръгващо от съня (за което много

¹ От *Философия на изкуството* става ясно, че за Шелинг истинското художествено произведение е произведение на изкуството в абсолютния смисъл само когато представя **безкрайното непосредствено**.

изследвания са единодушни), става ясно, че всички образи в романа са в извънвремева предпоставеност и са в непосредствена връзка с трансцендента (по логиката на мистическия и метафизически аспект на съновния феномен). Нещо повече, цялостното конципиране на романа предполага тълкуването на образите като божествени фигури, констелиращи в привидното си многообразие идеята за **имаго**² на абсолютната божественост, на целостността и производната ѝ симултанност. Привидните различия на съпътстващите Хайнрих фигури са по-скоро инкарнации, а „неаргументираното“ им присъствие идва да утвърди с още по-голяма сила тяхната абсолютност като пратеници на трансцендента. Ролята им е опосредяваща за самия Хайнрих. Те са посредниците между него и латентно носеното вътре в него познание. Всички тези герои спътници на Хайнрих са алтер его на божествения дух на самия поет. Те подпомагат идентификацията на Хайнрих с демиурга вътре в него, но от латентни носители на познанието се превръщат в екземплярни „говорители“ на демиургичния аз на поета:

„Търговците рекоха: Трябва да е вярно, че когато се ражда поет, разположението на звездите е по-особено, защото поетичното изкуство е твърде необикновено. Останалите изкуства значително се различават от него и са много по-понятни... При поетичното изкуство никъде не виждаме нещо външно. На всичкото отгоре то не си служи със сечива и ръце, окото и ухото не възприемат каквото и да било – защото слуховото възприемане на думите няма нищо общо с въздействието на това тайнствено изкуство. Всичко в него е вътрешно; и както другите творци изпълват външните сетива с приятни усещания, така поетът изпълва вътрешната светиня на духа с нови мисли, приятни и прекрасни... Казаното от поетите има върху нас магическо въздействие“ (Новалис 1983: 25).

Думите на Зюлейма – плененото момиче от Ориента, са също в посока на утвърждаване на поезията, говорейки за двойния свят – единия на насилието, а другият е този на „вълшебната поезия и приказка за сетивата ни“. Рударят също извежда една поетична апология на рударството, като символните препратки на това занимание с поетичното съзercание са очевидни:

² Имаго – в психоанализата терминът се употребява със значението на „образ“, но не обективно зададен, а субективно моделиран според процесите в психиката на героя и притежаващ божествени характеристики и със съответното нуминозно съдържание.

„Рударството, господине, трябва да е благословено от Бога!... божествен човек трябва да е бил онзи, който пръв е посветил хората в благородния занаят на рударя и е скрил в недрата на скалите този сериозен символ на човешкия живот..., дух, който пее...” (Новалис 1983: 25).

Разказите на тези хора функционират като откровения и катализатори на други откровения за самия Хайнрих, за всички тях е характерно специфично съдържание с нуминозна стойност, с идентифицираща потенция. В техните истории (на търговци, рудари, старци, отшелник и накрая поета Клингзор) е самият Хайнрих, по-точно универсалната фигура на божествено надарения поет. Образите от тези разкази не са нереални, а са метафори, които са в отношение на идентичност със самия герой Хайнрих, защото, пренесено върху Хайнрих, тяхното съдържание се активира като реално /въз/действащо. Непосредствената връзка между отделните разказани истории и сюжетната им /интер/активност са конструирани на принципа на божественото снизхождане чрез словото, което най-ярко е изразено чрез приказката, разказана от Клингзор. Точно такива смислови потенции извезма приказката в края на първата част на романа.

Кодът на света, който Новалис изгражда, е в трансцендента, което идва да потвърди още веднъж, че не могат и не трябва да се търсят прилики с исторически определени реалности, че героите в романа не са с реална професионална заетост. Героите, местата и случките минават под знака на пълна архетипност и в този смисъл всички зададени „ориентири“ са от символичен, а не от „енциклопедичен“ порядък.

В подобна теологична перспектива Шрайбер разглежда отношението на романа *Хайнрих фон Офтердинген* спрямо енциклопедистката традиция изключително проникновено като отношение между две „функции на човешкото съзнание“ – „иманенция: трансценденция“ (Шрайбер 1983: 215).

В същността си иманенцията е безкрайното асоциативно препращане, което в крайна сметка заплашва да се превърне във върволица – безкрайна, последователна и йерархична – от желаниа – несбъднати и невъзможни за сбъждане поради тяхната вечна/иманентна/априорна предикативност. Винаги ще има следващо звено за достигане, защото „човекът стои пред закона: пресечна точка между иманенция и трансценденция ... Законът съществува само в безкрай-

ната препратка“ (Шрайбер 1983: 215). Това е и „смисълът“, инвестиран в „енциклопедичния проект“ – отворен за безкрайно писане, но дискурсивно писане, натрупване и систематизиране на рационално асимилирани данни.

Трансценденцията от своя страна е с фантазматично съдържание. Тя е спонтанна и символическа „операция“. Очертаните от иманенцията и трансценденцията перспективи са цели, имат своята категорично заявена посока, но „трансценденцията предизвиква смислен ефект“ (Шрайбер 1983: 217), доколкото отвежда направо в безпредикативното състояние, където нищото е всичко, и там е висшето откровение, а идентификацията с него е самото безсмъртие. Целта е достигната. И тезата тук е, че ако романът извършва описаното вече по-горе движение от иманенция към трансценденция (по Шрайбер), то наистина Новалис има право да говори за преход от безкрайното (препращане) към крайното (постигане на целта).

Разтварянето в безпредикативното нищо/всичко наистина е своеобразният край на безкрайната агония на човечеството, в емпиризацията на всекидневието му, във вечното предпоставяне на властови механизми, репресивно наказващи и изискващи непрекъснатата дейност, която довежда живота на човека до абсурда на сизифовския труд. В този смисъл коментарът на Новалис да направи книга, в която да се онагледи преходът от крайното към безкрайното, постулира най-чуждата цел – да се отнеме безкрайността на този труд, да се утвърди веднъж завинаги онтологично предвидената ни абсолютна хармония, видяна като блаженство в съзерцанието, партиципация в самопораждащата сила на природата.

Тук се абсолютизира и друг важен концепт за романтиците – разбирането за пасивност. То е натоварено изцяло с божествено съдържание и така бива кодифицирано като изразител на абсолютната активност, или това, което Новалис във фрагментите нарича „иманентна активност“ (Новалис 1983: 74).

Романът внушава усещането за божествена „пасивност“ експлицитно и имплицитно. Експлицитно това става на ниво форма, стил, поетика на романа. Начинът на повествуване импонира на символическото преосмисляне на състоянието, възхождащо към категория, каквато е *пасивността*. Действието на романа е статизирано и тотално деепизирано чрез спокойствието на тона, с който се водят всички диалози, чрез вмъкнатите песни, лирично-песенно продължаващи определен наративно воден сюжет. Смисълът на подобен подход много интерпретатори са видели именно в постулираната от романтиците

цел – да се анихилира време-пространствения континуум. Новалис прекрасно демонстрира на ниво поетика постигането на тази цел откритие: че хармонията е в свършената простота, лишена от дистинкции и опозиции, определена от абсолютната пасивност на самопораждащия се смисъл и живот. Утвърждаването ѝ идва като контрааргумент и на механистичния възглед, завзел света още преди Просвещението, но властващ с пълна сила през XVIII век. Доколкото механиката се свързва с движението, нормално е романтизмът да пледира за неутрализиране на механиката и произтичащите от нея законосъобразни норми, ограничаващи субекта, както и неутрализиране на движението като конституент в механистичния образ на света. И това е напълно достатъчно, за да се реализира проектът на Новалис да създаде **абсолютната книга**.

Целият роман пледира в тона на месианистично указан за героя „път“ за постигане на априорно носено познание. Разликата с християнската Библия е, че ако тя е предпоставено есхатологична, романът на Новалис активира „план за действие“, който е в разрез с този на наследената библия. Става въпрос за присъщата на *Хайнрих фон Офтердинген* „обратна целесъобразност“ (ако може така да се назове), която не допуска да има КРАЙ. Краят е предвиден в Библията като спасително снемане на греха от плещите на човечеството. Новалисовият проект е друг: *Хайнрих фон Офтердинген* експлицира спасително завръщане през интроспективните трансцендиращи процедури, каквито се явяват в романа сънят и приказката (разказана от мистичната фигура на Клингзор). Не се налага да го има напрегнатото очакване на края и още по-напрягащото в очакването незнание за вида и смисъла на спасението. Като своеобразен „ариергард“ на пътя към Абсолюта, към хармоничното съществуване, *Хайнрих фон Офтердинген* антиципативно на отложеното в Библията спасение показва какъв е смисълът да се завърнем в първопричината и да се преживее божествено предопределеното ни блаженство. Краят е отменен и заменен с *началото*. И съдържателно, и структурно романът отрича проблема за *края*. Това произведение с цялото му послание изисква да е „нон финито“. Смисълът на случващото се в хода на сюжета търси своите корени в архетиповите модели на мислимото, в една качествено нова темпоралност, намираща своите основания в *първото начало* и в този смисъл определена не от есхатологичното, а от етиологичното разбиране и проециране.

В рамките на настоящата статия още по-конкретно и провокативно параметрите на *абсолютната книга* могат да се очертаят чрез

разглеждане образа на една друга книга – вътре в книгата – тази, която Хайнрих фон Офтердинген (героят от романа) намира в пещерата по пътя на своето духовно израстване като поет. В обичайната си конотираност книгата като краен продукт на духовното човешко стремление е белязана от очароваща сакралност. /О/свещеното ѝ битие е предопределено от неразрушимото във вековете всеприсъствие на библията.

Концепцията за книгата в *Хайнрих фон Офтердинген* е подчинена, както стана ясно, на романтичния възглед за познанието и неговото постигане, или по-скоро невъзможността да се постигне такова във време-пространствения континуум на човешкия живот. В рамките на романтизма този възглед е ирационален в същността си, защото пътищата, по които романтиците тръгват в търсене на абсолюта и съдържаното в него познание, са интроспективни, а интроспекцията е психологически метод, който търси основанията на нещата в субективната им изява, повлияна от колективния фактор. Важно е да се отбележи, че интроспекцията не е откритие на самите романтици. В случая с Новалис обяснението за използването ѝ може да се намери във влиянията, на които романтикът е подложен: рамката на Харденбергската литературно-философска концепция е гностицизмът и мистицизмът в тяхната висока утвърденост през Средновековието. Романтиците открито демонстрират своя афинитет към практиките на гностиците, мистиците, но най-вече на алхимиците, тъй като тези разгръщания на човешкия дух през Средновековието неизменно са обединени от проблема за /само/познанието. С този проблем се обяснява и желанието на романтиците да тематизират *книгата* в своите произведения, а заедно с това и да релативизират концепцията за тази водеща във вековете културогема.

Предпоставено условие за настоящия текст се явява и разбирането на книгата като „метафизична книга“ (Протохристова 1996: 50), доколкото това понятие синкретично обема в себе си физически и метафизически измерения на схващането за книгата в рамките на Средновековието, а векове по-късно и в рамките на романтизма, повлиян от същото това Средновековие.

Стана ясно, че книгата на книгите за романтика Новалис не е литература и с това не просто се метафизира понятието книга, а се разколебава цялата концепция за този символно-митологичен образ. Ако досега литературата, видяна и разглеждана като книга, е предполагала рефлексивно съзнание, от Новалис нататък се налага качество-

но друго възприемане – то ще е подчинено на неререфлексивното, но когнитивно, така или иначе, възприемане.

Книгата в *Хайнрих фон Офтердинген* влиза в ролята си от добре познатата формула „светът като книга“. Ако прецедентът на тази формула за християнския свят е Библията, за адекватното разглеждане на Новалис и неговите възгледи рецидивите се оказват поинтересни. Парадигматичен в такъв контекст е случаят с алхимика Никола Фламел – роден и живял във Франция през XIV век. Легендата за Фламел (Мертон), извлечена от неговата собствена книга *Йероглифика*, гласи, че търсенията на Фламел в духовната практика, наречена алхимия, били провокирани от една книга, написана на тайнствен и неразбираем език, както и богато илюстрирана. Посредством учителски напътствия Фламел успял след дългогодишен труд да постигне мечтания резултат от алхимичните процеси – изнамирането на чистото злато. Има основания да се търсят идентификационните привличания между книгата на Фламел и книгата, показана на Хайнрих. И Фламел, и Хайнрих са избрани да намерят пътя към това, което търсят посредством *книга*. Книгата се явява и средство, и цел. Чрез нея ще се достигне до *истината* за вечния живот в хармония, а в крайна сметка в нея е и „рецептата“ за човешкото безсмъртие. Бидейки средство и цел едновременно, тя безусловно се превръща в *абсолютната книга* (за каквато претендира и самият роман *Хайнрих фон Офтердинген*).

Стана дума вече за изследователския текст на Йенс Шрайбер, в който се разисква контекстът на невъзможността за написването на абсолютната книга. В рамките на неговото изследване, ако абсолютната книга за романтиците е безкрайна, това означава, че писането ѝ се съотнася с безкрайната игра, която е и конституираща за романтическата ирония.

Именно по логиката на тази „игра“ се конципира романът и на Новалис като незавършен, отворен бездънно, отвъдпределно и съвсем онтологично за „святото нищо“ – към тоталната празнота, очакваща изпълване с ПОЗНАНИЕ, с усещане за божествено присъствие – една тотализиращо-поглъщаща прегръдка на София, с която Новалис приключва първата част на романа – *Очакването*.

В разглеждането на образа на книгата от пещерата, която Хайнрих намира по време на своето пътуване, може да се види, че тази книга активира представата за себе си като другия/идеалния свят-живот. И така, да проследим какво става в книгата от пещерата:

„... най-сетне в ръцете му попадна книга, писана на чужд език, който сякаш имаше известна прилика с латинския и италианския. Много му се искаше да знае този език, защото книгата му харесваше извънмерно, а той не разбираше нито сричка от нея. Немаше заглавие, затова пък откри няколко картини. Те му се сториха някак си познати, а когато се взря по-внимателно в тях, откри сред фигурите доста ясното си собствено изображение... Не можеше да повярва на очите си, когато скоро откри на една картина пещерата отшелника и стареца редом със себе си. Постепенно намери и други картини, които изобразяваха плененото момиче от Ориента, родителите му, ландграфа на Тюрингия и неговата съпруга, приятеления с него дворец свещеник и някои други познати; само че дрехите им бяха някак странни, като че ли принадлежаша на друга епоха. Последните картини бяха мъгляви и неразбираеми; все пак безмерно го изненадаха някои лица, които бе виждал насън. В книгата като че ли липсваше краят“ (Новалис 1983: 78).

Книгата екстериоризира в картини различните идентичности на Хайнрих от далечно отминало време, тоест **паметта** за миналите му животи. По своеобразен начин се вижда как в структурирането на романа *Хайнрих фон Офтердинген* се формира един /раз/двоен текст, на който при все това не му пречи да се превърне в едно цяло, чието свързващо ядро е животът на Хайнрих. Определено в промъкващата се повторителност трябва да се търси отношение на субординация, изгражда се опозицията „автентичен“–“неавтентичен“ текст, респ. автентичен–неавтентичен живот. На структурно ниво книгата вътре в книгата се превръща в паратекст на изградения текст-живот. Тя възпроизвежда и обяснява със знание неизтеклия все още живот на Хайнрих. Книгата е профетически ориентирана в бъдещето, а то самото е видно като циклично завърнало се в миналото. На практика книгата работи с познатия от алхимиците метод *circumambulatio*³.

В „пространството“ на намерената книга събитията от самия роман са по-скоро миметични, а това автоматично ги фикционализира. В играта на автентично и неавтентично битие животът на Хайнрих, проследим и случващ се в основното повествование на романа, е

³ *Circumambulation* – основен метод, използван в практиките на гностици и алхимици, който се основава на кръговото движение. Това движение в кръг метафорично се пренася върху представата на романтиците (възприета от античността) за цикличното движение. Кръговостта на практика е безкрайна, а това чудесно обслужва концепцията на романтиците за безкрайността.

в позиция на подчиненост спрямо картинния модус на книгата от пещерата, пресъздаваща живота на героя не дискурсивно, а именно в картини.

Символната логика в преплитането на образите е континуална и изгражда монолитна структура на „книга на архетиповете“ (самият роман *Хайнрих фон Офтердинген*), в която основен архетип е книгата от пещерата, където от своя страна намират място всички архетипове, както и идеята за „регенерацията“ на рая (доколкото книгата показва идеалния живот на Хайнрих), на Златния век, и проекцията му в миналото (разбирано в мистичен и трансцендентален аспект). Като цяло сюжетът на романа *Хайнрих фон Офтердинген* се „самооглежда“ в книгата, която Хайнрих намира в пещерата. Оформя се своеобразна пропускливост между реалното (условно го наричаме така) действие на романа и действителността, която изгражда книгата.

Това напластяване в архетипните продуцирания е доста объркващо на пръв поглед и неподдаващо се на систематизация, ако в хода на анализа се борави с естествения за възприемателската нагласа време-пространствен континуум. От подобна гледна точка биха се породили доста обърквания за автентичност и фикционалност, но с оглед на характерния за романтиците ирационализъм времево-пространствените определености се трансформират по посока на симултанното им представяне, намиращо своето обяснение в процесите на синхронност.⁴

В приплъзването между истинско и въображаемо, реално и не-реално ясно се идентифицира „ефектът на огледалото“. Той е съотносим с „универсалността на катоптричната метафора в средновековната култура“ и факта, че „през тази епоха книгата се мисли като **огледало**“ (Протохристова 1986: 9). Именно в един такъв аспект на обвързване с „огледалната метафора“ се вижда образа на книгата в романа на Новалис.

Стана дума за това, че основанията за подобни типологични съотнасяния се коренят в интерлитературните отношения, които романтизмът така или иначе гради със Средновековието – не толкова като диалог, колкото като едностранно проявена реабилитация на средновековната нагласа и поетика в развойните тенденции на романтизма. Ако се приеме, че книгата наистина функционира като архе-

⁴ В психоанализата на Юнг синхронността се свързва с изявата на събития, чиято връзка се осъществява по „некаузален принцип“, тоест без времепространствена зависимост едно от друго. Връзката между отделните събития е смислова, респ. символна.

тип, при това мислена и като огледало, става ясно, че от психологическа гледна точка тя се превръща в отразител на несъзнаваните съдържания, тоест тя е абсолютно обективна.

И така, образът на книгата априори им/експлицира дискурсираната словесност. Книгата се пише, тя е тяло с плът и обем в което се наместват дискурсите. В литературната продукция на вековете обемът на книгата е и мяра за нейните послания и нейната познавателна стойност. Тя е елитарната форма на „комуникация“ между литературата и човека въобще. Тази нагласа е изключително характерна за времето на Просвещението. Но в романа на Новалис смисловите интенции, с които е натоварен образът на книгата, влизат в директна конфронтация с просветителското разбиране за книгата като енциклопедия и за книгата като проекция на комуникативността и резултиращата полезност за човека.

Ясно е, че в романтичния контекст книгата чака своя месианистично определен „читател“. В романа на Харденберг това е Хайнрих. Предопределението книгата да му се представи влече със себе си логичния извод, че Хайнрих е посветен, той иманентно носи познанието. Книгата държи да подчертае този факт наново. Илюстрациите ѝ са своеобразни „фотографии“ на Хайнрих – неговото минало, неговото настояще, неговото бъдеще – целият му живот. Тук виждаме радикалния Новалисов жест на отрицание на представата за познанието като постижима ценност в диахронията на един човешки живот. Познанието е симултанно, иманентно, синхронно положено на самото човешко съзнание. Пътят към него минава през преодоляването на външните натрупвания и фактори, през *свободата*.

Подобно на Фламельовата книга, и тази книга се разкрива пред Хайнрих чрез илюстрациите си. Картината или образът се асоциират с примитивното гледане, защото картинното *виждане* не изисква рефлексивно разбиране, то е така да се каже белегът на „предрефлексивната епоха“, в която *словото* все още не се осъзнава като вездесеща институционално и обществено конвенционализирана комуникативна система. Така книгата – устойчива митологема на словесността, на дискурсирането, каквото и по вид да е то, – излъчва креативната си сугестия посредством картинни нагледи, а писаното слово отказва да бъде диалогично. Езикът, на който е написана книгата (все пак отчита присъствие), е неразбираем за Хайнрих. Картината, а не словото, се превръща във възможност за постигане на познанието, респективно на божествената хармония, каквато е изобщо претенцията на романтика Новалис.

Книгата като абсолютната книга в романа на Новалис е образ с изцяло архетипна валидност, тя проектира върху себе си свят от свръхсетивен порядък и с това въпросът за нейната възможност или невъзможност е радикално решен в утвърдителен аспект. Облъчващите своя наблюдател изображения от намерената книга стават сугестивни, Хайнрих не може да избяга от тях, те са пред очите му и го интегрират със себе си, емпатират го, за да се овъзможности върховното преживяване на онтологично предвидената божествена хармония. Като цяло, завършвайки разсъжденията си за книгата като образ с архетипен заряд, виждаме, че със симултанността и емпатиращите способности, които тя обладава, абсолютната книга по-скоро прилича на картинно и перформативно откровение, което е с универсална валидност и представлява ярка демонстрация на възможността устойчивите представи за определени образи в живота да бъдат разколебани и изведени от отношение с предиката, тоест да им се придаде божественост и така да осмислят и валидизират своето абсолютно битие.

ЛИТЕРАТУРА:

- Мертон 2008:** Merton, Reginald. *Magicians, Seers, and Mystics* // <http://www.alchemylab.com/flamel.htm> 10. 05.2008.
- Новалис 1983а:** Новалис. *Хайнрих фон Офтердинген*, София, 1983.
- Новалис 1983б:** Новалис. *Цветен пращец, Фрагменти*. // Литературна мисъл 1983, бр. 4, 1983.
- Новалис 1993:** Новалис. *Учениците от Саус, Фрагменти*, София, 1993.
- Протохристова 1996:** Протохристова, Клео: *През огледалото в загадката*, Шумен 1996.
- Шелинг 1983:** Шелинг. *Система на трансценденталния идеализъм*, София, 1983.
- Шрайбер 1983:** Schreiber, Jens. *Das Symptom des Schreibens. Roman und absolutes Buch in der Frühromantik (Novalis/Schlegel)*. Frankfurt am Main, Bern, New York 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1).

СВОЕ И ЧУЖДО ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ДРАМАТУРГИЯ

Николай Аретов
Институт за литература, БАН

Проблемът за взаимоотношенията между свое и чуждо има различни аспекти. Тук ще бъде направен опит да се разгледат два от тях. Единият е **образът на чуждото** във възрожденската драматургия, другият – **чуждите образци, въздействия и типологически сходства**, които определят развитието на жанра. Привидно двата проблема като че ли нямат връзка помежду си. От известна гледна точка обаче връзка съществува и тя е същностна за цялостното развитие на българската литература през XIX, пък и през XX в. Съзнателно или несъзнателно авторите на първите новобългарски поетически и белетристични произведения следват някакви образци, които познават от преводната литература или от чужди произведения, четени в оригинал или изучавани в чужди (на първо място руски) учебни заведения. Това развитие е особено ясно при драматургията, чието оформяне в средата и втората половина на XIX в. трудно може да бъде изведено от някаква предходна еволюция на домашни образци, въпреки че подобни опити са правени. От друга страна, ползата и вредата от театралните представления е една от най-широко обсъжданите теми във възрожденския печат. Съществена част от възраженията са твърденията, че театъра е нещо чуждо и излишно за българската публика. До това, в крайна сметка, се свежда позицията на Тодор Икономов, който е най-аргументираният критик на театъра. (Икономов 1872: вж. текста в Критика 1981: 245–252.) Може би и като реакция срещу тези обвинения възрожденската драматургия е жанрът, в който различните варианти на темата за опасностите, които чуждото носи, заема относително най-голямо място.

КРИВОРАЗБРАНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Мотивът за криворазбраната цивилизация присъства в значителен корпус от текстове, част от който са драми – *Малакова* (1864) на П. Р. Славейков, *Драндавела* (1873) и др. на Т. Станчев, *Фудулеску* на Т. Пеев. В някои от тях чуждото прониква в света на българина под формата на странен предмет¹ (*Малакова*, *Драндавела*) и поражда различни комични ситуации, в други то е персонифицирано във фигурата на коварния и користен чужд прелъстител, който е вариант на една типична комедийна фигура – измамника, или алазона в терминологията на Н. Фрай (Фрай: 1987: 238 и др.), който се олицетворява от персонажи като Тартюф на Молиер, Шекспировия Фалстаф и т. н. Сюжетният мотив за измамената добродетел също е познат още от античната литература, а класическият му вариант е много популярният в епохата на сантиментализма роман на Самюъл Ричардсън *Памела или Възнаградената добродетел* (1740).

Криворазбраната цивилизация (1871) е най-представителният образец на жанра от времето преди Освобождението и една от най-сполучливите и най-обичаните български комедии. Проблемът за опасностите от робското следване на чуждите моди е широко коментиран в публицистиката, присъства и в други комедии, фейлетони и белетристични творби и пр. Зад него обаче стои друг, по-същностен: какво представлява чуждото, европейското – заплаха или благо. Повече или по-малко открито той се обсъжда от времето на Паисий до наши дни. Като цяло Д. Войников основателно е причисляван към проевропейски настроените кръгове и дори е критикуван за това. С *Криворазбраната цивилизация* той, от една страна, отговаря на обвиненията, а от друга, се опитва да смени гледната точка към проблема. Комедията му е насочена по-скоро срещу „кривото разбиране“, което може да се разглежда като етап в процеса разбирането (Чернокожев 1998), отколкото срещу „цивилизацията“. По думите му в предговора „модата е зета вместо *цивилизацията*“. (Войников 1978: 87) Но цивилизацията, разбирана като наука, модерно образование, като култура, като съвременни технологии, не е отхвърлена.

Криворазбраната цивилизация отговаря на настроенията на съвременниците, които я посрещат с възторг. Тя отговаря на настроенията и на следващите поколения и затова е една от най-популярните

¹ Сходна комична ситуация, разработена с други средства, се открива във филма *Боговете сигурно са полудели* (1980, Ботсуана, реж. Jamie Uys).

български пиеси. Но успехът на творбата не се дължи единствено на авторовите идеи. *Криворазбраната цивилизация* има интересен за зрителите сюжет и е написана с хумор, който и днес предизвиква смях сред зрителите. Той е породен както от комичните ситуации, така и от комичното в езика на героите.

Комедиите по правило се градят върху сюжети, свързани по някакъв начин с любовта. В творбата на Войников зад любовните излишня стоят коварни и користни замисли, които биват отхвърлени след преминаването през различни перипетии. Представените на сцената събития разгръщат в комедиен план обичания от възрожденците сюжет за похитената българска девойка и нейното спасяване. Но тук похищението е предхождано от изкушаване и доброволно съгласие на девойката.

Подобно на много от най-представителните образци на жанра, тук в комична светлина са представени както чужденците, претендиращи да носят цивилизацията сред „простите“ българи, така и консерваторите, които са склонни да отхвърлят всичко чуждо. Авторът недвусмислено показва, че претенциите на Маргариди да представлява френската цивилизация са неоснователни. Напълно откъснат от народния живот е и бащата на Анка, който се противопоставя не само на криворазбраната цивилизация, но и на всичко ново. Войников вижда положителното в младите, които открито се противопоставят на користния чужденец, но и не са склонни да се подчинят на консерватизма, налаган от старите.

В комедията своето се вглежда в чуждото и го демонизира. Важно е да се отбележи, че това не е гледната точка на автора, а на представени в комична светлина персонажи като Баба Стойна, която характеризира Маргариди по следния начин:

«Антихрист същ! На, нели го повлече подиря си и отиде да ги лъсти? Ах, че не ми доде наум да изпитам, ако е дявол, да бях рекла: „Во имя отца и сына, и св. дуфа“, завчас щеше да са пръсне. Ами де! Доде ли ми наум?» (Войников 1978: 132)

Както и на много други места в българската словесност от епохата демонизирането се съчетава с обвързване с фанариотите. Маргариди сам прави аналогия между себе си и висшия гръцки клир.

„Да прощаваш, мадам Аннет. Това не е златорство, а е една от онези добри роли, които може изигра само един цивилизован кавалер като мене. (Наперено.) Видиш ли ма? На вас, игнорентите, които не виждате по-далеч от носа си, това ви са вижда златорство, ала не е тъй. Ролата, която аз ви изиграх, не е нищо при онези големи роли, що изиграха моите компатриоти от Фенер на вас, българите – при сичката тяхна агиотатис.“ (Войников 1978: 167)

В *Криворазбраната цивилизация* комичното представяне на събитията обхваща и героичните сюжетни елементи, както и търсенето на техните древни аналогии и съзнанието на персонажите за митичната повторителност на събитията.

„Димитраки. Господа, подобен пример имаме от старата история. Може да сте чели за Троядската война. Старите елени, за да отмъстят на Париса, който бе грабнал прекрасната Елена, младата жена на Минелая, повдигнаха десетгодишната война, която са свърши с развалянието на троядското царство. И отмъщението стана. Тряба прочее, ако сме и ний хора с любочестие, да отмъстим на онзи вагабонтин.

[...]

„Пенчю. Бой против Трояда. (На Митя.) Ти ще бъдеш героят Ахилей.“ (Войников 1978: 162)

Литературата и канонът потискат желанието за обновление и скъсване със старото. Литературата (която е ново явление за епохата) предпочита да се изяви като говорител на старото и традиционното, защото то съответства на доминиращата възрожденска идеология. Чуждото нахлува в образа на псевдоучения прелъстител, но може да се приеме облика и на предмет (*Малакова, Т. Станчев*). Жените и младежите се оказват по-податливи на чуждата зараза (*Чернокожев*). Творбите от тематичния кръг за криворазбраната цивилизация интерпретират една универсална митологема, позната на много места по света. Парта Чатерджи констатира, че и в Индия осмиването на идеята за бенгалска жена, опитваща се да имитира държанието на една *мемсахиб*... беше сигурен и добре пресметнат начин да се предизвика бурен смях и морално порицание както в мъжката, така и в женската публика... Това, което правеше осмиването по-силно, беше постоянното внушение, че озападнената жена обича ненужния разкош и не се

интересува от благополучието на дома. (Чатерджи 1993; цит. по Ганди 2005: 112)

НЕВЯРНАТА ЧУЖДЕНКА

За българската възрожденска литература, а и за национална митология като цяло, е характерно представянето на „своята“ жена като пасивна, като обект на чужди действия, докато „чуждата“ може и да бъде активна в други сюжетни схеми. Техните мотиви са изградени около нарушаването на категорична забрана, която тегне върху брака с чужденка. Чужденка, женена за българин, обикновено изневерява на съпруга си или го разорява, възпитава лошо децата и пр. В известен смисъл и в тези истории отново се представя една „нещастна фамилия“, една беда за общността (семейството, но и нацията като цяло). Друг е въпросът, че и във фолклора, и в живота българката също може да бъде невярна. В предосвободенската литература българката по правило е вярна, а когато не е, пръст има нещо чуждо – цивилизацията и свързаните с нея прелъстителни.

Във всички митологии присъстват демонични женски фигури, които, освен всичко друго, олицетворяват изконни мъжки страхове, а и скрити желаниа, познати от широко разпространения кастрационен мит за вулвата със зъби. (Вж. Юнг : 1999, 92-95; Шевалие и Геербрант 1982: 1030 и др.)

Мотивът за невярната чужденка се среща в два основни варианта, единият е отнесен към миналото и се свързва обикновено с български цар, който е имал неблагоприятното да вземе жена с чужда кръв (гъркиня или еврейка). Бракът може да е династически (т. е. да има някакви политически причини), може да е продиктуван от корисни мотиви на жената, а може и да е по любов. Но при всички случаи българската царица с чужда кръв заговорничи с врагове на България (по правило византийци). Подобни сюжетни елементи се откриват у Паисий и цялата историография, у Раковски, в *Иванку* на В. Друмев и в други литературни творби с исторически сюжети.

Вторият вариант на мотива е свързан със съвременни сюжети, при които няма условия за държавни заговори, но чужденката не пропуска повод да заяви негативното си отношение към българите. Основното ѝ прегрешение, около което се изгражда сюжетът, е изневя-

рата. Тя обаче не е задължителна – пагубните последствия могат да се проявят и без нея.

Мотивът за невярната жена е широко разпространен в по-старите фарсове и комедии. Класическата му разработка е в *Жорж Данден* (1668) на Молиер, която, казват, имала реални прототипи. Комедията е превеждана и на български през Възраждането.² Но преди това същият мотив присъства и в българската възрожденска литература на съвременна тема, като също се свързва с действителни случаи. (Вж. Димитров 1995: 312–315) Особено популярен е един такъв случай, който поражда няколко текста. Според Б. Йоцов ранното стихотворение на П. Р. Славейков *Прославило се Търново* е една от първите му интерпретации.

Славейков особено добре познава интимния живот на ловчанския владика Мелетий, отношенията му с някоя си хубава гъркоманка Мариола. Тоя мотив по-късно, през 1863 г. подхваща Теодосий Икономов в комедията си *Ловчанският владика или бела на ловчанския сахатчия*. (Йоцов Т. 2 1929: 119)³

Всъщност Славейков, който се ползва с покровителството на ловчанския владика Мелетий, наистина представя сюжета, но не в стихотворението *Прославило се Търново*, а в спомените си *Български притчи. История на записването им*, като го свързва не с 1843 г., когато вероятно е писана сатирата, а с 1847–1848, когато наред с другото пише и „*Огледало, сатира в стихове, в която ядовито подигравах и осмивах изобщо гръцките владици в България, най-вече търновски, ловчански, врачански, софийски и видински*“:

„*Частният живот на Мелетия не беше твърде от непорочните. В Ловеч живееше сахатчия един, по име Костаки, който водеше жена из Битоля, нарицаема Мариола. Мелетий беше се влюбил в Мариола и често ходеше да я посещава. Костаки, като се догажда каква е работата, нагласява няколко турци и с тях извардва владиката у дома си и го заключава в стаята на жена си. Стана голям скандал.*

² През 1872 г. Ив. Лилов превежда от румънски *Георг Данден или излъган мъж*, творбата е посрещната с голям интерес. През същата година К. Величков побългарява комедията като *Георги против господаря си* и я поставя в Цариград. Вж. Каракостов 1973: 459–460.

³ Сатирата *Прославило се Търново* не е запазена. Сам Славейков си спомня за нея и цитира първите двадесетина стиха в *Български притчи. История на записването им* (1882). (Славейков Т. 3 1979: 7–8). Вж. и Баева 1968: 85.

Из Търново дохожда нарочно митрополски протосингел, по име Каракехая, да разгледва работата. Тоя последний щом пристигна, изпрати Мелетия в Търново, отдето го проводиха в Цариград, и за да покрие донейде скандала, улови се да съди гражданите, защото са допуснали да запираат по някакъв начин Мелетия.

Докато Мелетий стоеше тъй затворен, аз се възползвах от случая, отидох в митрополията и скритом намерих тайната му кореспонденция, от която зех само десетина писма, които ми се виждаха най-любопитни. Повечето от тия писма бяха любовни, разменени между Мелетия и Мариола, но имаше и едно от никомидийски в Цариград митрополит, което съдържаше тайните наставления на Фенер към гръцките владици в България, как въобще да се отнасят към възраждащия се тогава българизъм и какви средства да употребяват в борбата си против неговото разпространение. Тези инструкции бяха олицетворение на гръцка лукавщина и образец на византийщина.[...] Това писмо[...] аз го предадох (заедно с шест медни български пари, намерени на Трапезица в Търново, от които едната носеше името на цар Тодор) на хаджи Захария [Княжески], който тогава наскоро мина през Ловеч, когато вторий път отиваше за Русия. Любовните писма на Мелетия и те сториха пари. Протосингелът, Каракехаята, осредоточи обвинението си по случката с Мелетия върху Никола Терзиоглу, първия тогава човек в Ловеч, който бе повикан на духовен съд в Цариград пред патриарха. Аз дадох на Николая тия писма да си послужи с тях и той чрез тях можеше да се оправдае и да увини Мелетия, но на вторий ден след оправдаването му той ся помина в Цариград от холерата”(Славейков Т. 3 1979: 25–28).

Славейковата интерпретация, писана десетилетия след събитията, е недвусмислено идеологизирана, а може би и не съвсем точна по отношение на фактите.⁴ Явно е желанието епизодът да бъде обвързан с църковната борба и представата за пъклените планове на фанариотите, а косвено и с българската древност (старите монети).

⁴ Сериозни съмнения срещу достоверността на сведенията от този спомен изказва Ю. Трифонов (Трифонов: 1915). Според него Славейков едва ли е бил „непримирим враг на гръцките владици през 1843 г.“, може би е изпъден от търновското училище заради „някоя любовна случка“, а езикът на сатирата *Прославило се Търново* предполага тя да е писана по-късно. На тезите на Ю. Трифонов възразяват К. Косев, С. Баева и др.

Ловчанският владика или бела на ловчанският сахатчия на Т. Икономов не съответства на жанровото определение комедия, сложено от автора, на места фарсовите елементи могат и да породят смях, но общата атмосфера и финалът не са комични. Пиесата е поставяна на сцена през Възраждането може би само един път в Самоков⁵; както посочват изследователите, тя е предназначена по-скоро за четене. (Каракостов 1972 : 240–244) Творбата е публикувана през 1863 г. в Болград, а според началната бележка на автора „е написана още на 1857 г.“ (Пенев, П Т. 1 1976 : 73). В края авторът, който по това време е един от сътрудниците на Г. Раковски, пояснява:

«[...]ми сме са научили за основните начала и за някои други потребни дреболии от вървежа на работата от покойнаго Симеона Неткова Ловчанца, който беше ученик в киевската духовна семинария, дете и почина на 1854 лето.

В заключение ще притурим, че владиката ловченски – Мелетий на име, ако не ни е изменила паметта, след като не може да го оправдае патриаршията при сичките си грижи и усилия, изпрати се на Св. гора на покаяние и ето че четем сега за него в 9-та брой на „Съветникът“:

Научаваме са, че нашите отвъд калето комшии – гръцката Патриархия проважда едного Екзарха до Кампанийския и Струмишкия владци, да събере от тях парите, които са дължни на киното на Патрика (види се, че на вересия са станали на времето владци). Патриархията са обещава да награди тогози Екзарха после с една българска епархия, зер ний българите сми мушии на гърците... Не е излишно да кажем и кой е този Екзарх. Той е бивший Ловченски владика, когото преди десетина години [Грешка: трябвало да са рече преди петнайсет години. – Бел. Т. И.] В. Църква за простъпките му низложи го от архиерейския му чин и го затвори в един манастир в Св. гора, а сега го е простила, довела в Ц-град и служи по църквите като владика... » (Пенев, П. 1962: 100).

За да допълни свидетелствата за представяните събития, Икономов помества в края на книгата и стихотворението *За ловченски владика*, за което казва, че е „написано от едного нашего стихотворца още по него време в Одеса[...] познато, вярваме на мнозина в ръкопис“ (Пенев, П. 1962: 99). Оказва се, че неназованият стихотворец е

⁵ Сведенията са по спомени на Хр. Зографски (Каракостов 1973: 580).

описал „малко инак хода на работите, но то нищо не значи, защото авторът или е тъй бил известен, или пък е мислил да даде по-голяма важност на делото“. Неточността, според Икономов, е в това, че от сахатчия съпругът е станал куюмджия, и че той, връщайки се от черква, „заваря владиката на одъра със ступанката му“.

Икономов не е пряк свидетел на събитията, разиграли се години преди написването на пиесата, и очевидно внася свои идейни акценти. Без да се приема непременно написаното от Славейков като достоверен документ, различията между неговия вариант на събитията и версията на Икономов все пак заслужава внимание. При Славейков покатегорично става дума за любов, Мариола е от Велес (което разбира се не значи непременно „гъркиня“), а Николаки умира от холера. При Икономов трансформациите са по посока на идеологически покатегорични внушения. Друг е въпросът, че те може да се дължат и на развитието на слуха преди да стигне до автора на пиесата.

Вариантът на Т. Икономов разгръща сюжета и въвежда допълнителни лица, събития и дори сюжетни линии. Редом с колебливия сахатчия Стойко застава неговият приятел Драган (името е значещо), който му дава кураж и измисля плана за залавянето на владиката на местопрестъплението. Самият план отсъства и у Славейков. Слугинята Добра пък е типичната образцова традиционна българка, която е привързана към Стойчо и е готова да му помогне. Градските „големци“ Никола и Тончо също подкрепят клетия сахатчия. Малко неочаквано за днешния читател и турският управник („аенинът градски“) застава на страната на българите и дори оковава в букаи владиката – една доста сурова мярка за прелюбодеяние. Всички те могат да бъдат разглеждани като различни варианти на архетипния образ на **помагача**.

Функцията на **злодея** е предоставена на гръцките духовници – владиката, неговия дякон Григор и протосингела на търновския митрополит. Редом с тях стои и кокона Кириака, майката на невярната съпруга, която на няколко пъти е определена като „пезевенка“ на собствената си дъщеря.⁶ Персонажи, подобни на Кириака, по-късно ще се появят в драмата на Т. х. Станчев *Анатема* (1872) и в други творби от епохата. По типичния за възрожденската литература начин положителните герои доста пространно говорят за злощастията на българите,

⁶ Най-категорична е Добра: „А пък майка й! За нея вече няма и хората: дърта куторонца, джедия и пезевенка, и на кого още, на дъщеря си!!...“ (Пенев, П. 1962: 78)

а злодеите, на първо място владиката, не пропускат възможността да се саморазобличат в монолози.

Въпреки въведените допълнителни герои, събития и перипетии, сюжетът не е завършен. Съдбата на Стойчо е неясна – той стреля срещу дякона и в същия миг сам „като мъртъв пада долу“, понататъшната му съдба е неясна. Авторът заявява, че „с турянето веригите на краката владикови“ завършва „комедията“, а след това вървежът на работите става „трагичен“ (Пенев, П. 1962: 98), но той е представен не на сцената, а като прозаична заключителна част, наречена „Развръзка“. В нея присъстват и по-радикални, почти бунтовни действия:

„Ступанката Николчова [т. е. съпругата на българския големец, който съди в Цариград владиката и бива отровен] като чува за безчовечно причинената смърт на драгийт ѝ ступанин, в огъня си отгоре запаля владиишкият чифлик – лятно живелище, нейде вън или покрай града“ (Пенев, П. 1962: 99).

Някои само маркирани сюжетни възможности може да провокират интереса на днешния читател. Част от тях са свързани със служигнята, която също носи значещо име – Добра. От една страна, тя е ухажвана, не прекалено настойчиво, от дякона Григор, който по-скоро следва примера на владиката, иска да е в крак с него. От друга страна, между нея и господаря ѝ Стойчо като че ли преминава някаква искра, която обаче не довежда до разгръщане на самостоятелна любовна сюжетна линия. Като се има предвид и, че предисторията на брака между Стойчо и Маргиола напълно отсъства от драмата (както впрочем и характерното за епохата вменияване на вина на оженилия се за гъркиня българин), може да се стигне до извода, че любовта не представлява интерес за конструкции от типа на *Ловчанският владика*, въпреки че те са посветени точно на отношенията между двата пола. Отношенията между двата пола, икономиката на жените, в пиесата е сведена до изобличаването на чуждия прелюбодеец (което ще рече и запазване на невярната своя жена), дори с цената на провокиране на задълбочаване на прелюбодееянето и на още по-голямото му публично огласяване, което все пак не може да не е компрометиращо и за съпруга.

Драмата на Т. Икономов не предизвиква особен интерес сред съвременниците. Малко повече внимание ѝ отделя единствено В. Д.

Стоянов, приятел на автора, но и той не е много щедър в оценките. Според него:

„Описанието на характерите е сполучливо, описанието на действието е исторически вярно (действието отговаря на историческата правда), езикът е хубав и наистина трогва дълбоко всеки българин.[...] що се отнася обаче до драматическата форма, тук ни се струва, че тя е много несполучлива или по-скоро формата на това съчинение изобщо не е драматическа[...] толкова само отбелязваме, че е изградена на действителна случка, която преди около 30 години се е случила в Ловеч[...]“ (Стоянов 2001: 5)⁷

Повече от четири десетилетия по-късно, в обширна статия, насочена към българската публика, В. Д. Стоянов ще се върне към *Ловчанският владика*:

„[...]та при срещата си с Икономова последният ни показваше и четеше произведенията си в ръкопис, също тъй ни е чел и комедията си, която не ни се аресваше, защото в нея имаше големи кусури, особено затова, че беше изпъстрена с някои и други изрази, на които мястото не е на сцената. И понеже тази пиеса бе излязла на бял свят с такива недостатъци, то, доколкото ми е известно, не е била представявана никъде“ (Стоянов 2001: 141).

Пиесата е спомената поне на два пъти от Т. Шишков, но мнението му е почертано негативно, по-негативно отколкото мнението му за *Криворазбраната цивилизация*, с която сравнява творбата на Икономов:

„А колкото за Ловчанският владика цял целеничък е скверен и не го бива никак за сцена; той може да се нарече повече сатира, а не комедия, и сатирата диктувана от времето и обстоятелствата, ако и да излага с факти работата както си е, но никога комикът не трябва да допусне тази волност“ (Понятие за смешното и комическото или що е собствено комедия, цит. по Марков 1981: 275, вж. и 526).

⁷ Статията „Българската литература“ (1863) е публикувана на чешки. На друго място В. Д. Стоянов споменава: „В „Критическа притурка към Народни листи“ от 1863 г., бр. 1, с. 28 излезе една наистина малка, но доколкото мога да преценя, много сполучлива рецензия за това съчинение на г-н Икономов“ (Стоянов 2001: 24).

Изследователите на Българското възраждане също като че ли не отделят подобаващо място на пиесата на Т. Икономов – един от най-ранните опити в жанра. Общата оценка следва мнението на възрожденците – „действието е исторически вярно“, но пиесата е „изпъстрена с някои и други изрази, на които мястото не е на сцената“. И двата елемента от тази оценка могат да бъдат проблематизирани. Днешният поглед не открива нищо чак толкова „скверно”⁸ в творбата, нищо, което да не може да се намери в текстове на Славейков, Каравелов, Ботев, дори на епископ Софроний Врачански. А в тезата, формулирана от В. Д. Стоянов, може да се разчете твърдението, че в името на голямата „историческата правда“ конкретните факти могат и да останат на по-заден план.

Без да настоява непременно за някакво пряко въздействие, съпоставянето между *Жорж Данден* и *Ловчанският владика* заслужава внимание. Общите елементи на двете творби не се изчерпват с общия мотив. Още при Молиер се открива обвързването му със социална сатира, насочена към определени класи – от една страна, аристокрацията, а от друга – сродилите се с нея богати буржоа. Бедите на Жорж Данден произтичат от това, че си е взел в някакъв смисъл „чужда“ жена. Същото важи и за ловчанския сахатчия. И двамата се стремят да огласят греха на съпругите си (един житейски избор, който едва ли е задължителен), и за двамата развързката съвсем не е комична. И двамата имат своите помагачи, наистина твърде различни, и в двете творби има и втора любовна интрига, която остава на по-заден план. Поставянето на българската пиеса в контекста на Молиеровата творба косвено опровергава и почти единодушното мнение на критиците и литературните историци, че *Ловчанският владика* е непристойна и затова неподходяща за сцената творба.

* * *

Пиесата на Т. Пеев *Фудулеску, прокопцаният зет на хаджи Стефания*, която обикновено и не без основания се разглежда в контекста на *Криворазбраната цивилизация*, съчетава значителна част от

⁸ Особено строг към пиесата е Б. Пенев: „Като имаме предвид нейното съдържание и нейните груби недостатъци, кой знае дали трябва да се радваме много, че [Икономов] е намерил материални средства да я издаде.“ „[...]реализмът е доведен до цинизъм и порнография[...] Тъй че порнографията не е нещо ново в българската литература; неин същински родоначалник в литературата ни е Теодосий Икономов.“ (Пенев, Б. Т. 3 1977: 560–561)

познатите сюжетни варианти, свързани с икономиката на жените – **изкушаванията** (поне две, ако не и три, колкото са сестрите, с които Фудулеску има някаква връзка) и пагубните последици от **брака с чужденка**. Фаталната грешка е допусната от по-старото поколение – навремето хаджи Ганчо си е взел за жена румънката Стефания и това като че ли е първопричината за бедите, които сполетяват дома му. В случая чуждата жена не е от групите на традиционните врагове (гърци, турци, в по-малка степен евреи), може би и затова тя не е невярна, но е пряко отговорна за злощастията на семейството.

Някаква форма на изневяра (предварителна, условна, а и неясна) може да се открие при дъщерите. Най-голямата (Мата, съпругата на Фудулеску) открито флиртува с Благой (годеник и съпруг на сестра й), средната (Руска) навремето е отблъснала Фудулеску, най-малката (Лина) първоначално е влюбена във Фудулеску и по-късно това дълбоко разстройва съпруга й, въпреки че не е много ясно докъде са стигнали отношенията между двамата. Синът Петър пък има връзка с една „унгоройка“.

Авторът представя в негативна светлина всички връзки с чужденци, особено от противоположния пол, и вижда в тях опити за прелъстяване на свои жени и похищаване на имота на българите. Богатството на българите, което става обект на похищение, е важен елемент в част от вариантите на този мит, но не е прието от по-късната митология, а и трудно се съгласува с доминиращата Паисиева представа за българите. Основните оръжия в ръцете на прелъстителите са проповядването на „новото учение“, ласкателството и измамата. Това „ново учение“ напомня „цивилизацията“ от Войниковата комедия, там обаче примамката има по-тесен, битов смисъл – говори се за „цивилизация“, но се разбира „мода“ и „добри обноски“; Т. Пеев се насочва към „по-философски“ аспекти на модерното, които са зафиксирани и в книги, чиито заглавия като че ли все пак напомнят за идеалите на Войниковите „цивилизатори“ – *Salonolŭ damelorŭ civilisate, Secretăile damelorŭ civilisate*.

Впрочем един безпристрастен поглед към „новото учение“ не би открил в него единствено отрицателни страни. Основният му елемент е „свободната воля“ (Пеев 1994: 111) на жената, която „е свободна и във всичко равна с мъжа“. Това си е есенцията на движението за еманципация на жените, което набира сили по същото време в Европа, а и намира някакъв отглас сред българите. Друг е въпросът, че Фудулеску, както и Маргариди, го използват користоно.

„Новото учение“ не се изчерпва с женския въпрос, въпреки че той е най-лесно забележимата му част. Същността му е в еманципацията на човека от традиционния морал, в поставянето на собствения живот над честта (Фудулеску се отказва от дуел и мотивира този свой избор), в индивидуализма, който оправдава използването на другите и на техните пари и пр. Всичко това, разбира се, е гарнирано с щипка пародийно представен великорумънски национализъм.

[В скоби казано, Т. Пеев е съвременник на Фр. Ницше, който започва да се изявява именно през 70-години на по-миналия век, а през следващото десетилетие ще публикува *Тъй рече Заратустра* (1883–1884), *Отвъд доброто и злото* (1886), *Антихрист* (1888), от които ще се вдъхновява следващото поколение български интелегенти, които ще търсят смисъла на предлаганото от Ницше радикално разрушаване на стария морал. Смешно е да се уподобяват идеите на немския философ с репликите на един герой от пиесата на Т. Пеев. И все пак, въпреки напълно различната насоченост, някаква близост между аморализма на Ницше и „новото учение“ на Фудулеску може да се забележи. Преди да бъдат категорично формулирани, всички значителни идеи известно време „се носят във въздуха“, редица автори подготвят появата им, не е изключено някой от тях пряко или косвено да е въздействал върху българина, който да се е оказал вътрешно готов да ги долови и въведе в творбата си, което естествено не означава, – да се солидаризира с тях. Но това беше в скоби.]

По повод книгите, които Фудулеску дава на младата и не високо образована Лина, девойката възкликва, като може би повтаря предишните думи на своя наставник: „Ама защо писателите съобщават новите теории на публиката в *иронически смисъл*.“ Една от причините според Фудулеску е, че „развитият човек [...] като разбере целта им, *прозира тяхната ирония и взима за истинно и положително всичко, което те осъждат* (Пеев 1994: 112, курс. Н. А.).

Подобна стратегия на „иронично говорене“ е широко разпространена, включително и в масовата литература и публицистиката, чак до наши дни. Тя може да се открие и в първата „чисто порнографска книга“ от Българското възраждане – *Любовник или неговите в Цариград от любов приключения. Превел от гречески Г. И. С.* (Цариград, 1849). Същевременно модерната критика на ХХ в. непрекъснато настоява на многообразието от смисли в една творба, а някои деконструктивисти дори твърдят, че всеки текст носи в себе си смисъл, който е противоположен и дори подрива буквалния. Всичко това се родее с

абсолютизирането на иронията, за която говорят и персонажите във *Фудулеску*. Естествено тук не се твърди, че с отделни репликите в драмата си Т. Пеев е предусетил някои от най-характерните идеи на хуманитарното познание на ХХ в., още по-малко – че ги е използвал съзнателно. Което пък не означава, че подобни идеи не биха могли да се насочат към една българска пиеса от 70-те години на ХІХ в. Или най-малкото – не може да се отрече, че един модел за тълкуване на литературата, пряко заявен в една творба, може да бъде отнесен и към нейното тълкуване.

Интересна гледна точка към творчеството на Т. Пеев и важния за *Фудулеско* конфликт между традиционното и модерното предлага сравнението между мемоарните (*Прекъснати спомени*) и фикционалните му произведения⁹ и особено изображението на негативното в тях.¹⁰ Тя се опира и на дефинираното в текста на *Фудулеску* „иронично говорене“. Поне два са епизодите от мемоарите, които заслужават внимание в този контекст. И двата са свързани с колоритни фигури от миналото на Етрополе. Първият е даскал Симеон Лазаров Подбалкански, с когото младият Тодор като школки калфа (т. е. ученик от погорна степен) влиза в конфликт. Поводът е „шпионството“ на съученика му Урчо Цеков, непрокопсан син на млада вдовица, отнасяща се благосклонно към мѐраците на даскала. Веднъж Тодор казал, че даскал Симеон „вместо да нагледва учението на учениците си, по цели часове губи да суче мустаците си и да прави разни любовни знакове на една мома срещу училището от задните му врата“ (Пеев 1976: 27). Урчо побързал да предаде тези думи на своя покровител. Последвало жестоко наказание, но с това историята не свършва. Авторитетният хаджи Пею, бащата на Тодор, събира първенците и даскалът бива уволнен. Мемоаристът допълва епизода със слуха, че „покойният Цеко Урчов, съпругът на вдовицата, бил се „увампирил“ и нощно време, догдето петлите пропеят, ходил в къщи при жена си, разхвърлял всичката покъщнина... нападал на Цековица и я душил, но не я удушвал [...]“ (Пеев 1976: 28). Наложило се да викат „изтребителят на вампирите“, който да прибегне до познатия на цяла Европа ритуал – гро-

⁹ Значителна част от творчеството на Т. Пеев остава в ръкопис. *Даскал Генко* е датиран 1875 г., не е напълно ясно кога са писани *Фудулеску*... (вер. 1876) и *Прекъснати спомени*.

¹⁰ Повече подробности вж. в Аретов, Н. „Прекъснатите“ мемоари на Т. Пеев като подстъп към осмислянето на драматургията му. // *Тодор Пеев* 1994: 33–42.

бът се муши с ръжен, полива се със специална отвара и т. н. Мемоаристът свидетелства, че така вампирът бил убит и вече не правел пакости, но даскал Симеон по това време бил напуснал Етрополе.

Вторият епизод е от към 1870 г., т. е. шестнадесетина години по-късно, и представлява портрета на баба Гена Герелева. Разказът за нея, както и повествованието за описаните с хумор прекеждия на по-мака Хасо, са вероятно най-разгърнатите портрети в мемоарите. И тримата са обрисувани като олицетворения на старото, на „общественото съзнание“, което Т. Пеев заварва, когато се главява за учител в родното Етрополе. Акушерка, лечителка, врачка и магьосница, баба Гена Герелева е запомнящ се раблезиански образ на огромно женище, ненаситно на ядене и пиене, което властва над умовете на съгражданите си, респектирани от свръхестествените ѝ възможности. Тя не само лекува, кога успешно, кога – не, към нея се обръщат за помощ при най-различни ситуации. Страхът от нея може да има и положителен ефект – например при разкриването на някоя кражба – в такива случаи заподозрените биват заплашени, че ще трябва да пият от една специална течност („бенгелик“), от която крадецът „ще се надуе като бъчва и ще се разпука“ (Пеев 1976: 41), докато невинните ще останат невредими. Портретът на баба Гена също не минава без прелюбодеяние – нейната по-голяма дъщеря, хубавата вдовица Рашка проявява прекалена преданост към тукашното манастирче „Св. Троица“ (Варовитец) и особено към младия му игумен. По-късно революционният комитет ще събере Т. Пеев и същия игумен Хрисант.

Мемоаристът не навлиза в подробности за несъмнения си конфликт с баба Гена, но изрично свидетелства, че според неуките жени новите даскалчета, които и в черква не стъпят, „бръщолевят“ против нея. Подразбираме обаче, че същинската причина за сблъсъка е това, че Т. Пеев успява да пренасочи част от приходите от манастирските земи към училището. Без да се самоизтъква, и в двата епизода Т. Пеев ни се представя в ролята на просветен човек (или на младеж, стремящ се към просвета), който се противопоставя на традиционни суеверия и морални прегрешения. Дали е напълно справедлив към Симеон Подбалкански (учител, спомоществовател, книжар, а след Освобождението – съдия, кмет, депутат) пък и към баба Гена, днес трудно може да се прецени.

С едноактната комедия *Даскал Генко* Т. Пеев като че ли се връща към ученическите си спомени за даскал Симеон, освободени от историята с прелюбодеянието, за да изрази отношението си към учителите от по-старото поколение. Личният момент допълва посочвана-

та от изследвачите близост с по-ранни възрожденски творби като диалога на Д. Войников *Даскал Цони* и комедията му *Чорбаджията* (1864), както и с *Килия* от И. Х. (Илия Христович), играна през 1872 г., а издадена през 1881 г.¹¹

С даскал Генко и чорбаджи Петко от комедията Т. Пеев допълва познатата от мемоарите галерия на българите от „старо време“, на ретроградното – даскал Симеон, баба Гена, Хасо. Интересно е и едно противопоставяне стари – млади, вмъкнато сякаш между другото, което обаче присъства и при Христович, и при Войников. Чорбаджи Петко се оплаква от сина си Иван, който заминал за Влашко:

„Сига чувам от хората тоз проклети син са развалил и фанал хептен лоши пътища: фърлил потури бащини си, та навлякъл идни тесни банавреци и заприличал на дявол... А чи и на краката си нахлул идни обувки, налепен на петите им пенчета и заприличал на вампирска кукила! Та па не стига туй, ами зафанал да ходи пу кафенетата да пуши цигара и да обикаля и други тамошни сбирища, дету ималу, казват, друговерски книги, на които и той са научил да чите?!“ (Пеев 1976: 103, курс. Н. А.)

Това си е „иронично говорене“ в чист вид. Очевидно е, че поне външно Т. Пеев стои по-близо до този Иван, отколкото до чорбаджи Петко, пък и до собствения си баща – снимките ни го показват все в дрехи алафранга, сам той чете „друговерски книги“ и дори превежда от тях, участва в различни „тамошни сборища“ като Българското книжовно дружество и в съвсем чапкърските от гледна точка на чорбаджии като Петко революционни комитети. Думата ми е, че Т. Пеев не може да сподели разбиранията на смехотворния си герой. Нещо повече, той едва ли споделя и далеч по-задълбочените резерви към пагубното въздействие на Влашко, познати от *Злочеста Кръстинка* (1870) на Илия Блъсков.

Подобни констатации може да изглеждат очевидни и не особено важни, но те трябва да се помнят, когато се разглежда най-значителната творба на Тодор Пеев – драмата *Фудулеску, прокопцаният зет на хаджи Стефания*. Досегашните прочити на пиесата я разглеждат като сатира срещу „европаизма“, срещу „криворазбраната ци-

¹¹ Вж. Каракостов 1973: 64. Вж. и Манолакев, Хр. Комедията на Тодор Пеев *Даскал Генко* в контекста на възрожденската едноактна драматургия. // *Тодор Пеев* 1994: 43–51.

визация“ и пр., и поставят акцента върху мотива за изкушаванията, познат от *Криворазбраната цивилизация*. Внимание заслужават и някои аналогии с *Ловчанският владика* на Т. Икономов и разказа *Стоян* на Л. Каравелов, най-малкото финалите на трите творби са сходни, откриват се и други близости. Например припадането на някой от героите при физическия сблъсък с прелъстителя. В пиесата на Теодосий Икономов не съвсем мотивирано припада съпругът, в драмата на Т. Пеев – Лина, която все пак е била влюбена във Фудулеску.¹²

Ако се потърси някакво единство в цялото, не особено обемно, творчество на Т. Пеев, ще се натъкнем на парадокса, че с изключение на *Фудулеску* основен обект на сатиричното изображение е старото, ретроградното, простотията и суеверията, срещу които се изправя просветеният човек. Във *Фудулеску* сатирично изображение обаче е насочено към друг обект. Главният отрицателен персонаж е познатата фигура на мнимия цивилизатор, на измамника. Въпреки че може да се допуска и известен личен момент, загатнат в писмата на автора до Григор Спасов¹³, и ситуацията е позната на литературата – измамената добродетел. Финалът на *Фудулеску* обаче не е в комичен или сентиментален код, а в мелодраматично-героичен и напомня по-скоро за Шилеровите драми – прелъстителят бива убит, а отмъстителят отива да се предаде на властите. Днес ни е трудно да се идентифицираме с едно разбиране, което като че ли ни предлага Т. Пеев, не бихме приели, че честта на Благой е чак толкова засегната от злощастната предбрачна (вероятно платонична) авантюра на жена му Лина. Това пък ни дава основание да разглеждаме несъмнено положителните герои на драмата в контекста на сатирично представените „българи от старо време“ от предишните творби на Т. Пеев.

Не особено многобройните изследвачи на *Фудулеску* обичат да цитират два фрагмента от неговите писма, между които няма пряка връзка. На 12 май 1874 г. Пеев пише на П. Хитов:

¹² „Най-напред върви Стойчо[...] Той като вижда дяконът [...] изважда си пищова и го пуца пуца върх Григоря, па му притъмнява на очите и като мъртъв пада долу.“ (*Ловчанският сахатчия*).

„Лина. Благой уби (прехапва си езикът) нене Опря!... (Заваля се и пада на дъските. До свършването на пиесата тя остава полегнала, като че се е забравила.)“ (*Фудулеску*)

¹³ „[...] Едно само ми липсва. Стене душата. Да си найда ли друга жена, или да бъда мъчен не само от младините си, но и от онова безчестие, което ми направи моята съпруга? Дотам съм стигнал, щото да си търся късмета с друга, а ней да дам воля...“ НБКМ-БИА, ф. 110. Цит. по Мирчев 1977: 187-188.

„Ако в Браила и други румънски градове българите още спят от дълбокия и няма надежда да се пробудят, защото измешани с власи или турнати под тяхно влияние, те са изгубили всяко народно чувство, за мене беше поразителна нечувствителността на колонистите [в Болград – бел. Н. А.], които са барем изключително българи и трябваше да опазят своя самобитен народен живот.“ (Пеев 1976: 192–193)

Болградските български колонисти не се покриват напълно с персонажите във *Фудулеску*, дори само поради това, че Стефания е румънка, следователно и децата ѝ не са българи в точния смисъл на думата. Българи са единствено двама от зетовите – Пейо Добрович и Благой Сливков.

Почти две години по-късно, на 26 февруари 1876 г. в писмо до В. Д. Стоянов авторът наемква за своята творба:

„Тая зима аз се занимавах с драматургство. Тъй като казвам, да не мислите, че съм се полакомил да отнема занаята на г. Войникова? Никак не съм лаком в тоя случай, ако това и да не произхожда от голяма скромност. Написал съм една драма от българо-влашкия живот...“ (Архив Т. 1 1908: 352–353)

Като свързват двете писма, изследвачите малко прибързано стигат до заключението, че темата на *Фудулеску* е дълбокият сън на българите, „измешани с власи и турнати под тяхно влияние“. Това, което е безспорно от писмото до В. Д. Стоянов е, че Т. Пеев гледа на „драматургството“ като на „занаят“ и го свързва не само и не толкова с някакъв реален социален проблем („българо-влашкия живот“), а с Войников, което ще рече – и с вътрешнолитературните традиции и процеси.

Проблемът за „мнимото цивилизаторство“ и особено за запазване на националната идентичност несъмнено вълнува Т. Пеев, въпросът е дали с това се изчерпват значенията на *Фудулеску*. Нещо повече, и след Освобождението драматургът пише в една бележка, останала в архива му:

„Цивилизацията, истинската цивилизация има за чест само добродетелите на човека отделно и на семейството, обществото изобищо... Други е отговорът, когато разбираме цивилизацията лъ-

жовна, погрешна, която наистина е котило на разврата и сиромашията – злочестини толкова големи, че нямат край, защото съсипват не само отделната личност, но цялото семейство, община, народ, държава...“¹⁴

Когато цитира тези мисли, Д. Леков основателно заключава, че „плодовете“ от дървото на *Криворазбраната цивилизация* са като райската ябълка, която Ева откъсва“ (Сборник 1972: 37)¹⁵. Към това може да се прибави единствено, че плодът от дървото на познанието е многозначен символ, чието значение не се изчерпва с греха.

По-малко внимание е обръщано на другия мотив във Фудулеску – пагубните последици от бракът с чужденка. И четирите деца на хаджи Стефания предлагат примери за тези последици. Майката довежда в дома Фудулеску, жени го за Мата, която в някаква степен подкрепя неговите коварни замисли, Лина е пряка жертва на чуждия прелъстител, донякъде същото важи и за Руска. Синът Петър в началото е типично „мамино детенце“, въпреки че деградацията му не е пълна. Парите на семейството също са похитени от Фудулеску.

Споровете около авторството на Т.-Пеевите драми също предполагат известни уточнения на изходните понятия и насочват към някои общи особености на творчеството му. Жанрът школки диалог, предназначен за годишно тържество, от който се развиват едноактни творби като *Даскал Генко*, предполага различни от днешните критерии за авторство и допуска по-голяма свобода при боравенето с чужди текстове. Може да се допусне, че подобна игра е допаднала на драматурга, който при това очевидно не се стреми да наложи името си и дори полушеговито може да напише във фейлетона *Браилски искрици*:

„Когато говоря за писатели аз не мисля българските; такива, доколкото зная, едва ли съществуват“ (Пеев 1976: 71).

Очевидно Т. Пеев преработва познати образци и дори познати текстове, като в подбора им по правило може да се открие и някакъв личен биографичен момент. Подобно пре моделиране на познати жанрови особености, пък и текстове, може да се открие и при Фудулеску,

¹⁴ АБАН, ф. 22, арх. ед. 53. Цит. по Леков, Д. *Тодор Пеев – един непознат възрожденски книжовник*. С., 1972: 27.

¹⁵ Цитираният абзац не е включен в по-късните анализи на Фудулеску от същия автор. Вж. Леков 1978 и Леков, Т. 2 1988: 43-66.

но на едно по-друго ниво, напълно съгласуващо се и с тогавашните, и с днешните критерии за авторство. Нещо подобно може да се потърси и в майсторския фейлетон *Браилски искрици*. Съпоставянето с мемоарите и с останалите му произведения, включително и със запазените в ръкопис преводи, може да породи прочит, който да поизмести познатите акценти в тълкуването на драмата *Фудулеску*, без да застраши цялостната оценка на авторските качества на драматурга. Защото, известно е, единствено значителните автори и техните творби дават възможност за подобни различни прочити, единствено те съдържат опити за пренареждане и подриване на познатите традиции. И това важи с пълна сила за отношението на Т. Пеев към някои от основните сюжети в българската национална митология. Авторът на *Фудулеску* използва два важни мотива, съчетава ги, но и като че ли ги представя иронично, проблематизира ги по начина, по който В. Друмев, Л. Каравелов и Ил. Блъсков проблематизират мотива за нещастната фамилия, след като са го използвали в по-ранни творби.

* * *

Бракът с чужденки е особено актуален мотив в историографията и литературните творби с исторически сюжети, свързани главно с последните десетилетия на Второто българско царство. Извън чисто историографските текстове, свързаният с историята вариант на мотива за невярната жена като че ли се появява по-късно от варианта, отнесен към съвременността, а и от другите основни сюжети в българската национална митология.

Въпреки че сюжетът е доста по-различен, *Иванку, убиецът на Асеня I* (1872) на Васил Друмев има някои общи елементи с останалите текстове, посветени на пагубните последици от брака с чужденка. Сходни митологеми, не без връзка с Друмевата драма, по-късно се откриват във Вазовата драматургия, а и в много други текстове от ХХ в. Друг вариант на злонамерен чужденец се открива в *Монолог или мисли на владиката Иларион напред да изгори българските книги от книгохранителницата на търновската митрополия* (1859) на В. Попович – една творба, която някои литературни историци поставят в началото на българската драматургия.

От целия корпус възрожденски драми и другите текстове, посветени на икономиката на жените, може да се извлекат няколко извода. Идеолозите на национализма и въобще интелигенцията, хората, чиито гласове достигат до нас, като цяло не приемат смесените брако-

ве. Общо е мнението, че те откъсват части от етническият колектив, замърсяват кръвта и водят до различни злощастия и в личен, и в колективен план.

Мъжете, женени за чужденки, за „други“ жени, както и децата от тези бракове, са заплашени от денационализиране. Във фолклора се налага те (и особено децата) да бъдат подложени на специални педагогически въздействия, а нерядко и да бъдат убивани. В литературните текстове гледната точка към децата се сменя – често те без уговорки са представяни като българи, но може да се окажат и зле възпитани.

Обратният случай – българки, свързани с чужденци, с „други“ мъже, се възприема като похищение. Практически липсват описания на доброволен брак, включително на популярния романтичен сюжет за любовта между „различни“ в някакъв смисъл, включително и в етнически, партньори. Похищението изисква неотложни активни действия по спасяването на българката. Ако такива действия няма или те се окажат неуспешни, похищената загива или се смята за загинала, т. е. за загубена за етноса.

И така, **образът на чужденеца** във възрожденската драматургия по правило е отрицателен. Но жанрът се изгражда благодарение на **чуждите образци и въздействия**, в него се откриват интересни **типологични сходства** с представителни творби и мотиви от европейските литератури. Не по-малко интересни са и междутекстовите връзки в рамките на българската словесност. Тези особености се наблюдават и в другите жанрове от епохата, но са особено типични за драматургията. И през Възраждането, и през ХХ век, при това не само в България и на Балканите, театърът, е място за разгорещени идеологически дебати, а развитието му протича по познати европейски модели.

ЛИТЕРАТУРА:

- Архив 1908:** *Архив на Българското възраждане*. Т. 1, С.: 1908.
- Баева 1968:** Баева, С. *Петко Рачов Славейков. Живот и творчество. 1827–1870*. С.: БАН, 1968.
- Критика 1981:** *Българска възрожденска критика*. Съст. Г. Марков. С.: Наука и изкуство, 1981
- Войников 1978:** Войников, Д. *Избрани произведения*. Съст. Д. Леков. С.: Български писател, 1978.
- Ганди 2005:** Ганди, Л. *Постколониална теория. Критическо въведение*. Прев. М. Атанасова. С.: Кралица Маб, 2005.
- Димитров 1895:** Димитров, Г. *Княжество България*. Т. 1, С.: 1895.
- Икономов 1872:** Икономов, Т. *Театралните представления у нас*. // *Читалище*, № 17, 1872.
- Йоцов 1929:** Йоцов, Б. *Петко Рачев Славейков*. // *Български писатели*. Т. 2= Под ред. на М. Арнаудов. С.: Факел, 1929: 119. Електронно изд. <http://liternet.bg/publish10/bjocov/prslaveikov.htm>.
- Каракостов 1972:** Каракостов, Ст. *Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение*. С.: Наука и изкуство, 1972.
- Каракостов 1973:** Каракостов, Ст. *Българският възрожденски театър на освободителната борба. 1858–1878*. С.: Наука и изкуство, 1973.
- Леков 1978:** Леков, Д. *Тодор Пеев. Страници от живота на един възрожденец*. С.: 1978.
- Леков 1988:** Леков, Д. *Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци*. Т. 2, С.: Наука и изкуство, 1988.
- Леков, Дамянова, Тахов [ред.] 1994:** *Тодор Пеев. Научни изследвания. Драми*. Ред. Д. Леков, Р. Дамянова, Р. Тахов. С.: Институт за литература, 1994.
- Марков 1981:** *Българска възрожденска критика*. Съст. Г. Марков. С.: Наука и изкуство, 1981.
- Мирчев 1977:** Мирчев, В. *Етрополецът*. Документална повест. С.: Български писател, 1977.
- Пеев 1976:** Пеев, Т. *Съчинения*. С.: БАН, 1976.
- Пеев 1994:** Тодор Пеев, *Научни изследвания. Драми*. С.: БАН, Институт за литература, 1994.
- Пенев, Б. Т. 1–4, 1976–1978:** Пенев, Б. *История на новата българска литература*. Т. 1–4, 2 изд. С.: Български писател, 1976–1978.
- Пенев, П 1976:** Пенев, П. *Христоматия по история на българския драматичен театър*. Т. 1, С.: 1962.
- Сборник 1972:** *Тодор Пеев. Сборник*. Под ред. на Дочо Леков. Етрополе. Нар. музей, 1972.

- Славейков 1978–1982:** Славейков, П. Р. *Съчинения*. 1–8 т. С.: Български писател, 1978–1982.
- Стоянов 2001:** Стоянов, В. Д. *Съчинения*. Т. 2, С.: Акад. изд. Проф. М. Дринов, 2001.
- Трифонов 1915:** Трифонов, Ю. Спомените на П. Р. Славейкова за първото му затваряне и за първата му песен против гръцките владици. // *Сп. БАН*, 1915, кн. IX.
- Фрай 1987:** Фрай, Н. *Анатомия на критиката*. Прев. В. Дудеков и Хр. Кънев. С.: Наука и изкуство, 1987.
- Чатерджи 1993:** Chatterjee, P. *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993.
- Чернокожев 1998:** Чернокожев, Н. „Криворазбраната цивилизация“ – проблематизации на разбирането и цивилизоването // *Език и литература*, № 2, 1998.
- Шевалие и Геербрант 1982:** Chevalier, J., Al. Gheerbrant. *Dictionair des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Rober Laffont/ Jupiter, 1982.
- Юнг 1999:** Юнг, К. Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. Прев. Л. Атанасова и М. Бояджиева. Плевен: ЕА, 1999.

ЗА ПРОВОКАТИВНИЯ ОБРАЗ НА ИВАНКО ОТ ЕДНОИМЕННАТА ДРАМА НА ВАСИЛ ДРУМЕВ

Николета Пътова
Институт за литература, БАН

Възрожденската историческа драма има две основни функции за своите съвременници – апологетична и поучителна. Сценичното „припомняне“ на средновековната българска история е част от общия подем на историографията през Възраждането. Знаците, внушаващи миналото величие и слава, са охотно и удоволствено изявени в драматургичните текстове. Относително проблемно става показването на „недостойните“ моменти и исторически личности. Все пак, за да има драматизъм, колизия, пълноценен конфликт, възрожденската драма трябва да попълни галерията на негодниците и злодеите. Въпреки склонността да мислим драматургията от тази епоха в опростената схема на черно-бялата характеристика, оказва се, че както „бялото“ е със сенки, светлини и полутонове, така и „черното“ не е само неразколебаващо тъмно. Условие за това, какви чувства на отрицание буди героят, е неговата национална принадлежност. Тя се явява и маркер за назоваването му като **предател** или **враг**. Ако е от българската общност, той е сгрешил, подведен, изкушен, т.е. *само предател*. Но предател на царя си, на неговата битка или изобщо политика. Никога обаче не става съзнателно предател на народа си: или мисли себе си като по-добър вариант за България, или, ако причинява явно зло на българите, го прави от позицията на безогледно манипулиран, така че предизвиква повече съжалението на възприемателя, отколкото неговия гняв и омраза. Силно негативните чувства остават за етнически „чуждия“, който за читателя/зрител е откровено заявеният и нескрит **враг** във възрожденската драматургия. Другостта в историческите драми се разчита като различие от изисквания морал (при предателя) и като етническа различност, съчетана с присъща неморалност (при врага). Врагът е иманентно лош, неговата характеристика е изцяло еднопланова, той е лишен от всички добродетели, а като следствие от

това се поставя под съмнение и самата му човешка същност. Той е демонично краен в злото, непоколебим в своята душевна извратеност и от там произтича и силата му. Предателят е слабият човек, нищожна или унищожена личност, която става играчка на чужди интереси и на собствените си амбиции, без обаче да има потенциите да ги осъществи. Предателят е човек на гръмкото и силно слово, на великото желание, но на недостатъчния дух и воля. Затова той не е силен дори в своята мерзост и остава на границата между голямото дело („голямото“ и „великото“ тук не са използвани в смисъла на тяхната положителност, а на тяхната мащабност и заряд) и осъщественото коварство. Предателят не може да бъде дефиниран нито като добродетелен, доблестен и благороден, нито като съвършения злодей.

Образите на предатели могат да бъдат подредени в градацията на тяхното предателство (Мортагон – брата на Крум от *Възцаряването на Крума Страшният*, Иванко от *Иванко, убиецът на Асеня I* и Митра – брат на Иванко от *Невянка и Светослав*). Според драматизма на тяхното колебание те често будят и симпатии. Но колкото повече героите, които тук наричаме предатели, се отдалечават от българското като емоционално съпричастие и като физическо присъствие¹, те се доближават до характеристиките на враговете и съчувствието към тях изчезва. Мортагон, Иванко и Митра могат да бъдат разгледани като един образ, представен в различните етапи на своята деградация.

Мортагон е първият и най-плах опит да бъде даден израз на недоволството на обидения и незачетен с власт победител и предводител в битките. Той е недоволен, че винаги остава в сянката на своя брат, смятайки, че победите срещу „черноверците франки“ и срещу аварите са изключително негова заслуга, а брат му – царят, по силата на обстоятелствата печели лаврите на бойната слава. Чувството, че е онеправдан и пренебрегнат, е в основата на неговата злоба и недоволствореност. Оказва се обаче, че в рамките на драмата героят е изцяло човек на думите, а не на делата. Неговите бойни подвизи остават предходни на драматическото действие. А словото му е синоним на слабост и малодушие. Има смелостта само да изговори своето огорчение, но действа чрез посредник. Не посмява да стори сам опита за убийство. Всъщност той по своята обиденост и самочувствие е незавършеният Иванко.

¹ Кулминацията на този тип герои – Митра, не живее в България и идва като предводител на чужда войска срещу българската.

Друмевият герой – предател има цялата останала почит и слава с изключение на царската. А тя е предстояща, ще добие и нея. Но той е самоувереният млад, нетърпелив за най-големи почести, не от корист, а от убеденост, че ги заслужава. Защото народът му има право на подобря владетел: „Всеки трябва да желае доброто на отечеството си, на народа си. Защо да не се отстрани един, когато друг може с повече достойнство и с по-голяма полза да заеме мястото му“ (Друмев 1967: 426) – това е Иванковата убеденост за себе си. Ако не беше сторил престъплението, можеше да се окаже прав. Преди убийството той извършва друго престъпление, което не може да му бъде простено – несъзнателното предателство на българското. Отношението към героя смекчава и раздвоява фактът, че предателството все пак е несъзнателно. Той, макар и с агресия, осъществява своята детска мечта: „Дору бях още малък, аз обичах да си кича главата с венци и корони от книга. Когато първи път взех шлема в ръка и препасах меч на пояс, аз се видях злочестен, дето нямаше на главата ми такава корона, каквато носеше татко ти“ (Друмев 1967: 472) – разказва Иванко на Мария своите детски видения, неразсеяни до късно. Въпреки съдбовната им натрапчивост, те напомнят неосъдителната момичешка мечта да пораснеш като принцеса ...

Иванко се поддава на коварните ласкателства и интриги на чужденеца Исак и дъщеря му Годорка. Заразата на предателството идва отвън, то не е българска същност. По своята природа героят не е зъл, а слаб духом и затова не може да устои на човешките си страсти и амбиции. Той е в постоянно колебание до извършване на убийството. Без упорството на чужденците, Иванко едва ли би станал цареубиец поради слабостта си: „...но колко е Иванко злочестен, колко страшно се мъчи той в душата си – това никой, никой не знае...“ (Друмев 1967: 421) – споделя със себе си и с публиката героят. Той е пренебрегнал, но не е изгубил границите на моралното. Осъществил желанието си да стане самодържец в царството, Иванко е със съзнание за своята мерзост и поради това не намира покой: „душата ми е твърде смутена и безпокойна“ (Друмев 1967: 514). И все пак, кризата, която изживява, не е заради самото престъпление, а за това, че постигнал веднъж амбицията си, не може да удържи на отговорностите и да се справи според своята предишна убеденост с управлението на царството. Храбрият воин се оказва недостоен и слаб владетел. Тръгнал да осъществява делото си със закана срещу „неприятелите на българското царство“, Иванко ненадейно сам се оказва на страната на враговете – без тяхната сила той се оказва безсилен.

Героят и не-героят у Иванко съществуват заедно в безплодна и себеразрушителна борба и в резултат взаимно се унищожават. Въпреки злините, които е причинил на България и на близките и обичащи го хора, все пак се дочува плахо изреченият опит той да бъде запомнен извън предателството. Думите на бъдещия цар Петър, брат на Асен: „и нека бъде благословен Иванко, ако България вижда от него мир и спокойствие“ (Друмев 1967: 496), звучат вече като сквернословие. Техният безусловен отговор (“Той е проклет и от хората, и от бога”) дава отец Иван. За Иванко няма прошка в безупречното му минало, нито в сегашното му отчаяние и разкаяние. Неговата присъда вече е отсъдена и възмездието е в края на драмата. Възстановяването на реда в България е логично продължение на изчерпаното от смисъл и лишено от благословия царуване на убиеца на Асеня. Името му става нарицателно за предателство. А подобен сюжет, в който се вписва и неговият брат Митра, срещаме в *Невянка и Светослав*.

В драмата на К. Величков Иванко е споменат само като царубиец и предател. Близката до собственото му време история вече е забравила неговата храброст, войнски победи и отдадената му народна любов. Драматургичният му брат е продължение на обобщения образ на **предателя**, развит в посока на оттласкване от българското и отправен в пределите на чуждостта. Митра в своята противобългарска амбицираност е по-близък до характеристиките на **врага**. В *Невянка и Светослав* според оценката на историята в тези характеристики е вписан и Иванко. Сянката на Асен, появила се в кошмарния сън на Митра, му припомня:

„...сичките престъпления, които сте извършили, ти и брат ти; припомни си Асеня когото убихте, за да завладеете престола му и сичките тия, които погубихте, за да не ви пречат в злобните ви и адски предприятия“ (Величков 1874: 85).

Сянката на Петър допълва проклятията към братята предатели:

„През царуването ми, Иванко и ти не ме оставихте да извърша ни едно добро дело с непрестанните си нападения. Вий утровихте сичките тия които ме окружаваха и станахте причина да извърша най-големи неправди. Сичките тия неправди да паднат на главата ти. Припомни си утре царя Петра когото уби убиец, подкупен от вас. Престъпленията които си сторил до сега да се обърнат утре на жадни пиявици и да измучат кръвта ти, умът ти, силите ти! Побъркай се, полудей, бъди победен, кръвопиец!“ (Величков 1874: 87)

В монолога си по-нататък героят сам потвърждава, че проклятията, отправени към него, са напълно заслужени. Той формулира пре-

дателството си на глас, говорейки за себе си като за „велик пълководец, който не би се страхувал и от три неприятелски войски“. „Неприятелска войска“ за Митра е българската. Така той сам заявява превръщането си във **враг** на българите. Индиректно отказва да бъде българин. Освен предател на народа и родината си, той става и предател на самия себе си. Следва ужасеният му въпрос:

„Ако им са се явили (на неговите войници печенези) тия сенки и им са казали кой ги води, какъв съм аз? ...Тогава!...“ (Величков 1874: 92)

От отговора на въпроса: Какъв съм аз? се плаши и самият герой. В случая не става дума за националното му определяне, което той ясно отказва да припознае като българско. Въпросът тук се отнася до неговата човешка ценност. А отговорът се намира в скалата от морални означители между добър/справедлив и лош/вероломен; между безстрашен герой и недостоеен предател.

Ако образът на Митра бъде разгледан като градация на Иванковия, самата възрожденска драматургия дава оценка на предателството на Иванко. И ако Друмевият герой бъде коментиран не чрез трагизма и раздвоеното си, а чрез своето продължение, ще се окаже безсмислено питането *Положителен или отрицателен герой е Иванко?*².

Въпреки тази привидна яснота обаче няма възрожденска драматургична творба, която да е коментирана повече от *Иванко*. Критиката в различни периоди и от различни гледни точки се опитва да намери точен отговор на въпросите, поставени от пиесата на Друмев.

Веднага след излизането от печат през 1872 г. драмата на Васил Друмев *Иванку, убиецът на Асеня I* предизвиква полемика на страниците на възрожденската периодика. Произведението провокира първият литературно-критически спор през Възраждането, в който авторите участват не само с обичайните констатации, но привеждат в защита на твърденията си и аргументите на анализа.

П. Р. Славейков в кн. 5 от февруари 1873 г. на редактираното от него списание „Читалище“ оценява драмата на Друмев като „една капитална пиеса за бъдещият наш народен театър“³. Сравнява *Иванко* с историческите драми на Войников и заявява, че делото на Друмев е „едничкото художествено произведение в българската книжнина...“. Макар и много лаконично, Славейков споделя някои свои бележки, които ограничава само върху развързката на драмата. Намира я „мал-

² Въпросът е заглавие на Генов 1949: 304.

³ Цитатите са по Г. Марков [съст.] 1981: 309.

ко слаба, и особено след трагическата смърт на Асеня, която остава като заглушена, и подир която паданието на Иванка испада някак вяло...“ Всъщност, без да влиза в подробности за сюжета и структурата на *Иванко*, авторът на статията улавя един от основните моменти, които смущават при възприемането на драмата – не е достатъчен акцентът върху наказанието, възмездяващо цареубийството. Патосът на възрожденското време изисква черно-бяла характеристика на персонажите и недвусмислено оценяване на ситуацияите, в които те попадат. От една страна в хода на цялата драма личи двойственото отношение на Друмев към Иванко. От друга – развързката представлява отворен финал по отношение на главния герой. Царската династия получава своята реабилитация със скорошното възкачване на Петър на престола, но бягството на Иванко, въпреки че е съобразено с историческата истина, оставя незапълнен зрителския/читателски хоризонт на очакване. Физическото оцеляване на героя в рамките на драмата е неадекватно от гледна точка на фолклорно-приказния модел на възтържествуване на доброто над злото. В този смисъл Славейков само загатва за някаква неудовлетвореност от развързката, без да навлиза в детайлни обяснения по този въпрос.

Следващият, който високо оценява *Иванко*, е Любен Каравелов в статията *Български драми*, публикувана в „Независимост“, където казва, че „драмата на г. Друмева може да се нарече първо дело, т.е. първо явление в българската литература”(Пак там: 317–319). Въпреки похвалата към автора на *Иванко*, с която фактически елиминира стореното до този момент от Войников, Каравелов е смутен от противоречията, изграждащи образа на главния герой. Критикът риторично пита: „Кажете ни – може ли да плаче един юнак, който се е решил да отнима чужд престол, да убива царят и да бъде господар на цял един народ?“ Въпросът му съдържа цяла поредица от въпроси: Иванко изобщо юнак ли е в смисъла на положителните внушения, които понятието съдържа?; Възможно ли е един истински юнак публично да изпада в пози на явен негероизъм (плаче) и на крайна колебливост?; Ако е юнак, може ли той да бъде цареубиец на достоен и обичан цар, т.е. да бъде несправедлив и престъпник?; И накрая, след всички негативи, които образът му натрупва, може ли да бъде български цар?

Двете бегли забележки и на Каравелов, и на Славейков критикуват несъответствието между престъпното деяние и фактическото наказание, което така и не се случва на главния герой в рамките на драматургичното действие.

Следващото публично изразено мнение за произведението на Друмев е на неговия съперник на полето на историческата драма.⁴ Загнет от единодушно високата оценка за *Иванко* и от пренебрежителното отношение на критиката към собствените му исторически драми, Войников написва и публикува първия по същество театроведски анализ на драма в българската периодика. Статията му *Иванку, убиецът на Асеня I*⁵ излиза в списание „Читалище“ като отговор на Славейковия отзив за *Иванко*.

Първата част от своята публикация Войников започва като писмо-упрек към редактора, който по силата на обществената си позиция се явява водач на участниците в книжовния процес. И като водач няма моралното право да ги упътва в невярна посока. Войников смята за непрофесионално акцентът в отзива на главния редактор да бъде единствено в похвалите и въпреки собственото му признание, че има бележки към развързката на драмата, да се отказва от задълбочен коментар върху недостатъците ѝ. Войников пита редактора на „Читалище“ време ли не му е достигнало или е бил ръководен от „особна лична учтивост“ при съставянето на отзива. Смята, че произведение, което предстои да остане в бъдещето, както твърди Славейков, трябва да премине „през ръцете на няколко критици“ и се заема да изложи своите бележки и да оспори високата оценка за драмата.

Войников не е съгласен Друмевата драма да бъде наречена „художествено“ произведение, тъй като е написана „както завърнало“ и „против правилата на драматическото изкуство“. В нея не са спазени единството на време, пространство и действие. Другата му генерална критика е, че характеристиките не само не са предадени с „поразителна вярност“, както твърди Славейков, но „някои от тях нямат даже определението си“. Войниковата критика е насочена към изграждане характеристиките на почти всички действащи лица в драмата, но особено недоумение у него предизвиква решението на Друмев да представи главния герой в неговата разколебаност и непостоянство. Изкуството според Войников трябва да създава поетически характери, а не точно копие на историческия субект: „Драмата не е история, а поезия.“ Постоянните противоречия у главния герой го правят безхарактерен и неясен. Въпреки че авторът на статията изпада в крайност, търсейки единствено недостатъците в *Иванко*, твърде вярно долавя онези мо-

⁴ За диалога Друмев – Войников, започнал още преди да бъде написана Друмевата драма Вж. Д. Леков 1992: 59–65.

⁵ Цитатите са по Марков [съст.] 1981: 325–342.

менти от сюжета или от развитието на образите, които са затруднявали възприемането и разбирането на произведението.

Колебливостта и нерешителността на Иванко провокират у Войников въпрос, който поставя и съвременната ни критика – Кой е главният герой в драмата? Опонентът на Друмев дава две алтернативни предложения за главен герой, върху които разсъждават и покъсните изследователи на *Иванко* – Исак или отец Иван. Според автора на статията те са реалните двигатели на драматургичното действие и в този смисъл изпълняват функцията на главния герой.

По-нататък Войников изразява възмущението си, че болярите са представени като оръдия на чужда воля. Ако Иванко е предател, идва твърде много за възрожденските нагласи, свикнали да изискват патриотично звучене от старата българска история, ситуация, в която повечето български боляри са предатели на царя си. Самият цар Асен и брат му Петър се проявяват като твърде мекушави характери, неспособни да защитят себе си и владетелското си право. В коментара си на трето действие и нататък Войников си позволява неоснователна ирония към авторовите решения по хода на драматургичното действие и развитието на характерите.

В бележки под линия Славейков влиза в диалог с Войников, като се съгласява с част от критиките му, но смята, че Войников проявява излишна възискателност и придирчивост и не се съобразява с „истинната цел на автора и съставянието на драмата“. Въпреки че споделя в известна степен моменти от критиката на драматурга, Славейков не се отказва от собствената си най-висока оценка за *Иванко*. Той още веднъж повтаря, че „драмата на г. Друмева може да служи за сегашният, а че и за бъдещият наш народен театър, а най-вече до появението на други по-добри и по-сполучени каквито досега не сме видели.“

Макар и да не се включва в критическия спор за *Иванко*, Друмев намира повод от издаденото през 1874 г., съставено от Войников *Ръководство за словесност*, да изкаже своето мнение за художествеността на художественото творчество и така косвено да обори упреците на своя критик, че толкова похвалена в отзивите на Славейков и Каравелов драма, всъщност била лишена от художествени достойнства. В кн. 9–10 на „Периодическо списание“, без да отрича ползата и необходимостта от науката за словесността, Друмев изказва своята убеденост, че овладяването на правилата на творческо писане само по себе си е недостатъчно да направи от пишещия талантлив писател: „Бездарният писач колко ще и да писва по правилата, той никогаж няма да напише нещо хубаво, гениялно, но даровитият писач, макар и

никак да не се раководи от приетите правила, неговото произведение се ще бъде добро“ (цит. по Марков 1981: 371).

По-късните изследователи на творчеството на Васил Друмев продължават да отбелязват уникалността на *Иванко*, сравнена с останалите исторически драми от предосвобожденския период. Продължават обаче да си задават и въпросите, които поставят авторите на първия същински критически дебат, състоял се около първото издание на *Иванку, убиецът на Асеня I*.

Повод за нова вълна от изследвания върху живота и творчеството на автора на *Иванко* и *Нещастна фамилия* стават честванията на 25 години от кончината му. През 1926 г. Илия С. Бобчев издава биографично-коментарната книга *Васил Друмев – Климент Търновски* (Бобчев 1926). В нея отбелязва, че през Възраждането влиянието на драмата *Иванко* измества алегорично тълкуваната *Многострадална Геновева* и Войниковите драми от българската сцена. От дистанцията на няколко десетилетия Бобчев потвърждава оценката за Друмевата пиеса като най-значимия драматургичен факт през Възраждането.

На следващата година под редакцията на М. Арнаудов излиза сборник с изследвания, спомени и документи, където в две от студиите предмет на анализ е драмата *Иванко* (Пашев 1927). Г. С. Пашев оценява *Иванко* като плод на зрялото творчество на Васил Друмев. Смята, че основната идея на драмата е „нравствената необходимост всяко едно престъпление да получи своето възмездие“ (Пашев 1927: 160) и, че тази идея е занимавала автора още в повестта *Нещастна фамилия*, но по-задълбочено тълкуване проблемът получава в *Иванко*. Статиите на Г. С. Пашев и на Ю. Трифонов са най-близо до позитивисткото научно изследване. Те не се занимават с проблемен анализ на произведението и по-точно, сякаш нарочно избягват да коментират въпроси, които самият автор оставя с възможности за нееднозначни отговори.

Боян Пенев в своите Лекции по история на българската литература акцентира отново върху проблемността, достойнствата и недостатъците на драмата *Иванко*. Той също смята, че произведението не е лишено от художествени качества и по този признак го противопоставя на Войниковите драми: „Трябва да признаем, че на Друмева не са чужди патриотическите съображения на Войникова. ...но не можем да отречем, че едно от главните съображения на Друмева е било да напише не толкоз една патриотическа, колкото една художествена дра-

ма“ (Пенев 1978: 77). По-нататък уточнява, че значението на драмата вече е историко-литературно, а не художествено, но признава особено място на *Иванко* в развитието на българската драма. Боян Пенев потвърждава една от основните забележки на Войников, че драмата не е „издържана откъм единство на действието“. Тази бележка обаче отнася както към историческите пиеси на самия Войников, така и към драмите на Вазов. Композиционното несъвършенство на *Иванко* води до там, че „драмата е без средоточие – не виждаме в нея нито един главен епизод, нито пък едно главно, централно лице“. Б. Пенев характеризира *Иванко* като „твърде неопределен образ“ и смята, че въпреки явното старание на Друмев, героят му остава „незавършен като образ“. Конфликтът между властолбие и съвест довеждат до душевната драма на героя, която, според автора, не е достатъчно мотивирана в хода на действието. Голяма част от подробния анализ на Б. Пенев се занимава с намерението на Друмев за психологическо изграждане на образа и с коментар на причините, които разминават това намерение от резултата. Като строг критик, Б. Пенев има твърде високи и нереалистични изисквания към *Иванко*, несъобразени с етапа на литературно развитие през Възраждането. Въпреки високото ниво, от което оценява произведението, забележките му засягат реални несъвършенства на драмата. Друг е въпросът, че подобно на Войниковата статия в „Читалище“, Б. Пенев си поставя като анализаторска задача да потърси недостатъците и акцентът е поставен върху тях, а постиженията на драматурга някак остават неинтересни за литературния историк.

В своята *История на българската драма* Цв. Минков не добавя нещо принципно различно от казаното от Б. Пенев по отношение на *Иванко*. Потвърждава мнението, че Друмев има особено място в нашата литература като „създател на първата самобитна българска повест и автор на първата хубава и талантливо написана българска драма“ (Минков 1936: 33). Двете големи части, на които изследователите делят *Иванко* – до и след убийството на Асен, Минков определя съответно като „драма на властолубието“ и „драма на съвестта“. В покъсното си и по-подробно разглеждане на произведението (Минков 1940) той уточнява, че драмата на съвестта в случая е по-прецизно да бъде наречена „драма на патриотизма“: „Действието в драмата „Иванко“ възниква като последица от сблъскването между властолубието и родолубието.“ Цветан Минков внася допълнителен детайл в дотогавашната характеристика на главния герой, находчиво наричайки го „герой на слабостта“.

Иванку, убиецът на Асеня I продължава и по-късно да поставя въпроси, с които затруднява своите изследователи. Двете обемни истории на българския театър, на П. Пенев (Пенев 1975) и на Ст. Каракостов (Каракостов 1973), се опитват да намерят различни от дотогавашните гледни точки за тълкуване на *Иванко*. Интерес за авторите представлява народът, който те разглеждат като действащо лице. Дори Каракостов твърди, че главен герой в драмата е народът и всичко, което се случва на основните персонажи в *Иванко* зависи от подкрепата или отпора на народа. Определя произведението като „народна трагедия“ (Каракостов 1966). Според П. Пенев пък в драмата няма централен герой и, въпреки че заглавието насочва към Иванко, в развоя на действието това място заема Исак.

М. Чемоданова (Чемоданова 1986) също подкрепя тезата за липсващия главен герой и за особеното място и значение на народната съдба в драмата *Иванко*. Акцентът върху съдбата на народа според нея става причина да се изгуби личната драма на Иванко в пиесата. Липсата на персонаж, около когото да се групира действието, води до децентрализация на образната система. Чемоданова прави аналогия с *Борис Годунов* на Пушкин, където също няма централен герой, но има развитие на определена историческа ситуация, около която се групират всички действащи лица. Тя определя Пушкиновата пиеса като „политическа трагедия“ и вероятно счита за допустимо това жанрово определение и за драмата *Иванко*.

М. Величков оспорва както уместността на сравнението с Пушкиновата пиеса, така и твърдението на Пенев-Каракостов, че народът е главно действащо лице в драмата *Иванко*. Според трактовката на Величков народът в разглежданото произведение има една „забележителна особеност ...като конфликтующа страна, която балансира действието и контрадействието. Народът не присъствува, но страхът от него мотивира цялото поведение на Исак и съзаклятниците... Народът (едновременно със страстта към дъщерята на Исак) мотивира поведението на Иванко“ (Величков 1991).

В книгата си *Българската историческа драматургия през Възраждането* М. Брадистилова предлага различен подход. Тя разглежда основните действащи лица като антиподни контрастни двойки и изтъква, че това е начин да бъде усилена динамиката на основното действие. Авторката окрупнява проблема, който изгражда основната

колизия в текста, поставяйки акцент на взаимоотношенията личност – общество вместо на борбата между властолюбието и съвестта.

Разделянето на главните герои на антиподни двойки помага да бъде обяснена техниката на драмата, но съпоставянето и по-късно противопоставянето на образите на Милко и Иванко разглежда само от една страна проблемното присъствие на героя в драмата. Милковото предателство има ясно очертаните граници на личното отмъщение, отвъд които той не прекрачва и дори се опълчва срещу своя съюзник, когато вижда в негово лице заплаха за България. В светлината на това противопоставяне Иванко е предател на отечеството си, изменник на народа си. Но той е предател и на любовта на Мария, предател на доверието и приятелството на царя си, в крайна сметка – предател на самия себе си. Защото допуска да унищожи героичния и почти икони-чен образ на непобедим военачалник, заради смелостта си и себеотрицанието в битките, които собствените му качества изграждат. Въпреки явното предателство на главния герой, авторът не го заклеймява и обвинява. Всъщност Друмевото нееднозначно отношение към Иванко, което проличава в текста на драмата, затруднява и обърква значително повече възприемането на образа, отколкото различните лица, с които ни се показва героят. От герой до предател – развитието на образа се движи по своя логика, непотвърдена нито от конкретния добре познат исторически сюжет, нито от аналогичен драматургичен персонаж. Търсейки ситуираността на Иванко в драмата, Хр. Манолакев го поставя между полярните „образи-идеи“, с които се характеризират останалите герои, т. е. не вижда мястото му сред никоя група или идея. Изтъква уникалността на образа за възрожденската драматургия. Останалите герои са заменими, те имат своите подобия в други исторически драми. Примерите, които привежда Манолакев, са с Исак, който повтаря идеологията и драматургичната функция на Георги Сурсувул и с отец Иван, в чийто образ може да бъде припознат Боян. И двата примера са от Войниковата *Райна княгиня*, но биха могли да се намерят подобни персонажи и от други исторически драми. Образът на Иванко обаче е единствен. Той е „незаменим като персонаж. И е неповторим – няма аналог във възрожденската драматургия. Оттук и разночетенията, оспоримостта в интерпретирането му от Възраждането до наши дни“ (Манолакев 1992: 67–72).

В последната *История на българския театър* В. Стефанов представя драмата на Друмев като метафора. Според него *Иванко* е „своеобразно резюме на изпитанията и победите на българския дух.“ Авторът смята, че: „В замисъла на *Иванко* доминира остра антивизан-

тийска, което ще рече антифанариотска тенденциозност“ и, че в контекста на борбата за църковна независимост са особено нужни „исторически примери за византийската българофобия и побеждаващото българско родолюбие.“

В. Стефанов тълкува въпроса за главния герой в драмата, признавайки водещата по отношение на действието функция на Исак и отец Иван, но все пак смята, че Иванко е „главен“, защото той е „лицето, което проблематизира разказа за заграбването на престола. ...Деянието му е интересно не само за себе си, а в конкретната връзка с неговия обект. В тази връзка е скрит проблемът. А той за Друмев е, че най-добрият български военачалник посяга на най-добрия български цар, с което не постига друго, освен да тласне България към пропаст. Защо двама най-добри българи, вместо да донесат на народа си онова добро, на което са способни, стигат до противопоставяне с фатални последици? Иванко не само отнема човешки живот – той убива най-добрия цар, освободителя на отечеството, символа на възхождаща България. ...Бремето на проблема лежи върху плещите на Иванко. От гледна точка на замисъла това вече го прави главен герой. ...Драмата проблематизира отговорността на отделната личност пред историята“ (Стефанов, 1997: 145–146).

Предложеното в *История на българския театър* тълкуване на *Иванко* е съобразено с начина, по който историята функционира през Възраждането – не като праволинеен разказ на исторически факти, а като исторически наративи, които съдържат елементи на разказа, внушаващи емоция, поука, съпричастие и изискващи аналогии с настоящето. Миналото присъства като метафоричен образ на сегашното. Именно през тази гледна точка В. Стефанов анализира *Иванко* и когато драмата бъде изведена извън времето, в което се развива драматургичното действие, и убийството на българския цар Асен I се разглежда като фон, върху който се разполага проблемът, а не като централен сюжетостроящ проблем, тогава можем да кажем, че пиесата на Друмев престава да бъде историчека пиеса. Тя може да бъде четена като драма на избора. Множеството възможности решават едни проблеми, но изправят човек пред други. Свободата да имаш избор, всъщност означава самоограничението и отговорността да се откажеш от много неща, да се откажеш от различни варианти и да избереш само един. Психологически по-лесно е справянето със ситуация, в която човек е оставен без алтернатива, отколкото избирането на една от няколко примамливи възможности.

Както знаем от собственото признание на Иванко, той от дете мечтае да стане цар. На пръв поглед – абсурдна мечта. Но в неговия случай тя дори е в перспектива да се осъществи, ако той се ожени за царската дъщеря. Това е много вероятно, тъй като Мария е влюбена в младия и смел войвода на баща си, а нищо в драмата не подсказва, че царят би се противил на този брак. Героят обаче е поставен пред няколко възможности и трябва да направи поредица от избори, които да го доближат до мечтата му. Оказва се, че любовта му към Исаковата дъщеря, гъркинята Тодорка е силна, колкото и стремежът му към царската корона. Той иска и двете. Не желае да стане цар с Мария и да се откаже от чувствата си към Тодорка. Иванко прави избор да има всичко, към което се стреми. А такъв избор е незрял и неадекватен. Подобно поведение обичайно се наказва, въпреки че желанията сами по себе си не са наказуеми. Иванко обаче отива твърде далеч. В името на своите цели той извършва престъпление. Убива българския цар и нарушава едновременно моралния и правовия ред на обществото. Интересна е градацията, в която Друмев постепенно лишава героя от онези характеристики, които са го правили симпатичен.

От разговорите на велможите научаваме, че Иванко е пръв между юнаците, че той е „честта и славата на българското царство.“ Виждаме го обаче в друга светлина, защото първата му поява на сцената е монолог на колебанието и съмнението. С помощта на Исак мечтата му за българския престол се превръща в страст, на която от един момент нататък няма сили да се съпротивлява. Вече взел решението, че ще убие Асен, за да се възкачи на трона, Иванко продължава да е смутен от себе си. Той, макар и косвено, се самоопределя като изменник и предател, когато в края на разговора с Исак остава отново сам и продължава угрижено да разсъждава за измяната и предателството, за това как лесно влизат те в царския двор, докато стреснато не вижда себе си в тази роля. „Иванко е предател? Иванко е изменник? „ (Друмев 1967: 425) – трескаво се пита той, сякаш Иванко – предателят е някакво абстрактно лице, с което героят не иска да се оприличи. Същевременно се успокоява, че ще бъде изменник на царя си, но и защитник на българското царство от неприятелите, желаещи да видят междуособие. Самозаблудата му, че със злото, което извършва, ще стори всъщност добро, е като договор с дявола, в който най-страшното условие се договаря с надежда никога да не бъде потърсено изпълнението му. За жалост, освен цареубийство, на Иванко му се налага да извърши и национално предателство, допускайки политическа и военна помощ от страна на Византия. Всички заричания в

името на българското са останали напразни пред амбицията да осъществи мечтата си за царската корона. Нито тя, нито Тодорка обаче му донасят очакваната радост. Вместо това Иванко е станал „като луд“. Постигнала го е съдбата на Мария. С тази разлика, че неговата „лудост“ не е безпаметна и той не може да избегне кошмара на стореното престъпление: „И никъде не намирам аз покой. Душата ми жаднее за спокойствие, но не го намира никъде... Нищо не може да ме успокои!“ (Друмев 1967: 514). Това са едни от последните думи, които героят изрича в драмата. Много скоро след тях идва ред на развързката, в която Иванко е свален от поддръжниците на Петър, но успява да избяга. Финалът отговаря на историческата истина, но не удовлетворява очакването за справедливо наказание на цареубиеца.

Възрожденската историография е твърде лаконична за съдбата на Асеновия убиец и не използва името му като център на историческото събитие. Според *Кратка българска история* на Д. Войников (Войников 1879) главният герой на драмата е представен като „един от българските велможи на име Иванко“, който, подбуден от попадналия в плен гръцки войвода Исак и с помощта на група боляри и на царската дъщеря, подготвя цареубийството. Асен обаче научава за съзаклатието, вика Иванко и заповядва да го убият. Иванко успява да го превари и го пробощава с нож. Краткото му царуване е прекратено от войските на Петър, който превзема Търново, а Иванко се спасява с бягство в Цариград. Душановата История разказва сюжета така, както го описва Войников и както е според драмата – в заговора е въвличена и царската дъщеря (Душанов 1870). Др. Цанков е още по-лаконичен за събитието: „Исаак, Гръцки войвода, който бил роб, подбудил едного от българските войводи на имя Иван да убие Асеня, та да стане той български Крал. Иван сполучил да убие Асеня и с приятелите си останал на Асенево място в Търново“ (Цанков 1866: 73). Когато престолът му бил отнет, побягнал в Цариград и там се оженил за жената на Исак. Тази подробност е единственият същностно различен момент в разказа.

Друга версия за женското присъствие в съдбата на Иванко срещахме в историографското съчинение на Раковски *Няколко речи о Асеню Първому* (Раковски 1984: 22). В него пише, че Асен I царувал девет години и бил убит от „сродника си Йованка според някакви си любовни сплетки що имал Йованко със сестра му, а Асен искал да го

казни смъртия, но Йованко го преварил. Подир това убийство Йованко тутакси завладял Търново и искало му се да усвои царският престол, но Петър, брат Асенюв, осуетил негови замисли, стяснил го в Търново, отде той избягнал и наишел спасение при византиецем ведно с брата си Димитра, отде и после не е мирувал“ (Раковски 1984: 22). И в историята на Раковски на Иванко не се отделя особено внимание. Убиецът на Асен не се споменава извън този неголям пасаж.

Всъщност „проблемът“ Иванко става обект на коментари, дискусии, посвещават му се множество страници едва след Друмевата драматургична интерпретация на образа. В пиесата Иванко получава плътност, жизненост, реалност. Друмев го извежда отвъд шаблонната схема на цареубиеца, който няма лице, личен живот и своя драматична съдба, а е само неизключителен факт от средновековната история. С образа на Иванко авторът поставя моралния проблем за отговорността на избора. Той усложнява темата за предателството към народ и отечество, която особено вълнува всяко новосъздаващо се общество. Освен че поставя актуален проблем, Друмев си позволява лукса да не му даде еднозначно решение. Във финала на драмата предателят нито стига до катарзис, след който да се върне отново към образа на идеалния герой (както се случва с Милко например), нито получава адекватно на предателството му наказание. Оптимистичният изход за България е потвърден от думите на Исак: „Ех, Българийо! Вижда се, тебе Бог те пази!“ (Друмев 1967: 524), но въпреки това случаят *Иванко* остава неразрешен.

Образът на Друмевия герой има своите художествени тълкувания и в Следосвобожденската литература. Под друго име и в различно време той се появява в историческата пиеса на Ив. Вазов *Борислав*. С нея се открива сезонът 1909 – 1910 г. на Народния театър. Въпреки критиките за наивитет, старомодност и незначителни художествени достойнства, театралните представления по *Борислав* привличат много публика. Сюжетът не се основава на автентично историческо събитие. Главният герой също е измислен от автора. В духа на възрожденската традиция драмата проблематизира отношенията личност – общество и въпроса за владетелския дълг, който изисква пренебрегване на личните интереси и чувства. За историческа основа на драмата служи ситуация, която Вазов определя като „поразително сходна“ на случилото се преди 47 години пак в Търново - след битката при Клокотница е пленен

епирският владетел кир Тодор, който по подобие на Исак стои в основата на заговора срещу царя. Иван Асен е заплашен от заговор, целящ да отнеме живота и престола му. Успоредно се развива втората сюжетна линия на любовната интрига между Борислав – велик войвода при Иван Асен, „красив и юначен“ 30-годишен млад мъж, с „буен и поривист“ характер, и Тамара – царска дъщеря, която в името на любовта е готова да не изпълни бащината воля и уговоря със своя любим бягството си преди годежа с неаполитанския крал. В бележките към драмата, след като дава кратки обяснения за историческите личности – герои в произведението, Вазов пояснява и някои от важните действащи лица, които нямат конкретен прототип в историята:

„Главният герой Борислав изобразяваме тип на храбър и неустрашим български пълководец, с горещ темперамент, с безмерна страстност, честолюбие и изменчив характер, каквито често се срещат в историята на Търновското царство.“ (Вазов 1957: 175).

Реалният прототип на Борислав е художественият образ на Иванко. В текста на пиесата неколкократно срещаме директни препратки към произведението на Друмев:

„Кир Тодор: Каква съдба! Преди половина век имаше в Търново един друг Асен и един друг пленник грък, Исак Комнен. Този пленник чрез хитрост видя в краката си главата на оня Асен. Сегашният пленник Тодор Комнен няма да засрами рода си. Той ще тъпче главата пък на този Асен“ (Вазов 1957: 97).

Предположение, че Борислав ще се присъедини към заговорниците: „Страстта е страшна сила, била тя за жена, за злато или за корона. Борислав предан? Иванко не беше ли най-предан на Асеня? Уби го!“ (Вазов 1957: 115)

Към Борислав: „Едно време Иванко убиваше Асеня първи, но за един трон, не за една женска пола. Но Иванко беше умен мъж, не търчеше подир фантазиите.“ Борислав отговаря: „Аз не съм Иванко“ (Вазов 1957: 147).

И наистина Вазовият герой в последното действие на пиесата опровергава лошата си слава на предател. След като бягството на двамата влюбени е осуетено и вестта за милостта на царя не достига до окования Борислав, той все пак успява да се измъкне от затвора и да постъпи на служба при византийския император. Там живее с мисълта за мъст и в очакване на война с България, за да може в битка да отнеме живота на Асен.

В крайна сметка благодарение на Борислав заговорът срещу Иван Асен не успява. Героят е враг на Асен, на онзи, който е забранил

любовта му с Тамара, но в ситуация на избор преодолява личната си обида и се оказва верен на царя. С верността към царската институция, синоним на отечеството, Борислав изкупва греха на изменничеството.

С този герой Вазов предлага реабилитираща редакция на типа *Иванко*.

Няколко десетилетия по-късно Цв. Минков, един от изследователите на Друмевото творчество, предлага своя художествена версия на Иванко, която разказва за съдбата му след предателството и бягството от България. Авторът пише прозаично съчинение, което озаглавява *Гибелта на цареубиеца* (Минков 1941). Повестта излиза под № 239 в художествена библиотека „Древна България“. Сведения за историческите събития от това време Цв. Минков черпи от излезлия наскоро трети том на *История на българската държава през Средните векове* от В. Златарски (Златарски 1940). Авторът на Историята цитира хрониките на Н. Акоминат и Г. Акрополит, които представят цареубийството като случайност, предизвикана от гнева на Асен заради „тайно сношение“ на Иванко със сестрата на неговата жена. Според Златарски Иванко се е поддал на предложенията на недоволните от силовата политика на Асен кумански боляри да узурпира властта в своя полза и чрез него куманите да управляват в своя полза:

„От своя страна Иванко, за да може да изпълни предназначения план и с успех да достигне целта, се постарал да придобие на своя страна предани и верни лица в самия дворец, които биха му оказали нужното съдействие в решителния момент. За такава той избрал сестрата на царицата, на която той ще да е обещал да я вземе за жена и да я направи царица. ...След завръщането си от втория поход в Македония цар Асен I, очевидно, е дочул за съществуването на заговора и в гнева си решил веднага да унищожи главата и душата на заговорниците – Иванка, но сам паднал жертва. Иванко, според съвета на заговорниците, пръв нападнал и убил Асеня I“ (Пак там: 110).

След идването на Петър в Търново Иванко успява да се спаси и намира покровителство при Алексей III. Императорът му оказва почете, дарява го с богатство и решава да го сроди със своя род като го ожени за внучката си Теодора, дъщеря на покойния вече Исак. Теодора обаче била едва четиригодишна и Иванко предпочитал да му дадат за жена майка ѝ – вдовица на Исак и една от дъщерите на императора.

Желанието му остава неизпълнено. Все пак като императорски зет е назначен за главнокомандващ на определените против България войски и управител на Пловдивската област.

Повестта на Цв. Минков започва след като всичко това се е случило и на българския престол царува Калоян. Иванко е предложил съюзничеството си на Калоян и връщането му към българите вече е известно на византийците, които се опитват с преговори и с хитрост да го привлекат отново на своя страна. Но Иванко отговаря на пратениците: „Аз съм българин и ще умра като българин!“ За кратко време той отцепва Пловдивска област и по определението на императора и неговите приближени, става най-опасният бунтовник в империята. Оказва се, че ромеите нямат друго оръжие, с което да противостоят на силата, смелостта и устрема на Иванко, освен коварството. С помощта на клетвопрестъпление успяват да привлекат българина в своя стан, където го залавят и няколко дена по-късно го убиват.

Този окончателен финал на историята на Иванко добавя към измяната и страданието на героя и липсващия трети елемент – на изкуплението. У него надделява българското самосъзнание и той става лоялен към своя цар. Разбира се, предателството му е така голямо и непоправимо, а образът, който създава Друмев – достатъчно провокативен и запомнящ се, за да могат други текстове да заличат негативната емблематичност на името Иванко.

Странното е, че ако направим опит да открием някаква символност в образа на Друмевия герой, тя не товари с негативи обобщения образ на българското, а по-скоро предупреждава за заплахата от близостта с всичко византийско/гръцко.

ЛИТЕРАТУРА:

Бобчев 1926: Бобчев. И. С. *Васил Друмев – Климент Търновски*. София, 1926.

Брадистилова-Добрева 1975: Брадистилова-Добрева М. *Българската историческа драматургия през Възраждането*. София, 1975.

Вазов 1957: Вазов И. *Събрани съчинения*. Т. 17. София, 1957.

Величков 1874: Величков К. *Невянка и Светослав. Драма в пет действия от Константина Величкова*. Цариград, 1874.

Величков 1991: Величков М. Тетрадки по драматургия. // *Нова христоматия*. София, 1991, 16–24.

- Войников 1983:** Войников Д. Възцаряването на Крума Страшний. // *Добри Войников. Съчинения в два тома. Т. 2*, София, 1983.
- Войников 1879:** Войников Д. *Кратка Българска история от Добря П. Войников*. Второ издание. Пловдив, Русчук и Солун, 1879.
- Генов 1949:** Генов Кр. Положителен или отрицателен герой е Иванко? // „*Език и литература*“, г. IV, бр.4, 1949.
- Друмев :** Друмев В. Иванко, убиецът на Асеня I. // *Васил Друмев. Съчинения. Т.1*. София, 1967.
- Душанов 1870:** Душанов Д. Т. *Кратка Българска история по питане и отговор за първоначалните училища от Д. Т. Душанова*. Къзънлък, 1870.
- Златарски 1940:** Златарски В. *История на българската държава през Средните векове. Т. 3*, София, 1940.
- Каракостов 1973:** Каракостов Ст. *Българският възрожденски театър на освободителната борба*. София, 1973.
- Каракостов 1966:** Каракостов Ст. За художествения метод на В. Друмев в историческата драма "Иванко, убиецът на Асеня I". // „*Театър*“, 1966, № 9.
- Леков 1992:** Леков Д. Диалогът Друмев – Войников. // *Васил Друмев. Юбилеен сборник*. Шумен, 1992, 59–65.
- Манолакев 1992:** Маролакев Хр. За (не)разбирането на „Иванку, убиецът на Асеня I“. // *Васил Друмев. Юбилеен сборник*. Шумен, 1992, 67–72.
- Марков 1981 [съст.]:** Марков Г. *Българска възрожденска критика*. София, 1981.
- Минков 1936:** Минков Цв. *История на българската драма*. София, 1936.
- Минков 1941:** Минков Цв. *Гибелта на цареубиеца*. София, 1941.
- Минков 1940:** Минков Цв. „*Нещастна фамилия*“ и „*Иванко*“. София, 1940.
- Пашев 1927:** Пашев Г. С. Нравствени идеи и принципи в художествените произведения на В. Друмев. // *Климент Търновски. Васил Друмев*. Ред. на проф. М. Арнаудов. София, 1927.
- Пенев 1978:** Пенев Б. *История на новата българска литература. Т. 4*, София, 1978.
- Пенев 1975:** Пенев П. *История на българския драматически театър*. София, 1975.
- Раковски 1984:** Раковски Г. С. Няколко речи о Асеню Първому, великому царю българскому и сину му Асеню Второму от Г. С.

- Раковскаго. Белград, 1860. // *Георги Стойков Раковски. Съчинения*. Т. 3. София, 1984, с. 22.
- Стефанов 1997:** Стефанов В. *История на българския театър*. Т.1, София, 1997.
- Трифонов 1927:** Трифонов Ю. Историческата страна на драмата „Иванко“. // *Климент Гърновски. Васил Друмев*. София, 1927.
- Цанков 1866:** Цанков Д. *Кратка Българска история от Драган Цанков*. II изд., 1866.
- Чемоданова 1986:** Чемоданова М. *Творчество Василя Друмева и становление болгарской национальной литературы*. Москва, 1986.

РОМАНЪТ ЗА ШВЕЙК НА Я. ХАШЕК – ЕДНА НЕПРИЛИЧНА (!) КНИГА

Богдан Дичев
Карлов университет, Прага

*...když svatý Alois uslyšel, jak jeden muž
za hlučného rachotu vypustil své větry,
tu dal se do pláče a jedině modlitbou se upokojil.*

(Из послеслова към първата част на романа)

СТАРИ СМЕТКИ НА ПИТО-ПЛАТЕНО

Когато преди време ни се наложи да влезем в задочен спор с някои от социално анонимните опоненти на Хашековия роман, за средоточие на дискусиата бе избрано противопоставянето между смеха и ужаса, присъстващи в творбата. Простичко казано – опитахме се да покажем, че дяволът не е толкова черен, че почти навсякъде в произведението зловещото е функция на комичното. Почти! Същевременно обаче бе засегната и друга тема – за „грубостта“ на романа, по-конкретно – за вулгарния му език, и на раздяла с благосклонния читател бе обещано, че някога ще се върнем към нея и то единствено с цел да снемем и това несправедливо обвинение – другото, на което обикновено голямото дело на Хашек става безволна жертва.

За начало нека да уточним, че ни предстои изключително рискованото предизвикателство да говорим за вулгаризмите със стилистичните корективи на перифразата и евфемизма, като при това ще разчитаме извънредно на досетливостта на тези, които ще ни окажат честта да прекратят прага на този текст. Насетне, за да не бъдем предварително упрекнати в наивност, следва да се уточни, че безспорно естетическото въздействие на една литературна творба (колкото и разнородно да е то спрямо индивидуалните възприятия) не е само от-

ражение на езика, с който е написана. Романът на Хашек би могъл да бъде груб и без да присъстваха в него арогантните лексеми, които обикновено опират пешкира заради цялото скептично присмехулно отношение на писателя към всичко и към всекиго¹. С един по-широк и в никой случай не филологически поглед върху литературата можем да изведем хипотетично предположението, че някому би се сторил груб разказът *Преображението* на Кафка, *Експресионистично календарче за 1921 година* на Гео Милев, *Чужденецът* на Камю, *Живи мощи* на Тургенев – изобщо произведения, в които не присъства и минимална доза цинизъм, а насилието или смъртта – вездесъщите блудници несретни на литературата – са пестеливо представени, редуцирани до метафорични образи или сугестивни кодове. Грубостта – в цялото дилетантско и прагматично схващане на тази дума (но кога ли пък, когато е била употребявана в ежедневния културен автоматизъм на любомъдри напомадени кокони срещу романа *Швейк*, думата е имала солидна научна опора!) може да бъде съзнателна воля на твореца – бил той художник или поет – в избора му на светоусещането, което иска да въплъти в рожбата си. Не бихме могли може би да си представим повестите на Ивайло Христов *Преди да се родя*, *И след това* без преднамерено огрубената, функционално огротескнената изобразителност; нито пък Вапцаровите творби *Спомен* и *Рибарски живот*, изчистени от безпощадния замах на „грубите лапи“, както и цялата му поезика без „навъсените и къси“ стихове. Има литературни творби, които „парфюмен аромат не дишат“ и това е руслото, в което са изначално положени, още дордето повърхността на мастилницата е била спокойна. Има, разбира се, и библиотека „Арлекин“ със сребристи винетки по кориците... Доскоро и за пишещия тези редове не бе известно, че освен популярните, витално наивистични илюстрации на *Швейк* от Йозеф Лада, които според нас са иманентно свързани с непресъхващия комизъм на романа, има и други – далеч по-малко познатите експресионистични графики на Георг Грос (Georg Grosz)², в които художникът е оживил ужаса на творбата (който другаде вече оспорвахме) и нейната „грубост“, за която насетне ще стане дума.

¹ Мисълта, макар и парафразирана, е на професор Никола Георгиев и няма причина да не се съгласим с нея.

² Виж Косик 2003: 107. Сега е излязло ново издание на *Швейк* с илюстрации на всеизвестния карикатурист Петер Урбан, в които за жалост, поне според нас, образът на добрия войник е много сходен с този на пан Пивърнец, неуморимия бираджия.

За безуютния свят на *Швейк*, за неговата веществена приземност, за суровото му кирпичено моделиране трябва да се мисли във връзка с презумптивните изобразителни детайли на неговата тематичната насоченост и за това не би могло да има спор – романът решително казано не е изтънчен, не е и – слава богу – неутрален, при това не само в художествената си визионалност, но и в сюжетно ситуационните си решения, и в избора си на определени „сценографски“ пространства, които не представят най-рафинираните проявления на човешкото тяло и съзнание. Поредният спор за добрия войник има тук една по-скромна цел – да оправдае произведението от обвиненията му в езикова непристойност и вулгарност, без да посяга дори, поне на първо време, към неспорно непристойните елементи на неговата изобразителност. С други думи – ако генералът нужникар (може би най-незабравимата фигура в романа редом с прочутия Ото Кац) е родствено свързан с плодовитата за творбата скатологична тематика, то най-напред настоящите редове ще търсят в сцените с неговото присъствие преднамерени вулгаризми (а за почуда на невнимателните читатели, за които това е най-мръснишкият епизод в книгата, те са само три, при това произнесени на немско-полско-чешки език), а едва насетне за кратко ще се спрат върху неуморния въпрос, защо изобщо на Хашек са му били нужни тези сцени. Въпрос, който сам по себе си е излишен, който напомня детската песничка за безкрайните питання на невръстното съзнание „и защо е Прасчо розов, патетата – боси“, но на който най-сетне отговор трябва да бъде даден, за да бъде всичко пито-платено.

ПРЕВЕЖДАНЕ ПРЕЗ ПРЕВОДА

Едва навлезли в същинската част на текущите размисли, трябва да започнем с нова уговорка. Безспорно най-трудното в анализа на един виц, в случая мръсен виц, е да се разкрие не защо той е смешен, а как функционират съставките му, за да се породи смехът. За съжаление той се приема априори, а най-смешното във всеки смях започва чак при прозрението на неговите механизми. А за беля от тази работа си мисли, че разбира всеки. Ако господин Някой не харесва *Благовещение* на Яворов, той може честно да си каже, че от тези неща не разбира, или по тертип на един прочут българин да възкликне „какви са тези лигавения!“. И в двата случая задачата на филолога, ако първият има интереса да го изслуша, е да го убеди в художествените достойн-

ства на творбата, като му разкрие различните ѝ езикови и семантични механизми на смислоизграждането. В това се състои благородното и неблагодарното призвание на педагога изобщо. За беля в огромната област на комичното разбирачи бол – всеки се смее, „защото е смешно“, и е убеден, че това обяснение е предостатъчно. Но когато смешното си подаде ръка с друга категория, а то е вездесъщо в побратимяванията си със сходни, но и дори с вражески му аспекти на възприятие, се раждат хибриди, често възприемани като уроди. Такава е съдбата на черния хумор и на мръсния хумор. Предизвикателно заявяваме: в света на комичното тематиката е без значение, важни са неговите похвати и техники, а за да не звучи този лозунг пределно формалистично, ще добавим – и производни значения.

Въпросът за нецензурната стилистика на романа на Хашек има обаче и още един препъникамък – превода, по-точно великолепия превод на Светомир Иванчев. Бедата е в културното осезание за циничност на двата езика – българския и чешкия. За един чех творбата на Хашек е много по-пиперлива, отколкото за един българин. За това следва да уточним какво ще дефинираме за вулгарно и какво не. Например ругатни като „свиня“ са приблизително еднакви в стилового равнище и на двата езика, но думите „добиче“ и „вол“ в българския език определено нямат същия пейоратовен интензитет, който имат в чешкия, затова – заедно с други думи, които ще споменем на края на пространното си въведение, – не са включени в целевата насока на цитираната тук статистика, която е ориентирана към българския превод на големия роман на Ярослав Хашек.

Най-типична в това отношение е думата *hajzl* – от немски „клозет“, „кенеф“, която си е откровена псувня в чешкия език и определено признак на ниския, вулгарно ангажиран стил. Там, където думата *hajzl* не реферира конкретен битов обект (тоалетна), а е употребена в обидно принизяващ план, Светомир Иванчев я превежда според смислово доминиращите съставки на контекста. Безспорно всички находки са извънредно сполучливи, но не всички запазват арогантното значение на думата в оригинала. Така в българския превод в тази посока *Швейк* дори става по-„благоприличен“. Разбира се, това е неизбежно най-вече в областта на фразеологията – ето няколко примера: „*Hajzlík jste,“ odpověděl Švejk, dívaje se mu do očí, „plíváte na zem, jako byste byl v elektrice, ve vlaku nebo někde ve veřejné místnosti.“* – „**Плювалник** сте – отговори Швейк, като го гледаше в очите, – плюете по пода като че ли се намирате в трамвая, във влака или в някое

обществено заведение“ (Хашек 1986: 169)³; „*Švejku, ježíšmarjá, himlhergot, já vás zastřelím, vy hovado, vy dobytku, vy vole, vy hajzle jeden*“⁴. *Jste tak blbej?*“ – „Швейк, Исусе, пресвета Богородице, говедо с говедо, добитък, вол с вол, **помийна яма такава!** Толкова голям идиот ли сте?“ (Пак там: 240); „*Napoleon se u Waterloo vopozdil vo pět minut, a byl v hajzlu s celou svou slávou...*“ – „При Ватерло Наполеон закъсня само пет минути и **отиде на бунището** с цялата си слава“ (Пак там: 259); „*Panenko Marjá,*“ *zabědoval za oknem Baloun,* „*můj chleba je v hajzlu.*“ – „Света Богородице! – изохка Балоун зад прозореца. – **Отиде та се не видя** хлебецът ми“ (Пак там: 827). За да бъдем справедливи, следва да отбележим, че и на чешки в рамките на фразематични конструкции думата *hajzl* не се възприема в цялата си пейоративна наситеност. Ако трябва да се доверим на *Големия речник на неприличните думи* на Карел Ярослав Обратил (Обратил 1999.), думи като *záchod* и *latrína* (клозет и примитивен или военнополови клозет) са също нецензурни и това безпогрешно е вярно, но не толкова с оглед на техния денотат, а по отношение на потенциално възможното от социолингвистично гледище неспазване на добрия вербален тон в случаи, когато табуирането е въпрос на етикет.

В тази връзка бихме искали още сега да направим уговорката, че съществува известен брой думи, които са стилово неутрални, или се използват в чисто терминологичен план, най-често медицински или анатомичен, и почти всички от които – освен в речника на неприличните думи – присъстват дори в *Речника на книжовния чешки език за училищата и обществеността* (*varlata, pauchy, přirození, zadnice, příjem*), биха могли да имат и вторичен нецензурен характер най-вече поради факта, че реферираният от тях в текста обект е „срамен“. В зависимост от контекста или ситуацията (преглед при лекаря, кръчмарски скандал), думите могат да бъдат вулгаризми, без това да е задължително. Преводачът на *Швейк* се е съобразявал преди всичко с особеностите на ситуационния контекст при употребата на думи от по-

³ Всички цитати са библиографично ориентирани към следното издание Хашек 1986.

⁴ Любопитно е, че в чешкия език наистина съществува етична норма за поведение дори в състояние на афект и вербална невъздържаност (особено за хората от няколко поколения назад). Както се забелязва, поручик Лукаш ругае ординареца си в учтивата форма на *Ви*е или, както казва по-нататък школникът Марек: „Да им плюя на всичките школнишки отличия и на всичките привилегии: „Ви, школникът, сте говедо“. Колко хубаво звучи: *Ви*е сте говедо, а не просташкото: *Ти* си говедо“ (Хашек 1986: 332).

добен характер, затова например *varlata* е дисфемично преведена, а съществуващата в две доста неудобни словосъчетания думи *přirození* – веднъж отново дисфемично, веднъж – евфемистично.

Подобна е ситуацията и с преводното решение на думите *sranda* или *prd'och*, чиито структурно морфологични белези са достатъчно красноречиви и ни спестяват неудобството да търсим българското съответствие. Обикнатата класификация, която добрият войник дава на поручик Дуб след многократните си спречквания с него е *polopr'd'och* и деликатното решение на професор Иванчев спестява на българския читател на *Швейк* девет вулгаризма – толкова са регистрираните словоформи в текста (тъй като с право повече държи на смисъла, отколкото на формата) – превеждайки я като „полуфукльо“ (според чешко-българския речник още и „страхопъзльо“). Думата *sranda* съответно, макар и с неблагороден произход, макар и оценявана като просторечива речева единица, днес е със силно избледняла етимологична „памет“ при използването си в ежедневната реч (наистина – предимно в младежките говори) в смисъл на „майтап, кодош, бъзик“. Друг е случаят с глагола *podělat se* и неговата вариативна форма *vydělat se*. Това са глаголи със значение „отделям“ във физиологичен план и определено, поне с оглед на морфемния си произход, са умерени евфемистични еквиваленти спрямо примарната и високо честотна лексема, така добре позната от страниците на *Швейк*. В два от общо четирите регистрирани случая на употреба на глагола *vydělat se* преводът използва компромисния евфемизъм „изтаковам се“ – на страници 35 и 360 (в българския език глаголят е произведен от показателно местоимение за признак, но и в съвременния чешки е познат подобен глагол – *vytentovat se*). В останалите два случая – с оглед на ситуационната конкретика – преводът справедливо дава предимство на дисфемизма. Със същото основание може би преводачът се отказва от безспорно съществуващата възможност за „благоприлична“ замяна във всичките единадесет от общо дванадесетте случая на употреба на глагола *podělat se*, както и от учтивото обяснение на кръчмаря Паливец пред другите задържани в дирекция на полицията относно това, какво направили мухите с портрета на императора: в оригинала – *zaneřádily*, тоест „замърсили“, а в превода – малко по инак. Реципрочно на думата *hajzl* чешкият евфемизъм *podělat se* в единадесет свои употреби е целенасочено превеждан дисфемистично, като така българското звучене на творбата в това отношение е повече изпъстрено с арогантна лексика, отколкото самият чешки оригинал.

Но да приключим броденето из безизходните лабиринти на транслатологията и да преминем към точната статистика. Преброяването на вулгаризмите бе направено по електронен начин, и препотвърдено с методите на корпусовата лингвистика. В рамките на чешкия народен корпус бе създаден субкорпус, съдържащ само Хашековия роман, и в него бяха търсени лематичните извадки на всеки вулгаризъм поотделно. За производните думи – например девербативно същевително – беше приложена формулата [lemma=“.*корен.*”] или дори [word=“.*корен.*”], която задава търсене на думи или лемми, съдържащи този корен, с произволни знаци (или без никакви знаци) пред и след него. Разбира се имаха се предвид всички възможни морфемни на един коренен морф (според традиционното за чешката лингвистика деление на *system a text – lingue* и *parole*).

При всички случаи тук представеното преброяване не може да претендира за изчерпателност и пълнота, а само за приблизителност. И, разбира се – статистическата извадка е насочена изключително към този езиков регистър, който и в двата езика безспорно представя не просто ниска и просторечива лексика, а образцови вулгаризми. Освен няколко изключения, върху които за кратко спряхме вниманието ви, трябва да се споменат и още няколко думи, които в чешкия език, макар и не арогантни по своята природа, са силно пейоративни, но чиито български еквиваленти, при все че са подчертано експресивни, не са до такава степен стилово маркирани и са извън зоната на арогантната реч. Например *pitomes*, *prevít*, *hnus*, *smrad* – приблизително „дръвник“, „боклук, гадост“, „гнусняр“, „смадльо“ (контекстуално и „копеле“ според чешко-българския речник, понякога в българския превод на *Швейк* по-цветистото „дрисльо“ или „пикла“⁵). Така че следва да заявим открито, че думи с ругателен характер – като *pitomes*, *blbec*, *lump* (простак, идиот, лумпен) не влизат в тук цитираното преброяване. Който не е съгласен – да ходи, освен на Хашек, да гложди цървулите и на Елиза Ожешкова, Достоевски и на Гео Милев заради поетическия му неологизъм „лумпенпролетариат“. За да бъдем по-конкретни ето и дълго отлаганите факти.

⁵ Думата не е зависима от естествения род на обекта, към който се отнася, и макар че се съгласува с прилагателни имена и местоимения от мъжки род, може да бъде определена като принадлежаща към категорията общ род – *communia* (вж.: Граматика 1993).

ПРЕБРОЯВАНЕ НА ДИВИТЕ ДУМИ

В сферата на сексуалния цинизъм романът на Хашек е изключително пестелив – всичко на всичко шест думи с „вулгарен“ потенциал, чието значение е свързано с първичните полови белези. Едната от тях е откровен цинизъм, следващите две – с по-слаба или по-силна терминологична отсянка, четвъртата, двукратно употребена, е евфемизъм, а петата – оригинална, образно провокативна метафора, която приемаме за вулгаризъм само заради целенасочената ѝ еднозначност, е думата „Велзевул“. Парадоксално е, но има само една регистрирана употреба на чешки глагол със значение на съвокупление (между другото с много привлекателно екзотична лексикална мотивация – „зафилипинкам“), освен прочутото *qipgoquo* в началото на романа, когато Швейк на въпроса на полицейския чиновник, подозиращ го в конспиративна противодържавна дейност, „С кого се сношавате?“ безхитростно отговаря „С прислужницата си, ваша милост“ (Хашек 1986: 29). Четирите употреби на една и съща словоформа с това значение са цитати от развълнуваните речитативни проявления на един босненец и отново на босненски войници (стр. 27 и 590). За лека жена познатият високо фреквентен вулгаризъм се среща едва четири пъти – два пъти в производни глаголи (един от които каузативен), веднъж в множествено число и веднъж в деминутивна форма в позитивна, употреба, позната според терминологията на М. Чехова като какофемизъм (Чехова 2000: 24). За хомосексуалност има общо два словесни маркера. Макар че напоследък подобни отклонения (пардон – сексуални ориентации!) се радват на повсеместно реабилитиране, българският език е трайно консервативен по отношение на тези думи, които остават в ниския му стилев регистър. С това – като цяло седемнадесет думи – се изчерпва лексикално бледата еротична линия на романа, в който сексуалното общуване е механична процедура, конвенция, рутинна практика, изпълнение на заповед, стокооборот, а най-точно се изкушаваме да го наречем „условен рефлекс на потребителя“.

Както отбелязва Никола Георгиев, образът на еротичното в романа на Хашек е фасът, залепен за гърба на дебелата дама, която прелюбодейства в третокласен хотел (Георгиев 1997: 56). Към това можем да добавим, че и страстта има своето присъствие в творбата, поточно своята убого разкривена морда, първична рефлексивност и скотска, примитивно спазматична експересия: „*Той заповяда да извижат фелдкурат Мартинец, който толкова беше затънал вече в мрежите на дявола, че след половинчасово забавление се изреди и на*

двете дами, като цвилеше с такава страст, че оплю цялата кушетка“ (Хашек 1986: 781). Единственото по-пълнокръвно и естествено осезание на либидото, но затова пък съвсем мимолетно, има в разказа на сапъора Водичка за това, как наблюдавал в една кръчма, дебнеш с кого да се сбие пак, танца на напращелите маджарки (стр. 408). Но в цялостен план това не променя броя на вулгарните формулировки със сексуална насоченост – общо седемнадесет. В това отношение *Приключенията на добрия войник* са направо „четиво“ за благообразни кармелитки в сравнение с някои нашумели напоследък любими телевизионни предавания – да ги поживи господ, че разделиха зърното от плявата и сега барем не висне библейският въпрос „По какво ще я познаем?“.

Навлизаме в една по-деликатна линия – на скатологичното мръснословие, на словоблудната копролалия. За съжаление именно тя е характерна за хумора на Хашек и – следвайки своите цели – настоящият текст не може да я премълчи. За да спестим неудобството на пряката номинация, както и на предварително обречените на езикова инвалидизация опити за заобикалки, ще си позволим да заимстваме латинската терминологията на К. Я. Обралил от цитираното издание (виж стр. 299–302).

Основната лексема със значение „*cacare*“ ще бъде представена по-детайлизирано. Глаголни словоформи са петнадесет, между които една на полски, една на развален чешки и две на немско-полски. От тези петнадесет употреби седем са инфинитивни, една – императивна и седем – финитни. Еловите причастия са четири, отглаголните съществителни – две а десубстантивните прилагателни – седем. В българския превод в един от случаите е използван дисфемизъм, вместо присъстващото в оригинала „замърсиха“ (виж по-горе). С бляскава деривация от същата глаголна форма има две очарователни производни съществителни имена с пейоративен характер. Този глагол има четири синонима на страниците на *Швейк* – поне толкова успяхме да открием ние. Единият от тях спада към детската реч и е употребен два пъти; другият по-скоро минава за грубо неприличен израз и се среща три пъти. За останалите два (*podělat se* и *vydělat se*) бе споменато по-горе – първият се среща единадесет пъти, но със силна локализация в текста (почти половината от цялостното му присъствие е в рамките на една войнишка историйка), производните му прилагателни са три; вторият има регистрирани на страниците на романа четири присъствия. Съответно словоформите, свързани със смисловото поле „*cacare*“ са точно петдесет и три.

Глаголите със значение „*mingere*“ са само три. И с това приключва физиологичната линия на вулгаризмите в книгата за патилата на войника Йозеф Швейк.

По-любопитна е статистиката на резултатите от това занимание самотно, както гласеше заглавието на една книга, и безкрайната глупост на една нескончаема телевизионна реклама. Примарното съществително със значение „*merda, stercus*“ се среща тринадесет пъти, два от които в деминутивна форма. От неговата словообразователна основа има една любопитна композитна производна, преведена на български като „торни бръмбари“ – и това е един от общо четиридесетте случая на евфемизация в превода. Най-близкият синоним на тази перла в короната на Хашековия стил се появява четири пъти, а един днес вече позабравен, но по онова време добре усвоен от чешкия език германизъм – два пъти. Всичко на всичко – точно двадесет словесни единици със значение „*merda, stercus*“. Но трябва да се има предвид, че в един случай преводът дисфемизира евфемистичната употреба на думата „кактус“ в тук разглежданото значение.

Думата, *hajzl* (клозет), от която няма защо да се срамуваме, но която – както бе отбелязано – има и значение на откровена ругатня, а освен това в съпоставяне с думата *záchod* („тоалетна“) е грубо експресивна, е употребена седемнадесет пъти, но настоящата разработка не намира за необходимо да бъдат оценявани като вулгарни употребите на думата в прякото ѝ денотативно значение, поради което извадката представя единствено тези, в които става дума за ругателно обръщение. А те са точно седем.

Преминаваме към онази анатомична зона на човешкото тяло, които Бахтин нарича долница, а терминът на Обратил – *nates*. Среща се общо осем пъти – едно прекалено бледо присъствие в романа в сравнение с високата фреквентност на това съществително име в съвременния чешки жаргон, особено като се има предвид, че четири от употребите са в рамките на фразеологични съчетания. В замяна на това тази дума има най-много производни – общо шестнадесет, между които принадлежат и вече споменатите девет ругателни словоформи, преведени на български „полуфукльо“ или „фукльо“. Категорията *nates* е представена освен това и с пет немски думи (едната от които е в речта на генерала-нужникар, поляк по произход, заради което в авторското решение на Хашек е графично бохемо-полонизирана), както и с общо четиринадесетте присъствия на думата *zadnice* (задница), приемана в чешкия език в зависимост от контекстуалната си употреба или като неутрално денотираща, или като умерен вулгаризъм в съот-

ношението „*nates – zadnice – hýždě*“, което отговаря приблизително на българската синонимна верига „*nates*“ – задница (има се предвид по-грубият вариант на думата) – седалище. Приемаме, че заради неокастрената и лишена от всякаква потребност за вербална деликатност природа на войнишката реч всичките четиринадесет употреби са с изразен циничен оттенък (впрочем така е мислел и преводачът). Общо лексикалната област с това значение съдържа точно четиридесет и три словоформи.

Последна остава самотната дума *sranda*, която сърце не ни даде с оглед на значението ѝ „майтап“ (а в превода контекстуално и „комедия, гюрултия, главоболие“) да бъде присъединена към производните на глагола „*cacare*“. С нейните четири регистрирани присъствия завършва и нашият статистически преглед.

В заключение имаме точно сто четиридесет и седем вулгаризма с различна степен на арогантна наситеност на семантиката, между които абсолютните фаворити са три лексеми и техните производни и всеки дилетант в швейкологията може сам да се досети кои са. Но сега идва ред на нещо по-съществено от механичното преброяване и лексикалното разпределение – обобщението за процентното съотношение.

В електронния си вариант романът на Хашек има 200 851 думи. Приемаме тази цифра условно, с разбиране за естествено произтичащите от процесите на дигитализация и преформатиране очаквани отклонения. Повтаряме още веднъж, че за чешкото езиково възприятие грубите лексеми в *Приключенията на добрия войник* съвсем не се изчерпват с тук предложената статистика (например тя не отчита немалкото немски и унгарски ругатни, а пък отчита две бошняшки заради очевидната им близост с българския гороломен аналог), но, че все пак тя е съставена преди всичко с оглед на сравнение с вулгаризмите в българския превод на Светомир Иванчев и сме почти убедени, че не сме пропуснали да регистрираме чешките еквиваленти на нито една „мръсна“ дума, която се среща в изданието на *Швейк* от 1986 година.

И така – с проста бакалска сметка като разделим 147 вулгаризма на 2008,51 (един процент от общия брой на словесните единици) получаваме 0,0731 %. Оказва се, че „неприличната“ книга на Хашек има три четвърти от една десета от процента нецензурни думи. Следва справедливото възражение, че служебните думи като предлози, съюзи и частици не могат да бъдат включвани в статистиката, защото те не са носители на пълноценни значения, а и никак не са малко на брой. За съжаление няма как да ги изолираме, без да разполагаме с елект-

ронна версия на българския превод на *Швейк* – времето на калема и сметалото поотмина. Но това наистина не е крайното заключение на преброяването, тъй като с това не се изчерпва информацията на нашия бегъл преглед.

Преводачът волю-неволю е евфемизирал четиридесет вулгаризма – къде от усет за езикова мярка, къде поради неизбежната логика на контекста, за която вече стана дума, но пък четири пъти целенасочено и съобразно ситуацията използва като стилово решение дисфемизма (в единия случай може би просто става дума за печатна грешка – *hezoun* – „готин, красавец, пичага“ е преведено като „лъскач“, предполагаме неправилно напечатано от преводното решение „лъскав“). Това означава, че в българския превод вулгаризмите са близо 111 без да включваме отговора на генерал Камброн от Наполеоновата армия на предложението на английския главнокомандващ да се предаде, тъй като това е бележка под линия. Като прибавим към този факт, че поради синтетичния си характер чешкият език има по-голяма семантична гъстота от българския, трябва да уточним, че в българския превод априори броят на думите е по-голям – да речем с пет процента (макар това да е доста малко!), съответно познатият на българския читател текст съдържа грубо поне 211 000 думи. Разбира се, това е отразено най-много в завишения брой на предлозите, тъй като предложните изрази заменят падежните форми, но не само, защото перифрастичните конструкции също увеличават броя на лексикалните единици, при това с пълнозначни думи. Нека с щедра кръчмарска разпуснатост да допуснем, че четиридесет процента от тази цифра принадлежат на предлозите, съюзите, частиците и междуметията... Остават 126 600. Разделяме 111 на 1266,00 (един процент от грубо „изчисления“ брой на пълнозначните думи в българския превод на *Швейк*) и получаваме 0,0876 %. Да закръглим за невярващите – 0,09 %. Да речем, че нещо сме пропуснали или че бакалската ни сметка е ощетила неприятелите на грубия роман и да спрем да издребняваме – 0,1 %. А накрая да го кажем с прости думи – излиза, че за българския читател в „арогантния“ стил на световния роман на Хашек на всеки 1172, подчертаваме – пълнозначни! – думи точно една е „мръсна“... От страст към спора си направихме труда да преброим пълнозначните думи на страница 340 от цитираното издание на *Швейк* – страница, в която няма диалози, които да „спестяват“ с късите си реплики от нейното пространство и така да понижават представата за тяхната честота. Страницата е почти плътно изписана и има точно 239 пълнозначни думи – хайде да речем – 250. Финален извод: в българския превод на „Приключенията

на добрия войник Швейк през световната война“ на всеки четири-пет страници се пада един вулгаризъм. Разбира се, те са неравномерно разпределени, обикновено са концентрирани в рамките на някаква *hospodska historka* или сюжетна ситуация и оттам черпи вдъхновение и аргументация неприязненото усещане на критически настроените читатели за „изобилието“ от непристойни изрази в книгата, без дори да си дават сметка, че ако на една страница бъдат употребени примерно три неблагоприятни изрази, може да се очаква, че в следващите дванадесет-петнадесет няма да се появи нито един. Та какво очакват – романът неприкрито си казва в заглавието – „войник – война“. Очаква се той да смърди на шаек и партенки, чизми и барут. До последното не се стига, защото по загадъчни, спорни и многократно обсъждани причини война в баталния смисъл на думата в този роман за войната няма. Но има прекомерно много военщина, а тя, както и самата пъклена двойца Хашек – Швейк демонстрира в една знаменита сцена, не се пресъздава с лексикона на Ружена Йесенска...

КАКТУСИ НА ЗЛОТО

Ако за нечие по-изтънчено световъзприятие *Швейк* е неприлична книга, това със сигурност е следствие не само на спецификата на Хашековата склонност към цветистите изрази. Сценографирането на художествения свят има трайни предпочитания към опушените кръчми, олющените и въвонени бардаци, глухите гарички, протяжните масивни и студени влакови композиции, към номадската колажност на военнополовите лагери с продънените канцеларски фургоци, към сивата празнотата на казармените плацове, към овехтялата аскетичност на учрежденските коридори и суровата оскъдица на затворнически и арестански помещения... Безспорно декоративният подход на автора към уплътняване на визуализацията на романовия свят не е от най-ювелирните, ако съществува детайлност на изображението, тя е фрагментарен фокус, а не естествен структурен подход в изграждане на плътна и релефна картинност. Светът на *Швейк* е стегнат, начупен, щрихово нахвърлян – така, както съдържан и концентриран е и неговият език, което трудно се долавя на фона на безкрайно разточителните волнодумства на героите му. Съответно тематичното разнообразие в отделните микроепизоди на безконечните лакърдии също е ориентирано предимно към ситуации на насилие или грехопадение, на чудатост или орезаляване – в никой случай подобен повествователен

спектър не е привлекателен за едно по-рафинирано читателско очакване. И накрая – самите патила на ординареца и неговия 91 пехотен полк са свързани с неизменните бляскави етюди в кръчми или килии, вагони или бараки, много по-рядко къщи, но не и домове, будоари на покварата и мобилизирани бедни паланки с порутените им колибки и опустошените дворища.

Бедната на пъстроцветие декоративност на *Швейк* (и езиково – в описателната лапидарност, и илюстративно – в изобразителния спектър) презумптира изострено възприемане на крайностите – било изящни и виталистични (които липсват), било погнусяващи и принижени (които изобилстват). Ако наративният подход на Хашек бе детайлно картинен и психологически наситен, първо тогава той нямаше да бъде Хашек, а второ романът щеше да притежава сугестивен заряд, отдалечаващ го от сферите на комизма. Комизмът изисква идеологическа (а съответно и наративна) неангажираност, или поне такава ангажираност в идеологически план, от която повествователят може винаги да се освободи. Затова, ако Хашек не може съвсем да се освободи от своята ехидна ненавист към империята, то неговият герой Йозеф Швейк е абсолютно идеологически изчистен и приспособим към всякаква чужда идеология. Апсихологизмът на героя⁶ е статус на „безтегловност“, в който той е вездесъщ, универсално адаптируем, с огромна потенциална комическа „инервация“. Швейк не би могъл да преброжда света, видян с погледа на ужаса и състраданието⁷. Затова той прекосява свят, „съшит“ от груби късове предметност, от небреж-

⁶ Позоваваме се на традиционното гледище за апсихологичността на образа на добрия войник, познато на българския читател от известната книга на Никола Георгиев: „Крайностите в гледищата се коренят, както изглежда, в една елементарна методологическа грешка. Забравя се, че Швейк е образ апсихологичен, социално и битийно по-слабо конкретизиран и художествено по-силно условен, че е повече герой-функция, отколкото герой-същност“ (Георгиев 1992: 64).

⁷ При все това съществуват единични сцени, както вече имахме възможност да отбележим, в които обаче образът на ординареца е укрит, деактивиран, или ако присъства – присъства с реплика, с декларирана позиция, която омаловажава или съвсем лишава от смисъл наличните аспекти на трагичното или пренасочва неговия семантичен заряд в друга посока на рецепцията. Ще си позволим да повторим един цитат, маркиран в предходния текст: „*Местността дишаше тежко в страшната жезга, а лошо заровените ями, в които бяха погребани войници, издаваха миризма на мърша ... – След войната по тия места ще има добра реколта – каза след малко Швейк. – Няма да има нужда да купуват костна пепел за торене. За селяните е много полезно цял полк да изгние на нивите им. С една дума – поминък.*“ (Хашек 1986: 748–749).

ни визуални щрихи и разпокъсана вехта декоративност – сив, монолитен, битово сценографиран и езиково представен като бедна студентска обител дори във веселите кръчмарски одисеи. Прекосява го с неизменна безстрастност (освен необяснимата си привързаност към поручик Лукаш), но в замяна на това с априори безотказно действаща способност за разнолики метаморфози, а в следствие на това – и със сюжетна хиперактивност, в която все пак има твърде бледи и непослователни характерологични проявления, непозволяващи нито на читателя, нито на анализатора да го определят като индивидуалност. В тази си художествена обвивка за целите на литературната комика фигурата на Швейк е безкрайно експлоатируема и приложима към всякакви реалии.

Но от гледна точка на читателското възприятие на смислообразния комплекс на творбата всичките тук представени негови белези – графически монотонният свят на романа; декоративната му вехтост и аскетичност; изразеното му предпочитание към неугледните и зацапани пространства на пътя, но не и на дома; словесната оскъдица на изображението (в замяна на това – разточителност на комуникативните аспекти) и нескончаемата модифицируемост, а съответно и „безликостта“ на най-личния му образ – изострят осезателността както на естетическото и духовното, така и на вулгарното и пошлото.

Първата категория, която се възприема на принципа на контраста, в романа на Хашек няма място, а ако има – то е само затова, за да бъде успоредена с низовото, респективно комично преосмислена. Втората категория, която действа на принципа на унисона, е всепроникваща, но толкова по-силно чувствана, колкото самият микрокосмос на произведението предопределя със своя вече споменат „огрубен“ светоглед. Затова вулгаризмите в *Приключенията на добрия войник* откънтяват с повишен резонанс както в моментното възприятие, така и в темпоралната перспектива, отложена в културната памет на читателя.

Затова и „споменът“ от творбата първосигнално активира представата за прекия виновник на угнетителното впечатление, което у някого (у читатели с по-деликатна природа) прочитът може да остави – езика, невъздържания език, безпардонния и безогледен език, арогантния език..., но не и някоя от онези нейни съставки, за които стана дума по-горе.

И едно последно, извънлитературно и чисто прагматично отклонение. На настойчивите ни подпитвания към една интелигентна, изключително благовъзпитана и заслужаваща високо уважение пер-

сона за конкретен отговор на въпроса, как точно вулгаризмите на *Швейк* въздействат в изграждането на непоносимостта ѝ спрямо този роман, получихме накрая еднозначен отговор: „Тези думи провокират у мен физиологическо отвращение“.

Да очертаем за начало няколко типологични ситуации, в които Хашек охотно използва вулгаризми и то от най-характерния за него лексикален регистър – скатологичния, и да изолираме онези случаи, при които тяхната употреба е функционализирана в плана на комичното. Молим да не се забравя, че анализираме произведение на световната литературна класика, но предвид тенденциозната ориентация на досега табуираната тематика следва да скицираме някои доста неприятни (особено в следствие на факта, че са изтръгнати от контекстуалното си единство с романовия свят) епизоди, затова нека почувствителните да прескочат идните редове, макар че ще се постараем да прецизираме изказа си.

А. Полковият котарак е замърсил картата на военните действия (според Хашек – „се беше постарал да направи фронтвата картата релефна“), като в желанието си да прикрие следите от процедурата е зацапал целия макет и разхвърлял маркировъчните знаменца. Полковник Шрьодер обаче, „твърде късоглед“, не забелязва пораженията и – указвайки без работни пособия стратегията на батальона – напъхва пръста си в един от новообразуваните релефи (виж част II, глава 5, стр. 491). От гледна точка на комическия механизъм на принизения и осквернен култ разчитаме този епизод като прагматична и действена модификация на прочутото провинение на кръчмаря Паливец, попаднал зад решетките заради оплутия от мухи портрет на императора.

Б. „Генералът-нужникар“ нарежда да се свири тревога над заспалия ешелон, да се изведат войниците до тоалетните, да се свири отбой и отново да се спи. Като не броим сцената на следващия ден, когато целият батальон под строй отива да посети съответните помещения, доволен от свършената работа, генералът отива да похапне в бюфета на гарата. Там той, докато преживя бифтека си, подчертава отново колко е грозно да се гледат по замърсената железопътна линия „кактуси“ (това е евфемизмът в оригинала, който преводът без колебания и с право елиминира), а междувременно на всички чиновничествено слушащи идиотските му бръщолевения офицери им се струва, че този кактус му се премята в устата (*a všem se zdálo, že se mu kaktus převaluje v hubě*). Накрая генералът развива теорията, че именно във

военната дисциплина на току-що проведените команди се крие предимството на австроунгарската армия пред врага (Хашек 1986: 605).

В. Балоун разправя за удивителните способности на стомаха си. В бездънния му търбух без следа изчезвали дори гъбите лисици, които у простосмъртните излизали в края на храносмилателния цикъл като недокоснати, направо готови за нова кулинарна обработка „на кисело“. В последствие интимното му откровеничене неконтролируемо се разгръща и той разкрива как лично се заел да изследва по единствения възможен начин колко костилки от сливи остават, след като е изял седемдесет сливови кнедли. Установил, че половината изчезват безследно в ненаситната му утроба (Хашек 1986: 722).

Г. В арестантския вагон по пътя от Ческе Будейовице за Брук войниците подхващат любопитната тема за това, кому и как от страх по време на битка са изневерили мускулните рефлексии, регулиращи отделителните процеси. На един злощастен войник, докато се мъчел да прескочи телените заграждения, шрапнел отрязал като с нож половината от черепа му. Тялото останало да виси горе и кръвта на убития, заедно със стомашното съдържание изтекла през крачолите му. През това време половината от срязаната глава на войника се намирала точно под него⁸ (Хашек 1986: 394).

Ако говорим за употребата на вулгаризмите изобщо, безспорен е аргументът, поддържащ тяхната употреба, че те придават автентичност на езиковия изказ като социолингвистичен комплекс – с оглед и на участниците в комуникацията, и на самата ситуация. С това дискусията би могла да приключи, но нас ни интересува употребата на тази специфицирана лексика от гледна точка на комичното. Следва да признаем, че в горе описаните ситуации в четвъртата не забелязваме нищо комично, а третата на пръв поглед е като че ли донякъде самоцелна. Следва да направим и предварителната уговорка, че затова няма да им отделим много внимание. Може би точно тази „ненужна“ (и затова възприемана като прекомерна) употреба на циничното и пошлото не могат да си обяснят неизпиталите възторг от общуването си с тази творба читатели. Първата и втората от своя страна изглеждат

⁸ В оригинала „*ležela zrovna pod tím*“ – „точно под това“. Неизвестно защо – дали поради съображения за деликатност, за да бъде тази безспорно зловещо погнусяваща сцена до известна степен туширана, дали след намеса на цензурата – в превода най-болезненият шрих в картината на тази отблъскваща смърт е променен на „точно пред него“.

лесно обясними – поругаване на имперските идоли, на милитаристичните социални рефлекси и символи. Но конкретно обект на интереса ни са функционалните процеси в изграждането на комизма и, както бе казано – производните му значения, а не очевидният му резултативен облик. Изглежда, че след като уравнението бе опростено, следва да отговорим на изконния въпрос: „Кое им е толкова смешното на мръсните вицове?”

Ситуация А

Първата ситуация е може би най-разпространеният тип на целенасочено конструиране на мръснословие в *Швейк*. Да я назовем „**снизяване и материализация**“ съвсем в духа на Бахтиновата терминология, без да имаме намерение да ползваме неговата аргументация, която се предполага между другото от само себе си. Все пак заслужава внимание похватът на обърнатата топика – умален свят и огромен спрямо размерите му котарак. В романа на Франсоа Рабле за постигането на подобен ефект се използва хиперболата, в случая на Хашек – литотата. Не като стилови похвати, разбира се, а като конструктивни подходи. Резултатът е аналогичен – конят на Гаргантюа издавя цялата противникова войска на Пикрюшол, котаракът на младшия писар Цвибелфиш зацапва и разхвърля целия австроунгарски фронт. Ако приемем принципа на Бергсон, че „*щом нашето внимание се съсредоточи върху материалността на една метафора, изразената в нея мисъл става комична*“ и приемем картата като своеобразен „пренос“, ще се установи лесно, че в повествователния фокус на епизода, когато той своеволничичи над нея, тя вече не е представяна като карта. „Забравя“ се нейният „преносен“ (метафоричен) характер и действията на сквернящия писарски любимец са предадени като извършвани в реален мащаб (принципът на литотата вторично провокира хиперболата). Тези смислови прескачания между гигантното и миниатюризираното изграждат двусъставно възприятие на ситуацията: нищожната убогост на австроунгарските войски от една страна и съкрушителната огромност на сполетялата ги стихия – от друга. Цялата операция на военните действия безсилно е погребана под един материално телесен процес. Историята на имперския възход и нейните униформени трубадури са затрупани под сметището на ежедневно рефлексното, нищожно погнусяващото. Подобен афористичен, псевдофилософски патос в успоредяването на исторически стихийното и нищожно срамното има финалното изречение на епизода, описващ съня на фелдфебел-школника Биглер пред Будапеща: „*И така храб-*

рият фелдфебел-школьник Биглер бе закаран в изолационната болница в Уй Буда...“ Изпоцапаните „...му гащи потънаха някъде във водовъртежа на световната война.“ (Хашек 1986: 567–568).

Преобръщането (а още по-точно биполярното преображение) на сериозно тържествения и трагично философския модел на света и историята (военен поход, фронт, позиции, стратегически планове през Карпатите) е само първоначален импулс на комичната пълнокръвност на епизода. Хашек разчита на ефекта на конфузната ситуация, по-скоро на целия ѝ абсурдно невъзможен, съответно комичен план. Цялото офицерско войнство мълчи и всеки – къде от боязън да не бъде сполетян от съдбата на лошия вестonosец, къде от уважение към началството – не смее да предупреди полковника за предстоящата му неприятна изненада. Комичното се разгръща и в психологически план – рефлексът на пагона, устава на чиновочитанието, строгостта на ситуацията – все пак тече военен съвет, накрая и страхът от езика – всичко това осцилира около отблъскващата смрадлива безапелационност на едно незначително зловердно присъствие. Присъствие, което изкуствено подчинява и етикета, и индивидуалността. В своята наконтена високомерност, но и субординираност, никой не смее да бъде естествен и да каже „Господин полковник, внимавайте, така и така...“. Това е в противоречие и с устава, и с инстинкта за самосъхранение, и с превзетостта на изискано аристократичните военни маниери... Телесно отблъскващото комично се превръща в авторитарен самодържец на ситуацията. Под всякоя фуражка мисълта е скована в плен на пагона, а пагонът е под обсадата на едно... котешко своенравие...

Заради всички тук представени сценографски визии на ситуацията си позволяваме да заявим, че езикът на Хашек, при цялата своя уж формална небрежност, е силно драматургично зареден. Впрочем това е функция на комическия език изобщо, той разчита на имажинативните отгласи в насрещната рецепция, но затова ще стане дума след малко.

Комичната пластика на епизода не свършва дотук, при все че това е нейният неоспорим апогей. Офицерите наблюдават „с интерес“ как ръката на полковника приближава фаталната среща – провокирана е психологическата гледна точка на злонамереното задоволство в това нелепо мълчание: офицерите по войнишки, а по-точно – по детски – с доволното хлапашко любопитство на улични пакостници следят развоя на събитията. След като полковникът усеща, че нещо се е налепило по пръста му, озадачено пита какво е това. Все пак накрая, закъснял, ненужен и с това – смешен, отговорът идва, разбира се, на немс-

ки език, езикът на официалното общуване между господа офицерите (нова, почти незабележима подигравателна ремарка на автора), отговаря от името на всички най-високопоставеният по чин, разбира се, капитан Загнер – изобщо дори в тази неловка и профанна ситуация етикетът не се забравя. Как може тогава читателят да се чуди на авторската избуяла фантазия в онази сцена, в която Швейк, видял генералът-нужника да инспектира от входа на дългия войнишки клозет изпълнението на дадените от него шизоидни нареждания, подава командата „Остави! Стани! Мирно! Глави надясно!“? За това генералът нарежда войникът да бъде награден и произведен в чин, нещо, което любителите на романа никога няма да разберат дали се е случило. Поне в продължението от Карел Ванек – не.

Ако сцената във войнишкия нужник изглежда пресилена, което е съвсем естествено за хумористичен роман, то сцената със замърсената карта изглежда съвсем естествена и възможна и затова – не по-малко комична, макар и далеч не така, както е модерно напоследък да се казва, „атрактивна“⁹. Необяснимо защо, с което комизмът не заглъхва дори в края на този мил епизод, полковникът се разярява не на глупостта и мижитурковщината на подчинените си, а на младшия писар, донесъл котарака в канцеларията. И това пъзливо, прециозно, салонно напомадено и инфантилно злорадо офицерство ще брани, защитава и отвоюва вековните устои на един прогнил трон – нашепва сериозно-присмехулният въпрос на литературната комика на раздяла с тази обикната сцена.

Излиза, че в модела на снизяването и материализацията обектът на отходните физиологични продукции може да крие зад себе си много повече смислови трансформации, отколкото изглежда. Той не е там, просто за да провокира гадене, а за да бъде в рамките на един по-усложнен комплекс катализираща семантична съставка, изчистена от веществената си осезаемост, на редица провокирани имагинативни процедури в развитието и углъбяването на комическото светомоделиране.

Думите не са виновни за обектите, които назовават, но все пак отблъскващото си е отблъскващо. Далеч сме от идеята да отричаме противността на референтите, към които така плодоносно отвеждат

⁹ Изумителни с глупостта си днес са например кресливите реклами за намалени цени, примамващи доверчивата и парализирана от автоматизираните търговски клишета клиентела с недоосмислената декларация „Атрактивни цени!“. Цена от 200 лева за кифла с мармалад е също така безспорно „атрактивна“.

възприятията ни вулгаризмите на Хашековия *Швейк*, макар че съществуват и безспорно стародавни и съвсем не повърхностни в културологичния си поглед становища за реабилитиране на изконния и вековечен архитип на погнусата, които на пръв поглед парадоксално, но след един по-ангажиран прочит – убедително разглеждат неговата уродлива и зловонна природа и от катедрата на философията, и от амвона на религията, и от кабинета на литературата (вж. Пенчева // Интернет 1). При все това следва да признаем, че подобни интерпретативни подходи към Хашек не могат да бъдат приложими с големи очаквания. В романа „Приключенията на добрия войник Швейк през световната война“ „кактусите“ на Хашек не са нищо повече освен това, което са, и както се пее в един стар градски шлагер „трендафилът мирише, бодилото боде“, а „кактусите“ на Хашек – двойно повече.

Все пак не можем да се съгласим, че вулгаризмите като лексикален тип могат да провокират единствено „физиологическо отвращение“, особено в света на литературата. Това означава те да се възприемат само конкретно, а при Ярослав Хашек те имат и вторична семантична парадигма в рамките на производните си значения.

Тезисно казано: вулгаризмите в романа на Хашек освен реферираща функция, свързваща ги с еднозначен конкретен низов обект, погнусяващ инерватор на почти реално изпитвани усещания на отвращение, имат и лудистична – игрово сценографираща, имагинативно конструираща функция, в която вече съществуват „изчистени“ от материалната си кореспонденция с денотата¹⁰.

На този принцип към вече разгледаната първа сцена принадлежат и патилата на кръчмаря Паливец. В реален план става дума за петна от мухи по портрета на негово величество, който е висял (горе), където сега виси огледало. В метафоричен план вулгаризмът осъществява коментираното снизяване (долу), макар реалните му референти да са различни от метафоричните. Бергшнайдер обаче, който си търси жертви, възприема ежедневното изказване на Паливец за обида на короната – тук действа механизмът на метонимията: кръчмарят коментира портрета, агентът тълкува императорската особа. Само по себе си абсурдното и насилствено тълкуване е комично, но Паливец неморно повтаря тази реплика и при раздяла с жена си, и при запознанс-

¹⁰ Поради усложненото и нееднозначно терминологично тълкуване и използване следва да уточним: приемаме за референт индивидуалния, специфичния обект; приемаме за денотат класа обекти – обекта, разбираан изобщо (виж Чермак 2004: 26.).

твото си с останалите арестанти в килията в дирекция на полицията, а както читателят научава след завръщането на Швейк в „При чашата“ – повторил го ачик-ачик и на разпита там, и в съда; повтаря го, и то с охота, повествователят, докато накрая езикът в своята прекомерност и престорена наивност, а в никой случай не и отблъскващата визуалност на вулгаристичния денотат, извършват докрай кръстоносния поход срещу величеството.

Когато доктор Велфер преглежда съкрушено заспалия кадет Биглер и установява, че той няма никаква холера, с подчертано интонационно ехидничене (което може да се чуе в знаменития артистичен прочит на *Швейк* от Ян Верих) съобщава на капитан Загнер действителната „диагноза“, като я повтаря няколко пъти и при това не престава да изразително да артикулира чина на злополучния болник: „Кандидатът за офицерски чин, вашият фелдфебел-школник се е...“ изпоцапал „...*Не е нито холера, нито дизентерия, чисто и просто...*“ изпоцапване „...*Вашият господин кандидат за офицерски чин е изпил малко повече коняк и се е...*“ изпоцапал „...*Както изглежда щял е да се...*“ изпоцапа „... *и без вашия коняк*“. И малко след това, когато вече на челото на капитан Загнер ляга тъмното съмнение, че докторът „се усмихва страшно нахално: „Значи всичко е наред, господин капитан – отговори спокойно Велфер, – кандидатите за офицерски ... Той махна с ръка: *При дизентерия всеки пълни гащите*“ (Хашек 1986: 567). Пренаситеният на арогантна лексика стил тука не е самоцел. Неприкрият сарказъм на доктора, ироничното му издевателско маниерничене в надменно пренебрежителното му отношение към военната йерархия, присмехулното деградиране на пагона до низовите телесни аспекти на срамотното – това изобщо е фокусът на комизма, цинизмът е само средство за неговото артистично представяне и код на семантичната трансформация, пасивен елемент, функционализиран в стилистичната фигура на повторението, в никой случай не в безличния факт на лексикалното си значение.

На подобен принцип, както в случая с Паливец, е базирана и комиката на многократно повторената и изследвана от графолог нецензурна реплика, надраскана от неизвестна ръка над безобидния Швейков надпис „Чорбарят Шнайдер е дървеняк“. Повторението снизява; мултипликацията на погръжната от административните лостове на следствието и съда снизява; снизява и глупостта на бюрократизма и системата, които на практика множат ругатнята уж в техническото документиране на случая и фактически я препотвърждават с карнавалната глумливост на рефрентната цикличност. Бюрократичното де-

белоочие, тесногръдие и плиткоумие Силвия Рихтерова нарича семантична слепота (вж. Рихтерова 1997), която е абсурдно смешната в тези епизоди, с нея кореспондира арогантната реч на романа. Не е само вулгаризмът, господа съдебни заседатели, участник в изграждането на литературната комика. Той е рядко самоцелен, рядко разчита на първосигналната и примитивна рефлексия от типа „смешно е, защото е срамно“ – напротив, той е реактивът в сложен биохимически процес на литературния организъм, който съкращава онези тринадесет лицеви мускула, които участват в процеса на смеха.

Ситуация Б

На смислотворните механизми, присъстващи във втората ситуация, изключително разчита комиката на цялата творба изобщо. Можем да се изкушим и да кажем, че в случая Хашек самоцелно и съзнателно „обнажва“ един от любимите си „прийоми“. Да я наречем **имажинативно развитие**. От само себе си се разбира, че принципите на комичното разгръщане, които се стремим да илюстрираме, не са взаимно изолирани, а напротив – допълващи се. В случаите, които разглеждаме, говорим само за доминиращото присъствие на някои от тях. Да започнем от по-далече.

Когато доктор Велфер насила е призован на писмен държавен изпит (за военен докторат по медицина), безкрайно отлаган от него, за да получава огромната издръжка („до момента, в който същият получи лекарска диплома“), определена му в предсмъртното завещание на неговия вуйчо, той отговаря на бланката срещу всички тестови въпроси „стереотипно“ с една звучна немска псувня, но въпреки това получава диплом за доктор по медицина (Хашек 1986: 564). Не е комичен вулгаризмът сам по себе си, а неговата ситуационна обвързаност с абсурда на изпитната процедура и с още по-големия абсурд на изпитното решение. Логично се прокрадва провокиращото комизма подозрение, че комисията е останала „доволна“ от „отговорите“ на Фридрих Велфер. Снизяването на официозното до параметрите на ругателното, което впоследствие отново бива признато за официозно, разколебаването на стойностите; трусът, който ги разкътва и пренарежда в композиционната линия на клоунадното поведение и фарсовата развързка; моделирането на своеобразен агонален и мимикричен тип игрова система¹¹ в кокорбашийското надлъгване между двете имитации – на

¹¹ Вж. Кайоя 1998. Agon, alea, mimikry, ilinx – приблизително съответстват на състезание, случайност, наподобяване, световъртеж са четирите основни типа

„циничен двойкаджия“ и „приятно впечатлена изпитна комисия“ – всичко това е комплексът на комичното, в който вулгаризмът е единствено двигателен импулс.

Провокацията на комичната представа, призоваването към нейното мисловно допълване и кинематографично раздвижване е изключително активна в „Швейк“. Комиката на романа, без значение дали използва груби езикови формули, или не, разчита на имагинативната еволютивност на подадената ситуационна схема. Това е една от скритите функции на вече коментирания небрежно скициращ, повърхностно маркиращ език на Хашек. Той привидно проследява ситуационното развитие докрай, но не го насища с подробности. Разчита на осезанието на комическото несходство, несъответствие (инконгруенция) в мисловните конструкции (вж. Борецки 2000: 146) и нейното динамизиране и разгръщане в по-дълбока перспектива на представата. Една комична сцена от романа *Швейк* се нуждае от своето имагинативно допълване, от своя дооформящ я отглас в рецепцията на читателя, или – ако използваме терминологията на Волф Шмит – такъв е според нас идеалният реципиент (Шмит 2003: 61–62) на Хашековия роман. Затова и често смехотворните истории или ситуации в творбата имат силно концентрирана комична завръзка (обикновено там намира мястото вулгаризмът), но не винаги плътна и последователна развойна линия.

Недотвореността е похват на комическото конструиране. Ето един хубав пример: *„Полковникът тъжно поклати глава: – Няма го вече между нас истинското другарство. По-рано, помня, всеки офицер се стремеше да допринесе с нещо за общото развлечение. Веднъж, помня, някой си поручик Данкел се съблече гол, легна на пода, мушна в... си опашка от солена селда и ни представи русалка“* (Хашек 1986: 346–347). Всичките подробности на „нептуновия“ етюд са елидирани, а при това могат да бъдат представени пластично и живо и много автори биха се изкушили от тази възможност. Да допуснем, че с оглед на речевата характеристика на героя Хашек не е искал да разкрива подробностите на тази изумителна сценография и да погледнем към сцената, в която в Путим Швейк е пазен и от старшията Фландерка, и от младшия ефрейтор да не избяга от селския нужник, където по негова молба е бил заведен. Този епизод великолепно илюстрира аксиомата, че не само непристойната лексика на автора носи усещането

игри в класификационния модел на Роже Кайоя (Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*, Éditions Gallimard, 1958).

за грубостта на произведението, но също и неговият афинитет към низовите сфери на изображение. Нарезданията на Фландерка са ясни: „*Вие ще натъкнете щика на пушката си и когато той влезе вътре, ще застанете зад клозета, да не би да разбие стената и избяга отзад*“ (Хашек 1986: 300). Това е още един текстови пасаж, в който преводът е спестил на българския читател неприятното усещане за нечистотията, но вече не във вербален, а в драматургичен план – като действена представа, като имагинативно разиграване на въображаема сцена. В оригинала не е „да не би да разбие стената и избяга отзад“, а „да не би да се прокопае през септичната яма“ – „*aby se nám neprokopal misgrubnou*¹²“. Както може да се забележи, комизмът на епизода не е свързан само с безумното опасение на старшията и със суровите предохранителни мерки, предприети около едно така обикновено, делнично „събитие“, но и с картинно недооформеното и акционнно мъглявото, но все пак фиксирано в действителен план предположение за възможно бягство, което в рецептивен план поражда мигновено комичната представа за отчаяните рискове и препятствия на подобно дръзновено намерение.

Обикновено във всеобщите любителски впечатления Хашек не пропуска случай да използва низовото и телесното в служба на комично оскверняващото или смехово дискредитиращото. Това не е съвсем вярно. Когато на гарата в Будейовице фелдкурат Лацина пиян-залян се качва в арестантския вагон и заспива, Швейк изказва следните опасения: „*Страх ме е само да не ни се изтакова тука. Когато биваше пиян, моят фелдкурат Кац никога не се усещаше насън. Един път...*“ (Хашек 1986: 362). За учудване на дълбоко убедените в копролалията на Хашек негови клеймителни, разказът на ординареца тук е прекъснат от авторовата реч: „*И Швейк започна да излага преживелиците си с фелдкурата Ото Кац. Разказът му беше така подробен интересен, че те и не забелязаха кога потегли влакът*“. Арогантното като изказ и погнусяващото като визия не са обикновено самоцелни за романа – най-често те са ядро на далеч по-сложна семантична конструкция, провокираща комичното световъзприятие. В тази връзка имагинативното развитие на ситуацията е твърде важна функционална съставка в комиката на романа. Като заключение на тук приведените размисли представяме онзи епизод, в който Хашек целенасочено не прикрива любимия си похват, сякаш

¹² За значението на думата *misgrubna* виж Ходик 1998: 146–147.

за да създаде една трайна алузия за възможния прочит на „бегло“ скицираните си наративни построения.

След като е вдигнал под тревога целия батальон, за да го закара до тоалетните, след като после е заповядал дори да се свири отбой, генералът-нужникар¹³ приканва офицерите да го придружат до ресторанта на гарата. И там е набързо, по хашковски, нахвърляна следната очарователна и психологически илюстративна, особено за този беден на психологизъм роман, незабравима сцена, която ще си позволим да цитираме повторно, но вече цялостно, с малка промяна в превода: *„В ресторанта на гарата генералът отново подхвана дума за нужниците, като подчертаваше колко е грозно, когато човек вижда навсякъде по жп линиите кактуси. В същото време ядеше бифтек и всички имаха впечатлението, че преживя някой от тези кактуси.“* „Порочната“ склонност на Хашек към „мръсните“ думи и „противните“ сцени тук е в своя зенит и навлиза вече в демонстративната перверзност на скатофагията. Естествената реакция на подобна дръзко подсказана образно-психологическа представа (в оригинала – „на всички им се струваше“) е спазматична погнуса и мигновено активиране на непреодолима идиосинক্রазия към творбата. За съжаление немалко читатели виждат езиковия знак пределно конкретно дори в литературата...

Мляскащото чене на бръщолевещия генерал-майор, флегматичните му мисловни и комуникативни реакции при цялата му позьорска енергичност (има конкретни текстови маркери за тъпоумната му вялост – „стоеше тук като призрак от царството на четвъртото измерение“), заваленият му немско-полски акцент, формата на бифтека, цвета му и неговата консистенция – това е физикомеханичната представа, контаминираща вербалната и дъвкателната пластика на изграждания образ. Нея комизмът на Хашек цели да провокира и да я съсредоточи в анатомичния център на устата. Артикулация и джвакане, слово и глупост, команда и малоумие, устав и отходен канал, храна и кактуси – всички тези бинарни опозиции се концентрират върху двойката „произнасяне и преживяне (поглъщане)“. Естествената психологическа редуция на представения почти циклично затворен модел „уста – слово – погнуса – храна – предъвкване – уста“ се организира около

¹³ Според оказионализма на Хашек *latrínengenerál* – като че ли по-грубо и по-неточно от гледна точка на превода, но може би по-близко до пейоративния заряд на оригинала и до словообразователната матрица на лексикалната композицията, както и до звученето на немския ѝ прототип би било „кенефенгенерал“.

общия център на двата акта и заменя *говореното* с *поглъщаното*, тъй като екстериоризираното слово пренася погнусата върху бифтека и метафорично субституира всички негови реални характеристики. В тука приведените размисли не включваме, разбира се, околния фигуративен фон на епизода, също имагинативно присъстващ, – опулените и занемели офицери, слушащи безропотно нескончаемия поток от празноглавите брътвежи на генерала, или застинали в очакване на по-редното му възсепване от покоя на мълчаливата амнезия.

Така може да звучи едно по-подробно обяснение на този комичен механизъм, построен именно върху стабилната основа на комичното несъответствие (инконгруенцията), провокирано от някакво сдвояване на непримирими реалии, а понякога – от преиначено повторение на същото (редупликация – вж. Борецки 2005: 147). Всъщност, като че ли не постигнахме много на пръв поглед – отблъскващата представа на скатофагията не е нито прокудена, нито опровергана. Целта ни обаче е по-земна – да я размием.

Имагинативното развитие на физикомеханичната редупликация в сцената е подсказано от повествователя, но то е едва началото на комичното сътворение. Следа като във веществен план, отходното субституира храната на принципа на общия топос (в понятиен план отходното през вербалното трансформира гастрономичното), следва един по-сложен преход – елемент от веществената редица преминава към понятийната: отходното установява абсолютизъм върху вербалното – „поглъща“ словото. Не е смешен вулгаризмът, смешно е травестираното слово. Не е комична толкова представата за генерала с кактус в устата, ами напротив – представата за генерала, възприел словото на устава, словото на командата, словото на пропагандата, словото на победата, словото на империята, словото на историята – като слово на отходната процедура: *„Той отдаваше такова значение на нужниците, като че ли победата на монархията зависеше само от тях. С оглед на новосъздаденото положение с Италия генералът заяви, че именно в нужниците се крие неоспоримото ни предимство пред италианската кампания. Победата на Австрия никнеше един вид от нужниците. За господин генерала всичко беше тъй простичко. Пътят към военната слава беше прав и ясен по рецептата: в шест часа вечерта войниците получават гулаш с картофи, в осем и половина войската отива по нужниците и в девет часа ляга да спи. Пред такава войска противникът обръща гръб и бяга ужасен.“*

Сдвояването на словото по смисловата ос на несъответстващия комичен аналог („словото – отходното – храната“ и „словото – отход-

ното – победата на Австрия“) е семантичната трансформация на търпеливо изграждания комизъм в този инак на пръв поглед отблъскващ епизод. Следва справедливият въпрос „Не можеше ли тази трансформация да се осъществи без скатофагичния си стадий“? Разбира се, че можеше, но така авторът подсказва един от подходите на мислещия читателски контакт с неговата творба. Така, макар и отблъскваща, сцената е по-сензитивно наситена, персонажът е далеч по-комически релефен и уплътнен. Скатофагичната представа е преход към шизоидното пристрастие на генерала към желязната дисциплина на гулаша с картофи и нужниците в нейния абсурдно комичен и неестествен план. Резкият композиционен скок към тази възхвала на глупостта у Хашек би отнела твърде много от художественото ѝ „правдоподобие“ и би разсеяла комическата ѝ инерция. Тематичната маниакалност на господина с червените лампази е проникнала сякаш физически в самото му същество, тя за него е дух и материя, всеобемаща същина, без значение какво поглъщат и какво бълват устата му – между тях физикомеханичната редупликация, преходът между вещественост и понятийност (конкретност и абстрактност) установява отношение на тъждественост. Така трябва да се гледа на този образ, с усета за игрива метафорика, преобразяваща физиологически погнусяващото в понятийно изобразяващо, и повтаряме: изчистено от първосигналната рецепция на праволинейната връзка на вулгаризма с денотативния акт.

Ситуация В

Силвия Рихтерова съвсем точно отбелязва, че освен главният герой на романа, върху когото са съсредоточени почти изцяло погледите на изследователите, не се променят и другите герои на творбата, тоест – те са характерологични дадености, което е друго название на апсихологизма: „Не само Швейк, а по-скоро всички фигури на романа се изплъзват от по-дълбок психологически анализ... Всеки персонаж реагира по константен начин, представя определен тип... Поручик Дуб приключва своите атаки винаги със заплахата „Вие не ме познавате още, но когато ме опознаете...“, кадетът Биглер не пропуска възможност да приложи своите малоумни цитати от военните наръчници... Балоун неуморно се тъпче с храна, по възможност крадена^{14с}

¹⁴ Виж Рихтерова 1997: 50. Между другото Рихтерова една страница по-надолу стига до същия извод за незавършимостта на романа, който развива Никола Георгиев още през 1996 година в статията си *Пародия на съдържанието, пародия на структурата* (виж Георгиев 1997: 105). Следва да се добави, че Рихтерова за първи път публикува статията си в италианска периодика през 1978, но чешкият

Да се насочим сега и към самата ситуация и предварително да я назовем **лудистична**.

От преразказания по-горе пасаж виждаме, че – макар и епизодично – Балоун не се определя като персонаж в романа само с безграничния си глад и непрестанното си плюскане. Но предизвикателството на епизода не е свързано с героя, а със ситуацията, която представя. В рамките на този негов физиологичен самоанализ са употребени едва два вулгаризма, и не те са „виновниците“ за бъдещата изумление и отвращение сцена. Хашек умело е заобиколил неприличните изрази, но в замяна на това е обрисувал – отново с похвата на имагинативното развитие – такава пластична представа за практическите операции, свързани с Балоуновото изследване, че – тръпнещи от отвращение – мнозина имат правото да се запитат защо му е била нужна на Хашек тази сцена (все пак тука няма подиграване и оскверняване, подгавряне и снижаване на имперската или милитаристичната символика) и къде е тук смешното.

Отговор има, но не е от най-лесните. Пршемисъл Блажичек в своята обширна монография върху романа на Ярослав Хашек постулира, че сред основните характеристики на разказваните без чет историйки (най-паче от сладкодумния ординарец) е занимателното, интересното. Именно занимателното е средоточие и средство на комичното. Но същевременно *Швейк* представя занимателността на баналното. Но не в целенасоченото струпване на занимателни ситуации от ежедневието, а в откриването, в разбулването на занимателното в баналността, при което нещата говорят сами за себе си, и са видени в някаква непосредствена своя (странна, интересна – бел. наша!) взаимовръзка. „Със занимателното в романа се срещаме там, където се проявява някакво отклонение от установените представи за света, от общоприетите зависимости и взаимните обусловености, чиято праволинейна схематизираност съвсем не отговаря на криволичетите пътечки на действителността (вж. Блажичек 1991: 143)¹⁵“

прототип на студията на Никола Георгиев излиза още през 1966 година в списанието *Česká literatura*. В българския си разширен вариант Н. Георгиев допуска възможността, романът да е бил целенасочено пародийно завършен в този си вид. Също така той посочва определено развитие на един от героите – поручик Лукаш виж стр. 98-100.

¹⁵ Отбелязваме, че предходните разсъждения са перифразирани мисли на автора, предшествващи този цитат.

Блажичек приема „смисъла на комично в рамките на смисъла за занимателното“ (Пак там: 154) от гледна точка на това, че и към противни или към трагични сцени повествованието запазва своето позитивно отношение. Там, където няма комика, съществува поне занимателност, специфичен поглед към нещата от живота, открити в някаква неочаквана – и затова занимателна – зависимост. Но, където има съединяване на несъвместими величини – на принципа на инконгруенцията – се ражда комичното.

Изследователските опити на Балоун определено могат да се приемат от тази гледна точка за занимателни и това може би донякъде отговаря на въпроса защо Хашек се е решил да изобрази подобна ситуация. Наистина – както отбелязва Блажичек – в романа има неподозирано много некомични сцени, но при все това много от тях са занимателни. Занимателността според Блажичек е свързана с изброените погоре характеристики и в случая с Балоун тя определено съществува. Друг съществен неин белег е излишеството на информация, претрупването на микросюжета с периферийни подробности. Дали от тази гледна точка авторът не следва да бъде обвинен в едно болестно пристрастие, щом като представя занимателността на една отблъскваща сцена.

Следва да въведем още две характеристики на комичното изобщо, които са твърде присъщи за романа на Хашек. Борецки постановява между основните структуриращи черти на комиката „принизеността“ и „лудизма“. Върху снижаването и материализацията вече съсредоточихме немалка част от нашите наблюдения, но Борецки говори изобщо за принизеността – за възприемането на света извън неговата официалност и установеност, с една дума комичното предполага усещането за „падение“. Лудизмът трябва да бъде разбран като игрово настроение, готовност за игрово възприемане на света – и като рецепция, и като творческа продуктивност¹⁶.

¹⁶ „С принизеността комиката се разграничава от сериозното и възвишеното. Тя се състои в деградацията и омаловажаването на приетите и всепризнатите морални норми“. „Лудизмът от своя страна е игрово настройване, чрез което комиката се отклонява от сферата на сериозното. Лудизмът е важен момент в комиката в това, че помага да не отхвърлим инконгруенцията заради някаква нейна неадекватност, а да намерим в нея както в играта специфично удовлетворение, радост и наслада, но не от гледна точка на полезното а тъкмо от гледна точка на смешното... Комичното вдвояване, застъпено в инконгруенцията благодарение на символната имагинация, се развива творчески с участието на лудизма“. Вж. Борецки 2005: 144-145.

На отново скатофагичното метафорично сравнение на Балоун за гъбите лисици, които трябва само да се измият, за да може отново да се сготвят „на кисело“ трябва да се гледа отново непряко, както няколко пъти вече бе речено – без общоприетата денотативна връзка между езиковия знак и понятийната редица. Достатъчно е само игрово да си представим един затворен и самозадоволяващ се кулинарен цикъл, в който несъвместимо са съвместени две завинаги осъдени на разлъка действия. В последващото самоизследване на лакомника комичен е самият акт на познание, принизен и подложен на падение в сферите на пошлото и опротивяващото. В имагинативно лудистичен план и самият етюд, в който приведеният благодушен и инфантилен гигант с почтително любопитство към самия себе си изважда на показ „доказателствения материал“ на сливовите костилки, е сам по себе си комичен. Да не забравяме и контекстуалната обвързаност на епизода – селският мелничар разказва за това с гордост, доверително, „интимно“... Гордостта, самоуважението, изследователската практика са инконгруентно и лудистично съвместени с отходното. Понятийният паралел ражда комиката на ситуацията, не вулгаризмите, не и низовия план на изображение на сметицето от утробата човеческа. Изобщо, да се чете романът на Хашек, както и да се слушат „мръсни“ вицове без нагласата за протейческо игриво преображение в света на комиката, който е свят на понятийните, а не единствено на денотативните сечения, не е възможно. Който се гнуси от тези претворения на човешката мисъл, нека да знае, че – както пишеше БНТ през 70-те и 80-те години при спиране на телевизионния сигнал – повредата не е в нашия телевизор.

Ситуация Г

При все това, ситуации от горечитирания тип не са чести в романа на Хашек. Изобилстват например при изображението на кадета Биглер или на фелдкурат Ото Кац, но това са образи, изначално концептуализирани в рамката на отблъскващото и имат или своята ситуационна мотивация както у единия, който при все това буди нескрити симпатии (неконтролируемия физиологизъм като порочност на алкохолизма), така и у другия, чиято блудкава многознайковщина и позърско раболепие въпият до небето за възмездието на присмеха. Скромният хлебоед Балоун с нищо не е заслужил това, поне с нищо повече от своя двойник в света на богоизбраните – фелдкурат Лацина. Обикновено комичното или опетнява и принизява имперския култ където и да го срещне, или се свързва с перипетиите и патилата на ня-

кой епизодичен герой, навлязъл в света на произведението през някоя от многобройните истории, или е свързана с предврителната концепция на автора спрямо даден образ. Балоун е комичен, но наивно комичен, миловидно комичен, над образа му винаги витае снизхождението и на читателя, и на поручик Лукаш. Него не очаквахме да видим в подобна „безобразна“ сцена. Затова и казваме, че подобни „немотивирани“ решения на комичното са редки в романа на Хашек, при все че никаква закономерност в тази творба няма, освен една – незакономерността ѝ.

За разлика от последната разгледана сцена, в която – макар и с не много прозрачна мотивация – комизъм съществува, при това в един от най-високите дотука срещани аспекти на лудизма, на игровото разгръщане на творческата и рецептивната фантазия, епизодът, който ни предстои сега, на раздяла с настоящия текст да разгледаме, не е ни най-малко комичен. Поне за автора на тука изложените възгледи. Можехме да минем и без него, но нямаше да е справедливо и честно от гледна точка на анализаторския подход. Целта ни бе да разсеем съмненията, че романът на Хашек е неприлична книга, да докажем, че вулгаризмите в нея са функционални съставки на комичното, че сцените и изображенията, свързани с низовия телесен спектър, отново са в служба на тази кауза и съответно трябва да представим и онези негови тъмни страни, които най-малко поддържат тази постановка, а дори може би я опровергават.

А сцената с разполовения череп е именно такава. Да я наречем **пределна инконгруентност**.

Личното ни обяснение за нейното присъствие е свързано с усещането за авторова самоирония, за мазохистично и самоубийствено наслаждение от абсурдното и абсолютното в пределния трагикомизъм на чудовищно натуралистичното, в който познатият похват достига своя максималистичен, екстрем, невъзможен предел и се самоунищожава.

Никола Георгиев говори за износването на похвата на Швейковите разкази в развитието на творбата („Прямо речено романът се отрича от най-представителната си съставка. *Швейк* е не само пародиен, но и автопародиен роман“ – Георгиев 1997: 100). Склонни сме напълно в този дух на разсъждения да приемем и тази сцена за автопародия от авторски тип – Хашек пародира себе си, толкова ли неестествено звучи за човек, чиято лудистична нагласа е позволявала да се шегува с всичко и с всекиго. С това нашият коментар може да приключи и да побързаме да се измъкнем през задната врата с удобната сентенция, че изключенията потвърждават правилото. Бихме могли и да го сто-

рим, но за късмет Пршемисъл Блажичек е разчел комизма на тази ситуация, така че не ни остава нищо друго, освен да го споделим на търпеливия читател с уговорката, че нашите представи за комичното не са чак дотолкова широко скроени. Все пак ще се осмелим да дадем и своя скромнен принос в беглия репортажно кратък анализ (има си хас да го разтягаме!).

Безспорно, тази ситуация е интересна – както казва разказвачът „Човек не знае какво може да му се случи“. Но да пристъпим към нещо сериозно от гледна точка на неговата занимателност (казва Блажичек на стр. 156 на цитираното заглавие), означава да заемем спрямо него несъответстваща гледна точка. Впоследствие, през окомера на детската психология авторът премерва възможната тежест на понятието „сериозност“. Така например детето не може да възприеме сериозността на смъртта. А истинската несериозност е самата позиция на романа, не на неговите персонажи, които като деца са погълнати обикновено от непосредствения момент. Сериозността изисква дистанцираност от ситуацията, а комичното – дори много по-последователна и качествено различна. Ако противните и ужасните неща в живота романът на Хашек приема с позитивна нагласа, това не означава просто промяна на оценъчните критерии. Романът познава оценъчните критерии на трагиката и погнусата, но ги изолира от играта, така – от гледна точка на хладния наблюдател – кризисните сцени могат да станат само обект на познание. Все пак отношението на читателя към комичните или занимателни сцени на творбата е от друг тип – става дума за преживяване на познанието. И тъй като реалните оценъчни величини на живота са ирелевантни в този процес, преживяването на познанието – смехът – е по-важен дори от самото познание, което все пак за смеха е двигателен импулс.

Ако дотук парафразираниите мисли на Блажичек не прозвучаха твърде еднозначно, ще поясним образно, с риск да прозвучи драстично. Отново ще използваме предложения вече психологически ракурс на детското световъзприятие, само че в една тясно специфицирана сфера на детското съществуване – играта с кукли. Ако дете унищожи кукла от любопитство или от забавление, познанието от типа „какво има вътре“ ще бъде изместено от смеховото преживяване на познанието, ако да речем детето отвори главата на куклата и пъхне вътре нейната обувка. Усетът за инконгруентност и лудистично, почти демиургическо реструктуриране на човешкия анатомичен микрокосмос няма да има никаква взаимовръзка с аналогията от реалния свят с неговите сурови природни закони. Детето само ще се смее на

порождението на небивалицата, на отелесняването на невъзможното, без да подозира трагиката на смъртта при преноса на аналогичните действия в реалния свят. Играта на кукли не познава смъртта, а само нейното временно пребиваване, докато трае играта. После куклата може да бъде съживена¹⁷.

Сцената с убития войник достига най-високата възможна степен на инконгруентност – в отворения череп се помества друг елемент на човешкият деструктуриран микрокосмос. Идеята на Блажичек е, че комичното в тази сцена може да се разкрие в аспектите на пределния лудизъм със смехово преживяване на шокиращо, бомбастично невероятното в познанието от типа „какво е чудо станало“, без връзка с реалния свят, а само с оглед на екстатичната инконгруенция на материята. С цялото си неформално, а достойно уважение към безспорно проникновената интерпретация на Блажичек, все пак предпочитаме гореизказаната версия за автопародиращото самоунищожение на похвата, подсказана от Никола Георгиев. Синдромът на скорпиона пред синдрома на куклата.

Както отбелязва отново Никола Георгиев, ако Бахтин беше чел *Швейк*, „одата, с която възпява долницата, щеше да зазвучи още по-фалшиво“ (Георгиев 1997: 80). Без да имаме смелостта да отречем или възторжено да прегърнем теорията на Бахтин за карнавала, следва да се съгласим, че той едва ли е чел романа на Хашек. Инак тази сцена на трансформацията на абсолютната горница в абсолютната долница, на вертикализирането на хронотопа и неговото полярно сближение, на гротескното сливане на живота и смъртта, на рождените и смъртните флуиди във великата земна могила – тази сцена би послужила наистина твърде много на Бахтин в погледа му към карнавализацията в литературата.

За беда, оставил е това да бъде направено от други. За народа загуба велика! Господа съдебни заседатели – четете *Швейк*, не свенувайте ся...

¹⁷ Както онзи самотен цар от първата планета по пътя на Малкия принц, който осъжда всяка вечер на смърт единствената жива твар на планетата освен него – един плъх, а всяка сутрин го помилвал.

На раздяла с този текст и с вече изстрадалия читател бихме искали да кажем някои думи извън обсега на досега обсъжданата тематика.

Да се защитава *Приключенията на добрия войник Швейк през световната война* от културната патология на закостенялостта или предразсъдъка, при това не срещу аргументирани и запознати опоненти, а срещу всеобщото впечатление на читателската нагласа, не бе лека задача. Но много по-лека беше в първата си част, когато трябваше да доказваме, че същински ужас и смърт в тази книга няма. Абстрактните понятия лесно се трансформират в семантичните пренареждания на комиката. Много по-трудно е това да бъде проведено като аналитична процедура с конкретните и осезаемите обекти на низовото, макар че самата комика, при цялата си земност, изначално тежнее към абстракцията, макар че природата на комичното съдържа като структуриращ белег в себе си генезиса на принизеността като антипод на сериозното и възвишеното. Предложихме проста рецепта за осмислянето на ролята на вулгаризмите в изграждането на комичното като екзистенциален феномен: снижаване и материализация, имагинативно развитие, лудизъм, инконгруентност. Най-вече поставихме акцента, че в комичното езиковият знак е раздвоен, биполярен: от една страна има онтологична денотативна функция (денотатът е абстракт, но иманентно указващ към определен реален референт), от друга – абстрактно понятийна и изчистена от всякаква връзка с веществеността, оперираща на символно равнище. В следствие на комичната метаморфоза се раждат онези производни значения, които са негова гносеологична същина. За да не бъде романът на Хашек четен с погнуса, трябва да се изработи жива сензуалност към понятийната игра на комичното, а не зад неговите символни актове да се търси реалният еквивалент в материалния свят. Или поне да не се търси винаги. Или поне, ако се търси, да се знае, че има и друго нещо за намиране...

Комичното в литературата не е просто, а е дробно число и всеки негов въпросителен числител е делим на възкликателния му знаменател.

Опитахме се да напишем тези редове в разрез с академичните правила – есеистично и шеговито, комуникативно отворено и в авторски плурал. Дано ползата от това решение бъде по-голяма от загубата.

Опитахме се да говорим за отблъскващото и низовото завоалирано и не мисля, че успяхме напълно. В послеслова си към първата

част на *Швейк* Хашек казва много верни и смислени неща за „неприличните“ думи – декларира позиции, които са много известни и няма защо сега да ги повтаряме. Но там споменава, че е истинско лицемерие някои думи да бъдат замествани с многоточия. А е имало и един случай с един чепат редактор, комуто много се искало да окастри *Швейк*. Всъщност Хашек опитва и това – който е любопитен, нека да прочете „Подозрителната каца на дядо Хованец“. Каква е ползата ли – та тя си е чист фалит на пуританщината. Табуто и евфемизмът провокират компенсаторни механизми вътре в организма на словото, в езиковото мислене, където думите откънтят в изкуствената тишина с още по-гръмовен екот. Табуирането и евфемизацията са въпрос на такт и социална обусловеност, те не са вече цивилизаторска култова практика и колкото и да се напъват американците и феминистките да докарат нещата дотам – това си е жив ахронизъм. Така погледнато, табуто и неговия заместител са по-смешни от искрената попръжня, както високомерният и кух нарцисизъм на чалгата е по-блудкав и от най-долната, но чистосърдечно самоопределяща се порнография. Лустросаното позърство е винаги по-омразно от убогата правда.

В този ред на мисли преди да затворим вратата на текста, трябва да кажем най-сетне на нетърпеливите, както преди време обещахме, какво все пак е нарисувано с въглен на стената на кръчмата „У калиха“ и то в онова сепаре, където понявга идвал Ярослав и дращел нещо по бумагите си. Нарисуван е образът на Велзевул, уважаеми читатели, а ако трябва да бъдем по-конкретни и по-ясни, сигурни сме, че синонимът Везувий е също подходящ. Около него вихрено се мятат банкноти и монети, а лъстолюбивият оберкелнер с приглушена нега на манастирски котарак (както казва Каравелов) в очите съзаклятнически ще ви обясни, че това е онова нещо, около което се въртят парите в света. После ще ви донесе една запотена литрова... Какво? Пак ли не схванахте! Ами тогава идете там да си го видите сами, ние тука таквизи думи не употребяваме...

ЛИТЕРАТУРА:

- Блажичек 1991:** Blažíček, P. *Naškův švejk*. Praha 1991.
- Борецки 2000:** Borecký, V. *Teorie komiky*. Praha 2000.
- Борецки 2005:** Borecký, V. *Imaginace, hra a komika*. Praha 2005.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. *Цитирацията човек в художествената литература*. София 1992.
- Георгиев 1997:** Георгиев, Н. *Българска хашекиада*. София, Бохемия клуб, кн. 2 / 1997.
- Граматика... 1993:** Граматика на съвременния български книжовен език, том 2, морфология. София 1993.
- Интернет 1:** Пенчева, А. *Скатософия – размисли върху една антология и отвъд нея*. // <http://litenet.bg/publish9/apencheva/index.html>
- Кайоа 1998:** Callois, R. *Hry a lidé*. Praha 1998.
- Корпус 2005:** Český národní korpus - *syn2005*. Ústav českého národního korpusu FF UK, Praha 2005. // <http://www.korpus.cz>.
- Косик 2003:** Kosík, K. *Našek a Kafka neboli groteskní svět*. // *Z dějin českého myšlení o literatuře*. Praha 2003.
- Обратил 1999:** Obrátil, K. J. *Velký slovník prostých slov*. Lege Artis, Praha 1999.
- Оуржедник 2005:** Ouředník, P. *Šmírbuch jazyka českého*. Praha 2005.
- Речник... 2006:** *Slovník nespisovné češtiny*. Praha 2006.
- Рихтерова 1997:** Richterová, S. *Ticho a smích*. Praha 1997.
- Хашек 1986:** Хашек, Я.. *Приключенията на добрия войник Швейк през световната война*. // *Избрани творби в три тома, т. III*. Прев. от чешки Светомир Иванчев. Народна култура, София 1986.
- Ходик 1998:** Hodík, M. *Encyklopedie pro milovníky Švejka*. Praha 1998.
- Чермак 2004:** Čermák, F. *Jazyk a jazykověda*. Praha 2004.
- Чехова 2000:** Čechová, M. a kol. *Čeština – řeč a jazyk*. SPN, Praha 2000.
- Шмит 2003:** Шмит, В. *Нарратология*. Москва 2003.

PARTICULARITES DU RAPPORT *RECIT* / *DISCOURS* DANS LE ROMAN *DESERT* DE J.M.G. LE CLEZIO

Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante
Université de Plovdiv „Paissiy Hilendarski”

Désert est le roman le plus commenté de Le Clézio, auquel sont consacrées le plus grand nombre d'études. Considéré comme l'œuvre-phare dans la carrière de l'écrivain, il est le résultat de son évolution et marque l'élaboration de sa propre écriture.

La structure du roman est complexe et polyphonique. Il y a deux récits (récit A et récit B, si nous adoptons cette façon de les indiquer) où les faits historiques alternent avec ceux de la fiction. Ces récits se distinguent non seulement par l'époque représentée et les personnages, mais aussi par leur présentation typographique. Le récit A raconte l'histoire des hommes bleus et se caractérise par une marge typographique assez importante. C'est le récit qui ouvre et clôt le roman. A l'intérieur du texte, le récit A alterne avec le récit B qui raconte l'histoire de Lalla, la fille du désert.

Suite de Benveniste, on distingue dans les textes narratifs en langue française deux plans d'énonciation – le *discours* et le *récit* qui ont leurs temps préférés. Le *discours* a comme temps de base le *présent* de l'énonciation ; pour rapporter les faits antérieurs il utilise le *passé composé* et l'*imparfait* et pour les faits postérieurs à ce présent - les deux temps *futurs* – le futur simple et le futur périphrastique. De sa part, le *récit* a pour temps de base le *passé simple* mais il utilise également l'*imparfait* comme complémentaire du passé simple et c'est le type énonciatif le plus approprié par l'acte narratif.

Il faut préciser que la temporalité narrative détermine la position de l'instance narratrice par rapport à l'histoire qu'elle raconte, c'est-à-dire la position de l'énonciateur par rapport au moment de l'énonciation (désormais ME). Dans le récit A prédomine la narration ultérieure et comme plan d'énonciation le *récit*, ce qui est normal ayant en vue que c'est un texte qui raconte des événements historiques situés bien chronologiquement. Mais c'est un texte fortement embrayé, surtout de déictiques propres au *discours*

comme « maintenant » : « Maintenant, d'autres hommes, d'autres femmes apparaissaient aussi, comme nés de la vallée » (D 15), « C'était là qu'ils arrivaient, maintenant, vers la grande ville de Smara » (16), « Ils parlaient, maintenant, à voix très haute, et les femmes, dans l'ombre étouffante des tentes, riaient et jetaient de petits cailloux sur les enfants qui jouaient. » (18)

Dans tout le roman le rapport *récit/discours* est visiblement au profit du *récit*. Mais ces deux plans sont très loin du rapport *récit/discours* dans un roman traditionnel. Dans notre cas, comme nous l'avons déjà mentionné, le récit est fortement embrayé à la différence de la conception classique que c'est un plan non-embrayé et la plupart des embrayeurs sont typiques pour le *discours* comme « maintenant, aujourd'hui, à présent, autrefois, bientôt » ce qui témoigne de l'assertion de l'énonciateur dans le texte à la différence d'un texte traditionnel qui présente les événements passés et bien datés comme coupés du ME. Dans le roman de Le Clézio le lien avec le ME, même dans le récit anonyme, n'est pas détruit complètement et suppose la présence cachée de l'énonciateur ; dans le récit A nous avons quelques cas de sa présence évidente grâce aux déictiques, aux temps (PR et PC) et aux questions directes sans pourtant, l'apparition du « je » du narrateur. Suivons quelques exemples :

« *Le vieux renard va être obligé de capituler. N'a-t-il pas été abandonné de tous ?* » (D 376) ; « *Que peut-il encore, le vieil homme de Smara, seul contre cette vague d'argent et de balles ?* » (377) ; « *Peut-être qu'ils ne pensent même pas à ce qu'ils font ? Ils chevauchent, sur la piste invisible qu'ouvre pour eux le guide targui sur son cheval fauve.* » (378) ; « *Alors, aujourd'hui, 21 juin 1910, la troupe des tirailleurs noirs est en route, avec les trois officiers français et l'observateur civil en tête* » (383).

La présence de questions directes dans le *récit* est une particularité qui témoigne aussi du mélange *récit/discours*. Normalement, suivant les règles de la grammaire nous devons attendre une question indirecte avec les marques et les transformations appropriées. Au contraire, comme nous avons déjà vu, le texte abonde en questions directes qui ne sont pas du tout changées grammaticalement en régime de *récit*.

A part les déictiques et les questions directes, le texte abonde aussi en d'autres embrayeurs temporels – anaphoriques – comme « alors, à ce moment-là, ce jour-là, le lendemain, quelques jours après (plus tard) etc. » qui situent les événements par rapport au ME. A la différence du récit A du *Désert*, dans le récit B la présence évidente du narrateur est rare mais on voit les traces de cette présence dans l'emploi de déictiques comme

« maintenant et aujourd'hui » qui indiquent le lien entre l'énonciateur et le ME. Donc, le *récit* ici, non plus, n'est pas complètement coupé du ME. A la différence du *récit*, le *discours*, au contraire, n'est pas fortement embrayé, fait qui, encore une fois, est en contradiction avec les conceptions linguistiques, selon lesquelles le *discours* est le plan embrayé.

Dans un roman traditionnel la narration ultérieure est liée à l'emploi des temps passés propre au *récit* – passé simple (désormais PS) et imparfait (IMP). Dans *Désert* le cadre est très divers ; en régime de *récit* on trouve tranquillement l'emploi de temps qui, selon la linguistique, sont typiques pour le *discours* – passé composé (PC) et présent (PR).

L'emploi des temps appropriés à chaque plan énonciatif est une autre particularité du roman leclézien. Le *discours* utilise les temps qui normalement lui appartiennent : PR, IMP, PC pour les actions ponctuelles et passées par rapport au ME ; futur simple (FS) et futur proche (FP) pour les actions futures et plus-que-parfait (PQP) pour les actions antérieures à d'autres actions passées. Dans le cas du *Désert*, le *récit* ne suit pas les règles et l'emploi des temps grammaticaux se distingue de la tradition. Dans le récit A, à part l'emploi typique de l'IMP itératif et du PQP pour les actions antérieures, pour les événements accomplis on s'attendrait à l'emploi du PS, mais dans notre texte ce n'est pas du tout le cas ; il représente un jeu incessant entre le PS et le PC. De prime abord leurs emplois semblent chaotiques, mais si on les analyse attentivement on se rend compte que leur alternance est motivée et logique. A la différence du récit A, dans le récit B le PS, le temps de *récit* par excellence, est entièrement absent et son rôle est approprié par le PR ; on peut trouver par endroits le PC pour les actions ponctuelles ou antérieures et le FS et le FP qui, normalement, ne doivent pas être présents en régime de *récit*. Mais nous allons parler plus en détail de l'emploi des temps dans les deux plans énonciatifs un peu plus loin dans notre exposé.

Il est à remarquer que les concepts de *discours* et de *récit* rendant compte du fonctionnement de la langue, sont plutôt abstraits ; en réalité, dans une narration, ces deux plans n'existent presque jamais dans leur état pur et on observe plusieurs variations dans leur combinaison.

En ce qui concerne l'emploi des temps, nous allons commencer par les observations sur le récit A. Dans ce récit le temps dominant c'est l'IMP de répétition qui accentue sur le plan itératif et comme les événements ne sont pas abondants, l'IMP devient plutôt forme de premier plan, ce qui accentue encore sur l'impression de ralentissement du rythme ; en plus, l'imparfait se marie aussi bien avec le PS et le PC. Pour le reste, le texte de Le Clézio est une constante alternance de PS et PC qui n'est pas condition-

né par un changement de plans énonciatifs, mais dans ce cas le mélange de *récit* et de *discours* souligne plutôt la présence ou l'absence de l'énonciateur. On ne peut pas dire que le narrateur/énonciateur privilégie l'un des plans énonciatifs, au contraire, il les mêle constamment et efface leur opposition. Le PC est plus proche de celui qui parle, du procès de l'énonciation, reste plus attaché à l'énonciateur ; le PS est plus proche des faits pris en eux-mêmes, du procès de l'énoncé. Donc, avec le PS le narrateur s'introduit dans le texte plutôt comme omniscient et le jeu avec le PC crée un certain mouvement du texte : la présence du personnage (Nour) et de son point de vue alterne avec la présence du narrateur de type omniscient.

Nos observations montrent que dans le récit A du *Désert* le PC est utilisé pour présenter des actions accomplies et ponctuelles, plutôt indépendantes (dans une seule phrase) et des scènes *singulatives* comme résultat des actions antérieures. Voilà quelques exemples du texte :

« *Alors, sans même s'en apercevoir, les musiciens se sont mis à jouer, et leur musique légère parlait avec la voix de Ma et Aïnine.* » (D 61) ; « *Les jours ont passé comme cela, brûlants et terribles, tandis que le troupeau des hommes et des bêtes remontait la vallée, vers le nord. Ils suivaient maintenant la piste du Tindouf, à travers le plateau aride de la Hamada.* » (233) ; « *Quand ils ont entendu le bruit des canons pour la première fois, les hommes bleus et les guerriers se sont mis à courir vers les collines, pour regarder la mer. Le vent ébranlait le ciel comme le tonnerre.* » (432)

Quant au PS, il apparaît souvent pour exprimer toujours des actions ponctuelles, mais dans des paragraphes plus longs qui viennent marquer la rupture de la monotonie du texte et qui se présentent comme opposition *itératif/singulatif* ou pour exprimer une suite d'actions. Voilà à titre d'exemple deux petits paragraphes du texte :

« *Le soir même, la caravane atteint le puits profond, celui qu'on appelait Aïn Rhatra, non loin de Torkoz, au pied des montagnes. Comme chaque soir, Nour alla chercher l'eau pour le guerrier aveugle, et ils firent leurs ablutions et leur prière. Puis Nour s'installa pour la nuit, non loin des guerriers du cheik.* » (D 243)

« *Quand ils arrivèrent devant la grande ville de Marrakech, ils n'osèrent pas s'approcher et ils établirent leur camp près du fleuve dessé-*

ché, au sud. Pendant deux jours, les hommes bleus attendirent, presque sans bouger, à l'abri de leurs tentes et dans les huttes de branches. » (368)

Il y a des cas très intéressants de point de vue énonciatif où sur un petit espace de texte alternent le PC et le PS. Par exemple :

*« La mort est venue. Elle a commencé par les moutons et les chèvres, les chevaux aussi ; qui restaient sur le lit de la rivière, le ventre ballonné, les pattes écartées. Puis ce fut le tour des enfants et des vieillards, qui déli-
raient, et ne pouvaient plus se relever. Ils mouraient si nombreux qu'on dut faire un cimetière pour eux, en aval de la rivière, sur une colline de poussière rouge. » (D 358)*

Comme on peut voir dans l'exemple cité, après deux phrases au PC le registre énonciatif change et apparaît le PS. C'est un moment très fort dans le roman racontant l'arrivée de la mort qui commence à frapper les hommes bleus. Selon nous, ce brusque changement de temps rend plus fort le dramatisme et crée un ton qui correspond au sens du texte. Le PS accentue encore plus sur le fait tragique qu'après les animaux vient le tour des enfants et des vieillards et qu'avec la venue de la mort, c'est le désespoir qui s'installe parmi les hommes du désert.

Dans le même ordre d'idées, il faudrait signaler que dans le récit A le PC forme aussi des séries et dans ces passages on peut noter l'emploi plus fréquent d'adverbes comme « puis, alors, ensuite » que Weinrich appelle *adverbes de la consécution narrative* (Weinrich, 1973 : 276), qui assurent la causalité entre les actions parce que le PC, comme nous allons voir, ne peut pas assurer la continuité narrative. Voilà à titre d'exemple quelques citations du texte :

« La voix de Ma el Aïnine criait maintenant. Puis d'un seul coup elle s'est interrompue, comme le chant d'un criquet dans la nuit. Alors la rumeur des voix et des tambours s'est arrêtée elle aussi, la musique des guitares et des flûtes a cessé, et il n'y a plus eu, à nouveau, que le long et terrible silence qui serrait les tempes et faisait palpiter le cœur. » (D 63)

« Quand il a été rassasié, il s'est assis au bord du puits, son visage sombre et sa barbe ruisselants d'eau. Ensuite, ils sont retournés en arrière, vers les troupeaux. (...) L'homme a mangé vite, puis il s'est allongé sur le sol, avec les mains sous la tête. » (230)

Au contraire, dans les paragraphes au PS le nombre des adverbes de connexion est plus petit. Dans ce sens, selon nous, l'emploi massif du PC est destiné à diminuer le rôle du PS qui présente la narration comme « un enchaînement rigoureux d'actions successives » (Maingueneau 1999 : 87), car la narration dans le récit A n'insiste pas sur les actions singulatives et sur la causalité de la chaîne narrative, mais plutôt cherche à souligner la monotonie et la lenteur de la marche épuisante et dure des hommes bleus dans le désert. Et dans ce sens le PC est très convenable car, selon les linguistes, n'est pas apte à présenter les actions comme « appartenant à une totalité narrative » (ibid.)

Très souvent le PC est utilisé également pour exprimer la durée et la répétition avec les adverbes « souvent, lentement, longtemps » et avec les expressions « pendant des heures, plusieurs fois, chaque jour, etc. ». Dans *Désert* cet emploi n'est pas très fréquent, mais il met toujours en évidence la monotonie du mouvement et l'épuisement des hommes du désert. Nous voudrions illustrer cette affirmation avec quelques exemples :

« Pendant des heures, ils ont remonté le cours de la rivière, marchant dans les minces filets d'eau qui coulaient sur les galets rouges » (D 250) ; « Nour a regardé longtemps la danse des flammes dans la nuit très noire. » (364) ; « Plusieurs fois il est tombé sur le sol, en butant sur une racine, ou sur une pierre, mais chaque fois il s'est relevé et il a continué à courir vers l'endroit où se trouvaient Ma el Aïnine et Moulay Hiba, sans les voir. » (369) ; « Ma el Aïnine a regardé un long moment l'homme allongé par terre, son corps secoué par les sanglots, ses habits en haillons, ses pieds et ses mains ensanglantés par le chemin. » (370) ; « Plusieurs fois, Moulay Sebaa a essayé de donner l'ordre de la retraite, mais les guerriers des montagnes n'écoutaient pas ses ordres. » (434)

De plus, dans *Désert* le PC est employé aussi avec « quand » plus participe présent ou gérondif pour exprimer la simultanéité, d'où vient peut-être l'impression que dans le roman ce temps est utilisé là où le récit est présenté comme plus objectif, vu de l'extérieur comme un film et, pour exprimer plus le commentaire et la réflexion que pour présenter des actions. Voilà quelques exemples du roman :

« Quand la danse a commencé, Nour s'est levé et s'est joint à la foule » (D 68) ; « Quand le jour est venu, à l'est, au-dessus des collines de pierres, les hommes et les femmes ont commencé à marcher vers les tentes. » (72) ; « Quand il est passé près de Nour et qu'il a entendu la voix du

jeune garçon qui les saluait, il a lâché le manteau de son camarade et il s'est arrêté. » (228) ; « La fumée noire des incendies est montée haut dans le ciel bleu, couvrant de son ombre le campement des nomades. (...) Ils ont traversé le lit du fleuve, se repliant vers les collines, devant les habitants de la ville. » (433) ; « Les soldats se sont avancés lentement vers la rive du fleuve, se déployant en demi-cercle, tandis que, de l'autre côté du fleuve, au pied des collines caillouteuses, l'armée de trois mille cavaliers de Moulay Sebaa a commencé à tourner sur elle-même en formant un grand tourbillon qui soulevait la poussière rouge dans le ciel. » (434)

Notons que le PS peut être utilisé aussi avec un adverbe ou une expression de répétition et de durée – par exemple : « Ils restèrent plusieurs jours sur les bords de l'oued... » (D 363) ou bien « Longtemps ils restèrent ainsi... » (31). Le PS est apte à introduire une action durative mais limitée dans le temps, complètement accomplie, dans une période temporelle révolue ; mais c'est un emploi plus rare qui n'est pas une caractéristique typique du PS. Au contraire, dans notre cas, le PS est utilisé comme marque de rupture brusque de l'action en insistant sur son accomplissement, mais stylistiquement, son rôle est toujours de souligner le dramatisme. Le plus souvent cet emploi du PS est accompagné d'expressions comme « cette fois, ce soir-là, enfin » et cela est lié à la propriété du PS de présenter l'aspect fini de l'événement, sans considération de durée. Voilà à titre d'exemple une petite citation du texte :

« La piste de terre serpentait le long des ravins, franchissait les éboulis, se confondait avec les lits des torrents secs.

Enfin les voyageurs arrivèrent au bord de l'oued Issene, grossi par la fonte des neiges. L'eau était belle et pure, elle bondissait entre les rives arides. Mais les hommes la regardèrent sans émotion, parce que cette eau n'était pas à eux, qu'ils ne pouvaient pas la retenir. » (D 363)

Nous voudrions remarquer une autre caractéristique de l'emploi du couple PC/PS : dans la plupart des cas le PC est utilisé lorsque les événements sont vus à travers les yeux du personnage, tandis que le PS exprime le même type d'actions mais, cette fois, présentées plutôt à travers le regard extérieur d'un narrateur omniscient. Cela s'explique par le fait que le PC, comme nous l'avons déjà mentionné, suppose une relation plus étroite avec l'instance énonciatrice et présente les événements comme vus par un témoin. Normalement, dans un texte cela est lié à l'emploi de certains adverbess et marques de subjectivité (éléments appréciatifs, interrogations,

noms de qualité, etc.) qui traduisent d'une certaine façon la subjectivité de l'énonciateur. Dans notre cas, le PC n'est pas utilisé en priorité avec ce type de marques car un témoin ne peut pas savoir tout sur les personnages ni sur leur comportement, comme peut le faire un narrateur omniscient ; le PC présente les événements plutôt comme la juxtaposition d'actions, parfois closes, qui n'impliquent pas toujours la suite :

« Nour a cherché un instant son père et sa mère, sans les voir. Peut-être étaient –ils déjà repartis vers l'entrée de la piste du nord, avec les soldats de Larhdaf. Nour a choisi l'endroit pour la nuit, près des troupeaux. Il a posé son fardeau, et il a partagé un morceau de pain de mil et des dattes avec le guerrier aveugle. L'homme a mangé vite, puis il s'est allongé sur le sol, avec les mains sous la tête. Alors Nour lui a parlé, pour lui demander qui il était. » (D 230)

En revanche, c'est le PS qui est plus compatible avec l'emploi d'adverbes et de marques caractérisant le comportement des personnages parce que, dans ce cas, le narrateur connaît tout ce qu'ils font et peut lire dans leur âme. Voilà quelques exemples du texte :

« Quand ils arrivèrent devant le premier puits, Nour et son père s'arrêtèrent encore pour laver soigneusement chaque partie de leur corps. » (D 32) ; « Avant de quitter la place, il (Nour, remarque Z.N.) se retourna pour regarder l'étrange frêle silhouette du vieil homme, tout seul maintenant dans la clarté de la lune... » (43) ; « Quand Ma el Aïnine commença à réciter son dzikr, sa voix résonna bizarrement dans le silence de la place, pareille à l'appel lointain d'une chèvre. » (57)

En ce qui concerne l'emploi du présent en général, et en particulier dans les textes littéraires, les linguistes disent que la difficulté principale à laquelle se heurtent est « celle de la souplesse déconcertante de ses conditions d'emploi. » (Benninger et al., 2000 : 7) C'est vrai que le large emploi du PR dans la littérature contemporaine est dû à sa polyvalence – il est capable de couvrir aussi bien le passé que l'avenir et ce n'est pas par hasard que Benveniste disait « Le présent est la source du temps » (Benveniste, 1974 : 83), mais c'est exactement cette polyvalence qui devient pour l'analyste le plus grand obstacle. Depuis longue date déjà on connaît l'emploi du PR pour remplacer l'IMP et le PS, formes que Patillon avait appelées « présent duratif » et « présent ponctuel » (Patillon, 1974), pour rendre les événements plus proches, plus vifs et émouvants, surtout quand

le PR intervient d'une façon inattendue dans un texte au passé. Comme c'est une des caractéristiques des romans lecléziens, nous allons chercher à étudier en détail les différents emplois du présent.

Dans le récit A son emploi est plus restreint ; d'un côté, pour témoigner de la présence de l'énonciateur dans le texte et pour donner son opinion sur les événements racontés :

« Mais maintenant il est trop tard, et plus rien ne peut empêcher le destin de s'accomplir. (...) Les horizons se referment sur le peuple de Smara, ils enserrent les derniers nomades. La faim, la soif les encerclent, ils connaissent la peur, la maladie, la défaite » (D 381)

Et d'un autre, à la place du PS pour présenter une suite d'actions en accentuant sur la progression et sur le dramatisme :

« A côté de l'observateur civil, les officiers chevauchent, le visage impassible, sans prononcer une parole inutile. Leur regard est fixé sur l'horizon, au-delà des collines de pierres, là où s'étend la vallée brumeuse de l'oued Tadla. » (378)

Au contraire, comme nous l'avons déjà dit, dans le récit B l'emploi du PR est beaucoup plus massif, avec plus de variétés qui sortent du cadre du registre énonciatif *discours*. Dans ce cas l'emploi énonciatif cède place plutôt à l'emploi stylistique. Nous allons énumérer les emplois les plus typiques dans notre texte :

1. *Présent de description et d'explication* – dans *Désert* c'est un emploi très fréquent car, comme nous l'avons déjà constaté, le texte abonde en descriptions : d'états d'âme, d'objets, d'éléments de la nature – la mer, le désert, le soleil, le ciel, le vent ; descriptions des personnages – Lalla, Naman, le Hartani, descriptions de la Cité, des bains, etc. Le présent de commentaire ou explicatif sert à commenter certains gestes ou attitudes des personnages, ou bien à expliquer les raisons de quelque action et souvent est lié étroitement au problème du point de vue :

« Lalla aime beaucoup les mains du Hartani. Ce ne sont pas des mains comme celles des autres hommes de la Cité, et elle croit bien qu'il n'y en a pas d'autres comme celles-là dans tout le pays. Elles sont agiles et légères, pleines de force aussi, et Lalla pense que ce sont les mains de quelqu'un de noble, le fils d'un cheikh peut-être, ou peut-être même d'un guerrier de l'Orient, venu de Bagdad. » (D 132)

Comme on peut constater dans le petit paragraphe cité, le PR exprime incontestablement le point de vue de Lalla. Il y a plusieurs exemples dans le roman où le PR souligne le point de vue des personnages.

Marschall appelle le présent descriptif et explicatif « adéictique », car c'est un emploi du PR qui n'a pas un endroit précis sur l'axe du temps et n'établit pas de rapport avec le ME. (Marschall, 2000 : 16) C'est plutôt une forme verbale neutre qui, bien que conjuguée au présent ne comporte aucun élément temporel. Sylvie Mellet, de sa part, appelle cette forme « atemporelle » (Mellet, 2000 : 101) et c'est cette valeur atemporelle qui est très appropriée pour exprimer l'idée d'immobilité et de hors temps qui est une des caractéristiques principales du récit B du *Désert* : « Lalla attend quelque chose. Elle ne sait pas très bien quoi, mais elle attend. Les jours sont longs, à la Cité, les jours de pluie, les jours de vent, les jours de l'été. (...) Elle attend, c'est tout. » (184)

Il est clair que ce n'est pas une chose nouvelle, que les temps verbaux ont la capacité d'être employés à des époques auxquelles normalement ils ne sont pas appropriés. Très souvent ces emplois sont considérés « d'anormaux » parce qu'ils ne peuvent pas s'inscrire dans la triade classique *passé-présent-futur* et ils sont considérés par les linguistes de « stylistiques », « d'effet de sens », de « métaphoriques ». Mais dans le roman contemporain cet emploi devient de plus en plus massif et très souvent sert à structurer la narration ou à exprimer certaines nuances énonciatives. Le présent, comme nous l'avons déjà remarqué, grâce à sa polyvalence, peut organiser lui seul un récit du début jusqu'à la fin.

2. *Présent itératif* – très souvent dans *Désert* ce temps est lié à l'emploi des adverbes répétitifs, ou comme le remarque Sarah de Vogüe, en parlant de la valeur itérative du présent, à « un ancrage déictique qui marque l'itération » (de Vogüe, 2000 : 49) comme « chaque fois, parfois, quelquefois, de temps en temps, de temps à autre » etc. :

« Ici tout le monde aime le feu, surtout les enfants et les vieux. Chaque fois qu'un feu s'allume, ils vont s'asseoir tout autour, accroupis sur leurs talons, et ils regardent les flammes qui dansent avec des yeux vides. Ou bien ils jettent de temps à autre de petits brindilles sèches qui s'embrassent d'un coup en crépitant, et des poignées d'herbe qui se consomment en faisant des tourbillons bleutés » (D 142)

Nous voudrions citer encore un petit paragraphe :

« *Il y a des jours qui sont plus longs que les autres, parce qu'on a faim. Lalla connaît bien ces jours-là, quand il n'y a plus du tout d'argent à la maison, et quand Aamma n'a pas trouvé de travail à la ville.* » (186)

Les exemples cités illustrent l'emploi de l'itératif pour exprimer l'habitude, la monotonie et la longueur des jours en accentuant aussi sur la sensation de faim dans le deuxième exemple.

Quand le présent est *narratif* et raconte un événement passé, cela produit un effet de « déjà vu » et on a le sentiment de le vivre en direct ; l'introduction d'un enchaînement d'événements au PR rend l'action plus dramatique. Dans le cas du présent itératif nous n'avons pas cet effet de « vécu » ; il s'agit plutôt de présenter un fait qui ne fait pas partie d'un enchaînement, mais on insiste sur son caractère répétitif et habituel. (de Vogüe, 2000 : 49) La même idée exprime Marschall qui parle de l'emploi du présent dans des énoncés véhiculant des actions répétées, habituelles, très souvent avec des indicateurs d'itération. (Marschall, 2000 : 22) Ainsi, selon Marschall, dans ce cas le présent couvre une étendue illimitée du passé et du futur.

3. *Présent de généralisation* – c'est l'emploi du présent formulant des « vérités générales » ou dans des énoncés qui généralisent quelque état ou certaines sensations et réflexions des personnages :

« *Lalla aime bien marcher entre les collines, les yeux plissés très fort à cause de la lumière blanche, avec tous ces sifflements qui jaillissent de tous les côtés.* » (D 136) ; « *Au bord de la mer, il y a toujours ces arbres un peu maigres, brûlés par le sel et par le soleil, au feuillage fait de milliers de petites aiguilles gris-bleu.* » (143) ; « *Lalla aime bien jeûner pourtant, parce que, quand on ne mange pas et qu'on ne boit pas pendant des heures, et des jours, c'est comme si on lavait l'intérieur de son corps.* » (167)

Dans la plupart des cas, comme le montrent les exemples, la valeur généralisante du présent est liée aux expressions comme « il y a des jours, aimer bien » et aux adverbes « aujourd'hui, toujours, etc. » Comme on peut voir, ce sont des constatations apparemment atemporelles car le présent semble couvrir un espace illimité du passé et du futur et la durée et la validité de la constatation ou de la « vérité générale » semblent indéterminées.

4. *Présent à la place d'un aoriste (un temps passé ponctuel - PS ou PC)*, que Marschall appelle aussi le « passé présent » - pour exprimer des

actions ponctuelles et accomplies ou à la place d'un imparfait pour des actions duratives se rapportant au passé :

« Puis tout d'un coup il s'arrête, et il met son visage contre la terre, à plat ventre comme s'il était en train de boire. » (129) ; « A ce moment-là, les flammes sont bien hautes et claires, elles bougent et craquent, elles dansent, et on voit toutes sortes de choses dans leur plis. » (144) ; « Et d'un seul coup, la peur la glace tout entière : du haut de l'arbre sec, très longuement, un serpent se déroule et descend. (...) Soudain, le serpent s'arrête, la regarde. » (156)

Les observations du texte montrent que le présent ponctuel dans *Désert* est utilisé, le plus souvent, avec certains adverbes et expressions : « quand, soudain, tout à coup, tout d'un coup, d'un seul coup, à ce moment-là, à cet instant-là, ce jour-là, un jour, le lendemain, etc. » ainsi qu'à l'emploi des déictiques « maintenant, aujourd'hui ». Voilà quelques exemples :

« Lalla a peur, maintenant. » (D 117) ; « Lalla le voit distinctement maintenant. Il est grand et maigre, enveloppé de son manteau couleur de sable. » (123) ; « Lalla ne parle pas maintenant, elle n'a pas envie de parler. » (139) ; « Mais aujourd'hui il n'y a personne, personne au bout de l'étendue de sable blanc, et le ciel est encore plus grand, plus vide. » (156)

Dans ces cas, le PR constitue un repère différent du moment de l'énonciation car, nous avons vu que dans la plus grande partie du texte, malgré l'emploi du PR, il s'agit de narration ultérieure et ce temps grammatical ne désigne plus une simultanéité de l'événement et de l'énonciation (ou de l'observation). Quand il n'y a pas d'indications de temps, c'est le contexte qui le suggère. Donc, dans ce cas nous avons ce que communément est appelé « présent narratif » - relater au PR des événements qui, en réalité, ne sont pas présents. Par cet emploi massif du présent narratif, selon nous, Le Clézio cherche à augmenter la crédibilité, à créer l'impression de la validité des événements par rapport au ME, à les rendre « pseudo-authentiques ». (Marschall, 2000 : 19) C'est ce que nous pouvons appeler en nous inspirant de la terminologie de Marschall « effet-cinéma ».

Le lien de l'œuvre de Le Clézio avec le cinéma n'est pas une conception nouvelle. Germaine Brée dans « Le monde fabuleux de Le Clézio », en parlant de la narration dans ses romans, parle d'une technique de ciné-

ma où le narrateur est comme une caméra qui enregistre les événements. (Brée, 1990 :111) Les années 60 sont une époque où les écrivains et les spécialistes trouvent souvent dans le langage cinématographique un moyen pour redécouvrir la littérature. Selon Jeanne-Marie Clerc « cet intérêt nouveau pour le 7^e Art, non plus concentré sur l'anecdote, mais accueillant à des procédés d'écriture filmique, marque le roman à partir de cette époque. » (Clerc, 1989 : 47)

Le Clézio, lui-même parle du rapport entre film et roman, en ce qui concerne la technique :

« Si l'on considère que le roman, parce qu'il est le moins défini des genres littéraires est aussi le plus libre, le plus « actuel », alors on peut établir un parallèle entre le cinéma moderne (...) et le roman » (Le Clézio 1966 in Clerc 1989).

Donc, on parle depuis longtemps de la présence de cette technique dans les romans de Le Clézio. A notre avis, en termes linguistiques, cela peut être expliqué aussi par l'emploi du présent narratif qui, le plus souvent, crée l'effet de simultanéité de la narration. Il y a plusieurs endroits dans *Désert* où le texte apparaît comme une suite d'événements au PR et on a l'impression qu'ils sont présentés au cours de leur déroulement :

« Le soleil se lève au-dessus de la terre ; les ombres s'allongent sur le sable gris, sur la poussière des chemins. Les dunes sont arrêtées devant la mer. Les petites plantes grasses tremblent dans le vent. Dans le ciel très bleu, froid, il n'y a pas d'oiseau, pas de nuage. Il y a le soleil. Mais la lumière du matin bouge un peu, comme si elle n'était pas tout à fait sûre.

Le long du chemin, à l'abri de la ligne des dunes grises, Lalla marche lentement. De temps à autre, elle s'arrête, elle regarde quelque chose par terre » (D 75).

Comme nous avons vu, en parlant de l'effet-cinéma, les spécialistes font la comparaison avec une caméra qui fait un travelling et présente les événements devant les yeux de l'observateur, dans ce cas le lecteur. De cette façon l'auteur rend le texte plus « vivant », plus proche, « artificiellement valable pour le maintenant » du lecteur. (Marschall 2000 : 20)

Dans ce sens, on peut dire qu'il y a des endroits dans le roman où le texte est présenté comme une suite de constatations de la part de l'énonciateur et dans cette optique on peut chercher une analogie avec le narrateur dans le Nouveau roman, mais on se rend vite compte que le nar-

rateur leclézien explique ce qu'il voit comme un narrateur omniscient et assume souvent le point de vue des personnages à la différence des constatations objectives et neutres du Nouveau roman :

« Alors Lalla essaie à nouveau d'entendre la voix étrangère qui chante, très loin, comme d'un autre pays, la voix qui monte et descend doucement, claire, pareille au bruit des fontaines, pareille à la lumière du soleil. Le ciel, devant elle, se voile peu à peu, mais la nuit met très longtemps à venir, parce que c'est la fin de l'hiver et le commencement de la saison de la lumière. (...) Elle chante pour Lalla, pour elle seulement, elle l'enveloppe et la baigne de son eau douce, elle passe la main dans ses cheveux, sur son front, sur ses lèvres, elle dit son amour, elle descend sur elle et donne sa bénédiction. Alors Lalla se retourne et cache son visage dans le sable, parce que quelque chose se défait en elle, se brise, et les larmes coulent silencieusement. » (D 182–183).

En parlant des emplois du PR, il faut dire tout de suite que le présent narratif n'est pas une invention du roman moderne. Depuis très longtemps pour obtenir les effets dont nous avons parlé plus haut, les écrivains font alterner aux épisodes au passé (PS, IMP) des épisodes au PR; le passé étant le temps fondamental et le présent – le temps second qui crée l'effet dramatique. Dans notre cas, ce rôle est inversé, c'est le présent narratif qui assume la fonction de temps fondamental et le PC devient le temps secondaire.

Tout à fait comme le PC dans le récit A, le PR dans le récit B présente la même particularité – quand il décrit un enchaînement d'événements, il est accompagné d'un plus grand nombre de connecteurs comme « puis, ensuite, alors » :

« Les enfants s'en vont, les uns après les autres. Lalla reste seule avec le vieux Naman. Lui termine son travail sans rien dire. Puis il s'en va à son tour, en marchant lentement le long de la plage, emportant ses pinces et la casserole de poux. Alors il ne reste plus, auprès de Lalla, que le feu qui s'éteint » (D 151).

5. *Présent de souvenir* – c'est le dernier emploi du PR sur lequel nous voudrions attirer l'attention, car dans *Désert* c'est le temps d'une grande partie des souvenirs. C'est un des rôles les plus importants du présent historique dont Gosselin parle. (Gosselin, 2000 : 67) Voilà à titre d'exemple un petit paragraphe du texte :

« Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir. Elle entend le bruit des voix des hommes, les chants des femmes, la musique, et peut-être qu'elle danse elle-même, en tournant sur elle-même, en frappant la terre avec le bout de ses pieds nus et ses talons, en faisant résonner les bracelets de cuivre et les lourds colliers.

Puis, d'un seul coup, comme dans un souffle de vent, tout cela s'en va » (D 98).

Dans ce cas le narrateur ne cherche pas seulement à présenter le souvenir, mais il veut faire vivre au lecteur ce que le personnage a vécu lui-même, il veut plonger le lecteur dans une expérience dont il cherche à simuler la présentation directe.

Suite de nos observations et à la base des particularités relevées dans le roman de Le Clézio, nous pouvons affirmer que dans tout le texte, et surtout dans le récit B, les emplois du présent sont très riches et nuancés.

En conclusion, nous pouvons dire que dans la présente communication nous avons essayé d'analyser le type de narration, le rapport *récit/discours* ainsi que l'emploi des temps grammaticaux dans *Désert*. Nous avons constaté que le roman offre bien des caractéristiques intéressantes de point de vue énonciatif et narratologique se rapportant surtout à la présence de l'énonciateur dans le récit anonyme, au mélange des plans énonciatifs et à l'emploi des temps. Nous avons insisté aussi sur le passage constant du présent au passé qui crée, selon nous, dans une grande mesure, le dramatisme et l'originalité du texte leclézien.

BIBLIOGRAPHIE

- Benninger 2000:** Benninger, C. et al. « Le Présent » in *Travaux de linguistique*, Duculot, 2000 N° 40.
- Benveniste 1974:** Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. 2, 1974.
- Brée 1990:** Brée, G. *Le Monde fabuleux de J.M.G. Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- Clerc 1989:** Clerc, J.-M. « Le cinéma et les images modernes dans *Le Procès-verbal* » in *Sud*, 1989 N° 85-86

- Gosselin 2000:** Gosselin, L. « Présentation et représentation : les rôles du „présent historique” » in *Travaux de linguistique*, Duculot, 2000 N° 40.
- Le Clézio 1980:** Le Clézio, J.M.G. *Désert*, Gallimard, 1980.
- Maingueneau 1999:** Maingueneau, D. *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999.
- Marshall 2000:** Marshall, G. « Le présent prétendu – interpolations, injonctions, reports et cache-cache » in *Travaux de linguistique*, Duculot, 2000 N° 40.
- Mellet 2000:** Mellet, S. « Le présent » in *Travaux de linguistique*, Duculot, 2000 N° 40.
- Patillon 1974:** Patillon, M. *Précis d'analyse littéraire t.1 Structures et techniques de la fiction*, Paris, Nathan, 1974
- de Vogüé 2000:** de Vogüé, S. « Calcul des valeurs d'un énoncé „au présent” » in *Travaux de linguistique*, 2000 Duculot N° 40.
- Weinrich 1973:** Weinrich, H. *Le Temps*, Paris, Editions du seuil, 1973.

МЕЖДУ ЗАТВОРА И ГРАДИНАТА
(НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ФИЛМА *КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ*)

Татяна Ичевска

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Още с появата си филмът на Вълло Радев *Крадецът на праскови* се приема за една от киносензациите на 60-те години на ХХ век. Рецензентите му са единодушни, че това е лирико-философски размисъл за „вечните теми“ в живота – за любовта, за търсенето на щастие, за войната, за преодолимите и непреодолими граници между хората.¹

¹Преобладаващото мнение в критическите отзиви за филма е, че *Крадецът на праскови* е „успех на нашата кинематография“ (вж. Стоянович 1974: 140, Гешев 1964, Хаджиева 1964, Маркова 1981: 63, Чолаков 1964: 4). Предпоставките за този успех се откриват в няколко основни неща. На първо място се сочат безспорните качества на Вълло Радев като режисьор, който още от първата сцена демонстрира особеностите на своя стил – спокойствие и точност на кинематографичното изложение (Милев 1970: 39), умело използване на подтекста и алюзията, на детайла (Тодоров 1964, Станимирова 1984: 198), сгъстеност на чувствата и овладяност на поведението (Нонев 1964: 18), боравене със символи (Хаджиева 1964), интересни изобразителни решения (Каракашев 1965: 106, Молхов 1964), пластичност (Милев 1970: 39). Според критиката Вълло Радев следва традицията на европейското (главно френското) кино на 30-те години, което обяснява защо *Крадецът на праскови* многократно се сравнява с *Великата илюзия* на Жан Реноар (белези на този тип кино са общочовешкият идеен патос, вълнуващата интрига, тънкият психологизъм, изострената чувствителност, използването на арсенала на мелодраматизма – вж. Станимирова 1984: 172). Дебютният филма на Вълло Радев стъпва върху няколко основни неща, които оттук нататък могат да бъдат открити във всичките му творби: съпоставянето и противопоставянето на два типа герои – „герои на чувствата“ и „герои на дълга“, многостранното осмисляне на любовта, разбирана в най-широкия смисъл на думата, изграждането на ярки образи, интерес към ритуалите, към метафоричните образи, използването на контраста на различни нива.

Склонността на Емилиян Станев да търси „дискретно литературно внушение чрез съвършена композиция на фразата“ Вълло Радев транспонира в склонност за филмово внушение чрез пластичната композиция на вътрешнокадровите компоненти (Милев 1970: 40).

Положително е и мнението на чуждата критика – *Крадецът на праскови* е

Обект на внимание в настоящия текст ще бъде не сравняването на двата образа на Емилиян-Станевата творба, т. е. не въпросът за „верността“ на филма към оригинала, а по-скоро въпросът как Вълчо Радев „чете“ и осмисля повестта на Емилиян Станев, респ. как е изграден филмовият разказ.

Като централен във филма на Вълчо Радев е изведен проблемът за човешката несвобода. Режисьорът постепенно гради представата за *света* (като) *затвор*, показвайки различните проявления на несвободата.

Една от конкретизациите на тази представа във филма е казармата. Това е мястото, където се произвеждат хора автомати, марионетки, кукли. Неслучайно камерата следи дълго безкрайните упражнения на войниците в усвояването на едно-и-същото, дресирането на телата, освобождаването им от собствена мисъл. Що се отнася до войнишкото тяло, то също се оказва „арестувано“ във военната униформа – прилежно закопчана, пристегнатата с колан.

В подобен контекст полковникът е показан като образцовата кукла – безпогрешна и педантична в изпълнението на бойните упражнения. Тъй като куклата не чувства, а просто реагира и изпълнява, по време на учението камерата следи не лицето на полковника, а лъснатите ботуши, добре закопчаната униформа и ръцете, които държат

оценен като един от образците на т. нар. „поетично кино“ (Хаджиева 1964, Станимирова 1978: 342), като филм със своя физиономия, различна от тази на холивудските филми (*Британският печат ...*, 1964: 6; Радев 2002: 297 (рецензиите на Людмила Пагожева, Лино Мичике, Луиджи Джилиберто). Специално внимание се обръща на факта, че „Крадецът на праскови“ е един от „много малкото филми, които действително успяват да предадат чувството любов“, без да прибегват към креватни акробатики (Криспин 1965:7; вж. също: Радев: 297 (рецензия на Анджео Солми).

В същото време обаче в рецензиите са открити и слабите страни на филма и на режисьорската работа – според критиците на места е дразнеща прекалената директност на посланията и на образите (Чернев 1973: 9; Нонев 1964: 19), вмъкнатите от Вълчо Радев допълнителни сюжетни линии (пленическият лагер) остават встрани от драмата на Елисавета и Иво (Каракашев 1965: 106; Хаджиева 1964; Стефанов 1964; Маркова 1981: 61), липсва органична спойка между интимния и обществения план на филма (Молхов 1964), диалогът – особено в любовните сцени или при опитите да се осмислят философски определени проблеми, е лишен от оригиналност (Хаджиева 1964), в играта главно на Невена Коканова (в ролята на Елисавета) се усеща известна статичност (Молхов 1964; Каракашев 1965: 106; Хаджиева 1964), в определени моменти използването на музиката поражда мелодраматизъм (Чернев 1964: 9; Нонев 1964: 19).

пушката. Тогава, когато в кадър е лицето на полковника, то е показано като маска – безизразно, неподвижно, единствено присвитите му очи гледат строго и леко презрително.

Същият автоматизъм на действията виждаме и когато полковникът е у дома си – показателни са ритуалите на миенето на ръцете, гаргарите и задължителните обиколки на градината. Дори и вкъщи той продължава да бъде Полковникът – дотолкова е „сраснат“ със своята униформа, че я сваля от себе си само когато ляга да спи, към Лиза отправя или заповеди („Дай ми...!“), или продължава да ѝ говори единствено за войната, за фронта и за смъртта.

Отношението му към ординареца е също като към кукла на конци, която се задвижва от заповедите – неслучайно ординарецьт не произнася във филма нито една реплика, а при т. нар. разговори с полковника камерата следи израза на лицето му, който издава страха, безропотното подчинение, вживяване в ролята на верен страж. Фигуративно отношенията между полковника и ординареца са представени най-ясно в сцената с бостанското плашило – то започва да дрънчи веднага щом ръката на полковника докосне телената мрежа.

Важна функция във филма има сцената с изработването на дървената кукла войник. В дървеното войниче ординарецьт всъщност овеществява себе си – покорен до раболепие, смачкан от обстоятелствата, благоговеещ пред военната си служба (това особено добре се вижда в епизодите, в които ординарецьт става и сваля шапката си, щом чуе тръбата за вечерна проверка в лагера²). Оттук нататък образът на куклата се появява всеки път, когато зазвучи проблемът за несвободата.

От една страна, в образа на дървената кукла по особен начин се оглежда героят Варенов – дори и с дървен крак, той продължава да вярва безрезервно в изгубилите вече своя смисъл идеологеми и националистически идеали (патриотизъм, отечество, цар, ордени, воински дълг, слава, безсмъртие по страниците на историята). Този аспект на несвободата се доуплътнява и от образа на полковника. Драмата на герои като Варенов и на полковника е в това, че виждайки обречеността на страната ни и собствената си обреченост, те продължават да вярват и да служат на „химери“.³ Самият Вълло Радев споделя, че в неговата трактовка полковникът е по-скоро жертва, болката на героя е

² Вж. и: Станимирова 1984: 187.

³ Първоначално тази трактовка на образа на полковника и като „жертва“ не е харесвала на Емилиян Станев, който е смятал, че Вълло Радев драстично е променил поведението му – вж. Радев 2002:73.

толкова голяма, че той просто няма сили да понесе и болката на Лиза, което обяснява настъпилото отчуждение между тях.

Контрапункт на Варенов са бунтуващите се войници, т. е. „куклите“, успели да се освободят от своя „затвор“, да скъсат конците. В тази посока важна роля придобиват и разсъжденията на Иво Обренович за свободата – за да протестира, войникът, човекът изобщо, трябва да освободи преди всичко мислите си и да намери истината.

От друга страна, дървената кукла, заедно с дървения шах градят представата за политиката като игра, в която „силните“ задвижват послушно строените фигури, разполагат ги в пространството или ги отстраняват без колебание от игралното поле (тази идея се доуплътнява и от разговорите между Иво Обренович и французина Де Грие за волята на „великите сили“).

Не на последно място, чрез образа на куклата на конци във филма се прокарва и идеята за човека като играчка в „ръцете“ на съдбата.

Друг образ, който конкретизира представата за света – затвор, е пленническият лагер. Подобно на казармата, тук човекът също трябва да бъде добре дресиран, превърнат в кукла, подчинена изцяло на чужди заповеди. Нещо повече – пленените са войници, които дори и в лагера трябва да продължават да бъдат такива (вж. сцената, в която висшестоящият пленник прави забележка на Иво, защото не му отдава чест). Пленникът, както и войникът, няма право да разполага със собственото си тяло – показателно е, че полковникът нарича пленниците „роби“. Неслучайно Иво Обренович, шегувайки се, казва, че ако го убият, ще бъде жалко единствено за хубавите ботуши; той се представя на Лиза като „учител, обучен в униформа“, като признава, че след „три години война и две години пленничество“ човек „забравя себе си“.

Именно Иво обаче е този, който се съпротивлява срещу опитите да бъде превърнат в автомат, в кукла. Неподчинението му е показано в различни аспекти – напуска тайно лагера, не отдава чест, не се подчинява на заповедите на командира на лагера (да даде прасковите, да работи на сеновала), ходи разкопчан. Разкопчаната куртка е първият сигнал, който подсказва, че от нея е изгонен духът на военната институция. Разкопчаността издава усещането за свобода. При срещата с Лиза се загръща не войникът, а интелигентът, чиито добри маниери не позволяват да бъде видян по такъв начин от една дама (показателно е, че воден от същата логика, огладнелият Иво не започва да се храни пред Елисавета, а изчаква нейното оттегляне). Много важен в

този контекст е епизодът, в който Лиза разглежда копчетата на куртката му – разнородните копчета още веднъж „взривяват“ духа на униформеността, те смесват институционални кодове, пренареждат смисли, започвайки да „пишат“ друг език – езикът на невойната, на хуманността (вж. думите на Иво, че копчетата не воюват помежду си).

Бидейки „роб“, Иво ходи бос – така го вижда при първата им среща и Елисавета. Знак на свобода е обувката (Шевалие, Геербрант 1996: 111) – в този смисъл приемането и обуването на ботушите е дълбоко символичен акт, при който „робът“ не само заявява себе си като човек, но започва и да разполага със собствената си личност (любопитна е и сцената, в която караулът в пленническия лагер го „обърква“ с полковника и му отдава чест). Вече като личност той ще приеме другото, доброволното пленничество – пленът на любовта. Показателен е изборът на Иво – освободен от военния плен, той остава в „плена“ на споделеността.

По особен начин Иво Обренович също се „оглежда“ в образа на дървената кукла войник. От една страна, той е принуден от обстоятелствата да бъде като тази кукла (вж. разговора му с Лиза, че е послушен също като дървената кукла, това усещане е най-силно във финала, когато смъртта на Иво е дублирана от жеста с изпуснатата от Де Грие дървена кукла на земята). От друга страна обаче с незагубената си способност да обича, да се радва на красотата Иво става антипод изобщо на идеята за марионетъчността, за механизмирането и погубването на човешкото начало (неслучайно е потърсен контрастът между целувката на героите и захвърлената на стълбището, никому ненужна дървена кукла).

Кулминационна точка в тази посока е епизодът с убийството на Иво – влюбеният нарушава заповед, от своя страна ординарецът – кукла изпълнява заповед. Нарушението е в името на живота, подчинението отнема живот. Убийството на Иво води и до първото сепване-опомняне на ординареца – „куклата“ се е оказала чудовищен изпълнител на вложения в нея чужд смисъл, но все още не напълно стъпканото човешко начало у нея е ужасено и потресено от стореното (показателен е жестът със свалянето на шапката и кръстенето). Цялостното усещане от този епизод е за огромна тъга – тъга за нелепия край на един живот, на приказката – любов, но и тъга за деформираната същност на човека, превърнал се в убиец.

Като своеобразен затвор във филма е представен и домът на полковника. Телени мрежи ограждат пленническия лагер, с телени мрежи е ограден и домът на коменданта. И двата топоса са строго ох-

ранявани (караулът, ординарецът). Самата къща е наредена като музей на войната – неслучайно камерата преминава по всички стени, окичени със снимки на военни, с ордени и оръжие. Иво Обренович описва пред Де Грие Лиза като затворник. В този смисъл срещата на Лиза и Иво е среща на двама „пленници“, които се опитват да се спасят чрез любовта. При първата целувка между Иво и Елисавета камерата неслучайно се спира върху брачната халка на героинята, материализираща идеята за нейното пленничество.⁴ Смушение, тревога, непринуденост, пълна отдаденост на другия – всички тези нюанси, през които във филма преминава любовното чувство между тях, рязко контрастират на механиката и студенината на живота на Елисавета и полковника. Чрез последователното монтиране на кратки, но еднотипни по съдържанието си епизоди, представящи любовта на Иво и Елисавета, се създава представата за многократността на срещите между двамата.⁵ В тези епизоди усещането за многократност се постига чрез смяната на дрехите на Елисавета и смяната на обстановката.

Съзнателно е потърсена аналогията между зенита на чувствата на Елисавета и Иво и зенитът на слънцето. Целувката на фона на слънцето е един от най-ярките и запомнящи се символи във филма. По думите на самия Вълчо Радев, тя съзнателно е снимана в контражур, срещу слънцето, като кадрите непрекъснато се уплътняват и избледняват. По такъв начин любовта между двамата герои е проектирана сякаш във времепространството на реалността, някъде между небето и земята, между случилото се в действителност и измечтаното от тях.

От една страна, любовта, както и слънцето, е видяна като възплъщение на животворната топлина. От друга страна, тя, подобно на силната слънчева светлина, „ослепява“ героите за реалността. От трета страна, любовта осветява не само душите, но просветлява и мислите на Лиза и Обренович, подтиква ги към равносметки, „отключва“ мечтанията им за бъдещето. Слънчевите отблясъци правят героите сякаш нематериални, неземни, призрачно красиви така, както и любовта им е като сън, в който светът е не *затвор*, а *градина*.

Във филма градината е видяна преди всичко като пространство на любовта – вятърът, кладенецът, плодовете, асоциативно ни карат да си припомним и библейския химн на любовта – *Песен на песните*

⁴ Този детайл обговаря и Чернев 1973: 37.

⁵ На това обстоятелство обръща внимание и Н. Станимирова – вж. Станимирова 1984:199.

(4:15–16; 5:1). Градината е мястото, където Лиза открива любовта, но и където ще я „погребее“.

Погледнато по-общо, можем да кажем, че градината е осмислена като пространство, в което Елисавета изживява нереализираните си в живота същности – на майка (тя се превръща в майка в акта на шиенето – защитата риза прави сирачето „нейно“ дете, прекъсвайки със зъби конеца, тя сякаш целува детската дреха, респ. самото дете⁶) и на жена (с Иво Обренович Лиза за първи път разбира какво означава „щастлив живот“, страст, себеотдаване в името на другия).

Като цяло режисьорът търси през цялото време контраста между представата за *света затвор* и *света градина*, т. е. между несвободата, умъртвяването на човешката способност да се мисли и чувства, притъпеността на сетивата за красивото и празника на душата, роден от отварянето ѝ за магията на живота. Чрез проблема за красотата във филма се преосмисля и опозицията свобода – несвобода. Особено показателен е различният начин, по който робът (Иво) и свободният (полковникът) възприемат и реагират на красотата, образни конкретизации на която са жената, овоцната градина, Търново. Полковникът изобщо не забелязва очарованието на града, на градината гледа прагматично (тя е негова собственост, затова трябва да бъде запазена от крадци), Лиза е просто един елемент от прилежно подредения му свят; за разлика от него Иво се любува на хубостта на Търново (вж. признанието му пред Лиза, че благодарение на своя плен има щастие то да се наслаждава на града), възхитен е от обсипаната с плод градина, омагьосан и пленен е от Елисавета.

Чрез красотата обаче се осмисля и проблемът за противоестествената същност на войната. „Печалният“ парадокс, за който говори и Обренович, е, че по време на война родените да творят красота са превърнати в убийци.

Важна функция във филма има началната сцена – погребването на дрехите на убитите войници. Образът на скърбящите жени, носещи черните кутии – ковчези, до голяма степен раждат асоциации с картината на Иван Милев *Нашите майки все в черно ходят* (1926). Тази сцена отзвучава и във финала на филма – там някъде, накъдето се отпраща пленническата колона, една отчаяна майка също така ще погребва дрехите на мъртвия си син.

На пръв поглед началото сякаш остава встрани от историята на Елисавета и Иво, но всъщност се оказва дълбоко свързано с нея. Мо-

⁶ За „тайнството“ на женското шиене вж. Петров 1992: 104–105.

лейки се за любовта си в църквата, Елисавета ще се изправи очи в очи пред младата вдовица от началото на филма. Точно тя става огледалото, където Лиза „ще види“ онова, което ѝ предстои – скоро тя също ще „овдолее“, изгубвайки смисъла на съществуването си.

Крадецът на праскови не е филм, който разчита на сложните монтажни преходи между епизодите, на усложнения разказ или на ефектните образи. Вълко Радев се вира в на пръв поглед обикновените, дори баналните неща в живота, които по време на криза придобиват необичайни очертания, „отключват“ размисъл за затворите около и вътре в нас, за окрадените души и за откраднатите мечти, за освождаването на духа и за проглеждането за стойностното в живота и за стойността на живота.

ЛИТЕРАТУРА:

- Британският печат... 1964:** *Британският печат за „Крадецът на праскови“*. // *Народна култура*, бр. 45, 7 ноември 1964.
- Гешев 1964:** Гешев, Ч. *Крадецът на праскови*. // *Земеделско знаме*, бр. 266, 12 ноември 1964.
- Каракашев 1965:** Каракашев, В. *Противоречиви впечатления*. // *Пламък*, 1965, кн. 1.
- Криспин 1965:** Криспин, Ал. *Крадецът на праскови*. // *Народна култура*, бр. 51, 18 декември 1965.
- Маркова 1981:** Маркова, О. *От литературата към екрана*. С., БП, 1981.
- Милев 1970:** Милев, Н. *Литература и кино*. // *В търсене на филмовия герой*. С., Изд. на БКП, 1970.
- Молхов 1964:** Молхов, Я. *Крадецът на праскови*. // *Работническо дело*, бр. 318, 13 ноември 1964.
- Нонев 1964:** Нонев, Б. *Мисли около „Крадецът на праскови“*. // *Киноизкуство*, 1964, кн. 12.
- Петров 1992:** Петров, П. *Животът – огледална авантюра*. С., НК, 1992.
- Радев 2002:** Радев, В. *Изгубени пространства*. С., Изд. „Лит. Форум“, 2002.
- Станимирова 1978:** Станимирова, Н. *Развитието на българското киноизкуство като част от националната ни художествена култура*. // *Българско социалистическо изкуство от 30-те до 70-те години*. С., БАН, 1978.
- Станимирова 1984:** Станимирова, Н. *Български кинорежисьори*. С., НИ, 1984.
- Стефанов 1964:** Стефанов, Ив. *Крадецът на праскови*. // *Народна култура*, 1964, бр. 46.

- Стоянович 1974:** Стоянович, Ив. *Крадецът на праскови*. // *Българският филм и критиката*. Съст. Ал. Грозев. С., НИ, 1974.
- Тодоров 1964:** Тодоров, Н. *Призив за мир и човечност*. // *Труд*, бр. 265, 11 ноември 1964.
- Хаджиева 1964:** Хаджиева, П. *Поетична филмова творба*. // *Народна младеж*, бр. 273, 20 ноември 1964.
- Чернев 1964:** Чернев, Г. *Крадецът на праскови*. // *Филмови новини*, 1964, кн. 10.
- Чернев 1973:** Чернев, Гр. *Невена Коканова*. С.:НИ, 1973.
- Чолаков 1964:** Чолаков, Ст. *Крадецът на праскови*. // *Сливенско дело*, бр. 146, 7 декември 1964.
- Шевалие, Геербрант 1996:** Шевалие, Ж., Ал. Геербрант. *Речник на символите*. Т. 2, С., ИК „Петриков“, 1996.

ЗА ВПЛЕТЕНОТО В ЕДИН СОНЕТЕН ВЕНЕЦ

Витана Костадинова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Сонетните композиции на Марковски впечатляват със своята техническа сложност. Формата, която поетът следва, е известна в литературознанието като „сонетен венец“ (нем. Sonettzyklus) – състои се от 15 сонета или общо от 210 стиха, свързани помежду си в гирлянда, като всеки сонет от втория до четиринадесетия започва с последния стих от предшестващия, а последният, петнадесети, наречен *магистрален*, се състои от първите стихове на предходните четиринадесет (Богданов 1993: 355). В някои случаи първите букви на стиховете в магистрала образуват акростих. Така е и при Венко Марковски. Неговият „необикновен сонетен венец“, посветен на Байрон, е озаглавен „Бунтовникът“ и следва нестандартна схема на римуване: abba cddc efef gg, а акростихът от петнадесетия сонет съдържа посвещението „На бурния Байрон“. Тук ще маркирам спецификата на този сонетен цикъл, както и отразените в него особености на българската рецепция на Байрон от времето на социализма.

Първото впечатление от звученето на поетическия цикъл са отпратките към езика на Яворов. Влиянието на поезията на българския символизъм върху формирането на Венко Марковски е безспорно – Теодор Траянов му подарява литературния псевдоним и това „кръщаване“ сякаш се отразява на цялостния му творчески апарат. Интертекстуалността е особено осезаема в сонетите за Байрон – по всяка вероятност, както Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева се връщат към символистичната поетика, когато превеждат Байрон, така и Марковски формално е обвързал романтика с най-близката до него тенденция в нашата литература. Без да приписва на българския поет осъзнато намерение, настоящият прочит разкрива различни поетически пластове в сонетния му текст – до каква степен може да става дума за тревожност от негова страна по повод влияния на предшественици („anxiety of influence“ по терминологията на Х. Блум), това оставям на

изследователите на Венко Марковски; тук искам да предложа своята интерпретация на първия сонет от Байроновия венец: прочит на различните поетически гласове в произведението, който може да бъде обвързан с въпроса за тревожността на рецепцията („anxiety of reception“, Люси Нюлин).

В байронически стил лирическият говорител подхваща стихотворната реч в първо лице. Семантичното внушение на първия стих се определя от фразата „тежък дял“ (Марковски 1983: 25), която актуализира множество Ботевски определения за екзистенциалните трудности като: „Тежко, брате, се живее“ (*Към брата си*); „тежка чужбина“ (*На прощаване*); „тежки думи отровни“ (*Хайдутини*); „спомени тежки“, „окови тежки“ (*Борба*); „Тежко, тежко! Вино дайте!“ (*В механата*); „тежко време“ (*Зададе се облак тъмен*). В Ботевия контекст тежкия дял на героя е обективно зададен и това лесно се отнася и до бунтовника на Марковски. Вторият стих обаче, „Заклучен съм от участ зла“ (Марковски 1983: 25), вече не е в ботевски регистър и твърдението, че причините са външни – напр. съдбата: „и над твоя свят съдбата мрак ще протръби“ (*Прииждат, връщат се...*), или злото: „На злото в безумния бързей“ (*На злото...*), „и в зли страни / мечтите ти навек ще бъдат пленни“ (*Пловдив*) – се саморазколебава със закодирания Дебеляновски подтекст, в който четем и: „аз съм заключеник в мрачен затвор“ (*Помниш ли, помниш ли тихия двор...*), „Живях в заключени простори“ (*IV от Под сурдинка*). За Дебелянов драматизмът идва от вътрешния свят, от психологическите противоречия; същото се отнася и за байроническия герой. Затова и образът от следващия стих на сонета: „На моя път лежи мъгла“ (Марковски 1983: 25), не изненадва българския читател – мъглата е обичан символ и се среща често и при Дебелянов: „пронизван от ледна мъгла“ (*На злото...*), „в мъглите вечерни“ (*Ти смътно се мяркаш...*), и при Яворов: „В часа на синята мъгла“, „Аз съм вихър и мъгла“ (*Демон*), и при всички български символисти, чак до „безшумната мъгла“ на Пеньо Пенев (*Предсмъртно*); а пътят неизменно припомня, че според поета на социалистическото строителство „Всеки своя пътека си има, / всяка бърза и търси човека...“ (*Пътека*), че „човекът е човек тогава, когато е на път“ (*Дни на проверка*).

И макар че пътят на лирическият герой на Марковски е спрял, пространството, което обитава, „Скръбта е моята земя“ (Марковски 1983: 25), е съзвучно с поетическото пространство на много български поети – и с меланхолията на Дебелянов: „да не надвие скръб безмерна“ (*Молитва*), „Как бяха скръбни моите детски дни“, „И днес аз бродя в тоя скръбен град – / едничък дом на мойта скръб бездомна“

(Пловдив); и със страданието на Яворов: „пред радостите скръб ще избира“ (*Все пак*), което изгражда свят без светлина: „и чезна в тъмнина“ (*Ледена стена*), „векове / изминаха как гледам в тъмнините“ (*Може би*), „Не знам аз дали слънцето изгасна, / не зная дали ослепях“, „в безмълвна тма [...] / [...] отегнали нозе / дотегнало ме влачат“ (*Без път*) – свят, в който се оглежда байронически образ: „обвит съм с ярост и тъма“ (Марковски 1983: 25).

Амбивалентни са байроническите състояния и в поезията, и в живота и е трудно да се разграничи „Кога започва моя ден? / Кога залязва мойта нощ?“ (Марковски 1983: 25) – понятията в сонета на Марковски се сливат по яворовски: „ни ден, ни нощ, – безцветен здрач – мъгла“ (*Видения*). И ако на пръв поглед страданието е причинено отвън „Зъл демон властва върху мен“ (Марковски 1983: 25), ние знаем, че когато „в бездната ту плаче, ту се киска / на злото демон“ (*Възход*), това е глас отвътре, защото в душата на поета „се борят две души: / душата на ангел и демон“ (*Две души*).

Дотолкова героят на сонета метонимично представя Байрон и се слива с българските поети, от които Венко Марковски се е учил на поезия, че когато неговият лирически „аз“ заявява: „Духът ми като мен е сам. / От тъга съм сляп и ням“ (Марковски 1983: 25), в читателското ми съзнание отеква гласът на Яворов: „Душата ми тъгува и мълчи“ (*Благовещение*), „Сърце ми ги не вижда“, „Сърце ми чуй – не чуе, сам – само в цял свят“, „Сърце ми всичко знае – вечно ще мълчи“ (*Сфинкс*), „В тъма и сам...“, „връз ужаса на гробно млъкналите бездни“, „сляп отвека и навек“ (*Песента на човека*).

В това успоредяване на конструирания от Венко Марковски образ и на поетическите елементи на градежа, чиито основи се крепят на българската литературна традиция, става осезаемо регистрираното от Гео Милев байроническо наследство; ще си позволя отново да цитирам констатацията на българския поет и критик:

„В поезията на Яворов, най-големия български поет, трепти този Байроновски тон на болка и отчаяние. Такава е почти цялата българска поезия след Яворов: Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Бабев и др.“ (Милев 1976, III: 61)

Байроновото наследство се оказва новата модерна чувствителност, която не позволява на човек да се усеща щастлив, амбивалентността на новото време, където противоположностите си съжителстват, скептицизмът, който кара поета да преобърне поетическия финал,

защото „всяка радост е бремна с мъка“. Байрон провокира читателите си, когато финалът на поемата *Шилъонският затворник* декларира, че героят е обикнал своя затвор и се страхува от свободата, че веригите са се превърнали в негови другари: „*My very chains and I grew friends*“ (в превода на Д. К. Попов, който не следва съвсем отблизо оригинала – оттам и критиката на Гео Милев – това значение се появява малко по-рано в българския вариант на поемата като компенсация за по-сетнешното отклонение: „Аз жалех за синджира свой!“ – *Лорд* 28). Това преобръща смисъла на първия стих от *Шилъонски сонет*: „*Eternal spirit of the chainless mind*“ („Вечен дух на ум некован“ – ВК). Същото светоусещане демонстрира и Яворов на финала на стихотворението си *Може би*:

*И все повтарям: може би ...
Аз чакам слънцето и слънчев блясък,
с очи покрити веч от прах и пясък,
и спял отдавна! – може би.*

(Яворов 1985: 100)

Но да затворим скобата за Яворов и да се върнем на сонетния венец. В него са вплетени имена и отпратки към произведения: представен е Шилъон, вдъхновил поета за популярните *Шилъонски сонет* и *Шилъонският затворник*; обговаря се Англия, майката мащеха, и нейният дял в световната политика; намеква се за идеалите на Френската революция и последвалия терор; разписва се Байроновото име, включително онази му част, наследена от майката на Анабела, която дава възможност на лорда да се подписва Н. Б. (Ноел Байрон) и да се радва по детски, че инициалите му съвпадат с инициалите на Наполеон Бонапарт; назована е романтическата компания на поета- „великан“ в лицето на добре познатите за българския читател Хофман, Юго, Пушкин и Лермонтов, Шели и Хайне; контекстуализирана е митотворческата му смърт в Мисолунги, Гърция. В сонетния венец образите на байроническите герои и на лирическия говорител ту се сливат, ту се разграничават:

*Със Манфред Юнгфрау открих.
С Чайлд Харолд земен шар узнах.
[...]
Със Дон Жуан аз бях един.
Убиец с Каин станах аз.
На Англия не бях аз син.
На робите бе мойта свят.*

(Марковски 1983: 35)

Но българският поет не спира дотук с идентификациите – разграничението между лирическият „Аз“ в сонетната композиция и гласа на Байрон е съзнателно затруднено от съжителството на имитиран откъс от прощаването на Чайлд Харолд с родния край и действителен превод на няколко стиха от Първа песен на поемата. Подражанието използва байроническа образност и мотиви:

*– Лети, не спирай, кораб мой.
Попътни ветрове са с теб.
Зора те къпе, гали Феб.
Стихията е твой покой!*

(Марковски 1983: 33)

При отпътуването на Чайлд Харолд обаче слънцето залязва и героят пожелава „лека нощ“ на родните земи. Последният стих от цитата носи особен байронически заряд и може да бъде отнесен както към кораба, така и към героя на Марковски, заради реминисценцията от Трета песен на *Чайлд Харолд*: “But quiet to quick bosoms is a hell“ (st. XLII), впечатлила и Боян Пенев, който с готовност приписва същия темперамент и на Ботев:

„За себе си и подобните и подобните на себе си, казва английският поет: Развълнувани и огнени са душите на тия, които не могат да се ограничат в обикновеното и с обикновеното. За тях най-страшна мъка е покоят.“ (Пенев III, 1978: 605)

Всъщност в позата на байронически герой Венко Марковски пише за себе си. Автобиографичното звучене на стиховете изкушава да се търсят асоциации между текста и обстановката в Титова Югославия, в която Марковски е изпратен в концлагера „Голи оток“ през 1956 г., а спомените му за петте години, прекарани там, са публикувани в САЩ през 1984 г. Това е бил неговият Шилън, описан в третия сонет от цикъла, посветен на Байрон:

*Издига се в Шилъон затвор.
Подмолен, кървав и злочест.
Беснее там най-лют терор.
Там в ад гори човешка свест.*

*В Шилъон бях земен ад видял.
Уви! В Шилъон бях побелял.*

(Марковски 1983: 27)

В дванадесетия сонет лирическият говорител изземва думите на възпявания британски поет и внушението „аз съм байронически герой“ прераства в „аз съм Байрон“:

*– Цени, мой кораб, тез води.
Усилвай своя бурен бяг.
Където щеш ме изведи,
ала недей на бащин бряг... –*

(Марковски 1983: 36)

Тези стихове вече са преводни – от прочутото прощаване на Чайлд Харолд с родния край:

*'With thee, my bark, I'll swiftly go
Athwart the foaming brine;
Nor care what land thou bear'st me to,
So not again to mine.*

(Byron 2000 – *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto 1, stanza 13 / 10)

Като прави аналогия със собствения си набор идентичности, Марковски наслагва Байроновите образи – така борецът за свобода се явява редом с твореца и не е ясно коя загуба е по-голяма:

*Отряд загубил командир.
Умрял е смелочел поет.
Помръква цял културен свет.
Раздирят вихри гръцка шир.*

(Марковски 1983: 38)

Социалистическата идеология е сложила своя отпечатък върху десетия сонет (Марковски 1983: 34), който представя картината на английски „колониален гнет“, на монархия, която „изсмуква кръв“ и „с бич безправните владей“, на страна, където „трае многовид хомот“. Насечените бунтовни изблици (*Расте гнетът. Мъстта гъстей* – Марковски 35–36) са уравновесени от нежна поетичност (*Невидима*

роси роса. – Марковски 37–38). Прави впечатление, че за разлика от анжамбманния стил на Байрон всеки стих в сонетния венец на Венко Марковски е отделно изречение, което донякъде е обусловено от сложната форма, но пък сравнението с други негови сонетни композиции показва, че изказът му може да бъде и не така маршов. С други думи, ако съдържанието се колебае между поета романтик, който „со стих извършва чудеса“ и въстаника със „блян велик“ (Марковски 1983: 37), то ритъмът отмерва:

*Лежи на одър воин горд.
Лежи и чака сетен зов.
Бунтовник. Буревестник. Лорд.
В час смъртен е за бой готов.*

(Марковски 1983: 38)

Този сонетен цикъл е колкото посвещение на Байрон, толкова и иносказание за своя автор. Той отразява социалистическото усвояване на Байрон, но и напомня защо първите почитатели на британския поет го ценят толкова високо – в него е илюстрирана онази емоционална близост с твореца, която идва от процеса на себеидентификация. Венецът, който поднася Венко Марковски, може да се сравни с прочувствената реакция на Тенисън, за когото целият свят помръква при вестта за смъртта на литературния кумир – той търси утеха във възвишеността на природата и оставя в гората каменен надпис „Байрон е мъртъв“. Финалът на сонетния венец обаче изневерява на байроническия драматизъм, като надмогва минорните акорди:

*Отварят порти небеса.
Невидима роси роса.*

(Марковски 1983: 39)

и внушава, че косата на смъртта е немощна, когато покосява великани светила: „Тоз дух е слънце със крила“ (Марковски 1983: 37).

В заключение: за Венко Марковски Байрон е иносказанието за собственото аз, което говори с гласа на българската поетическа традиция, а тя пречупва хоризонта на очакване и играе ролята на посредник (Jauss 1981, 140). Всъщност, като завършва текстовете на своите предшественици и запазва тяхното звучене в своя прочит, но залага свой собствен смисъл, неговият сонетен венец се оказва подходящ за анализиране в стила на Харолд Блум и демонстрира влиянието като *тесера* според терминологията на американския деконструктивист (Блум 1997: 14).

ЛИТЕРАТУРА:

- Байрон 1924:** Лорд Байрон (1824–1924). *Вспоменателен сборник по случай стогодишнината от смъртта му*. София, „Хиперион“, 1924.
- Байрон 2000:** Byron, Lord. *The Major Poetical Works*. Ed. Jerome McGann. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Блум 1997:** Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 2nd ed. 1997.
- Богданов 1993:** Богданов, Иван. *Речник на литературните термини*. София: Петър Берон, 1993.
- Ботев 1976:** Ботев, Христо. *Събрани съчинения в три тома*. София, 1976.
- Дебелянов 1999:** Дебелянов, Димчо. *Съчинения*. Ред. Иван Гранитски София, „Захарий Стоянов“, 1999.
- Марковски 1983:** Марковски, Венко. *Бунтовни вощеници*. София, „Български писател“, 1983.
- Милев 1976:** Милев, Гео. *Съчинения в 3 тома*. Т.3, София, 1976.
- Нюлин 2000:** Newlyn, Lucy. *Reading, Writing, and Romanticism: The Anxiety of Reception*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Пенев 1976–1978:** Пенев, Б. *История на новата българска литература. В четири тома*. София, 1976–1978.
- Пенев 2005:** Пенев, Пеньо. *Дни на проверка*. София, „Захарий Стоянов“, 2005.
- Яворов 1985:** Яворов, Пейо. *Лирика*. София, „Български писател“, 1985.
- Яус 1981:** Jauss, Hans Robert. “Theses on the Transition from the Aesthetics of Literary Works to a Theory of Aesthetic Experience“. In: *Interpretation of Narrative*. Eds. Mario Valdes and Owen Miller, Toronto: University of Toronto Press, 1981, 137–147.

ЕПИСТЕМА НА РАЗ/Б(Л)УДНАТА ДЪЩЕРНОСТ* (СЛУЧАЯТ ‘ТЕОДОРА ДИМОВА’, ИЛИ РАЗРОЯВАНЕТО НА ИДЕНТИЧНОСТТА В РОМАНА АДРИАНА)

Светлана Стоянова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

„... никога не му казах: *татко*, виж, *изобищо не е срамно, ако си намериш любовница*, която да те обича, [...] във всичко това няма нищо срамно, *татко*, и ти ще бъдеш щастлив и спокоен, ще смяташ живота си пълнокръвен; [...] Разбира се, че не можех да му кажа тези неща... Бих го обидила до степен, която *той не*

* С понятието ‘*дъщерна епистема*’ в случая обозначаваме дописването като механизъм на прекъсване на връзките с предшестващите епистемологични практики и нагласи, отработени от семантичките концепти на бащината текстовост. Става дума за нарушено равновесие на целостта между недовършена(та) творба и продължение(то), в което съ-присъствието им едно спрямо друго се оказва несигурно и твърде колебливо, ако се опитаме да уловим мотивациите на двата текста да се изговарят един друг, защото дописващият текст започва бавно да изтрива следите на предходния. Нещо повече – дописващото слово разколебава логическите си и семантически връзки със структурираните макети за свят и човешкост, валидизирани върху територията на незавършената творба, вписвайки ги като сегмент от валидна по друго време и(ли) на друго място културна парадигма. В случая редуцираме обговарянето на проблема единствено до съотнасянето „Димов-Димова“ поради две причини. Първо, защото Димов се оказва потопен в културно-историческия контекст на една литература, чиято конвенционалност въобще не успява да проникне в херметизираните художествени структури на неговата текстовост (ако изключим втория вариант на романа *Тютюн*, чиято „друга“ идеологическа направеност има, разбира се, и своя логически обясним сюжет в двата варианта на творческа процесуалност на творбата, чието авторство странно се разроява между фигурите на Димов, СБП и онова, което лаконично сме свикнали да обозначаваме с формулата „случаят *Тютюн*“). Второ, защото романът *Адриана* на Теодора Димова се (само)обявява за надграждане над зоните на бащиното, но още в самото начало отработва различни от естествените за „дописването“ принципи на художествена организираност, транспонирайки „бащиното“ върху територията на възможностите за постигане на друг образ, който бяга доста отвъд участта си на надграждане, подчинено на формулата „обикновен наратив по правлата“ сред другите наративи.

би могъл да понесе. Бих го наранила, бих го одрала до кръв, защото бих се осмелила да изрека на глас нещата, които той дори не би допуснал да си помисли...”

„... неописуемата и изтръгната от детството ми радост да се докосвам до баща ми, да общувам с него. Само това – чувството на любов, обяснението в любов към баща ми.“

Димова, Адриана

Романът на Теодора Димова *Адриана* (2007) е, струва ми се, добра отправна точка към интересуващия ни проблем. Четиридесет и една години след Димитър-Димовия *Роман без заглавие* (1966) на литературноисторическия хоризонт се появява творба, понесла лаконичното – и въпреки това изпълнено с интригуващи смисли и интертекстуални пресичания – заглавие. Така всъщност заглавната формула е намерена, а недовършеният бащин текст до(на)писан в редовете на дъщерното слово. Както и да погледнем към подобен литературен факт, без съмнение, става дума за интригуващо продължение, което ще трябва да (из)намери финала на бащината сюжетика – да я допише, „напасвайки“ проблемността към вече заявеното от Димитър-Димовия текст. Иначе казано, да бъде разказ-проспекция за съдбите на Адриана, Червенко, Адамов, Мария, впитайки ги във фрактурата на дъщерния текст така, че творбата да дочува „императивното“ прииждане на бащините думи. Да изведе докрай започнатото, удържайки писането в полето на признателното (а защо не и покорно?) дъщерно завършване, което да „остава“ при бащината творба, да я усеща и мисли като продължение.

Само дето едва ли е точно така. Или – ако трябва да бъдем още по-прецизни в обговарянето – едва ли единствено признателността към бащиния авторитет е била водещата страна, мотивирала написването на цяла поредица от текстове на дъщерния почерк. Случаят „Теодора Димова“ съвсем не успява да се вмести в подобна тривиална схема на семейното писане-надграждане. Наивно би било *Адриана* да бъде мислена като послушно и признателно дъщерно приключване, пожелало да приюти своите думи в бащината сюжетика, за да положи единствено финалната точка. Едва ли авторката на „перверзното майчинство”¹ (Ламбрева 2007: 86), така отчетливо интонирало предходната ѝ творба – романът *Майките* (2006), би избрала смирено-покорното скриване зад недовършения Димитър-Димов текст. Ако в

¹ За перверзиите, осмислени в контекста на романа *Майките* на Теодора Димова, вж. коментара на Евелина Ламбрева (Ламбрева 2007: 86).

творбата на Димов проблематиката е центрирана около семейната сюжетика, позволяваща класификациите и съотнасянето ѝ към семейната романова схема, то доста по-късният дъщерен текст се опитва да разказва другояче, вплитайки в дописването доста пикантни (и премълчавани от бащиното слово) подробности. И още нещо – персонажната и проблемно-тематична редукция е повече от очевидна. Нека само да припомним, че тематичните полета на бащиния текст са някак устойчиво прицелени към две зони на дописване – едната от тях настоява да бъде разказ за съдбите на Адриана и Червенко (т.е да остане при бащиния текст, гравитирайки около семейната проблематика за „осъдените“ в своята поквара и духовна нищета рожби), другата обещаващо подмамва да изтласка в периферията на художественото пространство „малката“ Мария, докосвайки примамливо красивите и плашещо бурни Адриана и Адамов. С други думи, в Димитър-Димовия сюжет има твърде много свободно пространство, което като че ли би могло да препореди екзистенциалната незавършеност на героите, за да ги вплете в граматиката на „булевардното четиво“² (Ефтимов 2003: 91) или на медицинския разказ, сбъдващ поредния Димов романов хибрид, размесвайки различни дози от историята на отровата и историята на клиниката³. Лаконично формулирано – романът е по-

² Позовавам се върху идеи на Ефтимов (2003: 91–100).

³ Става дума за това, че в интратекстовото пространство на Димитър-Димовото творчество сюжетиките най-често консумират в проблемните си полета два типа разказ – разказите за историята на отровата и историята на клиниката. Вж. по-подробно по проблема постановките на (Ревел, Петер 1997: 157–195). Въпреки че семантичните им полета при Димов доста често се пресичат и в редица случаи те са контекстуално взаимообусловени, отрова и болест – в разнообразието на художествените употреби, в които ги вплита почеркът – не са едно и също. От една страна, става дума за всичко онова, което Димов добавя с тяхна помощ към сферата на художественото – т. е. художественият свят, произведен от отровата (тютюна, морфина, алкохола и т. н.), – а от друга страна, акцентът е поставен и върху рефлексивния им потенциал над образите, разиграни върху проблемно-тематичния диапазон на *не-здравата* и обречена на гибел човешкост. Иначе казано, човешкото, но вече прочетено през клиничния и/ли токсикоманния дискурс, а също и през новите теми, които те привнасят в Димитър-Димовия литературен проект. Става дума за принципно различната психологическа установка и екзистентни модуси на персонажите, придобиващи най-често патологичен привкус във финалните точки на сюжетиките. Разбира се, по този начин творбата получава възможността да изказва онова, което до този момент се е изплъзвало от езика – да извайва профилите на „болното“ и „блудното“, парадоксално разполовявайки ги между медикализация и етичния план на разказа. Вж. по-добро методо-

несъл в себе си твърде много обещания. Само дете никое от тях не се сбъдва върху територията на дъщерното дописване.

А може би почеркът ‘Теодора Димова’ ще избере друга стратегия за справяне с „кризисния“ текст и финалното му многоточие, оставящо някакво свободно пространство около поредната порция „осъдени души“ в „тютюневата епистема“ на Димитър-Димовия почерк? Дъщерното слово като че ли решава да разказва другояче – не просто да дописва, но и да пренаписва сюжетиката, из/намирайки думите, чрез които да изрече премълча(ва)ното в бащиния текст, откривайки промисъл за човешкото, която да спасява от пепелния ад на „тютюневия свят“. Да вплете по бартовски в почерка „няколко времена“, а също и множество „смърти“, чрез които да започне да мисли „времето като разкъсване на езика“ пред мъчителния вид на (творческия) Апокалипсис (Барт 2006: 521, 522). Текстът, който най-добре прояснява смисъла на подобен библиогегмен конструкт и художественото му преекспониране, е романът *Адриана*.

Кризисните дисонанси отекват още в бащиния текст. Недовършеният Димитър-Димов *Роман без заглавие* настойчиво натрупва в обемите си страници от „историята на клиниката“: на не-здравата – проядена от отровите на света, от „сплина и болезнената скука“ (Димов 1975 V: 173) – човешкост. Бащиният текст се оказва особено подходящ за обговаряне на деструктивното в полето на човешкото, тъй като интегрира в сюжетно-персонажните си схеми различни ракурси в осмислянето на атрофиите, съпровождащи художествените биографии на героите. Безспорно, една подобна опозиция за бащиния текст като алтернатива ‘Роман/Клиника’ привидно изглежда пресилена и малко скована, разбягвайки се доста отвъд методологичните договорености на четенето. Тя по-скоро успява да се случи в точката, улавяща особените трептения между бащиния и дъщерния текст, полагайки едно срещу друго болестната симптоматика на миналото и оздравителните терапии в зоната на дописването – като своеобразен план за пре/подредба на историята, като грижа за бъдещето на произведението. И тогава ще видим, че ако в Димитър-Димовия текст има борба между Романа и Клиниката, в крайна сметка Клиниката се оказва по-силната страна, че именно тя остава като кризисен пункт в пространствата на бащината художествена заветност. Клиниката е победила Романа. Бавно, но сигурно приближаващата се смърт е победила живота.

логическите оснавания за подобна дискурсивна построеност на интерпретацията при Фуко (1998: 106–139) и Милнер (2006: 133).

Текстовото „снемане“ на болестния сюжет обособява в себе си няколко ракурса на осмисляне в незавършената Димова творба. Тук ще променим местата на колебанията в сюжета и ще започнем с общото. Показателно за първия от тях е, че деструктивното в полето на човешкото е видно като *modus vivendi* на нищожното и пропукало се в своите ценностни основания интелектуално съзнание. Болестта, оказва се, е здраво внедрена в природата на някакъв „псевдокултурен“ профил в художествената конвенция на Димов. Още в рамките на бащиния текст да бъдеш интелектуалец, да си част от света на „хайлайфа“ започва да се вплита в стратегии на осмисляне, плътно приближени до абстрактните характеристики на човешкото погубване в модерния свят: „това бе падението на българския интелектуалец, трагедията на просяци, мълчаливото съзнание на хора, които никога нямаше да станат богати и независими,... биха се умъртвили от завист, а си разменяха учтиви поклони; превъзнасяха свободата на творчеството, а се изтезаваха с поучителни сюжети, за които министерството раздаваше награди, [...] уж богатите жени са празноглави, а идваха да подишат лукса и красотата на милионерката; изглеждала бездушна, а всички я обожаваха тайно“ (Димов 1975 V: 138). В подобен ракурс на осмисляне и четенето на Бергсон ще бъде вплетено в мрежите на плажната прелъстителна стратегия, целяща да улови в примките на флирта младия доцент, разтваряйки по този начин семиотичната мрежа на романа към моралните деструкции в самата природа на човешкото, подсигурени чрез съответния набор от знаци в сюжета. Болни се оказват не само героите, неизличимата болест, разпростиращата се много отвъд пределите на отделната личност, е като че ли един от симптомите, диагностиращи времето в Димовата недовършена творба.

Оттам насетне бащиният почерк, окончателно зачерквайки „добрите“ и „светли“ формули на някаква „спасяваща“ духовност⁴, започва тревожно да търси онова „скрито“ и „неудобно“ парче от текста, в което „доброто“ някак странно се е изродило в поквара. Иначе казано: в *Роман без заглавие* започва бащиното бдение, понесло усетите за вина, започва разпитване-недоумението на причините, чрез които да се открие липсващият отговор за падението на рожбите: „Да,

⁴ Макар че, струва ми се, неслучайно Димитър-Димовият текст избира героят да бъде тъкмо ‘Адамов’, а репликата на фабриканта трикратно ще акцентира върху формулата ‘спасител’ като средство за сюжетно справяне и логическо декодиране на знаковите струпвания в творбата – т.е. в едно от алтернативните полета на дописването си незавършената творба би могла да припознае Адамов като (библейското) прииждане на Спасителя.

откъде бе дошло *това разкапване* у Адриана?“ (Димов 1975 V: 167) „Не, в нея имаше нещо ново, придобито, *поквара*, която липсваше в прадедите ѝ. Те не познаваха ни *измамливите капризи на сърцето*, ни *сладострастията на духа в артистични прищевки*.“ (Димов 1975 V: 135). По проекта на текста „старо-и-здрaво“, „младо-и-болно“ започват да се тълкуват като едно от актуалните предизвикателства пред поколенията, зад което всъщност прозира стратегията на почерка да отработва вариациите около репрезентирането на не-здравото – проядено от лоши навици и аморалност – лице на времето. Защото за да се случат максимумите на текста, „младото“ трябва да бъде обвързано по някакъв начин с онзи тип представяне на болното, което вече има афинитет към проблематичните психопрофили на човешкото, обладавано от пороците на времето. Защото Адриана от незавършения Димов роман не е от най-обикновените дъщери; тя е дъщеря, странно вгледана в абсолютната си самота сред объркващата мрежа на човешки присъствия около себе си; тя е порасналото момиче, вплетено във волната употреба на ужасяващата и омагьосваща красота. Но както знаем от текста, има и един друг образ на Адриана – тя е същото онава толкова мило, толкова лъчезарно и добро дете, надскочило ограниченията на възпитателните санкции на английската гувернантка. Тя не е дори историята на някаква вменявана вина, продуцирана от сюжетната логика, а по-скоро ужасната болест на света, безпощадна в стратегиите си да умъртвява сърца, разполагайки се в най-съкровеното „наше“ на човешкото. Другояче формулирано – още Димитър-Димовият текст се изкушава да мисли „поетиката на болестотворното“, впитайки я в причинно-следствената верига на „пагубната чуждост“, при което привнесеният модерен код на времето върху героите е само знак, посредством който новото, придобитото, понеслото вкуса на модите попада в идеалната парадигма на някои от първичните смисли на заразата и болестта.

В тревожно-моралистичния акцент, с който бащиният текст се опитва да осмисли атрофиите, приплъзнали се върху профилите на дъщерното, се проявява и още един аспект от тяхната специфика в почерка „Димов“, здраво сраснат с проблематизациите на образователната епистема. Става дума за характерната разбалансираност в отношението към четенето и начетеността на героите, демонстрирана в Димовите текстове, при която интересът е насочен не толкова към информативното ядро на знанието, колкото към *феномена на познанието*, мислен като деструктивно отражение в човешката душа. Тъкмо в подобен контекст трябва да се тълкува и изключителната интен-

живност, с която в бащиния текстови корпус се появява образът на книгата и негативното му осмисляне в семантичната организираност на проблемността. Независимо дали става въпрос за белязаното със знаците на не-здравото човешко копнение по южност и авантюризм (Ирина, Червенко), или за образователната *игра-с-четивото*, понесла симптомите на „интелектуална“ болест, в която четенето ще се окаже само увертюра към сюжетиките на лудостта, а мъдростта твърде бързо ще положи върху себе си маските на меланхолията, отчаянието и английския spleen (Мария (*Тютюн*), Адриана), книгата при Димов – освен всичко останало – вече започва да се вписва в логиката на асоциативни ходове, приближаващи я към тревожните видения на деструктивното в полето на човешкото. Повече от показателно е, че при подобни метафорични обрати четивото и самото четене вече започват да играят специална роля в текстовите стратегии по човешко онищостяване. Любопитната организираност между ‘знание-познание-поквара’, при която книгата винаги се оказва вплетена и отразена в някакво психологическо пространство на не-здравото – патологично и пропукало се в своите ценностни мотивации – човешко поведение, вече илюстрира специфичното взаимно идентифициране между книга, отрова и болест в сюжетните биографии на героите. Едва ли бихме сгресли, ако кажем, че образователната епистема е най-страшната болест в „романовите клиники“ на Димитър Димов. Неслучайно в *Роман без заглавие* бащините тревоги ще се върнат ретроспективно към привидно безпроблемното време на аристократичния американски колеж в Стамбул: „Само тя едновременно бе прекрасна, богата, аристократична, съвършена до върха на ноктите си. [...] В девети клас на колежа тя изостави спорта и *почна да чете в библиотеката*. Тя погълна жадно скептицизма на деветнадесетия век и *печалната мъдрост на много знания*. [...] Но никой не се досещаше, че в това съвършено равновесие на нервите, разума и волята, скрито под външността на русалка, имаше някакво проклятие на съдбата, знака на смъртна красота, която води душата към *гибел и поквара*“ (Димов 1975 V: 136).

Впрочем, погледът на бащата се втрещва назад във времето, за да търси и другата дешифровъчна линия, чрез която да стикова дъщерното падение с усетите за вина, прииждащи от собственото му родителско поведение: „*Бездействието, леността и свободата*, която ѝ дадох... Ако бе слушал здравия си инстинкт на баща, *ако бе строг*, ако не бе отстъпвал пред прищевките ѝ, Адриана сега щеше да бъде майка на няколко деца, щеше да бъде погълната от грижи за дома и семейството си. Наистина, тя щеше *да затънее, да оглупее мал-*

ко, но по-добре това състояние, отколкото *сегашната лудост*.“ (Димов 1975 V: 167). За да затвърди представата за бдение към атрофиите, приплъзнали се върху дъщерния профил, бащиното себе/разпитване започва да събира фрагментите на човешкото неспокойство, приближавайки ги до първоначалното състояние на родителската заплепеност от „силата на ума“ и „извънредната интуиция, с която [Адриана – б.м.(С.С.)] проникваше в тайните на живота“ (Димов 1975 V: 168), за да покаже как добротата и свободата, щедро дадени някога, днес са се превърнали в укор срещу самия него: „Трябваше да обуздава Адриана, но вместо това се заслепи от красотата, от ума ѝ, от похвалите, с които я обсипваха учителите от колежа“ (Пак там). Така завършва бащиното терзание над тревожното и плашещото в прииждащата лудост и увеличаващите се дози луминал, които, примесени с алкохола, правят Адрианата „болест още по-страшна“. Повече от показателно е, че бащата се оказва пленник на собствената си родителска обич, бидейки вплетен в мрежите на вината, странно изкристализирала от сантименталния пласт на преклонението пред дарованията на рожбата. В контекста на Димовата незавършена творба композиционната функция⁵ на подобно проблемно ядро е да остави сюжетен процеп на скрито напрежение, от който се очаква повратният момент на прииждащата смърт. Блудната и вечно будна Адриана – макар и разкаяно – сигурно е поела в маршрутната карта на смъртта, движейки се с ритъма на „бавното самоубийство“, към което господата Луминал и Алкохол, без съмнение, ще я отведат.

Подобна радикална концепция за „будното“ и „блудното“ в дъщерния профил, моделирани като прииждане на смъртта, договорена от тайните съюзи между (по)знание, мъдрост, отрова и болест, между „нравствената празнота“ и „блудната сюжетика на изкусителното тяло“, превръщат Адриана в жертва на ада, който тя съзнателно решава да сътвори за себе си. Ад, в който *Театърът на блудното тяло* ще трябва да докосне Ерос и Танатос, за да изиграе последното действие от голямата пиеса, наречена *истинкт за самоунищожение* (Бодрияр

⁵ Разбира се, при цялата условност на оперирането с понятието „композиция“ и съотносимостта му към незавършената Димитър-Димова творба. Длъжни сме да подчертаем, че настоящото изследване по-скоро се опитва да мисли един от алтернативните композиционни макети на *Роман без заглавие*, без да има претенцията, че това е единственият вариант на случването му като алтернативна сюжетика. Става дума по-скоро за процепите, заложиени в сюжета, които биха могли да задвижат проблемно-тематични схеми, аналогични и кореспондиращи в някаква степен с вече реализираната в Димовата текстовост проблемност.

2000: IV)⁶. На финала остава тревожното бащино бдение, колебаещо се между двете символни полета, които текстът е разгърнал около дъщерния образ – като потенциално съответствие на будното и блудното, вплетени в граматиката на човешкото онищостяване. Първото от тях оперира с разбиранията за родителска вина, контекстуално очертали се около „от/работената“ в текста история на раз/б(л)удността. Става дума за специфичното вплитане в сюжетната организация на Димитър-Димовия текст на *притчата за блудната дъщеря*, моделирана около функционално-семантичните параметри на един детайл – физиологията. При това физиологичният код е вплетен във възлова конституитивна травма „тяло-грях-отрова“, така че да създава алюзия за постепенното превръщане на дъщерното в руина. Нещата вероятно щяха да бъдат далеч по-прости, ако текстът на Димов спираше дотук – прекрасното тяло на греха, положено в специфичните изисквания на специфичния тип *булевардно четиво*. Иначе казано, схема *par excellence* на поредния сладниково-сантиментален сюжет.

Само дете в текста на бащата има и още нещо, което не ни позволява да останем спокойно при подобна концептуална установка. Точно това, което на първо чуване може би малко притеснява – твърде обстойното (на фона на целомъдрените български литературни текстове) боравене с *прекрасното тяло на греха* – „това мършаво тяло, тия високи и хубави колене“ (Димов 1975 V: 148). Повече от показателно е, че случаят е доста отвъд епистемологичните нагласи на бащинските почерци. Вместо изображение на дъщерния профил, свеждащо го до тривиалните схващания на патриархалната нравственост, вместо синтаксис на блудството, свързващ в наратив сюжетните сегменти на грях, алкохол и отровни дози луминал, е предпочетено моделирането на представата за блудност да се докосва и сключва таен съюз с привидно най-безпроблемния пункт от спектъра на човешките желаниа – а и.и. твърде опасният досег до книгата и *(по)знанието*. „Как бе почнал всъщност упадъкът на душата ѝ?“ [...] Понеже бе *интелигентна, умееше да разсъждава*. [...] От развратна – признак на жизненост – *тя стана мъдра* и което бе по-лошо – *цинична*“ (Димов

⁶ В случая се позовавам върху идеите на Жан Бодрийяр, които вплитат смъртта в бартовската постановка на мита – като своеобразно движение и подмяна с друг, имащ своята философско-онтологична традиция термин – ‘*симулакрум*’ (*симулакр*). Длъжни сме да отчетем и друго – в края на краищата, става въпрос за дефинитивно разноезичие на онова, което в психоаналитичния дискурс на Фройд е обозначено като *инстинкт за самоунищожение*.

1975 V: 136–137). Първото, *блудното*, оказва се, е производно на второто – *будното* и умното човешко съзнание, поело из примамливата опасност на книжната мъдрост. Поне ако останем при прочитите, които му дава *Роман без заглавие*. Връзката между двата плана е почти демонична, доколкото Димитър-Димовите демони почти винаги се оказват паднали ангели, съгрешили в допирите си до книгата. Но в наратива за книгата и четенето, за образователната епистема и (по)знанието, извайващи интелектуалните профили на героите, попадат и прекалено другите образи на ‘досадата’, ‘отчаянието’, ‘неврастенията’. Попадат също и „ужасяващото количество празни бутилки“ (Димов 1975 V: 166), пароксизмът на въображението, извайващ „чудовищната аморалност на фигурите върху платната“ (Димов 1975 V: 139), тънкото и жестоко удоволствие от любовта, агонизираща „в спазмите на плачлива изповед“ (Димов 1975 V: 138). Подчертано дестабилизиращата „пропедевтика“ на книгата, която почеркът моделира, започва да извайва фигури, които все някак си не ни позволяват да останем при уютната формула за четенето-като-знак-на-човешки проспектитет. Оказва се, че в дълбинните пластове около осмислянето на *Книгата* текстът започва да привнася подривните езици на (само)разрушаването ѝ и включването ѝ в патологичните конструкции на лудостта. Привидно нямаше да има проблем, ако Димов цитираше Фуко⁷. Само дето едната визия не успява хронологически да побере в

⁷ За да се задейства механизмът на интертекстовото съотнасяне, е необходимо първичният литературен факт (оригиналът Фуко) не просто вече да е създаден, но и да бъде всеобщо известен. Повече от показателно е, че подобно твърдение, отнесено към идеологическите езици на 1966 г. (времето, когато е писан *Роман без заглавие*), е повече от абсурдно. Още повече, че към творческия си архив Димов вече е прибавил горчивия опит и „поуките“ на миналото, поместени в лаконичната формула „случаят *Тютюн*“. Едно по-детайлно взирание в критическите езици, отправени от СБП към Димов, ще констатира негативните влияния, осмислени по ‘линията Ницше’ и ‘пагубните западно-буржоазни автори’. Вж. по-подробно (Бенбасат, Свиткова 1992: 18–21). Фуко никъде не е упоменат като „евентуална заплаха“ към Димовия текст. Впрочем, и няма как това да се случи, защото емблематичният му текст *История на лудостта в класическата епоха* има значително по-късно времево поданство – 1961 година, а първият му превод на български и излизането му в самостоятелно издание е от 1996 година. По-късен се оказва и другият му, приближаващ се до контактологични прочити около Димов текст – *Разждането на клиниката: археология на медицинския поглед* (1963), чието първо българско издание е от 1994 година. Вероятно трябва да се откажем от усетите и интерпретативните стратегии, опитващи се да мислят Димов „през“ Фуко, независимо от текстовите дадености на българските романи,

себе си другата. Достатъчно четивният код около фигурите на болестта, лудостта, отровите, вплетени около тематично-проблемните полета на незавършения романа (а и не само на него), разфокусира съществено рецептивния анализ, привнасяйки в него адаптации, инспирирани от изкушението да мислим текста като консумиращ в себе си клиничния и/ли токсикоманния дискурс, компроментиращи по странен начин човешката душа. И още нещо – голямото нещастие на героите започва от точката на почти „любовното“ им отдаване на книгата, на човешките *блудни* и *будни* злоупотреби с четенето, поело в себе си *мъката на съня*⁸, *пароксизма на желанието*, *отчаянието*, *вината*. В изненадващото съгласие между будност и блудност в Димитър-Димовия текст, обединени от усилието да осмислят и изговорят деструктивната тоналност в полето на човешкото, остава нещо, което далеч не е единствено и само интелект по скалата на съществуването... Остават също модата на клиниката и Димитър-Димовите опити над новата болест на века, бягаща доста отвъд целомъдрените езици на инак свенливата българска литература.

Иначе казано, остава Адриана, събрана във фрагменти безсъние, дози луминал и диагноза „дъщерна *раз/б(л)удност*“.

Така приключва незавършеният бащин текст. В него – отвъд ценностните мотивации на морализаторския родителски език – се обособява една втора (и сякаш много по-настойчива стратегия) на текста да говори през езиковите шампи на „естетиката на възвишеното, така характерна за *fin de siècle*“ (Ефтимов 2007: 157). Опитите за концептуализация на *Роман без заглавие* (а и на останалите Димитър-Димови текстове) се оказват някак устойчиво прицелени към фигурите на болестта, отровата, клиниката и книгата, но вече вплетени в сценария на отровните интелектуални игри, които почеркът съзнателно търси, за да подсигури чрез тях декадентския привкус на сюжетиците си. Независимо от спектъра на вариативност около употребите им в почерка „Димов“, повече от показателно е, че става въпрос за

защото през 1966 г. Фуко попада доста отвъд рецептивните предпочитания на българския четящ човек.

⁸ Нека не ни убягва и един друг факт – че в западноевропейския литературен контекст подобен тип проблемност е позната още от началото на XIX век. През 1803 г. Робърт Сауди пише поемата си *Мъките на съня*. Вж. по-подр.: *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Edited by Earl Leslie Griggs, Oxford, Clarendon Press, t.II, 1956, p. 416.

конвертируеми емблеми на времето, задаващи и друг тип реконструкция на литературното пространство, което при Димов, струва ми се, започва да набавя в обемите си липсващите страници от аксиологията на отровата.

Колкото и „другояче“ да се опитваме да гледаме към *Роман без заглавие* – като текст, понесъл в себе си симптоматиките на отвореността, – факт е, че картината на света, която Димитър-Димовият почерк е щрихирал в проблемния диапазон на творбата, в много отношения се оказва аналогична на вече отработеното в творческия архив. Въпреки липсващия край, текстът е семантично определен – без съмнение, става дума за поредната Димова „романова клиника“. Онова, което остава недоуточнено, е кои ще бъдат Лекарите и доколко ще се разрасне епидемията при Боледуващите⁹? Можем само да гадаем какво се случва с героите – да предполагаме, да дописваме, нанизвайки в синтаксиса поредиците на въображаемото читателско „ако“. Една от тях би звучала приблизително по следния начин – ако Мария изчезнеше, ако влезеше в действие бащиният план по реабилитация на дъщерното...; ако, незнайно как, сюжетът приплъзнеше „умничката“ Мария към „богатия и глуповатичък“ Червенко; ако, независимо от трезвия си мъжки разум, омагьосан от зеления фосфорорен блясък в очите на Ева-Адриана, Адам-Адамов сладо(страст)тно вкусеше от горчивия плод на греха, ако... Нека не забравяме, че при интратекстовия му двойник Борис (*Тютюн*) тъкмо гласът на трезвата и прагматична мъжка логика диктува избора „Мария“. Би могло да се твърди, че освен прекрасното *блудно тяло на греха*, Адриана консумира в себе си и печелившата формула „...и още нещо“, заплитайки в съдържателните обеми на *нещо*-то милионите и фабриките на баща си. Та една от алтернативните линии на дописване би могла да предположи вместването в схемата на вече отработеното в Димовия архив: подобно на романовата схема от *Тютюн*, незавършената творба носи в себе си всички онези конфликтни възли, които могат да гласнат сюжета към бързия финансов просперитет на „спасителя от плажа“. Впрочем, какво тук значи *някаква Мария*?

Само дето съществува и една друга линия на дописване, която дублира романовата схема на *Осъдени души*. В нея всички сюжетните неясноти получават своя бърз отговор, разпитани чрез формулата „свръхдоза луминал“...

⁹ В случая се позовавам върху идеите за ‘лекари’ и ‘пациенти’ на изследователя Валери Стефанов (Стефанов 2004: 278).

Впрочем, повече от показателно е, че става въпрос за нарушена линейност на четенето, разколебаваша алтернативите на дописването между вече отработеното в Димитър-Димовия архив и дъщерния почерк. Оставен по този си начин – като незавършена творба, – текстът може да се дописва, да се приема като плоскостно изобразяване на образи и ситуации в ескиз, подаващи симулантни сигнали за своите бъдещи художествени биографии. В края на краищата, онова, което бащата ни е оставил, не е сюжет, а само накъслени фрагменти на сюжетност, които, разбира се, предполагат „удържането“ си в логиката на тютюневата епистема, заключвайки образите в художествените макети на Димовото творчество. С други думи казано, ако е останало някакви пространство на не/дочитане – било по отношение на персонажната система, било по отношение на композиционната схема, било по линия на сюжетиката – прочитът веднага може да си набави семантични сигнали на същото ниво, ориентирайки се чрез компаса на вече отработеното в архива. Така завършеност и незавършеност при Димов се оказват трайно заключени в нормите на някаква художествена конвенция, вадеща наяве невидимата – но в същото време налична – причинно-следствена верига на *клиничния сюжет*. ‘Отрова’ и ‘Клиника’ са двете понятия, на които проблемният диапазон се оказва силно задължен. Всичко останало – болестта, еротичният привкус на блудното тяло, грехът и човешките руини – ще бъдат само сегменти, сглобяващи разказа за сбъркания образ на света, заключен в романовите клиники на Димов.

Иначе казано, Димов ни оставя Адриана на двадесет и девет, разпитана пред прага на лудостта и смъртта, заключена в апокалиптичния сценарий на луминала, алкохола и тялото, превърнало се в страница, върху която грехът пише с поквара невъобразимия си текст за блудството.

Отключването ще се случи много по-късно. То ще дойде чрез дописващото слово на дъщерния почерк, провокативно дръзнал да надмогва конвенциите на бащиното. При това то ще избере да се приюти в точката на привидно най-неочакваното приключване измежду хипотезите на читателския хоризонт. Вместо с мъртвата Адриана, вместо с лудата Адриана, вместо с обещанията, прииждащи от класическия любовен триъгълник около персонажната линия „Адриана – Адамов – Мария“, текстът, парадоксално наистина, решава да ни срещне с жаждата за живот на все още живата (!) героиня.

Адриана на деведесет и три годи.

Адриана, преодоляла Клиниката и Лудостта, Адриана без пепелността на тютюневия ад.

Адриана – без луминал, без уиски. Адриана, която не пуши.

Иначе казано – Адриана, вплетена в провокативно друга художествена карта, случваща разказа за човешкото себенамиране, оставащо у читателя усети, че някакъв фрагмент е изпаднал, че комай е останало „бялото петно“ на нещо не(до)прочетено от Димитър-Димовия текст. Адриана, която настоява да превъзмогне „будното“ и „блудното“ в дъщерния сюжет, да преодолее живеенето и умирането, знанието и познанието, да задраска пасажите с греховните фрагменти, измъквайки се от клиничните ориентири на боледуване-отклонението в литературната територия, в която я поставя Димитър-Димовият *Роман без заглавие*. Адриана, която като че ли настоява да се измъкне от зависимостта на своето авторство, за да се вплете в друга концепция за човешкото, преоткриващо себе си чрез формулите на Богоявлението и покаянието.

Както и да погледнем над подобна трансформация, повече от показателно е, че фактически и психологически Адриана всъщност срива емблематичните зони на „бащиното“. А това вече е знак и за нещо друго, също важно за стратегиите на текстова репрезентация. Оказва се, че героинята на Теодора Димова намира и формулира свое индивидуално персонажно поле, чрез което успява да фунда нов етос за човешкото, предоставяйки пред текста нови хоризонти, посредством които реконструира фрагментите на миналото, вплитайки (или по-скоро доближавайки наративните схеми) до жанровите ориентири на романа изповед. (Нещо, което трудно би могло да се твърди за Димитър-Димовите героини, чиито художествени биографии съвсем не са монолитни, а са по-скоро орнамент към голямата тема на клиничния сюжет). Иначе казано, ако художествената диагноза на лекаря Димов не допуска оздравителната терапия до героите си, то Теодора Димова, обратно, тръгва тъкмо от алтернативите процепи на сюжетоконструирането, заложен в точката на контрапункта. Така всъщност Адриана намира своето друго идентификационно поле, прекъсвайки пъпната си връв от бащиния текст. В такъв случай би трябвало да погледнем към творбата, чиято формула „спасение – в/чрез – Богоявление“ е абсолютно противоположна на бащиния почерк, като удържане на повествованието в представите за ценност и смисъл, прекриващи контекста на „тютюневата“ епистема и преодоляващи една от конвенциите ѝ – болестотворната симптоматика на света. В този аспект романът на дъщерята не просто дописва, той

преподрежда кризисните полета, привнасяйки в тях психологическите енигми на спасението. Нека не забравяме колко често в тематичните диапазони на бащината текстовост използването на „традиционните“ сюжети за човешката обреченост се оказва асоциативно доближено до мотива за Страшния съд – за това настояват финалите на романите *Поручик Бенц*, *Осъдени души*, първият вариант на *Тютюн*, както и цяла поредица други – малко по-периферни, но, така или иначе, отчетливо понесли апокалиптичната образност сцени.

Със своя дописващ бащиния текст роман *Адриана* Теодора Димова всъщност напуска пределите на клиничния дискурс, така характерен за Димитър-Димовата текстовост, и вплита довършването на сюжета в художествената карта на т. нар. „бяло писане“ (*écriture blanche*). Нещо повече – дъщерното слово взривява конвенциите, (пре)откривайки нови мотивационни зони на писмото, като избира да ни срещне с все още живата (!) деведесет и три годишна героиня, приплъзвайки разказването към по-интимното време и интериоризирани пространства на писане, понесло интенциите да случва живота-като-изповед. Малкият отрязък от Димитър-Димовия роман, който приведохме по-горе, доста плътно прилепва към стотиците страници *История на лудостта* на Фуко, огласяващи „вечната нощ на човека“, (по)родена от „разума, белязан от най-незалечимия си признак – безумието“, но вплетени в „пределите на едно мъдро разкаяние“ (Фуко 1996: 671, 256, 166). Иначе казано, срещу подробното дефинитивно описание на лудостта застава реторическият модус на лекарската диагноза, безсилна пред фигурите на обречеността, осезателно интонирани бащиния почерк, изписал формулата „осъдени души“ като емблема, разпростираща се доста отвъд конкретиките на заглавната формулировка – като метафоризация в огласяването на неспособността за преодоляване на кризисните полета в текста. Ако текстовостта на Димов израства върху клиничния модус „няма изход от лудостта“, то изповедта на придошлия по-късен дъщерен текст консумира в сюжетиката си – парадоксалната сама по себе си – речева установка „оцелях единствено аз, Адриана, защото бях луда“. Разбира се, и в този пункт текстът продължение дочува – макар и колебливо – заветните акорди на нерешената конфликтност, заключени в концептуалните ядра на недописаните романови фрагменти от бащината творба. Те обаче прииждат по-скоро като страх, изживян пред маските на неизвестното. *Адриана* консумира в себе си пораждащата я наративност – романът доста смътно долавя шепота на формулите „клиники“, „психиатрии“, „Швейцарии“, „лудост“, но това боравене с бащиния оригинал е

по-скоро жонглиране, което намеква, припомня, доближава до написаното през 1966 година, без обаче текстът на *Адриана* да (на)влиза или да прилепва плътно към проблемната карта на Димов.

„Той бе чувал как синове и дъщери на богати семейства се отдаваха на безнадеждно пиянство, наркотични отрови и странни извратености, свършваха най-печално в лудници и санаториуми с невероятни престъпления и самоубийства. Дали Адриана нямаше да свърши като тях? [...] във всички тия съмнителни поети и художници, дори в картините, които сама рисуваше, имаше нещо нездраво и противно.“

(Димов 1975 V: 167)

„Изгубих всичко в една-единствена нощ, ... душата си, думите, смътно долавях, че майка ми и баща ми периодично водят някакви лекари, които се опитваха да разговарят с мен, смътно долавях и се досещах какво означават думи и фрази като клиники, психиатрии, Швейцарии, уморително пътуване с влак, [...] но няха сили да се боря с това...“

(Димова 2007: 141–142)

„Адриана чакала всеки момент да бъде отведена в психиатриите.“

(Димова 2007: 146)

Романът на Теодора Димова като че ли произвежда противоречия в конвенционализирания алгоритъм на дописването – провакативен, парадоксален, зачеркващ кажи-речи всичко онова, което „уж“ надгражда. Иначе казано – изповедта *Адриана* е алогичен придатък, гравитиращ около някакви отдавна мъртви художествени сегменти. Творбата разиграва проблемността, но вплитайки я в друга концептуална парадигма за човешкото. Адриана се оказва единствената оцеляла тъкмо защото е „персонаж на ръба“, тъкмо защото лудостта ловко ѝ помага да подменя маски и идентичности в идеологическата машина на оцеляването.

Подобно разколебаващо-съхраняващо използване на романтическата визия за лудостта обаче се оказва концептуално насочено към смисловите опозиции, които разиграва романът на Теодора Димова. В такъв случай трябва да погледнем към *Адриана* не просто като продължение на незавършения бащин роман, а като разколебаване на единството на текста, към неговото разглобяване на няколко текста в текста, а също и към разрояването на идентичността на героинята към някакви други парчета на екзистентната същност, които са по-скоро символни форми, опитващи се да надникнат в по-дълбинните пластове на човешката психика, за да сглобят разказа на някакъв друг проект, бягащ доста отвъд презумпциите да мислим текста „единствено“

и „само“ като продължение. Теодора Димова започва романа като повествование за Адриана – за пагубната и магическа красота на тази жена, преповторена в образа на Юра, но с неочакваните обрати в повествователните техники тази – вярна сама по себе си – констатация започва да стои изолирано и съвсем не изчерпва смисъла на творбата. Става дума за твърде „странните“ стратегии на репрезентация, които, „уж“ разказвайки различни човешки истории и съдби, нанизват един до друг сегменти, които, в края на краищата, трябва да сглобят разказа за живота на Адриана. Това не е Пруст, нито става въпрос за реконструиране на наративните схеми, заложили в *По следите на изгубеното време*. Това е Теодора Димова и парадоксално-специфичната текстова инсценировка на времево-пространствените пластове в романа *Адриана*. Това е блудното слово на дъщерята, събираща фрагментите от изгубено-намереното време при Адриана. Това е Адриана, но този път разпитана не в клиничния сюжет на луминала и алкохола, а внедрена в (пост)библейския разказ¹⁰ на човешкото покаяние, разчертал и друга смислотворна активност на проблемния диапазон.

Но как да дефинираме подобен специфичен статут на дописващия текст? Или най-малко – каква техника на четене да приложим, така че да уловим различните модуси на жанрова конвенционалност, (пред)задаващи и осмислящи отликите между бащиния и дъщерния текст?

Романът *Адриана* на Теодора Димова ни предлага два подхода в ре/конструиращите прочити. Първият от тях е здраво сраснат с художествения организъм на бащиния текст. Разбира се, става въпрос за техника на четене и дешифриране на значенията, покълваща от тривиалните разбирания за дописване-продължението на творбата, мислена единствено от-към стратегиите на сюжетното ѝ финализиране. По ясни, а и по не съвсем толкова ясни причини, ако съдим от парадоксалното дописване, историята и/ли историите от незавършения роман трябва да бъдат изведени до своята развързка. В края на краищата, този текст се (само)обявява като надграждане, а това автоматически го препраща към някакво предходно художествено битие, нани-

¹⁰ Сюжетната сглобка на целостта в романа *Адриана* се оказва изключително задължена на вплетените в текста библиогемни конструкти. Нещо повече – творбата осезателно се колебае в избора си на твърд дискурсивен модус – между това дали да бъде разказ за Адриана, или разказ за Иисус. Тук обаче ще се ограничим единствено до констатацията на библейския код, без да навлизаме в подетайлното му интерпретиране, защото следите на библейската нишка в текста на Теодора Димова предполагат да бъдат обект на отделно изследване.

зало в себе си цяла поредица от събития и имена на герои. Доста от пасажите в романа обаче коментират най-очевидната липса на „другите“ герои – няма ги Червенко, Адамов, Мария, бащата, няма я дори Адриана – поне такава, каквато я предполага и задава логиката на Димитър-Димовия текст. Опасно блудната и греховно изкусителна Адриана е като че ли фотография от бащиния художествен албум. На нейно място се е появила една „друга“ Адриана – старица на 93, жалък фрагмент от кости и мъдрост, които ще се опитват да сглобяват разказа за проблематичното оцеляване на тялото и интелекта, белязани от знаците на красотата. От будната блудница е останало единствено *раз/б(л)удното* слово, от многото разпилени късове любов е останало най-силното – обичта към морето: „То е *най-дълбоката част от нас*, затова така *ни обсебва*.[...] Когато е в нас, то е съвсем *беззащитно* и *крехко*, то е не повече от *едно стръкче море*“ (Димова 2007: 145).

Естествено, бихме могли да се запитаме дали подобно редуциране на персонажи и сюжетни ядра не действа твърде подривно, разколебавайки проблемно-тематичната и жанрова организираност на творбата? От една страна, текстът се приплъзва доста отвъд пъстротата на булевардния роман, към чиито конвенции най-често е отнасян Димов в преобладаващата част на интерпретациите. От друга страна, сюжетоконструирането окончателно зачерква „патологичните фобии“, така отчетливо интонирали „романовите клиники“ на Димитър Димов. Подобно писане, поднасящо живота като фрагменти, бавно приближаващи се към смъртта, вече пред-полага и друго оценностяване, и друго осмисляне, което е отвъд изписаната и обиграна с човешки роли сюжетика. В творбата на Теодора Димова всичко това вече функционира като липса на любопитство към човешкото и вплитането на библиогемни нишки в текста. Компенсаторно на гореказаното, романът на Теодора Димова като че ли се опитва да отработи и набави в съдържателните си обеми някакво художествено алиби, зад което да прикрие и оневини подобен грях към липсващите персонажни фигури от бащиния текст. От неговите страници отекват два абсолютно противоположни гласа – на обяснението, че смъртта е взела вече всички при себе си, което всъщност е и отказ от обяснение. Дъщерята избира Тази истина за творбата си, защото Онези – другите – можеше само да попречат на тайния любовен съюз между Адриана и морето. И най-сетне – онези другите можеше да се втурнат да „помагат“, а стадността им да разколебае психологическата афективност на сцената при камъка, събрала в едно Блудницата и Бог чрез жеста на

покаянието. Историята на книгата е всъщност история на зачеркването – на другите, на себе си, на изгубените чужди гласове. История, в която всичко предходно е грижливо изрязано от текста, за да остане единствено разказа за Адриана, Иисус и морето. Оттам насетне творбата на Теодора Димова все по-настойчиво започва да говори през езика на *биографичната небулоза*¹¹, ако си послужим с дефиницията на Барт, все повече започва да се припокрива до формулата на модерното мислене за живота-като-творба.

И все пак какво да кажем, за да защитим правото на *Роман без заглавие* да роди творба като *Адриана* Как да видим приключването на бащиния текст в разоряващите се езици на дъщерната епистема? Съвсем естествено е да се запитаме: дали подобно жанрово разколебаване и разоряване на идентичността не са вход към нещо друго, дали не са само увертюра към някакъв друг симулакрум на модерния дъщерен текст? И защо, в края на краищата, са ѝ нужни на Теодора Димова още три персонажа, доста периферни спрямо блудния казус „Адриана“ – Теодор, Юра и Симеон? И още – не можеше ли да спре дотук, защо ѝ са нужни „православната и бяла сватба“, защо ѝ е тази преливаща от фройдовост любов с този Симеон, „който можеше да ѝ бъде баща“, „който имаше деца на нейната възраст“, но вместо това става баща на родените от Юра близнаци – Адриана и Александър?

Повече от показателно е, че ако останем при тезата за дописващия текст като удържан в конвенционалната рамка на романа изповед, то подобен въпрос, за жалост, се оказва предрешен от избраната техника на четенето да не получи никога своя адекватен отговор. Нещо повече – изработването на подобна опция за текста вече сериозно уличава дъщерното продължение в някакви грешки, родени от доста странната творческа разсеяност в избрания дописващ механизъм. В известна степен дописващият текст отработва „странно“ разоряване. От една страна, той се оказва невралгично раздвоен върху времевата плоскост на изобразяваното, колбаейки се между изискванията на синхронията и тези на диахронията. Романът „уж“ говори за живота на Адриана, „уж“ обещава да дешифрира греха, да направи видими и достъпни терапевтичните процедури на почерка по справянето с „болните“ и „блудни“ казуси, но много повече предпочита да чете и мисли Иисус и Иисусовото, вплетени като сюжетни нишки в разказа

¹¹ Термин, с който Ролан Барт обозначава жанровата еkleктика, съвместяваща романа с характеристики, отнасящи се до дневници, биографии, интервюта, мемоари. Вж. по-подробно по проблема (Барт 2006: 380–381).

на Адриана. От друга страна, текстът за втори път, подобно невярна жена, симулира, обещавайки, че ще бъде разказ-изповед на Адриана, само дето Адриана е случена като история „през“ наротивната бленда Юра: тя е вплетена в бързия и фрагментарен, едновременно сгъстен, задъхан, но и разсеян – от пулсациите на множество емоционални изблици – разказ на Юра, която си спомня за Адриана след смъртта ѝ. Привидно нямаше да има проблем, ако още в самото си начало романът на Теодора Димова не отработваше една специфична текстова инсценировка, в която виртуозно приканва читателя да навлезе в биографичния романов лабиринт, задавайки хоризонт на очакване (компенсаторно оказал се измамен, разбира се), прицелен към историята на сирачето Юра. Толкова нормалният и близък до логиката въпрос: „Какво би могло да значи подобна организация на текста, дръзнал да повтаря-сумира в себе си толкова много истории, всяка от които приплъзва четенето към нещо друго?“ се оказва блокиран, защото изненадите в творбата на спират дотук – за добро или зло, се появява и силуета на пишещия човек Теодор, превърнал се в емблема на конструктивен принцип около романовия дискурс. Следователно, подобни презумпции за текста, редуцирани единствено до мисловност, понесла амбицията да скрепява незавършения бащин роман със зоните на дъщерното дописване, рискуват да превърнат творбата на Теодора Димова в жертва на някакви субективни читателски илюзии. Онова, което липсва в текста, е не миналото, прииждащо като биографични фрагменти от Димитър-Димовата незавършена творба, а контекста, който да мотивира четенето към дешифриране на други, вътретекстови последици. Защото романът само привидно се афишира като дописване, като своеобразно надграждане над недовършената бащина творба, но още в самото си начало зачерква конвенционалното, трансформирайки изцяло персонажите, заключени в пространствата на бащината творба. Става дума за странното недочуване между Димитър-Димовия и дъщерния текст, за всички онези зони на фактологични разминавания и структурни размествания, които превръщат текста на Теодора Димова в своеобразно накъсване, в един последователен монтаж на герои и сюжетики, чиито адекватни прочити препращат към различни като проблемност художествени карти, отработващи и радикално различни символни полета и ценностни класификатори в полагането и осмислянето на човешкото. Иначе казано – както и да погледнем към романа *Адриана*, повече от показателно е, че той не се приютява в незавършената бащина сюжетика, той не я дописва, препращайки я към логиката на романовото приключване, а по-скоро съз-

дава свой – разблуден и буден – дъщерен текст, в чиято фрактура е предвидено място и за бащиното, но то по-скоро е приютено под формата на монтаж. Почеркът „Димов“ приижда сред дочуващите се езици в романа на Теодора Димова, но той е просто фрагмент, изневерил на автентичната си смисловост, приплъзвайки се доста отвъд аксиологията на „болестното“ като семантически фундаментална характеристика на Димитър-Димовата концепция за свят и човешкост. Това е по-скоро само една от гледните точки, които разиграва художествената стратегия на романа, при това ретроспективно прииждаща като езиково колебание между „зачеркнатата биография“ и „подменената идентичност“. Адриана носи някаква памет за художествената си биография от незавършения бащин текст, но в дъщерния роман героинята вече е преподредила тестето с художествени карти. Теодора Димова ни среща с една „друга“ Адриана, която, „уж“ говорейки за своето преди, започва да постига нова ценностна плътност и смисъл на текста.

И друго в дописващите стратегии на дъщерния почерк буди интерес – това, че той се (само)обявява за дописване, но старателно избира някаква друга специфична стратегия на само-разрушаване, на откъсване от бащиното, разграничавайки в себе си сюжетни сегменти, в които е блокирано каквато и да е била чуваемост с бащиния текст. Интересно би било да се помисли над следното – защо, ако *Адриана* е единствено и само продължение на Димитър-Димовия *Роман без заглавие*, текстът толкова често прибъгва до вторичното трансформиране на вече готовия в бащината творба художествен факт? Така например във версията на Димов Мария е „единствената дъщеря на митнически служител“, получила „солидно образование в Кайро“ (Димов 1975: 151, 152), докато версията на Димова моделира образа ѝ, полагайки акцент върху незавидната и изключително маргинална социална позиция на героинята – бащата е „отдавна починал“, а майката „през деня работи в пералнята, а през нощта ... като акушерка в крайните квартали“. Да не забравяме и това, че в незавършения бащин текст Мария е единствено дете, докато в романа на Димова тя „живее с майка си и трите си по-малки братчета“ (Димова 2007: 135). Защо и как се случва така, че през 1966 година Адамов си „шие син костюм за вечерята у Адриана“ (V, 181), а през 2007 вече прибъгва до варианта на елегантния мъжки бутик, купувайки си „скъп костюм в цвят екрю“ (Димова 2007: 126)? Вероятно формулата „О, времена, о, нрави!“ ще трябва да тушира и този път разноезичието в литературния проект на дописването... И още – как се случва така (или под въздействието

на какъв чудодееен еликсир) очите на Адамов от сиви през 1966 г. се преобразуват до небесната *синева*, прииждаща от погледа, през 2007? И едва ли елегантният афоризъм за мъжката памет и женския спомен ще ни бъде най-адекватният помощник в справянето и осмислянето на кризисните дисонанси между двата текста.

Защото зад подобно недочуване на сюжетиките вече започва да се долавя дискретният отказ от прякото копиране и надграждане над бащиното. *Адриана* на Теодора Димова е своеобразен експеримент – той тръгва от незавършената Димитър-Димова творба, разчитайки на заложибите на отвореността, но влита в структурата на дописването и нови персонажи, чиято композиционна функционалност е да бъдат по-скоро жалони на полифонично повествование. Този текст едновременно ни кара да подозираме (без да дава достатъчно отчетливи знаци съгласява ли се с хипотезата ни и докъде), че Адриана е Юра (или обратно – Юра е Адриана), защото срещата между двете жени – старата и младата – вече започва да се тематизира и да се разтегля в сюжет, който бяга доста отвъд майчинско-дъщерните профили, опитващи се да попълнят със смисъл и компенсират пропуснатите и отне-ти от съдбата алтернативи пред женското. Юра ще трябва да изиграе пропуснатото от Адриана, Адриана, от своя страна, ще трябва да предаде опита си на Юра: да я направи мъдра, съпричастявайки я към фрагментите от историята на блудното си тяло. Едната ще трябва да компенсира Другата – да успее да бъде съпругата и майката, да случи пълноценната женственост, внедрена около фройдовския сюжет за Бащата-Съпуг. Очевидно е, че темата за „майчинството“ е включена по забележителен начин във финала на романа, който като че ли се опитва да заглуши и компенсира песимистичните акорди на проблематизирането ѝ в романа *Майките*. Защото *Майките* всъщност е история за травматизирането на майчинството, вадеща на преден план дефектното парче от липсващо-наличните майки. От друга страна, един от алтернативните прочити на финала на романа *Адриана* се оказва доста точно прицелен в „подривновстта“ си спрямо профилите на бащинството. В подобен аспект на разсъждения интересно би било да се замислим къде е бащата на Юра и защо е изгубил главния си шанс да бъде тъкмо баща? Почеркът като че ли не проявява интерес към драмата на „дефектното“ в неговото съзнание и към „отложени-те“ на дъното му „моделни“ принципи за бащинство, прикривайки го зад по-безобидното му прегрешение да носи бремето на настоящата си мъжката „немощ“ в ароматния и стерилен език на „зелевите изпа-рения“? И още – кой е този Симеон, дръзнал симулантно да гради

смислова и ценностна плът, разполагайки се „единствено“ и „само“ върху териториите на „бащинската закрила“, защото близнаците от финала на романа едва ли са заченати от евангелския наратив за Йоан и Иисус... В края на краищата, става дума за Симеон, понесъл одисеевските страсти на ХХІ век, времето на симулакрума, когато нимфата доста странно се скрепява с нимфетката. И още едно доуточнение – иде реч за Симеон, кръвта и плътта на Адам(а), не за библейската кротост на Йосиф или Захария...

Подобно дешифриране на финала започва да преподрежда фрагментите от текстовата мозайка, да осветлява образите, вплитайки ги в техники на четене, постигащи пълноценния си и адекватен смисъл чрез стратегии, въвеждащи рефлексивния аспект на полифонията. Неслучайно романът на Теодора Димова избира да говори през нарративните способности на потока на съзнанието – през психоаналитичните монтажи (нещо, което ще се отработи като техника на сюжетокопструиране и в романа *Майките*), през емоционалните изблици на изповедния монолог, през по-интимното време на живота-като-размисъл, на живота-като-изповед. Защото този текст разпитва сърцето на греха и милостта на покаянието при камъка, пулсирайки между Блудницата и Иисус, преоткривайки ги като нов хоризонт пред човешкото. А това трябва да ни обясни защо творбата на Теодора Димова вече е изгубила интерес към другите герои от *Роман без заглавие*. Този текст иска тъкмо това – да види човешкото, но вече оголено в своята самотност, вплетено в знаковата практика на някаква „друга топология на субекта“¹² – преодолела суетите на света и другите, понесла в себе си единствено кълна на Иисусовото: „Той е носел в себе Си *само любов*“, чрез която да внедри в текста „оптимистичното парче“ на формулата ‘живота-като-шанс’, отработено в подменената и търсена идентичност на Адриана, даряваща своята мъдрост като игра на намерената Юра. Юра – и – Адриана, оказва се, са двете страни на една и съща монета, те се унифицират, резонират и взаимно се смесват, за да се преродят на финала в новородените Адриана и Александър. Защото Адриана от Димитър-Димовия текст се оказва една жена, двойно измамена от съдбата си – първо, защото се е родила безкрайно умна, за да успее да бъде щастлива единствено и само с красотата си; и второ – измамена, защото се е родила тъкмо жена. Теодора Димова е тази, която поправя

¹² В случая оперирам с понятието ‘топология на субекта’, влагайки му онзи смисъл, с който то функционира при Юлия Кръстева. Вж. по-подр. (Кръстева 1992: 139–157).

грешката, осмелявайки се да докосва асиметриите на човешкото – да изрязва бремето на излишното, разроявайки Адриана до близнаците.

Отново, разбира се, става дума за романово „прерисуване“ на оригинала, за адаптиране на вече готови от бащиния текст схеми, но този път с подчертано ангажиращо смислово и ценностно отношение към човешката греховност и покаяние, прикрили мъжкото зад най-парадоксалните му маски – от познанието на Адам до обичта към Иисус, от греховното вкусване на блудството до истинното в плана на Милостивия. Повече от показателно е, че творбата на Теодора Димова започва да компенсира в себе си всичко онова, което бащиният текст не е успял да сбъдне някога, разроявайки идентичностите и заплитайки конфигурациите на двойничеството.

...За да извайва с думите фигурите на бялото, прииждащи от светлината на свещите и тамяна, оставяйки в междуредието свободно пространство, в което да разчертава далечните хоризонти на човешкото себепостигане, но...и себеразпитване. Едно подобно питане на-истина се терзае – то мисли, че Симеон е грешка, че по-скоро става въпрос за странна сюжетна дефектност, защото неговата *мъдрост* някак странно прилепва до нейната *младост*. Но всъщност нека спрем дотук, оставяйки и писането, и четенето пред (недо)уменията на елегантната финална риторика:

Не беше ли Ангелът Симеон?
И не беше ли Юра съдбата?

ЛИТЕРАТУРА:

Барт 2006: Барт, Р. *Подготовката на романа*. София, ЛИК, 2006.

Бодрийяр 2000: Бодрийяр, Ж. *Символический обмен и смерть*. // Magister. Библиотека (Интернет-издателство), б.г <http://www.vusnet.ru/forum/> (25.11.2008)

Димов 1975: Димов, Д. *Съчинения в пет тома*. София: БП, 1975.

Димова 2007: Димова, Т. *Адриана*. София, Сиела, 2007.

Ефтимов 2003: Ефтимов, Й. Морфинът срещу тютюна: булевардни са романите на Димитър Димов. // *Случаят Димитър Димов: Литературни разследвания*. Сборник статии под редакцията на Елка Константинова и Мариета Иванова-Гиргинова. София, Боян Пенев, 2003: 90-101.

Ефтимов 2007: Ефтимов, Й. *Fin de siècle* машина. // „Литературна мисъл“, Списание за лит. теория, история и критика. Ред. Р. Коларов, Н. Аретов. София, БАН, № 1, 2007: 150–162.

- Кръстева 1992:** Кръстева, Ю. От пределите на теорията към фикцията (Семанализата: условия за научна семиотика). // *Литературна мисъл*, Списание за лит. теория, история и критика. Ред. Р. Коларов, Ст. Каролев. София, БАН, № 3-4, 1992: 139–157.
- Ламбрева 2007:** Ламбрева, Ев. Перверзното майчинство в романа *Майките* на Теодора Димова. // Варна: Електронно издателство LiterNet, 2002 <http://litenet.bg/publish17/ev_lambreva/t_dimova.htm> (10.01.2007)
- Милнер 2006:** Милнер, М. *Литературна история на дрогите*. София, ЛИК, 2004.
- Ревел, Ж., Петер, Ж. 1997:** Ревел Ж., Петер Ж. Тялото – болният човек и неговата история. // *Духът на Анали*. Сборник студии под редакцията на Л. Денкова. София, Наука и изкуство, 1997: 157–195.
- Стефанов 2004:** Стефанов, В. Римският път (Руини и болести в романа *Тютюн*). // В. Стефанов. *Творбата – място в света*. София, „Диоген.bg“, 2004: 276–290.
- Фуко 1996:** Фуко, М. *История на лудостта в класическата епоха*. Плевен, Евразия – Абагар, 1996.
- Фуко 1998:** Фуко, М. *Рождение клиники*. Москва, Смысл, 1998.
- Янкелевич 1950:** Jankélévitch, V. *La Décadence*. // *Revue de métaphysique et de morale*, 55, 1950.

**Татяна Ичевска. *Романите на Димитър Димов.*
„ФАБЕР“, 2005**

Най-новата книга на Татяна Ичевска – *Романите на Димитър Димов*, откликва на едно дълго очакване романите на един от най-талантливите български белетристи да получат заслужаващо обхватно и задълбочено изследване; факт е, че респектираният литературоведски прочит на Димовите романи – монографията на Кръстьо Куюмджиев *Димитър Димов* (1987), остана единствен по-цялостен труд върху творчеството на писателя за период от почти две десетилетия. Книгата на Т. Ичевска талантливо и прецизно се справя с намерението си проникновено да представи поетиката на художествените текстове и да „улови“ продуктивно работещите в нея модели и специфични за нашата литература мотиви, да анализира жанровите стратегии и тяхната (не)сводимост към българската и западноевропейската традиция, както и да припомни/възстанови известното около богатата и любопитна литературноисторическа „биография“ на Димовите романи от позиция, съчетаваща усвоения опит и оригиналното, съвременно осмисляне.

Първата глава на книгата въвежда образа на „чужденец“ Димитър Димов в контекста на критическата рецепция на романите му от края на 30-те години до наши дни. Според авторката още с излизането на *Поручик Бенц* (1938) българската критика изгражда специфично отношение към Димов и създава тенденция, актуална и за най-съвременните изследователски прочити – „романите на Димов се четат през призмата на няколко основни опозиции“. През решетката на мисленето в опозиционни модели е „преведен“ и случаят *Тютюн*. Актуалното му припомняне дава основание на Т. Ичевска селективно да се завръща към отделни негови части в хода на цялото си изследване¹. Най-жилави сред опозиционните модели, според нея, се оказват двой-

¹ Ичевска любопитно автокоригира названието „случаят „Тютюн“, наричайки вече достатъчно известната идеологическа „канонада“ през 1952 г. срещу романа – „случаят Димов“, като акцентира върху личните творчески жестове на белетриста спрямо случващото се и последствията от тях.

ките *българско-чуждо* и *здрaво-нездрaво*, спрямо първата от които е формулирано разграничаването на две групи критически текстове – за едната група подобна опозиция не съществува, „митът за писателя, „вгледан“ в чуждото, се разрушава“, а втората работи активно с нея. Но именно от устойчивостта на подобна бинарност се ражда образът на „твореца (като) *чужденец*“, уточнява Ичевска.

Метафората за *чужденец*а Димов, родена от констатациите за липсата на един или друг елемент в упорито създаваните опозиции, изследването трансформира в особено продуктивен вариант, според който се моделира присъствието на чужденец в романите на Димов (главата *Биографиите на чужденец в романите на Димитър Димов*). Разбира се, тук е „етнически чуждият“, но видян в нова и различна от познатите интерпретации светлина – като реализиращ себе си в състояние на война и в този смисъл вплетен в задължителната възможност да се възприема като част от двойката *съюзник-враг*. От друга страна войната, в която е вкаран „етнически чуждият“, според Ичевска, може да бъде разнолика – война, свързана с *икономически интереси*, където отношението към него ще бъде нееднозначно, *война между половете*, в която той се оказва винаги в позицията на *жертвата*. В модела „чужденец в чужбина“ се вмести изцяло романът *Осъдени души*. Но сред „биографиите на чужденец“ в романите на Димов книгата проследява и тази на превърналия се в чужденец българин, „избрал да живее според мечтата си“ и в името на тази мечта прекратил „границата към „другия свят“. Идеята се концентрира основно върху персонажите от *Тютюн* – Борис Морев, Ирина, героите от пролетарско-партийните среди. Всеки един от тях реализира различно своята „чуждост“ в пожелания друг свят – визията за него, начинът, по който влиза в него, самопреценката за мястото му там и степента на вписаност очертават сходства, но и съществени „биографични“ разлики. Своеобразни аргументи в изследователския прочит на чужденец са и мотивът за „отказаното завръщане у дома“ (домът като знак за принадлежност към „родово време, родно място, семейна обич“), преображенията, подхранващи промените на попадналия в „другия свят“ и в резултат на това превърнал се в „друг“ – (не)подмяната, лудостта, „механизирането“ и превръщането в „кукла“ или „кукловод“.

Мимоходом споделената тук идея за продуктивно трансформиране на литературнокритическата метафора за „чужденец“ Димов в посока на проследяване на „биографиите на чужденец“ в неговите романи, струва ми се, създава основание за сходни паралели по отно-

шение на композицията на изследването на Т. Ичевска. Отвъд категоричната читателска визия за вътрешната единност и кохерентност, седемте части на книгата като че ли се „обръщат“ една спрямо друга в модели на сдвояване – двете глави, за които вече стана дума, са красноречив пример в това отношение. В подобна връзка, според мен, са глава втора и глава трета – *Романите на Димитър Димов – стратегии на усвояване на жанровите модели* и *Краят на един „филм“ (Американското кино и романите на Димитър Димов)*, глава шеста и глава седма – *Диктатът на светската просветеност* и *Опиянение и пиянство*. В такъв план на съотнасяне несдвоена (т.е. без текстове „партньор“) се оказва главата *Миражи и чудовища (Животинският код в романите на Димитър Димов)*. Но тази „самотност“ (в случая определението изключва каквато и да било негативна оценка) е колкото оправдана, толкова и подвеждаща. От една страна, това е частта, заради която, с оглед на специфично доловения (и крайно любопитен орнамент) в поетиката на романовите текстове, изследователските сетава поглеждат особено остро през психоаналитична и културноантропологическа оптика, не така актуална за останалите части в изследването. От друга страна, в плана на фигуративното четене, проблемът за „животинския код“ задава особено настойчиво идеята за абсолютната самотност на персонажите в Димовите романи, за унищожителната изява на хищническата им „единичност“, която последователно игнорира възможностите за споделеност с другия. Причината според авторката е, че в техния свят „водещ закон е законът на естествения подбор, който а priori изключва категориите любов, милосърдие, грях, наказание, разкаяние, с които си служи човекът“. Заобиколен от „хищници“, за да оцелее, човек сам трябва да стане хищник.“ В плана на тези наблюдения, относно композирането на изследването, трябва да се отбележи, че тази част синтезира направени и предстоящи анализи и „протяга“ нишки към всяка една от останалите глави – в този смисъл решението да застане в своеобразния център на композиционната наредба, е особено удачно.

Следва да се отбележи и анализът на героите на Димов като получаващи власт чрез признание. Това, което те желаят да им бъде признато и да се забележи у тях, според Т. Ичевска, са достоинства, които има дават „добрата външност, магията на гласа, образованието“. Частта *Диктатът на светската просветеност* проследява специфичните „невербални артикулации“, чрез които тялото заявява своята претенция да се оразличи и доминира – физическият облик, за който (не) се полагат грижи, (не)модното облекло и противоречивите посоки, в

които се реализират тези знаци на външността, видени и в ролята им на „формули на еротичното желание“. Особено респект в тази глава предизвиква частта под заглавие *Блянът проклятие. Метаморфозата на българката*, проследяваща трансформациите, споходили мисленето за (не)съпричастието на българската жена по отношение на науката и цивилизацията, и начинът, по който Димовите красиви, но и образовани героини апострофират отрицанията, белязали художествени текстове в нашата литература още от Възраждането. Като част от външните поведенчески изяви и елемент от поведенческия комплекс на Димовите герои попада и пиенето. В главата *Опиянение и пиянство в романите на Димитър Димов* пиенето се разглежда като част от художествения контекст на социалното различие и в този смисъл са и детайлно коментирани от изследователката нюанси, свързани с факта, че при Димов пият и героите от хай-лайфа, и героите от социалната периферия, и комунистите. В друг аспект, според нея, пиенето е своеобразна метафора на опиянението, чиито „фигуративни измерения“ Ичевска открива във възгледите на героите за човека и света, в начина, по който възприемат себе си и другите, любовния флирт, в който омайващата жена опиянява заедно с (повече от) виното или в образа на жената *Вино* – опияняваща, но и предлагана (или предлагаща се) като скъпо питие. Т. Ичевска коментира, че в романите на Димов „трудно ще открием изненадваща трактовка на мотивите за пиенето и пиянството“. Но считам, че интересна находка на интерпретаторката е анализът на образа на слугата на Костов от *Тютюн* – Виктор Ефимич, и възможността пиянството като знак за *безразличие, иронична дистанцираност* или *съпричастност* да се обвърже с този персонаж. И в двата случая, когато Ефимич отблизо се сблъсква със смъртта (когато умира Борис Морев и когато се самоубива Костов), независимо че я съпреживява по различен начин, руснакът е не само безпаметно пиян – той губи комуникативните си умения и общува с помощта на жестове и гримаси. Според находчивата оценка на Ичевска „трагикомичното ръкомахане сякаш е единствената подходяща епитафия за човек (за Борис – уточнение мое, Г. К.), който в пиянството си сам се е шегувал с живота и смъртта“. Не по-малко любопитен е и аспектът, противоречиво обвързващ мотива за пиенето и опиянението с *дионисиевото начало*, положено във визията за сезона на есента и последвалите от това различни и продуктивни елементи на интерпретиране – мотивите метафори за *смъртта и тъгата, плодородието* като (не)осъщественост, *самозабравата* и намерената в този контекст опозиция на дионисиевското в наличието на аполоновското начало.

В контекста на литературнокритическата рецепция и дискусията около романа *Тютюн* са разположени и наблюденията върху жанра на Димовите романи (частта *Романите на Димитър Димов – стратегии на усвояване на жанровите модели*). Три са опорните точки, върху които се надграждат изследователските „възражения“ на Т. Ичевска спрямо изказаните през 50-те години оценки най-вече по отношение на *Тютюн* – актуалността на романа (според критиката той би бил по-актуален, ако се е появил 5-6 години по-рано), приемането на 1945 г. за граница в литературното развитие и връзката с традицията на Вазовите романи. Парадоксален се оказва фактът, че единствените актуални белетристични „шедьоври“, с които литературата ни „разполага“ по това време и с които новоиздаденият роман би могъл да се съизмерва, са пак романите на Димов – *Поручик Бенц* и най-вече *Осъдени души*. А припомняйки факта, че «основната причина за „сгрешеността“ на *Тютюн* критиката вижда в *отказа на Димов да потърси връзката с българския реалистичен роман на Вазов*», Т. Ичевска намира повод да се взре в *Под игото* и *Тютюн*. И установява неочаквани „допирателни“ в двата текста по отношение на техниката на повествуване, в определени детайли от персонажното изграждане, както и в разработването на идентични или сходни мотиви – все аргументи, доказващи „критическата слепота“ и идеологическа преднамереност на 50-те години. Или *страха*, констатира изследователката, защото, не успявайки да вмести *Тютюн* нито в традициите на *Под игото*, нито в моделите на съветските романи, „критиката предпочита да се презастрахова, като посочи слабостите на романа и дори го отрече, отколкото да сгреша, признавайки го публично за добър.“ На свой ред обвинението, че Димов „се е учил“ не от българската, а от „упадъчната“ западноевропейска литература“, е провокирало Ичевска да проследи връзката на Димовите текстове с работещите и установени западноевропейски жанрови модели (авантюрен роман, рицарски роман, семеен роман), за да се открие трудната им сводимост към „повествователни матрици“ и особените напрежения, протичащи в точките на привидната жанрова близост.

В тази логическа посока, свързана с потенциала на жанра в Димовите романи, е и интересната изследователска находка за *модели/клишета/сюжети/представи* от американските холивудски продукции – находка, проследяваща и двупосочния начин, по който те работят в художествените текстове (главата *Крайт на един „филм“*. *Американското кино и романите на Димитър Димов*). Обглеждайки, от една страна, популярните през 30-те години у нас американски филми и отношението към тях и киното като все по-магнетичен „ма-

нипулатор“ в модерната епоха, и от друга – механизмите, чрез които именно чуждите филмови модели се превръщат в своеобразен „еталон“, с който героите на Димов желаят да се идентифицират, който искат да изживеят и който „визуализира техните желаниа“, Т. Ичевска предлага тезата, че „американските киносюжети градят общия код между романите на Димов и широката читателска аудитория.“ От друга страна авторката констатира, че „филмовите модели продуцират представи, посредством които героите (пре)осмислят себе си и света.”

Изследването на Татяна Ичевска *Романите на Димитър Димов* е убедително в посоката на заявените си ангажименти – „да бъдат изяснени някои особености от поетиката на Димовите романи – да се очертаят начините, по които в отделните творби се разгръща, от една страна, любовната интрига, а от друга, отношенията *човек – история – идеология*; да се види как „проговарят“ в тях определени романови и филмови модели; да се потърсят различните измерения на човешкото; да се открие специфичното при интерпретацията на класически за българската литература мотиви.“ Изключителната прецизност при организацията на текста в тази трета поред книга на Ичевска не е изненада за този, който познава първите две – *Митичното в българската литература – светове и форми* („Етимон“, 2000) и *Библейското слово у Йовков* („Фабер“, 2003). И в *Романите на Димитър Димов* тя доказва уменията си да разполага продуктивни аналитични наблюдения в широк художественоисторически контекст, да „сглобява“ респектиращо процесите на внимателно взирание в художествения текст с мащабния поглед към специфични социокултурни и литературноисторически процеси. Към това се прибавя и способността за писане, което съпричастно допуска в себе си и (премервайки внимателно респекта към другата позиция) деликатно предоставя територия за дискусия.

Романите на Димитър Димов е книга, която осмисля функционално литературнокритическата постигнатост на традицията в писането за белетриста Димов и предлага алтернативен интерпретаторски подход с деидеологизирани съвременни сетива към установяването и конструирането на романовите почерци в българската литература. Тя има необходимите основания да бъде със самочувствието на обхванато изследване за романите на Димитър Димов, без познаването на което всеки отговорен аналитичен жест към романиста би понесъл сериозни рискове.

Гергина Кръстева

**Kulihová Alica. *Miroslav Krleža na Slovensku*
(*Analýza vybraných prekladov*).
Univerzita Komenského Bratislava, 2006.**

Мирослав Кърлежа е със сигурност най-превежданият хърватски автор до днес. Винаги актуален, винаги пръв, постоянно търсещ нови полета за изява на многостранния си талант, той е единственият хърватски писател, номиниран за удостояване с Нобелова награда. В много отношения неговото творчество е откривателско не само в рамките на хърватската литература, но и за европейските естетически процеси, особено през 20-30-те години на ХХ век.

В своето изследване *Мирослав Кърлежа в Словакия (Анализ на избрани преводи)* словашката хърватистка Алица Кулихова прави преглед на рецепцията на творчеството на този автор в своята страна, анализирайки заслугите и постиженията на неговите словашки преводачи и изследователи. В труда се оформят няколко концентрично разположени кръга, в които авторката се опитва да обхване и най-малките и на вид маловажни публикации в Словакия, свързани с името на Мирослав Кърлежа. Без съмнение централно място в изследването, така както е посочено и в подзаглавието на книгата, заема аналитичното сравнение между двата словашки превода на романа *Завръщането на Филип Латинович*. В рамките на втория кръг, да го наречем предимно фактографичен, са прецизно отбелязани и коментирани и най-малките прояви на внимание от страна на словашките преводачи и литературни критици към творчеството на Кърлежа. Като своеобразен трети, периферен кръг в изследването, рамкиращ неговото тематично ядро, се явяват няколкото библиографски приложения. Освен книжните издания тук са регистрирани и театралните представления на негови творби, радиопостановки, телевизионни и филмови адаптации.

В началото на своята монография авторката прави кратък преглед на жизнения и творчески път на Мирослав Кърлежа. Тя изхожда от познатите факти и сведения за неговата литературна, публицистична и обществена дейност, за да изтъкне онези основни точки на

допир между неговото творчество и търсенията на словашките писатели, в които възниква интересът, взаимното привличане за междулитературна комуникация. В края на тази глава авторката се спира върху монографичните изследвания за живота и делото на хърватския писател, изтъквайки най-значимите между тях (на Станко Ласич, Енес Ченгич, Ян Вежбицки), както и на най-успешните издания на събраните съчинения на Мирослав Кърлежа. Във втора глава Алица Кулихова продължава прегледа на изследванията върху творчеството на Мирослав Кърлежа от хърватски, словашки и чешки литературоведи, изтъквайки противоречивите оценки, давани от различни автори в различни моменти както за неговата личност, така и за творчеството му: от „Кърлежа е най-голямата катастрофа, която можеше да ни се случи“ на Радован Ившич до „Кърлежа е гениален“ на Златко Витез (с. 24). В края на тази глава авторката заключава, че актуалността на Кърлежа не се състои само в преоценките на неговото творчество или в публикуването на неиздаваните му творби, но и в анализа на преводите на произведенията му, какъвто досега не е правен достатъчно цялостно и задълбочено.

В следващата част от изследването – *Мирослав Кърлежа на словашка литературна сцена* (една от най-значимите части на труда), се проследяват в хронологичен ред преводите и отзивите за творчеството на хърватския писател в Словакия. Първото запознаване на словашката публика с негово произведение става през 1930 година, когато на сцената на Народния театър в Братислава е поставена драмата *В агония* (написана две години по-рано). Пръв преводач на Кърлежа на словашки е Андрей Мраз, един от най-авторитетните словашки литературни критици през периода между двете световни войни. Навлизането на Кърлежа в словашкото културно пространство не минава незабелязано. Тогавашната литературна и театрална критика в Словакия не дава висока оценка на неговата творба (създадена, както и по-голямата част от творчеството на Кърлежа през този период, под влиянието на естетиката на експресионизма). Непрекъснатият конфликт с традиционно мислещите впрочем съпътства Мирослав Кърлежа през целия му творчески път и това, което ни подсказва авторката, е, че и на словашката литературна сцена той бива приет по същия начин. Около така очертания алгоритъм на противоречиво оценяване на творбите на хърватския писател и на техните преводи на словашки Алица Кулихова оформя не само представата за преводната, но и за критическата рецепция на разнообразното и многостранно творчество на хърватския писател в словашка среда.

Популяризацията на Кърлежа в Словакия между другото не зависи само от преводите на словашки на негови произведения и критичните отзиви на словашки автори за тези преводи. От една страна, тук трябва да се спомене значението на някои литературно-критически цикли в периодичния печат, написани специално за словашката публика от хърватски изследователи (и прокоментирани от авторката на изследването). От друга страна, словашките читатели се срещат с творчеството на Кърлежа и чрез чешките преводи на негови творби, които се ползват със същата комуникативна стойност. Такъв е случаят със знаменития му цикъл *Балади на Петрица Керемпук*, от който са преведени на словашки само отделни части, и то едва през втората половина на миналия век (*Баладите* излизат през 1936 година), докато на чешки пълният текст е преведен два пъти и издаден в три издания. (Впрочем този прекрасен поетичен цикъл на Мирослав Кърлежа, заради който авторът му бива наречен „хърватският Виън“, и на български език не е преведен цялостно.) Поради този факт авторката включва в своя изследователски периметър и онези приноси на словашки литературни критици, които са свързани с популярността на чешките преводи на Кърлежа.

Проследявайки преводите и изданията в Словакия на досега споменатите, както и на други големи произведения на Кърлежа – *Завръщането на Филип Латинович*, *Дяволският остров*, *Хърватският бог Марс* и др., Алица Кулихова не пропуска да опише и оцени заслугите и на неговите преводачи – като се започне от Андрей Мраз, по-късно Андрей Върбацки, Иван Минарик, Ян Чаяк, Бранислав Хома, Войтех Михалик и други. Авторката проследява възходящата линия в представянето на Кърлежа в Словакия приблизително до 1948 година, когато настъпва дългогодишна пауза в превеждането от всички югославски литератури. Към края на 50-те години и особено през 60-те се забелязва оживление в превеждането и представянето на Кърлежа в Словакия – особено активни са Бранислав Хома и Андрей Върбацки. На преводаческата дейност на двамата е посветена заключителната част от тази глава, в която много внимание е отделено на детайли от техните преводи, свидетелстващи за непрекъснатото търсене на нови, по-добри решения. В сравнителния анализ на преводи на един и същ текст, направени от един преводач по различно време, или пък от различни преводачи (например *Smrt bludnice Marije* от Бранислав Хома през 1966, 1983 и М. Надубински, 1967) Алица Кулихова изтъква някои типични грешки, допускани при превода от хърватски на словашки (влияние на междуезиковата омонимия, не-

достатъчен анализ на предметната ситуация и т.н.), заключавайки, че журналните варианти обикновено носят повече белезите на „недовършеност“ (с.42). Независимо от установените слабости при превода творчеството на Мирослав Кърлежа в Словакия е широко прието – четено и коментирано (представят го критически самият Хома, Войтех Михалик, Ян Юрчо, Златко Клатик, Иван Цвъркал, Иван Доровски и др.) Особено внимание се посвещава на дейността и като преводач, и като посредник в рецепцията на творчеството на Кърлежа в Словакия на Бранислав Хома, благодарение на което той си спечелва името словашки „кърлежолог“.

В следващата част от изследването си Алица Кулихова се спира на номинацията на Кърлежа за Нобелова награда през 1969 година и прави кратък преглед на преводите на негови творби на други езици. В този кратък преглед, базиран върху библиографски описания на Бранислав Хома и Давор Капетанич, тя подчертава първенството на словашките преводи в определени отношения: романът *Завръщането на Филип Латинович* (преведен на 22 езика) има два превода на словашки език, първият от които излиза през 1935 година. (Самият роман е издаден през 1932, българският му превод от 1966 година е дело на Сийка Рачева.) Направена е и кратка статистика на изданията на негови произведения на френски, унгарски, английски, чешки, руски и други езици. Петата част от книгата е посветена на публикуваните мнения от хърватската и сръбската литературна критика за словашките преводи на Кърлежа. Както и предишната глава, и тази е построена върху съществуващи вече библиографии и препратки, които авторката ползва с наложителните за времевата и пространствена дистанция ограничения.

Както беше посочено в началото, същинската част на изследването представлява анализът на преводите на романа *Завръщането на Филип Латинович* на словашки език – и налагащите се във връзка с този анализ изводи. На него е посветена шеста глава от книгата, която започва с очертаването на две изходни точки. Първата се оформя след направения кратък обзор на най-важните процеси в словашката литература от 30-те години на XX век, проявени в творчеството на автори като Ян Хрушовски, Гейза Вамош, Тидо Гашпар, и тяхното сходство с естетическата платформа на Кърлежа. Вторият изходен пункт се състои в представянето на основната проблематика и черти от поетиката на романа *Завръщането на Филип Латинович*. Свързвайки двете изходни точки, Алица Кулихова извежда обяснението защо именно словашкият е първият превод на романа преди всички останали.

Именно в словашката литература, в словашка среда той е можел да заживее като естетически, а не като идеен феномен (независимо от не съвсем успешния превод, белязан от буквализма и от езиковия пуризм). В Хърватско романът е оценяван негативно и от лявоориентираната, и от дясната критика, които се интересуват единствено от идейната му страна. Едва няколко десетилетия след излизането му неговите изследователи обръщат внимание и на естетическата му стойност.

За анализ в този основен, транслатологичен кръг на изследването са избрани двата словашки превода на романа *Завръщането на Филип Латинович*. Първият от тях е дело на Иван Минарик и Андрей Върбацки и е от 1935 година, а вторият – на Власта Башова от 1979 година. За да бъде прецизна съпоставката, Алица Кулихова се обръща където е необходимо и към чешкия превод на романа (преводач Вера Вързалова), като не пропуска да вземе предвид и корекциите в текста на оригинала, нанесени при различните му издания най-често от самия автор. Съпоставяйки елементи от преводите на ниво макростилистика (актуализация, локализация и адаптация в текста) и микростилистика на произведението (фонемно, морфемно, лексикално и т.н. ниво), с много прецизност и въз основа на много примери авторката успява да открие важното за двата превода – синхронен и диахронен – и да даде своя собствена обоснована преценка за качествата им независимо от досегашните становища по този въпрос.

Макар и сравнително малък по обем, трудът на Алица Кулихова обхваща значителен фактографичен материал, който е обработен и коментиран с голяма прецизност и добросъвестност. Изследването представлява ценен принос не само в словашката крoатистика или в корпуса от изследвания на творчеството на големия хърватски писател. В аналитичната си част този труд демонстрира сериозността на заключенията не само от транслатологичен, но и от лингвистичен и културологичен характер, които могат да бъдат направени въз основа на сравнението между два варианта на превод, отстоящи помежду си на няколко десетилетия от ХХ век.

Дарина Дончева

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 45, кн. 1, 2007

Филология

Българска, първо издание

Предпечатна подготовка: Георги Ташков
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

ISSN 0861–0029